CLAUDE MARINI

Montes de Oca: algunos elementos de un Arte Poética

1. Poesía y realidad

En su obra poética, Marco Antonio Montes de Oca ofrece al lector atento algunas claves que le permitirán penetrar en ella y apreciarla en todo lo que vale. Afirma primero los derechos legítimos del creador y su vocación de hacer surgir un habla inspirada, que inventa paso a paso su propio universo, incluso trastornando la realidad sensible:

> Voz mía
> No te desampares creyendo que el canto
> Es asunto exclusivo de los dioses
> No cantes si tu loa sólo enciende
> Lumbraredas habituales.[1]

Se entrega a una verdadera subversión de la mirada, que se vuelve hacia lo invisible, para arrastrarnos hacia él:

> El poeta inventa lo que mira
> Y va bien
> Son otros los que avanzan
> En sentido contrario.[2]

Al exclamar "Al diablo mis pupilas vivan las apariciones",[3] reivindica la preeminencia de lo imaginario. Se presenta a sí mismo como irresistiblemente atraído hacia el sueño: nada podrá apartarlo de él, ni siquiera una muerte que parece inminente y que imagina:

> Incluso si estuviera
> con dos llantas en el voladero
> sentado en mi balancín mortal,
> cambiaría roqueríos inevitables
> por lagos y arboledas de aire,
> blancas fundaciones en blanco todavía,
> paisajes por nacer,
> el edén dando vueltas
> sin latitud ni paralelo.[4]

Elige adrede una situación ejemplar: la de un coche en equilibrio al borde de un precipicio, y proclama de manera hiperbólica que en esas circunstancias puede sustituir a la realidad que se impone la (realidad) propia del universo poético. Las palabras para expresarlas son de hecho comunes a las dos: lagos / arboledas / fundaciones / paisajes. Pero estos sustantivos se ven inmediatamente transformados gracias al poder metafórico de los determinantes que elige: "lagos y arboledas *de aire*", "blancas fundaciones *en blanco* todavía", "paisajes *por nacer*". Así, lo que aparecía como inevitable ("roqueríos") queda metamorfoseado por elementos imaginarios a la vez precisos y movedizos, susceptibles de vivir otras metamorfosis.

Montes de Oca renueva la imagen de precipitarse al abismo —símbolo tradicional de la caída y la muerte—. Aunque esta práctica sea peligrosa, aunque el fracaso aceche siempre al poeta, éste debe sumergirse incansablemente en una profundidad cada vez mayor (¿No es acaso *Sistema de buceos* el título de un libro de poemas en prosa publicado en 1981?) Si la caída es un movimiento creador, ¿por qué no asociarlo al vuelo, a la imagen del ala inspiradora ("Ala que me ayudas a darle nombre a cada yerba")?[5] Esto es lo que hace Montes de Oca al proclamar: "Buceo y vuelo se entrelazan",[6] o también

> No renuncio al abismo
> Tampoco a la cuerda floja
> Cuando me despeño
> Temo ser herido por la red[7]

Los objetos comunes se ven entonces despojados de sus atributos habituales. El movimiento, la creación perpetua, multiforme, se afirma como los rasgos fundamentales del universo poético de Montes de Oca. Los reivindica sin cesar y los resume, sencillamente, en una frase que cierra un poema en prosa:[8] "Estarse quieta: una empresa del otro mundo".

2. La creación

> Alguien apila en mi raíz incandescente larvas
> Es la vida vivida a pulso y a destajo
> Por un cuerno de sol me llega su llamada
> Bajo antiguas arcadas ella me espera
> Alta suntuosa como antes
>
> Me espera sin un solo taconazo de impaciencia
> Ahí me espera entre pájaros de nieve
> Con su traje de siglos apenas arrugado.[9]

Montes de Oca expresa aquí una especie de connivencia entre el poeta y la vida: está simbolizada por una mujer que lo llama, en un ambiente mágico y armonioso, en aparente contradicción con "a pulso y a destajo", sinónimos de dificultad y esfuerzo. Probablemente la vivencia del poeta no corresponde siempre a lo que él había imaginado. La vida aparece, suntuosa, tranquila, inmutable. Su llamada se expresa gracias a una mezcla de impresiones sensoriales: "Por un cuerno de sol me llega su llamada" (sinestesia)[10] y está ella misma asociada con "incandescentes larvas". Se trata de una variante de "luciérnaga" que regresa con cierta frecuencia en el bestiario de Montes de Oca. Este insecto parece es-

tar vinculado al misterio de la creación, o parece al menos traducir una manifestación sensible de la felicidad de ser:

Tu vestido de gusanos luminosos
Se retuerce y centellea[11]

o también en la evocación de un paraíso perdido:

El corazón aspiraba patrullas de gusanos luminosos. Eso
(era entonces.[12]

e incluso:

Dios que estás hecho
De levadura de luciérnagas:[13]

Estas luciérnagas aparecen también en un trozo de *El corazón de la flauta* (1968):

Toda la primavera nace del mismo parto
llegan primero auxilios para el decapitado
Brigadas llegan silenciosamente
Como tigres con garras de algodón
Y llegan bosques de gusanos encendidos
Y perfumes que se sueltan el pelo a medianoche
Y estatuas con barbas de trébol y senos
De madera tallada a navaja
Y llegan jazmines nadando en una gran copa
[anaranjada:
Son tu cinturón barroco
El copioso anillo que abres la remota aduana
Al trueque inaudito de metáforas.[14]

Estos versos ilustran dos aspectos fundamentales de la poesía de Montes de Oca. Por un lado, la creación que podemos llamar "surreal", que traduce, como lo vimos al principio, la relación especial que sostiene el poeta con el mundo, que se origina en lo que Vicente Huidobro llamó "creacionismo", así como en el movimiento surrealista.[15] Esto es lo que retoma Montes de Oca en numerosas declaraciones y en numerosos poemas, como "El poeta inventa lo que mira", ya citado. Por otro lado, los vínculos del poeta con los orígenes y las tradiciones de su pueblo.

Así, en el largo poema *El corazón de la flauta*, de donde se tomaron los versos citados, Montes de Oca invoca sin tregua a La Gracia, y, jugando con la distancia semántica de los términos que asocia, responde a las exigencias de la imagen surreal: "estatuas con barbas de trébol y senos / De madera tallados a navaja", o también "Y llegan jazmines nadando en una gran copa anaranjada".

Pero, ¿puede este nacimiento de la primavera de la creación quedar reducido a una poética de la casualidad?, ¿responde únicamente a las reglas promulgadas por André Breton en el *Manifiesto del surrealismo:* "Es del acercamiento en cierto modo fortuito de los dos términos de donde ha brotado una luz particular", o bien: "Cuanto más lejanas (...) sean las relaciones de las dos realidades cercadas, más fuerte será la imagen"?[1]

No únicamente, claro. Además, ¿existe algún poeta vinculado con el movimiento surrealista de quien se pueda afirmar que logró crear un perfecto estado de inconciencia? Este movimiento no deja de ser ante todo una tendencia hacia un ideal poético. Así, en nuestro ejemplo, la primavera nace asociada con la imagen de la muerte por decapitación ("Llegan los primeros auxilios para el decapitado"). ¿Cómo no ver en ello un resurgimiento del sacrificio, un ejemplo del ciclo vital fundamental en la cosmogonía mexicana: "Los fenómenos giran y se repiten como en un juego de espejos". ¿Esto es lo que nos muestran los bajorrelieves del juego de pelota de Chichén Itzá, donde dos hileras de jugadores se dirigen hacia un motivo central que representa la decapitación de un jugador. Ríos de sangre en forma de guirnaldas y flores brotan de su cuello. Los tigres ("como tigres con garras de algodón") están presentes en el mismo lugar, ya que el templo de los tigres comunica directamente por una escalera con el juego de pelota.

El poeta mismo nos invita a tomar en cuenta su amor por sus orígenes y a no menospreciar este aspecto de su obra cuando escribe en el prefacio de *Poesía reunida*[1]: "Si la poesía contemporánea de México es juzgada por el contexto de sus atavismos y se lee como una piedra que funda la antigüedad al mismo tiempo que es fundada por sus correspondencias con la tradición, se hará claro en qué medida su valor excede al mero afán decorativo".

El poema XXVIII de *Poemas de la convalecencia*[18] es también interesante en este aspecto:

Enrojecido me presento,
bajo una capa de hormigas,
con el pungente maquillaje de la insolación.

Por dentro me atosiga
una lumbre carmesí,
un rencor de niño castigado
con la cara contra el mar
en mi cuchitril insomne
que quiere alzarse con todo y lecho
y pierde sus alas
de papel periódico.

Es justo entonces que recuerde,
mis años de estrépito verde
cuando el día ya quemado
erguía en luz petrificada,
su repique ciego
entre los sones de la ciénaga.

El tiempo, rapsoda de piedra,
tocaba su cuerno humedecido
y entre sus ojos de ágata vertiginosa, congregaba
mástiles de alhelíes, vestigios de espadañas,
el índice flamígero
del nardo que a tientas fenece

Yo me desplazaba
entre anclas a la deriva
y cielos tachonados
de nubes fijas,
mientras mi cuarto
—un diáfano dado
con paredes de libélula—
hacia el valle rodaba
en tapetes afelpados por la bruma.

Había estrépito y verdor,
un aire de astrónomos mirando
la oscurana que palpita,
los frutos ya labrados
en el ramillete de antebrazos
del radiante chopo inmóvil.

Sucesión perdurable
de lo que la historia olvida,
intacto tiempo remozado
con fuegos de artificio
y llamaradas esenciales.

Este poema, que también esclarece las declaraciones de Montes de Oca sobre su obra, empieza en primera persona ("me presento") y desarrolla un sentimiento de malestar provocado por los sustantivos, los determinantes y los verbos que emplea: "bajo una capa de hormigas", "pungente maquillaje", "insolación", "me atosiga", "lumbre carmesí", "cuchitril insomne"... El hipálage constituido por "cuchitril insomne"... El hipálage constituido por "cuchitril insomne", figura de la retórica clásica, está aquí continuado, ya que "cuchitril" se convierte en sujeto de "quiere alzarse" y de "pierde".[19]

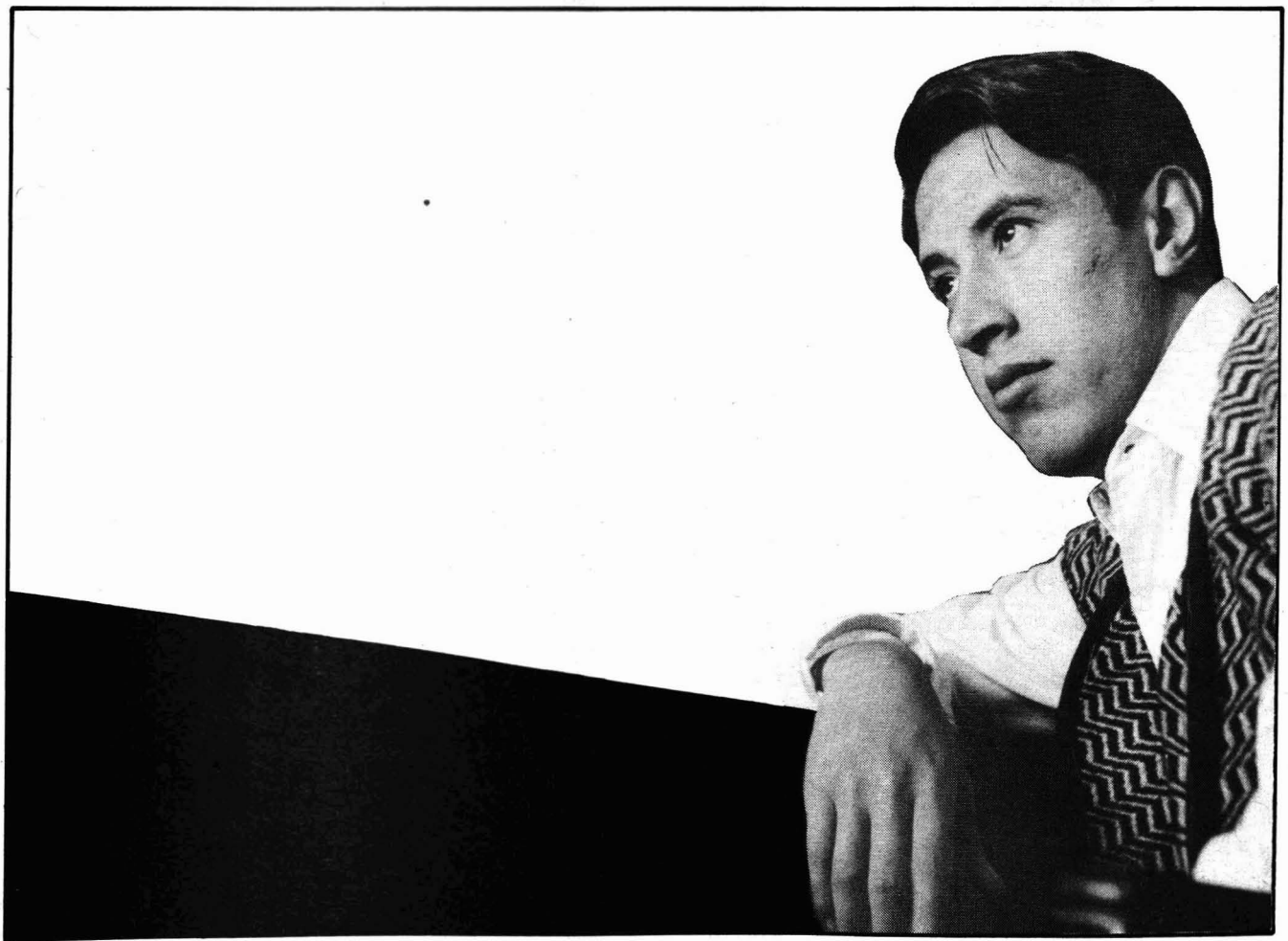
Si respetamos el valor simbólico que Montes de Oca atribuye por lo general a "ala" y a la imagen del vuelo, lo que confirma el final de la segunda estrofa es efectivamente una impresión de fracaso acompañada por algo de burla: "y pierde sus alas / de papel periódico".

Con "es justo entonces que recuerde" empieza con cierta solemnidad un movimiento que nos ha de arrastrar hacia otro tiempo —el tiempo de los atavismos y de la antigüedad, del que nos habla Montes de Oca—, evocado por medio de metáforas en las cuales se mezclan varias sensaciones con sugestivo desorden: "estrépito verde", "día quemado", "repique ciego", "sones de la ciénaga", "luz petrificada".

La cuarta estrofa suena como un himno a un pasado en el cual se confunden tiempo y poesía ("el tiempo, rapsoda de piedra") idealmente mezclados en una visión dominada por la imagen de una piedra preciosa ("ágata vertiginosa") asociada con flores ("alhelíes, "nardos").

En este universo mágico, que hasta ahora es estático, va a moverse el poeta. Los valores de los objetos y los elementos son inciertos ("anclas a la deriva") o invertidos ("nubes fijas"). La metáfora por aposición ("mi cuarto / —un diáfano dado"), que se origina quizás en una similitud de forma entre "cuarto" y "dado", se desarrollará de forma coherente hasta el final de la estrofa. Así, "cuarto" llama a "paredes", y luego "diáfano" implica "libélula", y finalmente "dado", "rodaba en tapetes", en un movimiento formal que acompaña a la imagen del dado rodando.

La sexta estrofa empieza con "Había estrépito verde", que retoma de manera disociada la metáfora "mis años de estrépito verde" (tercera estrofa). En este pasado difuso surge la visión de los astrónomos. Montes de Oca escribe "un aire de astrónomos", como si el aire mismo tomara una calidad particular por su sola presencia, atenta a la vida nocturna ("la oscurana que palpita") y a los astros ("los frutos ya labrados"). Resulta tentador comparar esta visión con la inmensa atención que prestaban las civilizaciones prehispánicas de México a los movimientos de los astros y a la cuenta del tiempo, en especial porque el poema está marcado por signos que nos remiten a este pasado: "Ciénaga", que evoca la situación geográfica de Tenochtitlán, el tiempo que toca un cuerno que nos recuerda las conchas que utilizaban los in-



Marco Antonio Montes de Oca

Marco Antonio Montes de Oca

dios, una piedra preciosa privilegiada como el jade: el ágata.

Además, estas interpretaciones se ven confirmadas por comparaciones con la poesía del México antiguo. Hemos observado la forma en que retoma insistentemente "mis años de estrépito verde" con "Había estrépito y verdor". Una interpretación intuitiva permite entender que la asociación del movimiento y el color traduce la felicidad de vivir y de crear. Algunos poemas en náhuatl justifican esta hipótesis: los *Xopancuicatl*: *Cantos de tiempo y verdor*, sobre los cuales escribió León-Portilla:[20] "Se trata de composiciones en las que, de diversas formas, se proclama la alegría de vivir. El mundo de la naturaleza se vuelve en ellas presente con plenitud de luz y calor. Se evocan los montes, los bosques, las flores que abren sus corolas, las aves preciosas." Un poema que forma parte de las mismas composiciones se llama *Hacen estrépito*.

Hacen estrépito los cascabeles
el polvo se alza cual si fuera humo:
Recibe deleite el Dador de la vida.

Aunque el propio Montes de Oca reivindica una parte de casualidad en su creación (el echar los dados es sin duda el símbolo), su papel no es exclusivo y existen otras claves para su arte poética. El poema que acabamos de comentar ejemplifica una estructura elaborada según la lógica del relato: el dolor del presente hace que surja la felicidad del pasado, de la creación fácil, en un edén. Las imágenes que lo evocan no son siempre visiones que debamos colocar en el universo del creacionismo o el surrealismo, como tratamos de demostrarlo en el caso de "mis años de estrépito verde". Lo mismo podríamos decir respecto a "la oscurana que palpita", cadena vital misteriosa, cuyos eslabones el poeta trata de reconstruir incansablemente, como en estos versos de *Vendimia del juglar* (1965), en los que escribe:

Y camino descalzo
Por un archipiélago de almohadas
Hacia la radiante oscurana de mi origen

3. El trabajo poético

La abundancia de la obra de Montes de Oca, por un lado, y su gusto por la innovación y la búsqueda, por otro, llevan en sí mismos cierto número de consecuencias que él asume. Se sobrepone a sus fracasos, aunque sufra por ellos, sacando de ellos nuevas fuerzas (ya hemos visto cómo invierte el símbolo tradicional que dice que caída significa fracaso):

El tamaño del fracaso.
Devuelve a la aventura su poder heroico.[21]

Esta voluntad de construir que anima a Montes de Oca no debe ocultar sus angustias de creador, que traduce por la sensación de estar prisionero de un espacio que le mide la sociedad:

Sin remedio ocupo mi lugar
Mi cárcel tan bien medida
Como un sarcófago[22]

Prisionero del lugar que tienen a bien dejarle, pero también de un pasado de creador que se opone por esencia a su pasión por el movimiento y el cambio, exclama:

No sé qué hacer con tanto pasado a prueba de balas[25]

Pero "la magia" le da fuerzas para proseguir su creación:

Magia en los ritos que resisten a cualquier zarpazo
Magia en la cruz del sur
Y en todo lugar donde una uña
Cultiva sus propios árboles.[24]

De hecho, esta magia está íntimamente vinculada a la imagen de la uña que aparece en estos versos: "la uña" simboliza el esfuerzo, un trabajo de creación acompañado por sufrimiento.

Montes de Oca habla también de sus dedos "severamente desyemados y ardidos", lo cual viene a ser lo mismo en cuanto al sentido.

Gusta insistir, también, en el hecho de que su trabajo de poeta es también el trabajo de un obrero. Para ilustrarlo, escribe en el prólogo autobiográfico de *Poesía reunida*: "Mi símbolo vital no era el lince sino el topo; el animal que ve con su cuerpo y cava y organiza."[25] Algunas imágenes concretas traducen efectivamente esta lucha de la escritura:

Estiro tuerzo enrollo
El texto que sin pies ni cabeza
Al menos exige una cintura
De reloj de arena.[26]

Este trabajo sobre el lenguaje lleva al poeta a ver en la palabra un material que puede servir para montar o desmontar un edificio como un verso:

Las palabras se desprenden
como furgones

Solo estoy como un brazo de mar amputado de la tierra
Solo estoy como un brazo de mar
Solo estoy como un brazo
Solo estoy
Solo[27]

El poema aparece entonces como un juego de construcción o de piezas ajustadas que revelara de pronto su estructura. La palabra misma puede ser objeto de transformaciones que llegan a abolir sus límites, en un movimiento contrario al anterior, en el caso del ejemplo siguiente:

Boca donde se remansa la palabra-nave
La palabra hasta-mañana
La palabra manoplaquedetienealmeteoromáságil[28]

4. Hacia el poema-objeto

Esta búsqueda conduce a Montes de Oca hacia la poesía concreta,[29] hacia lo que él llama "poema gráfico" en la introducción de *Lugares donde el espacio cicatriza*,[30] sobre el cual dice que la escritura abandona su carácter neutro para participar: "ya no es solamente un medio que conduce contenidos significantes sino significado en sí mismo, azar comprometido, escultura que ayuda a su escultor a darse vida y forma". Montes de Oca afirma en este libro su desconfianza hacia lo que nombra "el lastre explicativo". Quiere desprenderse de un espíritu de síntesis y alcanzar "el anti-discurso": "equivale a la salud de la palabra y es un arma rapidísima contra cualquier forma de enajenación contemporánea"[31] Este libro, donde alternan poemas visuales y poemas en prosa, no tiene números de páginas ni índices, para que el lector se sumerja en un mundo que es tan plástico como literario, se enfrente con una sucesión de testimonios que tienden a constituirse en "obras" u "obras de arte".

Resultaría tentador reducir una experiencia poética de este tipo a una transformación del arte por el arte sin encontrar en ella más que una función estética, pero ello constituiría una simplificación abusiva. Aunque Montes de Oca insiste mucho sobre sus búsquedas formales, ¿sería posible que su poesía estuviera totalmente separada del mundo en el que vive? ¿No habla él mismo de "azar comprometido" y de una lucha contra la enajenación contemporánea? En realidad, sí toma posición, como en el poema en prosa que empieza con "Cuán claro todo tras el monóculo cenagoso", dominado por la imagen del murciélago que le da el título al poema visual situado "en mirada". Su papel es claro: su disposición simboliza la forma de un pájaro (el murciélago), y los nombres de los países mártires del imperialismo están como roídos por la extensión de la palabra *olvido* que invade poco a poco verticalmente toda la parte izquierda del poema. "Muestra" pues lo que desarrolla el poema en prosa con un tono de imprecación ("¿Quién derribará espantapájaros...?).

Notas

1. *Poesía reunida*, p. 63.
2. id., p. 71.
3. *Comparecencias*, p. 146.
4. *Comparecencias*, p. 161.
5. *Poesía reunida*, p. 61.
6. *Comparecencias*, p. 140.
7. id., p. 53.
8. id., p. 218.
9. *Comparecencias*, p. 28.
10. Cf. Rubén Darío: "¡Claras horas de la mañana / en que mil clarines de oro / dicen la divina diana!" *(Cantos de vida y esperanza)*.
11. *Comparecencias*, p. 39.
12. *Poesía reunida*, p. 68.
13. *Comparecencias*, p. 20.
14. id. p. 20.
15. En 1916, Vicente Huidobro afirmaba: "Toda la historia del arte no es más que la historia de la evolución del hombre-receptivo hacia el "hombre-dios" o "artista-dios" que resulta ser un creador absoluto." Citado por Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*. p. 247. Cf. Octavio Paz, *Puertas al campo*.
16. André Bretón, *Antología (1913/1966)*. Siglo XXI, México, 1973.
17. *Poesía reunida*, p. 22.
18. *Comparecencias*, p. 187.
19. Respecto al hipálage, B. Dupriez en *Les procédés littéraires* (10/18 1984) cita un ejemplo idéntico: "le lit dormait d'un profond sommeil" ("el lecho dormía con sueño profundo") (ARP, *Rire de coquille*) acompañado por esta observación: "El procedimiento no escapó a los surrealistas, que lo utilizaron para crear discordancias irrefutables". p. 236.
20. *Literatura del México antiguo*, p. 120.
21. *Comparecencias*, p. 102.
22. Id., p. 116.
23. Id.
24. Id.
25. *Poesía reunida*, p. 17.
26. *Comparecencias*, p. 135.
27. Id., p. 76.
28. *Comparecencias*, p. 17.
29. "Poesía concreta: producto de una evolución crítica de las formas. Dando por terminado el círculo del verso (unidad rítmico-formal), la poesía concreta empieza por adquirir el conocimiento del espacio gráfico como agente estructural". Haroldo de Campos en *Plano piloto para poesía concreta* (1961). Citado por Ramón Xirau en *Poesía iberoamericana contemporánea*, p. 177.
30. Joaquín Mortiz, México, 1974.
31. *Lugares donde el espacio cicatriza*, "Llave del libro".