

Un diario de sueños y un libro en una botella: Bernardo Ortiz de Montellano

Hablando de ciertas páginas no evidentes de escritores consagrados, páginas inestables y desequilibradas, casi fallidas para los cánones habituales, Roland Barthes descubre la capacidad descriptiva de estas obras «límite, singulares, menores» que, pese a tales síntomas, encierran una autopsia determinante y despiadada de su autor y de su época, señalándolo incluso más claramente que sus otras expresiones cerradas y redondas. Serían títulos aberrantes y, sin embargo, en relación perfecta con su entorno, del que se destilan como un «residuo glorioso de lo imposible»¹.

En realidad, la paradoja enunciada por Barthes —el alto grado de representatividad por parte de ciertas escrituras segundas o imperfectas— se eleva a práctica común y legalizada durante esos años, raros a su vez, que llamamos de vanguardia. Ésta quiere producir sólo literatura desestabilizadora: esto es, exponente comprometido de sus planteamientos y, en consecuencia, mínima para las jerarquías ortodoxas o heredadas. Quiere ofrecer obras distintas, obras del afuera, del límite y leerlas como verdaderos centros de un tiempo literario; quiere, en una vuelta de tuerca que la caracteriza, generalizar lo excepcional.

Un deseo así la delimita como difícil objeto de estudio. Si son los textos imposibles los que mejor la representan, habrá un momento en que esa imposibilidad representativa se institucionalice y se decepcione. No se puede cultivar indefinidamente el vértigo. Pero además, esas obras la

¹ «Thibaudet ya había advertido que a menudo existe en la producción de los grandes escritores una obra límite, una obra singular, casi molesta, en la que depositan a un tiempo el secreto y la caricatura de su creación, sin dejar de sugerir en ella la obra aberrante que no escribieron y que tal vez hubieron querido escribir», Barthes, R., «Querer nos quemar...», *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1966, p. 107.

representan sólo en la medida en que siguen siendo originales respecto a aquello que definen, es decir, en la medida en que se mantienen traidoras a la vanguardia misma, conflictivas siempre, inmanejables. ¿Quién es más claramente surrealista —se pregunta el poeta mexicano Jorge Cuesta— el Papa y fundador del movimiento, André Breton, o sus disidentes, aquellos que cumplen con el pacto revolucionario hasta levantarse contra él, los poseídos Robert Desnos, Artaud o Bataille? ²

Precisamente de los «Contemporáneos», el grupo poético que en las décadas del veinte y el treinta conforma el panorama literario en México, probablemente fue Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949) el menos conocido o atendido por la crítica. Su nombre y su escritura siguen viviendo «una insólita condición de inexistencia» cuyas razones van más allá de la calidad de ambos.

Por mucho, sin embargo, que Merlin Forster insista en equipararlo a Novo, Torres Bodet, Owen o Villaurrutia y lance urgentes llamadas a resañar el olvido sobre todo de su prosa ³, Ortiz de Montellano no es sino un poeta menor que, a través de esa minoría de su literatura y por el poder descriptivo de dicha condición, realiza mejor que ningún otro el proyecto de excepciones vanguardista. Así, si no es un escritor pleno, es un escritor representativo en el que se cumple la vanguardia mexicana con una coherencia ausente en la genialidad de los demás. De hecho, es el más dispuesto a sacrificar la individualidad de su trabajo por trabajos conjuntos o incluso militantes ⁴.

Gracias a su tozudez e insistencia se mantiene, por ejemplo, la revista que los bautiza a todos: una insistencia que para los otros integrantes —interesados en alimentar ese marchamo de «grupo sin grupo o constelación de

² Cuesta, J., «Robert Desnos y el surrealismo», *Contemporáneos*, México, n.º 18, noviembre de 1929.

³ «Tenemos que reconocer que en el medio siglo después de 1940, la obra de Ortiz de Montellano ha tenido relativamente poca atención crítica. Las dimensiones de su colaboración en el grupo y su propia obra literaria no han sido suficientes para que Ortiz de Montellano se considere, en el ya abundante discurso crítico sobre los Contemporáneos, en el mismo nivel de importancia que Gorostiza, Torres Bodet, Villaurrutia y Owen, por ejemplo, o aun que Novo y Cuesta». Foster, M. H., «La prosa de Bernardo Ortiz de Montellano», en Olea Franco, R. y Stanton, A. (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, 1994, p. 189.

⁴ «Ortiz de Montellano (...), inconforme y rebelde en su ser más íntimo, pero no tan libre como para soltarse de la mano de sus maestros, incursiona en un poesía que busca amoldarse más a su convicción de militante que a su inspiración de iluminado. (...) construye una poesía que responde de manera cabal a las necesidades de una poética establecida de antemano; por eso, es que Ortiz de Montellano es un poeta menor, en el estricto sentido en que Eliot lo maneja». Franco Bagnouls, L., «Bernardo Ortiz de Montellano. Exégesis de una experiencia», en Ortiz de Montellano, B., *Sueños. Una botella al mar*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, pp. 38-39.

soledades», con el que se defendían de las acusaciones corporativistas en el México posrevolucionario— llegó a revelarse molesta. Sabemos del alivio experimentado por algunos, cuando a fines de 1931 la publicación se clausura y sabemos también, porque hay quien se lo reprocha directamente, el malestar con que los esfuerzos comunales de Ortiz fueron alguna vez recibidos ⁵.

I. RETRATO A CUATRO MANOS

Durante uno de esos esfuerzos, en noviembre del 33, su reciente libro de poemas, el llamado *Sueños*, es enviado a cuatro *espíritus afines*—Jorge Cuesta, José Gorostiza, Torres Bodet y Xavier Villaurrutia— con petición expresa de sus opiniones por escrito y con la intención de editarlas luego bajo el solo título de *Una botella al mar*. Montellano dice reclamarles esa participación como un medio de unirse «para salvar la integridad de nuestras intenciones morales y estéticas» ⁶. Y Cuesta le responde de inmediato con una carta que, fechada igual que las restantes por misteriosa coincidencia el 12 de diciembre de ese año, saca a flote ante todo la incomodidad de unos poetas a los que se está exigiendo vinculación, cuando ellos prefieren un deje de diáspora y una cierta pose de disidencia. «La aproximación que se verifica en nosotros» —se dirán con esa elegancia fría que les identifica tanto— «es como las paralelas: nos juntamos en el infinito o sea virtualmente» ⁷. Se parecen, a lo sumo, en un falta común de solidaridad; en que se pretenden dueños de *individuales destinos*, ninguno semejante a los demás.

Por tanto, Jorge Cuesta comienza confesándose reacio a reconocer cohesión alguna, salvo quizá el aislamiento que padecen conjuntamente. Si algo se reúne en *Contemporáneos* es el monto de sus respectivas soledades

⁵ Es Guillermo Sheridan en el estudio, ya clásico, que les dedica el que ha puesto de manifiesto la historia de fricciones que el grupo mantiene. Subraya en este sentido cómo Ortiz de Montellano representa el caso más peculiar dentro del conjunto de amigos y «el más atareado por la misión de unirlos y conjugar sus talentos en empresas comunes». De ahí que canalizara toda su energía en «sostener, casi en completa soledad, la revista *Contemporáneos* después del octavo número». Es Sheridan también el que detecta «un tufillo de alegría, casi un respiro, entre Villaurrutia, Novo y Gorostiza cuando por fin el viaje de Estrada a Europa priva a Ortiz de Montellano de los dineros para continuar la empresa». Sheridan, G., *Los Contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 190-191 y 371.

⁶ Ortiz de Montellano, B., «Carta circular a cuatro amigos», *Una botella al mar*, op. cit., p. 105. La primera edición del curioso experimento tiene lugar en la editorial Rueda de México hacia 1946.

⁷ «Carta de Jorge Cuesta», id., p. 107.

y del exilio al que se les viene sometiendo. La simbiosis, según la cual se les coloca al lado de Ortiz de Montellano y dentro de la etiqueta *vanguardia*, obedecería entonces a la labor neutralizadora de los otros, de los detractores que los asocian para más fácil rechazarlos en bloque:

... se nos reúne, se nos hace caber en un grupo sencillamente porque se evita o porque no se desea nuestra compañía literaria. (...) no sólo en sentido figurado podemos decir que somos *perseguidos de la justicia*. (...) se nos considera extraños, se nos destierra, se nos desarraiga, para usar la palabra con que quiere expresarse lo poco hospitalario que es para nuestra aventura literaria el país donde ocurre ⁸.

El propio Montellano vendría a contribuir con la discriminación general y pública, al embarcarlos en ese proyecto de reflexión epistolar y cuatripartita. Hacer correcciones a sus textos suponía para Cuesta –y así lo subraya– disminuir la salvadora separación, dar la razón a los enemigos, implicarse en una colectividad y una congregación de rasgos que él en particular abomina ⁹. Suponía, además y para colmo, instituir como pieza fundacional, cohesionadora de la agrupación rechazada, aquel libro *Sueños* cuyo comentario se le requería.

No es extraño que su colaboración en el experimento, en lugar de reseñar, se pierda en consideraciones para evitar la reseña. E insista en una *diferencia sustantiva* respecto a la escritura de Ortiz, una diferencia que permitiría la comunión entre los dos, aun más que el simple acuerdo o la cercanía. Puesto que difieren, cree Jorge Cuesta que se hallan más próximos. Las formas tópicas de entender amistad o coincidencia no son sino trampas del *yo* para no terminar, para prolongarse en los restantes, «invadir el terreno del vecino, para no concluir uno donde aquél comienza» ¹⁰.

Sin embargo, el mal estaba hecho y refrendado, como su carta ejemplifica, por el mismo Cuesta: sorprende admitir que es el poeta provinciano ¹¹, manifestario, dado al gremialismo y el grupúsculo, quien estimula

⁸ Id., p. 107.

⁹ «La colectividad no existe ni entre nosotros, ni dentro del grupo. Lo que nos expulsa de su seno, lo que nos siente extraños es cualquier especie de colectividad», id., p. 107

¹⁰ «Pero en esa confusión de vidas que verifica toda colectividad es donde el YO se pierde definitivamente, pues acaba por no distinguirse del TÚ y del OTRO. (...) Ya no me abandono al íntimo deseo de corregirlo, de apropiarlo a mí, a fin de ser expresado yo también en él; pues se me hace evidente la naturaleza de nuestra colectividad, de nuestra compañía literaria: son nuestras diferencias las que nos reúnen y nuestra falta de solidaridad. (...) No tendría ningún objeto que mi juicio sobre su libro fuera el efecto de una comunión. Me complace sentirme en compañía de usted en virtud de una diferencia», id., p. 108.

¹¹ Lo de «provinciano» es adjetivo que José Gorostiza aplica a Montellano, al lado de otros más suaves como «cordial e íntimo», que no podían sin embargo desvanecer la carga perturbadora del primero, vid. Gorostiza, J., *Una botella al mar*, p. 112.

con un desigual libro el mejor retrato de conjunto de la generación. Ahí, en *Una botella al mar*, en esa prosa colectiva que contraviene los principios de autoría y de unidad, puede percibirse la profunda guerra liderada contra un medio que rechaza a los Contemporáneos y al que ellos pagarían con equivalente repulsa. Puede apreciarse la carga de su desarraigo, pero a la vez su firme confianza, por encima de cualquier cosa y por contraste a tanta soledad, en la poesía como «lo más hospitalario que existe». Quedan claros el escapismo al que se entregaron, su inapetencia hacia la política del momento, la necesidad compulsiva de modelos exteriores y la feroz sospecha que les merecía lo que olierá a exaltación patria, valores comunes y mexicanidad de muralistas con indios al fondo. Y todo se revela y se explicita a partir de la llamada de un escritor que no estaba libre de casi ninguno de esos pecados.

En este sentido, Montellano parecía marchar a contrapelo. Mientras los *suyos* están leyendo a Gide o a Cocteau, él se obstina por reivindicar, con un completo estudio dedicado, la figura de Amado Nervo, objeto de las más duras críticas en la famosa y conflictiva *Antología* de Jorge Cuesta. Y se dice, en diversas publicaciones, preocupado por las expresiones de la literatura popular, de la producción de la colonia, del cuento criollo o del clasicismo español: preocupaciones difíciles de justificar entre cosmopolitas como los que le rodeaban ¹².

Ya que éstos no admiten otro nacionalismo que el del «hijo pródigo», en las cartas de *Una botella* se reprueba esa «inclinación mexicana» tan suya, al percibirse artificiosa, rebuscada, insistente: como si Ortiz de Montellano se estuviera imponiendo un deber que más le hubiera convenido eludir o una disciplina acatada por estética y no por verdaderas exigencias internas del asunto. Es Gorostiza el que palpa esa deliberación, ese colorismo forzado, casi programático ¹³. Y en cierta forma, no se equivocaba, pero el programa de Ortiz quería ser más desmesurado. Entrañaba más cosas que el típico juego de pinceladas costumbristas para dar ambiente.

De hecho, había desembocado en lo indígena, rastreando lo que será el motivo Contemporáneo por excelencia: la —así llamada por Torres Bodet—

¹² Vid. en este ámbito la bibliografía crítica de Ortiz de Montellano, compuesta de análisis chocantes para su contexto como: *Antología de cuentos mexicanos*, Madrid, Saturnino Calleja, 1926 —donde recoge relatos de Roa Bárcena, López Portillo, Riva Palacio, Othón, Nájera, Ángel del Campo *Micrós*, Heriberto Frías, Vasconcelos, Silva y Aceves, Alfonso Reyes, Julio Torri, Jiménez Rueda o Francisco Monterde, entre otros—; *La poesía indígena de México*, México, Talleres Gráficos, 1935; *Figura, amor y muerte de Amado Nervo*, México, Ediciones Xóchitl, 1943; *Literatura indígena y colonia mexicana*, México, Secretaría de Educación Pública, 1946.

¹³ «La nota mexicana, colorida, no llega a desafinar, pero se oye que la has introducido deliberadamente», Gorostiza, J., *Una botella al mar*, p. 113.

«metáfora del sueño». Indagar en ella llevaba aparejado un retroceso, una investigación retrospectiva. Si se quería ser exhaustivo, se hacía imprescindible hallarle historicidad y un cierto pasado. A través de esta exigencia, Ortiz de Montellano desempolva las huellas náhuatl de su pasión onírica. Lo indígena opera en él en calidad de estímulo del inconsciente. Con Carl Jung, al que cita, Montellano lo aboca a despertar en nosotros ese sustrato íntimo y oculto que nos constituye¹⁴. Y así, aunque había partido de una primera impronta surrealista, aunque de la mano de Breton había advertido la potencia revolucionaria de las imágenes, lo que en verdad halla al final de todo es un primitivismo mexicano y deslumbrante que minimiza el aparato europeo de fórmulas y escrituras automáticas. Como Asturias o Carpentier, Montellano sospecha inicialmente, comprueba y ensalza después, la existencia de toda una irrealidad americana, antigua e innata. Los sueños en México no se despegan de «la poesía indígena y de lo irracional trascendente» y ese lazo entre los tres se revela de un modo sencillo, «en la autenticidad del despertar», mientras que en Europa «se desarrollan experiencias con fines refinadamente literarios»¹⁵.

Tenía entonces una finalidad ese tono de origen, infantil en ocasiones, en otras aindiado, para Villaurrutia «alegre» y para Novo de un ingenuismo «límpido», que aparecía en *El trompo de los siete colores* (1925), libro del que se menospreció en general sus notas folclóricas¹⁶. Como lo tenían igualmente los poemas en prosa de *Red* (1928), los versos copiados «al borde del brusco despertar» en «Primero sueño» (1931), la *duermevela* en que sus relatos de *Cinco horas sin corazón* (1940) consisten —aquel detective Mr. Dream que en uno de ellos se inventa— o esa «entrega a la noche» que viene a ser su *Himno a Hipnos*, publicado en *Letras de México* (1937).

¹⁴ Jung, C.G., cit. por Ortiz de Montellano, B., *La poesía indígena de México*, op.cit., p. 14 n.

¹⁵ Ortiz de Montellano, B., «Técnica y estilo», *Letras de México*, n.º 4, 15 de abril de 1941, p. 10.

La división entre una Europa racional y una América, sede de todo onirismo, se reitera en varios momentos de la reflexión de Ortiz de Montellano. Para él, «la poesía y el misterio anidan, con amplitud y desinterés, en las viejas culturas orientales. De allí su aparente debilidad frente a la cultura occidental científica e intelectualizada». Vid. Ortiz de Montellano, B., *La poesía indígena de México*, op.cit., p. 19.

¹⁶ «... y conjuga su amor por los niños con el hallazgo en sus juegos de un material poético que es a la vez el folklore, el mexicanismo que a partir de entonces Bernardo perseguiría exaltar y depurar», Novo, S., *La vida en México en el período presidencial de Miguel Alemán*, (ed. de José Emilio Pacheco), México, Empresas Editoriales, 1967. El silencio incómodo con que se trató ese folclorismo del libro fue roto, sin embargo, por dos comentaristas curiosos: Loera y Chávez, Agustín, «La joven literatura mexicana: Bernardo Ortiz de Montellano», *México Moderno*, marzo de 1921, pp. 113-115 y Jarnés, Benjamín, «Pescador de imágenes», *Ariel disperso*, México, Stylo, 1946, pp. 102-103.

Para Ortiz de Montellano, el pasado indígena, la literatura nueva o de vanguardia y el inconsciente son bazas indispensables de un solo proyecto onírico, reiterado en diversos soportes y bajo géneros diversos, en el que dilapidó toda su energía creadora y que había de culminar en tarea demediada, inacabable, imperfecta y ambiciosa: consignar en un diario que cubre de 1937 al 48 el curso de su actividad nocturna y soñadora.

II. DIFICULTADES PARA DORMIR

Compuesto a lo largo de dieciséis años, mixto en sus materiales, el *Diario de mis sueños* se ofrecerá en pequeñas entregas dentro de *Cuadernos Americanos*, se verá muchas veces reconvertido y reciclado por su autor en otras piezas de prosa y verso y aparecerá tan sólo con carácter póstumo¹⁷. El documento final se dibuja como un gesto neto y vanguardista: extraño, siempre sorpresivo, irreductible siempre, a base de conservar un alto grado de traición, de conflicto y de disidencia, incluso respecto a sus propios postulados.

De hecho, la confusa suerte editorial que corren, tanto el diario como el proyecto onírico del que deriva, no resulta sino de las imposibilidades y aporías que encierra la construcción de uno y otro y de los desafíos lanzados por su naturaleza paradójica o experimental.

Al fin y al cabo, en cada sueño se cumple la parte más solitaria de los seres. En eso —le advierte Cuesta en su carta a un Montellano que no para de atentar contra la voluntad aislacionista de aquél— coincide con la muerte. Ambos se caracterizan por lo individual de la experiencia que formulan y porque nunca pueden vivirse colectivamente. Si el sueño nace de obsesiones propias, no puede compartirse. Comunicarlo implica su prolongación más allá de nosotros; implica deshacer esa esencia suya intransferible e imaginar que se ha alcanzado lo que, a todas luces, es una falsa comunión con el soñar, también propio, de sus lectores.

Pero Bernardo Ortiz de Montellano, que ha encontrado en ciertos textos de la *Aurelia* de Nerval semejante «calidad particular de la luz» a aquella de la que participan sus visiones, se pregunta por una futura función civil de anotarlas. Servirían quizá para identificar subjetividades.

¹⁷ El último de los sueños en el *Diario*, carente de fecha, fue utilizado por Ortiz de Montellano y reproducido íntegro como relato en *Cinco horas sin corazón*, bajo el título «La calle de los sueños». Otros pasajes del libro se incorporaron a la obra poética. Para el estudio del *Diario de mis sueños (1933-1948)* nos guiamos por la edición completa y póstuma que prepara Wilberto Cantón en : Ortiz de Montellano, B., *Sueño y poesía*, México, UNAM, 1979, pp. 200-260.

Porque es posible que se correspondan con «mundos oníricos ajenos» y que, leyéndolas, alguien con el tiempo –hasta él mismo– puede un día reconocerse y corregirse ¹⁸, aunque la excusa suena todavía débil y con ciertos ribetes a socialización surrealista de lo maravilloso.

Por otra parte, según una segunda aporía que Cuesta señala, el sueño se relata despierto y esto también le traiciona. Se lee vigilante y se escribe asimismo en la vigilia. Es la vigilia «la que permite encontrar un significado (...), una conciencia a estar inconsciente, un algo a la nada» ¹⁹.

Montellano se defiende mejor de este último problema. Para él, dormir y velar son términos emparejados e indisolubles, cuyos límites se solapan e invaden de continuo, hasta el punto que despertarse o creer que se está despertando vendría a ser una trampa más de la acción de soñar. «Si te sueñas despierto estás dormido», dirá al comienzo de su *Diario*. Aun así, no puede por menos que sentirse molesto con la acusación de Villaurrutia, según la cual, en algunos instantes de su escritura, él se habría quedado traspuesto sobre sus poemas:

He intentado decirle que no siempre, como parece haber sido su propósito, se ha mantenido usted, aun en pleno sueño, completamente despierto; que unas veces se ha dormido usted sobre las palabras; que, otras veces, las palabras narcóticas han triunfado sobre su vigilia. Mucha culpa de esta falta de unidad reside, creo yo, en la dificultad en que se halla el poeta de abordar [su] tema (...). Sólo la mano de un vivo puede escribir el poema de la muerte. Sólo la mano de un hombre despierto puede escribir el poema del sueño ²⁰.

Las frases de Villaurrutia rinden obediencia a aquel intelectualismo gélido, a aquella racionalidad a ultranza de la que los Contemporáneos están enfermos y a la lógica implacable que abrazan como credo poético y vital, aprendidos todos del *Monsieur Teste* de Paul Valéry; obediencia, no obstante, que acata inicialmente el propio Montellano. Cierta aforismo del escritor francés –«Celui même qui veut écrire son rêve se doit d'être infiniment éveillé»– se le había clavado en el poema hasta asumirlo epígrafe de sus primeros *Sueños*. Oírle hablar de éstos asombra por lo mesu-

¹⁸ «... señalaré algunas leyes generales de mi vida onírica que ignoro (...) si corresponderían en algo con las de otros mundos oníricos de otros seres ajenos a lo subjetivo y profundamente mío, pero que, si por una de esas eventualidades curiosas y a menudo repetidas fuese alguna vez lector de estos relatos, podría comparar con mis propias experiencias para corregir, inclusive, sus resultados». Ortiz de Montellano, B., *Diario de mis sueños*, op. cit., p. 249.

¹⁹ Cuesta, J., *Una botella al mar*, p. 109.

²⁰ Villaurrutia, X., id., p. 123. Resulta curioso hallar antes, el 25 de mayo de 1921, la misma metáfora del trabajo literario consciente en carta de Alfonso Reyes a Vasconcelos: «Para escribir hay que pensar con la mano también».

rado de sus comentarios. Su *Diario* es, en cierta forma, un ejercicio que se pretende contenido, sereno y dentro del talante «metódico, científico o regular» del grupo²¹. Más que un soñador crédulo, Montellano trabaja como un «onirómano. No divaga, investiga»²².

Pese a ello, esta mano lúcida, *despierta y recomendada*, acaba por resultarle poco satisfactoria. Y se decide a responder a Villaurrutia que el poeta en vigilia será capaz de escribir del sueño, como el poeta vivo lo hará de la muerte, sólo si ambos han atravesado por lo más hondo de dichos acontecimientos. Esta permanencia de lo nocturno y mortuorio les prohíbe volver a ser ellos y les convierte en resucitados o en sonámbulos, nunca en lo que habían sido.

Por eso, conducido por su proyecto, Montellano hurgará en las sensaciones de los anestesiados, de los catalépticos, de los que regresan —Orfeo o Lázaro—. Y ahora como protagonista de su *Diario* coloca a ese tipo de hombre que deambula en sueños, con un alma condenada a no tener descanso, «sombra viva» que se desplaza, «frágil pétalo de tinieblas que escapa cuando duerme»²³. El tiempo nocturno se llena con una actividad frenética, sin reposo, sin cama, en los sueños que Montellano apunta: «seres medio desnudos, medio vestidos» pasean, miran, atraviesan una sola calle que no se termina nunca de cruzar, marchan con los ojos cerrados sin un norte claro.

Así, gracias a aquel fuego cruzado epistolar, algo había quedado resuelto para toda la generación, que hará uso precisamente del *sonambulismo* para definir la tarea del poeta. Éste —y el verso es ahora de «Nocturno miedo»— es un *dormido despierto* que sin rumbo y sin objeto precisos se echa a andar. El propio Villaurrutia, pese a sus diferencias con Montellano, reincide en la imagen, en esa noche inquieta del sonámbulo como disposición habitual de sí y de su obra²⁴.

III. EL SUEÑO DE UN SUEÑO

Los surrealistas, con sus automatismos y su hipnosis, habían incurrido en una parecida consideración del hecho escrito. Ellos eran también

²¹ Villaurrutia, X., «Conclusión al borde del sueño», *Monólogo de una noche de insomnio, Obras Completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, p. 604.

²² Domínguez Michael, C., «Ágrafos, sonámbulos y bohemios», *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 567.

²³ Ortiz de Montellano, B., *Diario de mis sueños*, op.cit., p. 254.

²⁴ «Inmóviles dormidos o despiertos sonámbulos/ nada podemos contra la secreta ansiedad./ Y no basta cerrar los ojos en la sombra/ ni hundirlos en el sueño para ya no mirar/(...)Entonces, con el paso de un dormido despierto/ sin rumbo y sin objeto nos echamos a andar». Villaurrutia, X., *Nostalgia de la muerte*, op.cit., p. 45.

poetas a medio dormir cuyas palabras venían dictadas de otro sitio. Con una mano como muerta, guiada por el sueño en que estaba sumergida, escribían un poema sin fin e ininterrumpido, poema «igual y absoluto que pasaba de seres a seres, inagotable murmullo» del que hablará Breton en su *Primer manifiesto*. Dicho ejercicio tenía la ventaja de asegurarles una tranquilizadora continuidad. Se prometían, recogiendo lo soñado, una febril creación. Y se aconsejaban la escritura sonámbula por este beneficio añadido de que no acaba, que se mueve y se reproduce²⁵.

Es, por tanto, en la experiencia liberadora e interminable del dormir donde el surrealismo afronta su principal batalla. Reivindicándola, desde 1916, mientras asiste al Doctor Leroy en el centro psiquiátrico de Saint Dizier, André Breton adopta la costumbre de anotar sus sueños, para después publicarlos en la revista *Littérature* y reflexionar sobre ellos dentro de *Les vases communicants*. Ahí, Breton perfila sus diferencias con el método interpretativo de Sigmund Freud, al que, por otra parte, había visitado en Viena hacia 1921²⁶.

El sueño surrealista posee coherencia, propósito, intervención en la realidad y una capacidad incluso para preverla: es un sueño proyectivo y profético a la antigua usanza. Tiene una labor dentro de cada historia personal y una riqueza anticipatoria que Freud habría intentado recortar y aburguesar. Para éste, en cambio, sólo sería un episodio de la actividad psíquica y un episodio en cierta forma sospechoso, puesto que, respecto a la vida despierta, equivaldría a las dolencias y delirios en relación a la conciencia normal. Con ello, insinuaba una naturaleza patológica del sueño que los surrealistas no le perdonaron y que además pretendía curar mediante la interpretación, es decir, devolviéndolo y subordinándolo a los contenidos y a la semiótica de la vigilia. Interpretar el sueño nos sanaría de él, como identificar el motivo de la obsesión conduce a rectificarla²⁷.

Dicha curación estaba reglada: surtía efecto y se procedía adecuadamente cuando la traducción encontraba para los símbolos soñados un

²⁵ «La escritura automática nos revela una posibilidad de escribir (...) en el día, pero como desde fuera del día, de una manera nocturna, libre de lo cotidiano y de su mirada molesta. (...) La escritura automática tendía a suprimir las coerciones, a suspender los intermediarios, ponía en contacto la mano que escribe con algo original, hacía de esa mano activa una pasividad soberana (...), que no pertenecía a nadie, que no podía y no sabía sino escribir». Blanchot, M. «La inspiración, la falta de inspiración», *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós, 1992, pp. 168-169.

²⁶ Breton, A., *Les vases communicants*, Paris, Gallimard, 1955, p. 15 y ss. Para la revisión que el surrealismo hace del psicoanálisis, vid. Rubio, O.M., «A través de lo sueños», *La mirada interior*, Madrid, Tecnos, 1994, pp. 144-147.

²⁷ «Las obsesiones y los delirios son tan extraños a la conciencia normal como los sueños a la conciencia despierta. (...) Así, pues, el procedimiento de que me serví para la interpretación de los sueños procedía de la psicoterapia», Freud, S., *La interpretación de los sueños*, I. Madrid, Alianza, 1966, p. 12.

correlato conocido, con origen en la infancia o en el presente y nunca descabellado ni visionario. La analogía universal y prospectiva, el sueño surrealista del futuro ignoto, se veía así reducido a una pura semejanza doméstica y enferma.

Lo curioso es que Montellano, que dice saber de esta polémica y de los dos caminos –«Conozco casi todas las teorías sobre los ensueños»–, practica ambos sin el menor empacho, con lo que su *Diario* resulta una mezcla magnífica e irredenta de códigos adversos. Procede cultivando tanto la anotación terapéutica como la irracional y mágica. Le interesa el psicoanálisis de alguna imagen, marcada con la obiedad de sus sentidos. Ésta puede explicarse a veces de un modo diáfano y sin ambigüedades. Parece incluso –interpreta Montellano dentro del más puro freudianismo– el resultado doloroso de alguna reacción orgánica.

Asimismo, alineado en la otra tendencia, cataloga lo que él designa como «isocronismos», predestinaciones en lo soñado de lo venidero. Puede ver la próxima muerte de su madre; se conduce con la defunción por anticipado del hijo de un amigo; intuye la de García Lorca, de cuya poética fatalista se siente tan partícipe.

El poeta andaluz y yo caminamos por la orilla del río del Consulado. En un jacal –caja de juguete– cubierto por enramadas de flores, descubrimos un velorio indígena: tres niñas, sentadas, giran alrededor de la niña muerta, cantando coplas alusivas a la flor del romero. (...) Reanímase en mi mano la niña muerta. Crece como una flor o una ciudad, rápidamente. (...) Cinco años después de escribir el Sueño ha muerto fusilado por la inconsciencia y la maldad, el poeta García Lorca y una vez más confirmo que en los sueños como en la poesía –estados psíquicos afines (...)– pueden anticiparse sucesos por venir²⁸.

Montellano llega a vislumbrar guitarras, hechas de la misma madera con que se fabrican ataúdes, costumbre cordobesa que después averigua.

²⁸ Ortiz de Montellano, B., *Diario de mis sueños*, op. cit., pp. 206-207. Para otros isocronismos, vid. id p. 244 : «El 4 de octubre –dos días después del sueño– murió mi madre. (...) El día dos de octubre, fecha del sueño, mi madre no presentaba, dentro de su estado delicado de años atrás por su edad, síntomas especiales que pudieran alarmarme». O bien, p. 232: «Al despertar recuerdo que he soñado esta noche (o pensado en sueños) con el hijo pequeño de un amigo (F.T.) que hace tiempo vi, poco después de nacer, y que me impresionó porque no revelaba completa normalidad. En cambio, el otro hijo, mayorcito, de mi amigo había crecido y gozaba de buena salud. ¿Habrá muerto el pequeño?, me preguntaba. (...) a la hora del desayuno, veo el periódico y me encuentro, con sorpresa, la esquela de defunción del hijo mayor de mi amigo».

El sueño de las guitarras, citado luego, aparece en la entrada del 22 de julio de 1947 (pp. 241-243).

Durmiendo, se le revela hasta este dato erudito, «como algunas otras cosas más que he señalado posteriormente». Hay asombrosas coincidencias falsas y *significativamente desencadenadas*, como cuando cree haber previsto el accidente trágico de Jorge Cuesta y sólo ha confundido las fechas, soñándolo tres días más tarde.

Lo de menos es, sin embargo, la espectacularidad de estas casualidades, su carga subjetiva y reveladora. A su lado, se producen otras visiones más terribles porque no participan ni de un proceso ni del otro: sueños sin el más mínimo significado, a los que el soñador asiste sobrecogido por lo imposible de sus referencias, por ni siquiera pertenecerle. Son también los más irreductibles, sueños sin conexiones ni consecuencias, y los más peculiares del *Diario*, en cuanto lo desestabilizan y lo ponen en duda ²⁹.

Éste empieza a tener poca validez o una validez debilitada, si algunas de sus notas se han vuelto irreconocibles, casi impropias, sin apoyo en ningún dato de este o de otro mundo identificable. Representan —como líricamente él lo había descrito en «Materia de la muerte»— los «nudos del hombre», allí donde acaba y surge «el vago abismo de palabras secas» ³⁰. Para ellas —y esto es radical— no debe de existir traducción ni diccionario ni equivalente. El código, cualquiera de las descodificaciones probables, ahí falla. Y como sonámbulo, Montellano no es dueño de su noche. A lo sumo, actúa como «testigo y víctima ajena, en sueño trágico. Sin interés estético, un sueño de angustia, solamente» ³¹.

La visión se prosigue sin él y sin sus patéticos intentos de comprensión. La visión no es interpretable: es autosuficiente, circular y cerrada como los palíndromos que Bernardo emplea y copia en su *Diario* —«Raza al azor rózala azar»— y como la encontrada voz «Acuyuca», voz que resume el circuito clausurado de soñar ³². Para colmo, la visión se contempla a sí misma. En la entrada del 24 de mayo del 47, se nos narra lo que se ha convertido ya en una pesadilla absorta y endógena:

He aquí lo que soñé: me encuentro a Octavio Barreda en la iglesia de los mexicanos en París (...). Octavio descubre un agujero en el suelo apenas cubierto, peligrosamente, por una hoja de periódico. ¿No has visto —me dice— el último libro de S.B.? Y del cajón de un

²⁹ «Sueño teatral, sin conexiones (sic) ni consecuencias; demasiado lógico aunque inexplicable», id., p. 227.

³⁰ Ortiz de Montellano, B., «Materia de la muerte», *Sueño y poesía*, op.cit., pp. 174 y ss.

³¹ Ortiz de Montellano, B., *Diario de mis sueños*, op.cit., p. 227.

³² «El pueblo se llama *Acuyuca*. [En nota] Palabra de sueños. Puede leerse al revés», id., p. 237n.

escritorio saca el ejemplar que me enseña. Es un libro curioso, no impreso. Hecho de recortes de periódicos con la pasta de un cuaderno escolar viejo. Como mi libro de documentos, pienso...³³.

No importa mucho la anécdota de que Barreda, íntimo enemigo de Montellano, a quien calificaba de «raro, introvertido, medio anormal terco y con atisbos poco frecuentes de inteligencia»³⁴, sea elegido como interlocutor en el momento en que el durmiente descubre su propia obra. Lo crucial es que el texto disperso, no impreso nunca, no puede identificarse con otro sino con este *Diario* de suerte difícil. El libro entonces se *predice*, libro dentro del libro, en un acto soberano de autogestión. Escritura que se escribe sola, sueño autónomo, por tal autonomía accede y se ratifica como vanguardia plena: la vanguardia que se libra de la mimesis y se articula como un discurso inmanente, «aserción de sí y no del mundo»³⁵.

Es entonces vanguardista, no porque repita el presente y se adelante al porvenir –según deseaban los surrealistas–; más bien, porque no depende de ninguno de ellos. No reproduce lo real ni lo copia. Tampoco lo real lo certifica o valida. Es una creación paralela y sin deudas con elementos visibles.

Advirtiendo la independencia del trabajo en que está metido, no extraña nada que a Montellano le obsesione serle lo más fiel posible. Le preocupa, sobre todo, interferir y fabular; mentir, por consiguiente, acerca de aquello que discurre al margen de lo personal y lo literario. Para impedirlo, se propone redactar sin dolor, sin exceso, sin interpretación, sin la mediación del estilo y en un nivel inmediato y literal:

Podría describir el paisaje extrañamente iluminado y oscuro (...), si no creyese como creo que a una descripción de cosas visibles supera el ojo que las ve y las recuerda. Me esfuerzo, además, por no hacer literatura con estas notas que deben traducir como un espejo fiel, hasta donde sea posible, los acontecimientos que dentro de mi pupila cerrada por la noche vi desarrollarse, a través de diversas

³³ Id., p. 9.

³⁴ Cit. por Carballo, E., *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, SEP, 1986, p. 219.

³⁵ Bessièrre, J., «Littérature et représentation», en VV.AA., *Théorie littéraire*, Paris, P.U.F., 1989, p. 309.

Vid. id., Jitrik, Noé, «Las dos tentaciones de la vanguardia», en Pizarro, A. (ed.), *Sociedad, Cultura y palabra*, III. Brasil, Sociedad Editora del Brasil, 1995, p. 60: «...la vanguardia, en cuanto su textualidad aspira a organizarse en torno a un propósito de autorreferencialidad, es un en sí, inmanencia pura, mundo de signos cuyos significados excluyen ciertos referentes muy privilegiados».

emociones y pensamientos desligados de la lógica cotidiana, la noche del 14 de noviembre...³⁶.

En una conclusión que consideraríamos más propia de Cuesta, Montellano parece acusar lo ficticio de su programa. Narrar lo que se sueña conduce, ahora sí, a perderlo. El relato de algo soñado lo devuelve a un ramillete de categorías –la de los contenidos, de la intriga, del hilo narrativo, la acción, el mensaje, los papeles o actantes– del que precisamente el sueño quedaba liberado, o respecto al cual el sueño constituía la excepción. La escritura de su *Diario* alerta sobre esos peligros y se convierte en un intento de no escribir; de denunciar las trampas de la retórica y, en un segundo giro, de hacer ficción finalmente con esa denunciada y peligrosa ficcionalidad³⁷.

Tras esa toma de conciencia sobre la escritura que comparte con la vanguardia, lo único que le resta al *Diario* es ofrecerse como se ofrece: hecho estético inacabable, solitario y paradójico, autónomo y, a la vez, levantado con todas sus contradicciones y toda su independencia sobre las ruinas de lo íntimo y lo intransferible. Acaso no cabe otra cosa: lo demás –se resigna Montellano– no es sino «despertar a qué sombra que no hallamos, a qué luz que perdimos».

ESPERANZA LÓPEZ PARADA
Universidad Complutense de Madrid

³⁶ Ortiz de Montellano, B., *Diario de mis sueños*, op.cit., pp. 215-216.

³⁷ «[La vanguardia] es una culminación de un proceso de conciencia acerca de las condiciones en que se lleva a cabo la escritura: los vanguardismos formulan un desafío al blanco vertiginoso de la página», Jitrik, N., op.cit., p. 72.