

Folclor y *decepción*. Bernardo Ortiz de Montellano y la literatura popular

ENRIQUE FLORES

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

A partir de una expresión de Jorge Cuesta, este trabajo revisa la presencia del folclor en las primeras obras del poeta Bernardo Ortiz de Montellano: Avidez, El trompo de siete colores, Red. Con ese fin, se investiga también el contexto en que se produce esa obra —la sociedad posrevolucionaria de los años veinte— y, particularmente, la participación de artistas e intelectuales como el Doctor Atl, José Vasconcelos y Rubén M. Campos, en la “invención” y el uso político del folclor. Por último, se analizan las discusiones que tuvieron lugar entonces en torno a la “intervención” de los artistas y los folcloristas en las artes populares. La pregunta que parcialmente se responde aquí es: ¿representa la poesía de Montellano, como dice Cuesta, una “decepción” del folclor?

...la poesía es lo más hospitalario que existe.

Jorge Cuesta

En 1932, en un artículo titulado “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?”, Jorge Cuesta establecía una lista de las “decepciones” en las que habrían incurrido sus amigos, el grupo de escritores jóvenes identificado con la revista *Contemporáneos*. No obstante alguna alusión hermética —en clave privada—, la lista representaba una abierta provocación frente a la cultura literaria oficial:

Es maravilloso cómo Pellicer decepciona a *nuestro paisaje*; cómo Ortiz de Montellano decepciona a *nuestro folklore*; cómo Salvador Novo decepciona a *nuestras costumbres*; cómo Xavier Villaurrutia decepciona a *nuestra literatura*; cómo Jaime Torres Bodet decepciona a su admirable y peligrosa avi-

dez de todo lo que le rodea; cómo José Gorostiza se decepciona a sí mismo; cómo Gilberto Owen decepciona a su mejor amigo (Cuesta, 1994: I, 172-173; subrayados del autor).

Las palabras subrayadas por Jorge Cuesta no marcan un énfasis afirmativo, sino una ironía que rechaza el programa nacionalista: ése que idealiza “nuestro paisaje”, “nuestras costumbres”, “nuestro folklore”, “nuestra literatura”... A Ortiz de Montellano se le asociaba al folclor y se le distanciaba de él. Pero lo más extraño del fragmento era el uso de la palabra *decepción*; más todavía, del verbo *decepcionar* en un uso fuera de lo común —desplazado, separado de su sentido, *desarraigado* de su contexto gramatical (no se *decepciona* a un paisaje, a un folclor, a unas costumbres): extranjero.¹

Se hablaba, pues, de una serie de textos deceptivos, *decepcionantes* en la terminología de Cuesta, y a Montellano le tocaba ahí —transvalorándolo— *decepcionar* al folclor.

Para Cuesta, en efecto, su generación había comenzado por negarse a sí misma la fácil solución de un “programa”, de un “ídolo”, de una “falsa tradición” (171). Así, en el mismo artículo, acusaba a “los *exotistas*, los *mexicanistas* entre ellos”, de ser “ladrones de lo pintoresco”, y añadía que la “realidad mexicana” del grupo no era otra que su “desamparo” (172). Exotismo, mexicanismo, nacionalismo —y hasta el “revolucionarismo” oficialista de la Revolución mexicana— eran “puras formas de la misantropía” (173).

Los argumentos son similares a los desarrollados en una carta escrita en 1933 por el mismo Cuesta y dirigida, precisamente, a Bernardo Ortiz de Montellano (Cuesta, 1994: II, 243-246). Cuesta escribe ahí que su grupo no es más que una reunión de “soledades”, de “exilios”, una agrupación de “forajidos” —“perseguidos por la justicia”, no solamente en sentido figurado—, y señala cómo “se nos siente extraños, se nos destierra, se nos ‘desarraiga’ ” (243). Sin embargo, el crítico vuelve a reprocharle

¹ La palabra *decepcionar*, aunque usual, no había sido admitida aún por la Academia de la Lengua hacia 1936-1939. “La acepción moderna se debe a la imitación del francés *déception* y *décevoir* ‘decepcionar’” (Corominas, 1983).

a su amigo su “inclinación ‘mexicana’”, su “solidaridad” y compromiso con “expresiones [...] exteriores y colectivas” —aludiendo, supongo, a los elementos folclóricos de su poesía (246). Y es que, según Jorge Cuesta, como lo hemos visto, la “naturaleza mexicana” de la poesía de Montellano radicaría, no en su cercanía con el folclor, sino, por el contrario, en “el aislamiento que se construye”, en su separación de lo exterior y colectivo, en su aceptación del destierro, en su “desarraigo” (246).

¿Cómo articular estos conceptos con la pasión por el folclor de Ortiz de Montellano? ¿Dónde situar a Ortiz de Montellano en la historia de la investigación y recuperación de las literaturas populares? ¿Hasta qué punto se cumple en sus obras la *decepción* señalada por Jorge Cuesta y hasta qué punto no abandona el elemento “colectivo” y “exterior”? ¿Qué significaría o qué significa la *decepción* del folclor?

Dos corrientes contrarias chocan en el caso Ortiz de Montellano: la oficialista —autoritaria, nacionalista y “revolucionaria”— y la *desarraigada*. ¿Cómo situar a Ortiz de Montellano? ¿Dentro del canon o en su *decepción*?

La invención del folclor

Recientemente, William Rowe y Vivian Schelling hablaron de un verdadero “descubrimiento” del folclor en América Latina a principios del siglo xx (Rowe y Schelling, 1993: 17). La idea de folclor, asociada a la de una imaginaria “identidad nacional”, proveyó, según ellos, a esos estados de un instrumento para la integración de las poblaciones rurales, para la unidad nacional y, en fin, para “el establecimiento y mantenimiento del poder estatal” (182). El folclor sería, de ese modo, inseparable del *populismo*: el “empleo político de lo popular como definición de identidad nacional” (181). México representaría “el modelo más estable y perdurable de la política cultural populista en América Latina” (188). Y el “perdurable atractivo del folclor” a lo largo del siglo sería un efecto de la “persistencia del populismo” (19).

Hay que señalar, por otra parte, que la “acción del estado” no está separada tampoco de la intervención de los intelectuales —y no únicamente la de los antropólogos (17). Lo prueba la “acción” de un intelec-

tual como José Vasconcelos, que, al frente de la Secretaría de Educación, alentará una “cultura popular”, como veremos, identitaria, nacionalista. Y cuya eficacia implica, según los mismos autores, un proceso de comercialización, industrialización, masificación —y en términos políticos: nivelación, apropiación y expropiación, por los estados— de las “tradiciones populares” (24-25).²

Pero si Rowe y Schelling aluden a un “descubrimiento” del folclor, Irene Vázquez no duda en describir ese proceso —consciente o inconsciente entre los artistas— como el de una auténtica *invención* de las “tradiciones mexicanas”:

Así, sin darse cuenta, un sector de las élites contribuyó a *inventar tradiciones*, es decir, colaboró en la apropiación y reelaboración de ciertas manifestaciones expresivas populares, con el tiempo aceptadas por la población como “tradiciones mexicanas”, como símbolos del estado nacional (Vázquez, 1989: 4; el subrayado es mío).

La élite, añade Irene Vázquez, “se obsesionó por lo ‘lo popular’”, una “entelequia [...], defendida o atacada, odiada o amada”, pero que, en cualquier caso, contribuyó a “deformar” las expresiones populares concretas, elevándolas a “símbolos del estado revolucionario” o reduciéndolas a “curiosidades” —*Mexican curious*— sin valor artístico alguno (2). A fin de cuentas, concluye la investigadora, el programa

² La intervención de los intelectuales tiene que ver con las expresiones rechazadas por Cuesta: “nuestro paisaje”, “nuestras costumbres”, “nuestro folclor”. “En particular”, apuntan Rowe y Schelling, “está la cuestión de cómo el ‘yo’ se convierte en ‘nosotros’. Esto cobra especial importancia no solamente con respecto a cómo unas poblaciones dispersas o divididas pueden llegar a considerarse como miembros de una colectividad llamada nación, sino también con relación a la forma en que los intelectuales se encuentran en posición de articular, en el nombre de otros individuos, aquel poderoso ‘nosotros’ identificador” (195). Y “esta estrategia de autolegitimación como representante de la nación” —“extremadamente común entre los intelectuales latinoamericanos”, escriben Rowe y Schelling un poco más adelante— perduraría, según ellos, en *Posdata*, de Octavio Paz, destinada a destruir esos arquetipos nacionales (196).

nacionalista contribuyó a “encubrir” una realidad: que esas “manifestaciones populares” no tenían un carácter nacional, sino local, y en última instancia, universal (5).

Sin duda, el estudio más exhaustivo y el análisis más profundo del periodo en que se consolida esta *invención* de las “tradiciones mexicanas” son los de Claude Fell en su libro sobre Vasconcelos. De ahí que acuda a él para exponer extensamente cuál era la imagen del folclor —de la cultura indígena y las artes populares— en la época en que Cuesta hablaba de su *decepción*. Quizá, dice Fell, el origen de las investigaciones etnográficas, arqueológicas, lingüísticas y folclóricas en México haya que buscarlo en la época de la conquista y la colonización (Fell, 1989: 210). Pero el comienzo de los trabajos científicos no tiene lugar sino entre 1918 y 1920, cuando emerge el movimiento indigenista, bajo la influencia del antropólogo norteamericano Franz Boas (208).³ Y son los trabajos de Manuel Gamio en el valle de Teotihuacán los que marcan no sólo el inicio de una encuesta etnológica sino también un intento de “revivir la creatividad artística” a través de la recuperación del folclor local (213). Aunque a esto hay que oponerle la aparición de una pseudoantropología y un seudofolclor fundados en un “exotismo de pacotilla”:

Entre 1920 y 1924, los artículos antropológicos, o que se pretendían tales, se multiplican en la prensa nacional y en algunas revistas “eruditas” [...]. En su inmensa mayoría, tales estudios, más o menos documentados, por más que hayan sido realizados a partir de una visita a las poblaciones descritas, no son en general sino frías nomenclaturas, cuando no presentan un *exotismo de pacotilla* destinado a deslumbrar a los habitantes de las ciudades (214; yo subrayo).

Muchos de esos “estudios”, como recuerda Claude Fell, fueron realizados por antropólogos extranjeros, europeos o norteamericanos (214). Y a menudo el interés “arqueológico” era mayor al suscitado por las creaciones vivas (214-215).

³ De acuerdo con Claude Fell, Franz Boas vino a México en 1912 a impartir una serie de cursos en la Escuela de Altos Estudios, a los que asistió, entre otros, Manuel Gamio (208, n. 329).

El impulso que le dio Vasconcelos a la educación de los pueblos indios fue intenso. Al proyecto de creación de “escuelas especiales de indios”, en 1920 (204), le siguió el establecimiento del Departamento de Educación y Cultura Indígena en 1922 (217). A partir de 1921, decenas de “maestros ambulantes”, o “maestros misioneros” —la idea se inspiraba en la tradición monástica española de la época virreinal—, se adentraron en las comunidades indígenas de todo el país (219 ss.). Para ofrecerles modelos, se pidió a diversos especialistas compilar biografías de frailes del siglo XVI, como Vasco de Quiroga, que apoyaron las culturas indígenas (223). También en 1922, se emprendió la fundación de las llamadas Casas del Pueblo, una suerte, dice Fell, de “falansterios” campesinos (240) que organizan festivales patrióticos y fiestas folclóricas indígenas (252). Y a todo ello hay que sumar el éxito de la “exposición permanente de industrias indígenas”, en 1923 (232), la publicación de una revista, *El Indio*, en 1924 (253), y la fundación de la Casa del Estudiante Indígena —consecuencia de la misma política indigenista— en 1926, en la ciudad de México (269), donde trabajaría, años más tarde, Bernardo Ortiz de Montellano.

No obstante sus reservas iniciales, y acorde con una posición que rechaza, a la vez, la “occidentalización” y la “indianización” totales en favor de una “cultura mestiza” y una “raza cósmica”, Vasconcelos, apunta Fell, es uno de los primeros en buscar “un equilibrio entre el acervo autóctono y las aportaciones ‘civilizadoras’ del exterior” (243). Así es como una gira a caballo que realiza por Puebla desemboca en la creación de su *Programa de Redención Indígena* (218).⁴

⁴ La palabra “redención” tiene un eco religioso y místico, pero también estético, en la filosofía de Vasconcelos. Por otra parte, Vasconcelos reconoce —en un informe recuperado e interpretado por Claude Fell— “la porción de verdad que, sin duda, se conserva en los usos y conocimientos de los indígenas”, e invita a los maestros misioneros a “penetrar la mentalidad de sus educandos” (243). Y aunque muestra sus reticencias frente a las “creencias y prácticas de vida”, y “aun las supersticiones”, de los indios —que, “debidamente recolectadas y fielmente transcritas”, ayudarían a estudiar “la mente humana en sus aberraciones y en sus aciertos”—, Vasconcelos agrega: “En un mundo tan lleno de misterio, nadie tiene el derecho de desconocer la experiencia secular de un

A partir de 1921, y sobre todo de las iniciativas del Doctor Atl, el antropólogo Miguel Othón de Mendizábal y los pintores Roberto Montenegro y Gabriel Fernández Ledesma, en buena parte los responsables de la Exposición Permanente de Arte Popular organizada por el Departamento de Bellas Artes en 1921, tuvo lugar, como apunta Claude Fell, una verdadera “resurrección” de las artes populares (450). La pintura se vio muy involucrada en este movimiento, y el recuento hecho por Fell —a quien tengo que citar extensamente— menciona, entre otras presencias, la indígena en la Escuela Libre de Coyoacán (397), en Siqueiros (409) y en Best Maugard (410), así como la influencia popular —especialmente a través de los *exvotos* pintados— en Rivera y en Rodríguez Lozano (398 y 448). Más interesantes resultan, sin embargo, las críticas de la recepción de las artes populares. Así, los muralistas les reprochan a los pintores inspirados en el *art nouveau* y los motivos de la alfarería indígena ese mismo nacionalismo “decorativo”, “exótico”, “turístico” (422), que para Cuesta o para Novo eran banales “recetas de mexicanismo” (448).

En música, son los orfeones y fiestas al aire libre, que mezclan la danza y el canto, los que marcan la entrada de lo popular (413). Y sobre esa política escribía Gabriela Mistral —como lo recuerda Claude Fell—, en 1922: “esa es la raza que yo soñaba [...]: *el pueblo que canta...*” (414). Sin embargo, de acuerdo con la poeta chilena, era necesario “depurar” las canciones populares de su “causticidad”; por ejemplo, “los *couplets* canallescios que se han infiltrado en nuestro pueblo por obra del teatro inferior” desaparecerían para dejar su sitio, en el futuro, a las “canciones de los campos y las fábricas” (414). Otros, en cambio, rechazaron la divulgación de la música popular, argumentando —siempre según Fell— que se trataba de una empresa demagógica “para enternecer a la plebe”. Y precisaban: “no podemos admitir que las canciones que le dieron popularidad a Pancho Villa sean la interpretación del alma de nuestra raza” (416). Lo cierto es que esos festivales folclóricos carecían, por sus vínculos con el aparato estatal, y pese al impulso místico y espi-

grupo humano; y es parte de los deberes del maestro dar a conocer al mundo el alma de los indígenas” (244).

ritual, catártico y redentor, que deseaba imprimirles Vasconcelos, de la espontaneidad que transforma a la fiesta en “esencia de la cultura popular” (417). Eran, dice Fell, más que fiestas, *rituales*, “ceremonias” políticas (416).⁵

La “resurrección” de las artes populares tuvo lugar, recuerda Fell, precisamente cuando entraban en “una etapa de peligrosa degeneración”, o en “un proceso de degradación que iba hacia su desaparición pura y simple” (450). Fue por ello que el Departamento de Antropología organizó algunas “misiones” destinadas a “regenerar” las artes e industrias indígenas (451). Ahora bien, estas “misiones” suscitaron la cuestión de si era lícita o no la “intervención” estética y tecnológica exterior en la producción artesanal local (455). Así, algunos “misioneros” proponían a los artesanos indios recuperar las técnicas y materiales tradicionales y evitar los “hibridismos de estilo”, mientras que la influencia de algunos otros se reflejaba en la creación de objetos con motivos propios del *art nouveau* (451). Vasconcelos pensaba que había que “mejorar”, “perfeccionar” y comercializar las artesanías (455). Y el Doctor Atl abogaba por sustraerlas a toda modificación: “tocarlas es destruirlas”, decía (454).

Un último aspecto de la influencia de “lo popular” en la cultura mexicana de los años veinte reside en el teatro. El recuento hecho por Fell sobre este asunto es ciertamente impresionante. Comienza recordando la experiencia, en 1922, del “teatro sintético” de Teotihuacán, basada en el trabajo etnológico de Manuel Gamio y que intentaba llevar a escena “costumbres típicas” y “supersticiones tradicionales”, con cantos y danzas regionales, y ante “actores” y espectadores indios (474). La seme-

⁵ Para Claude Fell, esta función ritual no es enteramente negativa: surge de la convicción vasconcelista en “el poder catártico, purificador, lustral del arte y de la cultura” y de la búsqueda de una “comunidad” en la emoción artística (413). Así, los espectáculos oficiales tienen por objeto impulsar “las facultades emotivas del pueblo con el fin de abrirlo a lo sublime y a lo absoluto” (416). Y es que, para Vasconcelos, esos festivales buscaban establecer, por medio de la música, un equilibrio “entre la totalidad dionisiaca de la masa y la unidad apolínea del poder”, aspiraban a una “espiritualidad y [...] una mística nuevas” (417).

janza entre el “teatro sintético” y el teatro ruso del *Chauve-Souris* —que también se inspiraba en el folclor, y en una estética hierática, llena de poesía y de ironía— fue señalada por los críticos (475). Y en 1926, en la Casa del Estudiante Indígena, en donde trabajaría más tarde Bernardo Ortiz de Montellano, se fundó *El Murciélagos*, grupo teatral que combinaba el documento antropológico con la “expresión lírica” y plástica del folclor mexicano (476).

Pero, sin duda, la iniciativa más espectacular de la política cultural vasconcelista fue la vinculada al Estadio —del “teatro al aire libre” a la representación “total”—; era una voluntad de alcanzar la *catarsis* a través de danzas folclóricas y sones tradicionales, en reuniones de 20 mil o 30 mil espectadores inspiradas en cierto misticismo y que aspiraban a constituir un verdadero *folclor de masas*:

El Estadio Nacional “será cuna de nuevas artes; masas corales y bailes”. [...] Deberá convertirse en reino de la trascendencia y la autenticidad. [...] Sería vano querer resucitar ahí el teatro griego, el circo romano, “ni siquiera la ceremonia arcaica de remotos indígenas”. Será un sitio de *creación*, simbolizada por el sol [...]. A la vez “escuela” y “templo”, ofrecerá a las multitudes la oportunidad de “purificarse” y “elevarse” al contacto con la belleza (478).

Un pueblo revoltoso y soñador

El detonador de ese “renacimiento” de las artes populares fue el Doctor Atl en su libro *Las artes populares en México*, editado en 1921 y en 1922, por la Secretaría de Industria y Comercio. Allí decía que “las manifestaciones artísticas o industriales de las razas indígenas puras y de las razas mezcladas o intermedias” presentaban ciertos “caracteres de homogeneidad” que permitían constituir las en “una verdadera cultura nacional” (Doctor Atl, 1922: I, 15). Y sin embargo, observaba que la habilidad manual y la “fantasía” populares contrastaban, en el terreno político y social, con expresiones “tumultuosas, desordenadas y violentas” (I, 16). Podía parecer increíble, pero esos artesanos que trabajaban silenciosamente habían cometido “los más violentos excesos por pasiones políticas, por deseos de venganza o por ambiciones de mejoramiento”:

Yo me he pasado muchos días entre grupos de industriosos indígenas en Puebla, en el Estado de México, en Oaxaca, y he admirado la paciencia con que preparan las materias primas para sus trabajos, el método con que los llevan a cabo, el cariño con que decoran un cacharro y la habilidad con que tejen un sarape. Me parecía que aquellos hombres nunca habían hecho más que trabajar y gozar de su trabajo. Todos, sin embargo, habían pertenecido a esas series de grupos armados que, cambiando constantemente de bandera política, cometieron durante diez años de luchas políticas [...] los más feroces atentados en contra de las gentes de su misma raza (I, 16-17).

“¿Es acaso este un fenómeno extraño?”, se pregunta el Doctor Atl. Y responde que en la Italia renacentista las gentes de Pisa y de Pistoia, Orvieto y Lucca, igual que las de México, “dividieron su vida entre los trabajos del arte, las terribles venganzas personales y las sangrientas luchas intestinas” (I, 17). “Idolatrismo” y “melancolía” marcaban elocuentemente la poesía, la música y las guerras de “este pueblo revoltoso y soñador, confiado y violento” (I, 17).

Para el Doctor Atl, la “*mise en valeur*” de las artes populares data del “último periodo revolucionario, es decir de 1915 a 1917”, aunque el reconocimiento oficial vino sólo con la Exposición de Arte Popular inaugurada en septiembre de 1921 por el presidente Álvaro Obregón (cuyo catálogo era justamente el libro del Doctor Atl). Al influjo de artistas y literatos en esta moda del arte popular, Atl añadía la de los turistas o “excursionistas” americanos, “admiradores de los productos típicos de México” (I, 21): *Mexican curious*. Esa moda, por cierto, se generalizó “en todas las clases sociales”, pues como cuenta Atl, si algunos no podían darse lujos y solamente cubrían un diván con un sarape de Oaxaca, “hoy día las gentes de buen gusto arreglan en sus casas un salón, una biblioteca, un saloncito de fumar ‘al estilo de la Exposición’” (I, 22). Y esto sucedía exactamente cuando, de acuerdo con el propio Atl, las artes vernáculas están en “decadencia”: su “decadencia es artística y comercial” (I, 31). La pintura religiosa, por ejemplo: las grandes telas que cubrían las puertas de las iglesias de los pueblos “han desaparecido”; en cuanto a los pintores de exvotos, eran ya “muy escasos”, a causa, dice Atl, de la poca demanda de los fieles, que se ven obligados a rendir homenaje a su dios en “otras formas más útiles a los sacerdotes” (I, 32).

Así, en el momento de su “renacimiento”, las artes populares deben estudiarse porque “están llamadas a desaparecer” (I, 33).

Decadencia, desaparición, mercantilización: los tres elementos se conjugan de tal manera, que Atl se ve obligado a concluir que siempre que aparecen “tendencias interiores” o “tentativas procedentes del exterior” para modificar las industrias populares “es porque existen razones de orden estrictamente comercial que exigen la intensificación de la producción indígena” (I, 45). Al convertirse en “artículos de exportación” (I, 46), acabarían por verse destruidas: “Yo afirmo categóricamente que no pueden transformarse las industrias indígenas de ningún país —ellas son un producto de tal manera peculiar, tan íntimamente ligado a la idiosincrasia de sus productores, que el tocarlas es destruirlas” (I, 45).

Lo mismo podría decirse de otra cuestión que ya se había mencionado: la de la “intervención” de los artistas en la producción de artesanías y de canciones populares. El propio Doctor Atl se vio involucrado en una experiencia de este género. De acuerdo con su relato —y hay que recordar que el Doctor Atl se llamaba en realidad Gerardo Murillo—, un tal “Luis G. Murillo” llevó a cabo trabajos para “modificar” la cerámica de Tonalá, en Jalisco. “Mientras no se salió del criterio indígena, las obras fueron buenas”, explica Atl, pero cuando se trató de introducir motivos prehispánicos —aztecas y toltecas— “el fracaso fue inmediato” (I, 46). “Las industrias indígenas”, concluye Atl, “no pueden ni transformarse ni mejorarse: son lo que son”; “ni se pueden modificar ni pueden adaptarse a las necesidades contemporáneas”; cualquier tentativa, por ejemplo, de “repristinar” las artesanías o “vestir de gala” a la música popular las conduciría a la muerte (I, 47).⁶

⁶ “Algunos músicos de México”, escribe Atl en su libro, “uno de ellos muy culto, el maestro Ponce, han pretendido vestir de gala la música nacional para presentarla ante el público, arbitrariamente ataviada. La música popular no necesita vestiduras, como no necesita modificaciones un sarape de Oaxaca o un jarro de Guadalajara” (47). Si la referencia negativa del Doctor Atl es Manuel M. Ponce, la alusión alcanza al escritor Rubén M. Campos, que, en su “copiosa recolección” titulada *El folklore literario de México*, de 1929, afirma que, si se limitara a cumplir con la función de los “simples recolectores y clasificadores” del folclor, la tarea “no valdría el tiempo perdido”. El literato sería, por

“Modificación”, “intervención”, “transformación” de las artes populares: todas estas cuestiones se plantearán de una manera distinta en el caso de Ortiz de Montellano y, por ejemplo, sus “versiones” de cantares indígenas. En *Las artes populares de México*, el Doctor Atl no se refiere más que marginalmente a los problemas de la “intervención” y la “modificación” en el folclor literario. Y aunque insiste en los motivos comerciales de dichos fenómenos y agrega otras causas fincadas en argumentos puristas —como, por ejemplo, las tentativas “repristinadoras”—, no discute otro tipo de “transformación” que tiene lugar, ya no en el terreno de la producción folclórica, sino en el de su influencia sobre la alta cultura, que implica también una adaptación —a veces, bajo el signo de las vanguardias, como en Diego Rivera o en Montellano— y una apropiación transformadora del folclor.

Veamos el caso de la pintura popular. La evidencia de la desaparición de sus manifestaciones religiosas era clara para Atl, que afirma que eran “ya muy raros los pintores de santos para las iglesias, de fetiches para los fieles, de cartelones para cubrir las puertas de los templos”. Aun los pintores de exvotos, que expresaban el profundo sentimiento religioso del pueblo, “han desaparecido totalmente”, y sólo quedaban

el contrario, el “pulidor del hallazgo de la piedra preciosa”, aquel que puede mostrarle al pueblo “lo que es bello de su propia producción”, “escogida”, eso sí, y “ennoblecida por la percepción del artista”. A juicio de Campos, la “desnudez original” de una obra popular, que la presenta “mal vestida” y “con los harapos de quien no ha atesorado los recursos del saber”, causan piedad y deberían presentarse “con el atavío del arte, grato al hombre culto”, como una melodía en esa misma “desnudez original”, que el padre admirará al verla realzada “con las galas del arte” y “decorosamente vestida”, como “un padre pobre que engendró con amor una hija bella, pero que no pudo vestirla y disfrutarla como hubiera querido”. Y el caso de la poesía es idéntico: “Si el folklorista recoge un verso deformado por el uso de gentes incultas que no sienten ni piensan, y si sabe cómo era, cómo debió ser en su origen inicial, sonoro y bello con la belleza que le imprimió el artista rústico que lo compuso, comete un doble delito de encubrimiento y difamación, pues su deber elemental es enderezar la torcedura, investigar el origen del mal, limpiar las injurias del tiempo como el pintor experto lava la tela y reintegra en ella la belleza que se creía perdida, y con sorpresa descubre a menudo una ignorada obra de arte bajo la costra de una pintura vulgar” (Campos, 1929: 7-8).

algunos en los alrededores de santuarios célebres (II, 91). Para el Doctor Atl, pintor él mismo, el asunto que se representa en el cuadro, los colores, la perspectiva, la actitud de los personajes, “todo es de un absurdo que mueve a risa”: “la misma leyenda [es decir, el relato del milagro escrito abajo de la imagen que lo representa] está escrita en un lenguaje bíblico, y generalmente es una contradicción del hecho representado” (II, 92). Según Atl, las agitaciones revolucionarias “hicieron renacer temporalmente la antigua costumbre”, y aún podían verse, en algunas iglesias, exvotos alusivos a milagros hechos a los soldados en las batallas:

El revolucionario que peleaba contra el clero, contra la iglesia, por sugestión o porque no sabía contra quién peleaba, seguía siendo profundamente religioso y profundamente católico. Después de saquear una iglesia se llevaba las pequeñas imágenes al cuartel o a su casa para encenderles una vela o hacerles un triduo o encomendarles la protección de la familia.

Y recuerda dos hechos que manifiestan esa admiración:

Cuando yo tomé posesión de algunas iglesias en Orizaba, las mujeres de los soldados del pueblo, después de vestirse ellas y de vestir a sus niños con los ropajes eclesiásticos, se dedicaron a escudriñar todos los rincones de los templos. Al encontrar los retablos su alegría fue inmensa. Se posesionaron de ellos y se pusieron a comentarlos. Al derredor de cada persona que pudo alcanzar uno se formaron grupos que comentaban prolijamente el milagro representado. El retablo fue conservado y colocado en el muro sobre el petate que servía de cama.

En otra ocasión, en un pueblo del Distrito Federal ocupado por las tropas del Gobierno, los soldados de Zapata dieron un asalto a una pequeña iglesia que se encontraba en las goteras del poblado, y habiéndola tomado entraron en ella a saco. Lo primero que cogieron fueron los retablos —muy curiosos algunos de ellos— y al abandonar la iglesia, después de un contra ataque violento de las fuerzas federales, lo único que cuidaron de salvar fueron los heridos... y los retablos (II, 92-93).

No solamente el pueblo se sentía fascinado por los exvotos; algunos artistas de vanguardia se acercaron a ellos también, atraídos por su ingenuidad y su magia. Es el caso de Diego Rivera, que les dedicó un

artículo transcrito por el Doctor Atl en su libro (II, 93-95). Rivera señala ahí el “dinamismo” y el “ritmo” de los exvotos: un accidente en el camino real, “de una coloración saturada, rica, intensa, llega a la expresión trágica únicamente por el ordenamiento de las masas, su organización y su disciplina rítmicas” (II, 93). “O el preso en medio de la celda”, cuyas “entonaciones en gris acero, azul-gris y blancos, de una justeza, pureza y nitidez espantosas”, le recuerdan a Diego Rivera “ciertas entonaciones de Calvarios” medievales: “nada, fuera de las relaciones de tono y de los grandes silencios, transcribe la sensación de frialdad, vacío y opresión” (II, 94).

Pero es el exvoto que representa el ataque a un tren por un grupo de bandidos el que haría gritar a Diego: “¡la obra maestra!, si no fuera porque las pinturas del pueblo están más allá de las obras maestras”. Y es que ese pequeño cuadro presagia la obra del propio Diego Rivera: “Todas las características de las grandes composiciones murales están en estos pocos centímetros cuadrados de lienzo” (II, 94). Y si, de un lado, los retablos expresan “la fe en la realidad de lo maravilloso”, de otro lado se valen de una “expresión plenamente abstracta, de la ‘pintura pura’ de los modernos” — “como en esa maravilla”, dice Diego de un último exvoto, “que es el enfermo en un cuarto de ladrillos” (II, 94).⁷

Un rasgo, indudablemente, de originalidad y lucidez del Doctor Atl es la inclusión en su libro de un capítulo sobre lo que llama “El arte de decir” (II, 117-122), en el que se habla, por ejemplo, de la jerga, el *argot* o el *slang* —cuyas manifestaciones romanas, andaluzas, parisinas, pudo escuchar el Doctor Atl en Europa. Este “expresivo lenguaje” está, dice Atl, impregnado de “viveza” y de “ironía”. Y hay también un “arte” de la “frase hiriente” y el “verso lleno de veneno”, “saturado de trágica ironía”, como esos versos que aluden a la muerte de Venustiano Carranza, jefe máximo del Ejército Constitucionalista, en la sierra de Puebla:

Si vas a Tlaxcalaltongo,
tienes que ponerte chango,

⁷ El Doctor Atl reproduce este y otros nueve exvotos o retablos en *Las artes populares en México* (II, 96-115).

porque allí a Barbas Tenango
le sacaron el mondongo.

(II, 119-120)

En el mismo capítulo, Atl elogia la gran “elocuencia narrativa” del pueblo y se refiere a “los cuentos que las ‘nanas’ cuentan a los niños” y a los cuentos de “nahuales”. Pero los apuntes más interesantes en el ámbito del “arte de decir” son los que dedica Atl a los relatos de “sucesidos”, que él mismo ha oído contar a los indios o a los soldados:

La manera con que un hombre del pueblo narra un “sucesido” es siempre muy gráfica. He oído referir en muchas ocasiones a los indios de diversas comarcas las peripecias de una cacería o de una batalla; la tristeza de una derrota, la huida ante un enemigo poderoso, y siempre he encontrado una grande espontaneidad de expresión. Las narraciones de los soldados en los campamentos son siempre pintorescas. Poseo, entre muchas que coleccioné, una que, aunque no es entre las más típicas, revela una de las formas narrativas de nuestro pueblo. La transcribo usando una ortografía fonética (II, 120-121).

La atención, el oído, la sensibilidad de Atl para el relato *oral* son excepcionales. Y su posición contraria a la “intervención” o la “modificación” del objeto folclórico se refleja en otra forma de intervención filológica del texto: la “ortografía fonética”. Pero esta intervención apunta, en realidad, a una recuperación de la palabra hablada, aunque esa recuperación se enmarque en un contexto “literario” que la mutila y la reduce a muestra de un relato “pintoresco”:

—Y ai está otra bes la balasera, pero juerte y tupida, como graniso. Y akí caiba una bala y ayí caiba otra, y empesó a erbir la tierra como en cuando en tiempo de secas cain las primeras gotas de la yobisna [...]. El compañero ke estaba junto a mí, nomás se asía par’un lado y par’otro y yo le dije: no las toríes bale, porque es pior! Hasta que le dieron un diablazo en la maseta y ayí se kedó mirando p’arriba. Y otros compañeros también se quedaron mirando pa’riba. Y los ke kedamos agarramos un bayado, y ai bamos de güelta, señor, cuele y cuele, y los otros detrás, asta ke s’iso de nochi [...]. Y todo paké? Tanto correr y tanto susto y tanta ambre paké?

Pake mi coronel si ande pasiendo en automóvil con una bieja ke dise ke es su mujer! (II, 121-122).⁸

Una observación: la última frase refleja, me parece, el escepticismo del Doctor Atl y de otros intelectuales que vieron de cerca la Revolución. ¿Otra forma de intervención? De cualquier modo, nos ha legado un auténtico relato oral.

El teatro, en cambio, no le merece admiración alguna al Doctor Atl. Para él, las “tandas” no son más que reflejo de zarzuelas, revistas y tonadillas españolas (II, 125), con la influencia más reciente de las revistas norteamericanas y francesas (II, 127). El teatro religioso tradicional, los *taxtuanes* y los “pasos” indígenas, como las danzas de moros y cristianos, no le merecen tampoco demasiada atención, por su semejanza con las tradiciones europeas (II, 126). “Teatro en México... no lo hay”, escribe. “Y tal vez no lo habrá en mucho tiempo”.⁹ Pero se reserva un golpe final: “A nosotros los mexicanos nos gusta hacer el teatro en la vida de todos los días, y muy especialmente el teatro trágico” (II, 127).

Una vez más, las argumentaciones y meditaciones, los ejemplos, los relatos contados y vividos por el Doctor Atl, desembocan en la poesía y la violencia, la contemplación y las batallas de “este pueblo revoltoso y soñador” (I, 17).

“¿Existe en México una literatura que sintetice el espíritu popular?”, se pregunta el Doctor Atl. Existe, sin duda, “el lenguaje popular, la jer-

⁸ Este relato se reproduce también en *El folkllore literario de México* (Campos, 1929: 225-226), en la sección titulada: “El lenguaje folclórico en el pueblo mexicano rural” (223-231). Campos incluye referencias y ejemplos de algunos relatos de tradición oral, como la leyenda de la Llorona y otros relatos de aparecidos (51-52), y una serie de cuentos indígenas de animales (57-67). Dedicó asimismo un apartado a “La poesía en el caló indio y regional” (123-143).

⁹ Ya he mencionado algunos experimentos que se llevarán a cabo en los años veinte, después de que Atl escribiera su libro. En *El folkllore literario de México* se incluye una variedad mayor de manifestaciones teatrales y festivas: los “pasos” de la Pasión, las fiestas de Reyes y las danzas de Carnaval (71), los coloquios y las pastorelas (210), los “tocotines” y las danzas de moros y cristianos (76), los “mitotes”, el teatro popular infantil (209) y los títeres o “autómatas” trashumantes de Rosete Aranda (211 ss.).

ga del país, pintoresca y vibrante”, pero no lo que llama Atl “la exposición gráfica del idioma del pueblo”: “los artículos escritos en la jerga nacional son raros”, y pocos los escritores que se atreven a usar “la ortografía fonética rigurosamente correspondiente al lenguaje hablado” (II, 131). Sin duda, una característica del canon literario en México era ya la indiferencia —o el temor— a la palabra hablada, cuya vertiente más “gráfica” o *grosera* era tabú en aquellos años y que Atl, como vimos, proponía recuperar a través de la “ortografía fonética”. En Francia, en Estados Unidos, en Italia, hay una presencia de ese lenguaje en la literatura, pero “nada semejante a estas producciones existe en México”: “la verba popular vuela de boca en boca y se pierde en las conversaciones” (II, 132). Y eso cuando existen manifestaciones tan importantes como los *corridos*, con sus historias de guerrilleros; las *mañanitas*, que saludan a vírgenes o cristos populares y se cantan con música “muy sentida”; los *despedimentos*, adioses que cantan los peregrinos tras cumplir una *manda* o pedirle un favor a la divinidad; o, en fin, los *ejemplos*, especie de reportajes periodísticos, con intervenciones de Dios y del Diablo, que narran un “suceso extraordinario”, en que un “mal sujeto”, o un criminal, es “castigado milagrosamente” (II, 133).¹⁰

No es extraño que Atl reúna en un solo capítulo los materiales relacionados con la estampa, la literatura y la poesía populares (II, 129-196). Porque las figuras centrales del “renacimiento” de las literaturas populares en los años veinte son un editor y un grabador: Antonio Vanegas Arroyo y José Guadalupe Posada. Al final del capítulo, Atl inserta una nota relativa a “Las casas editoras de Vanegas Arroyo y Guerrero” (II, 196). Los papeles de esta última, señala Atl, impresos en hojas de papel polícromo, eran muy buscados por vendedores ambulantes, que los vendían en mercados y ferias. Un grabado, hecho a me-

¹⁰ *El folklore literario de México* incluye, también, una sección dedicada a “Los corridos populares”, con corridos de bandidos y fusilamientos, de desastres y muertes de caudillos revolucionarios (Campos, 1929: 233-291). Otro apartado se refiere a “La producción mística popular”, la cual le parece al autor “deplorable” —“nada es más deplorable que la producción mística popular”, comenta—, no obstante lo cual, recoge algunos himnos, alabanzas, *mañanitas* y jaculatorias (337-356).

nudo por Posada, ilustraba las hojas, que podían estar en prosa o en versos de décima o corrido y eran compuestos por Manuel Romero y Constancio S. Suárez.

He aquí una breve semblanza de Antonio Vanegas Arroyo, transcrita por Atl a partir de un texto de Nicolás Rangel:

Fue don Antonio de carácter afable y comunicativo, siempre dispuesto a ayudar a los que le servían de vehículo para que sus producciones llegaran al pueblo: los rapsodas de callejas y plazuelas, que, con la música más en boga, cantaban los versos que salían de las prensas de Vanegas [...].

Por eso, hubo una nota simpática y conmovedora cuando el cadáver del que en vida se llamó Antonio Vanegas Arroyo descansaba en su lecho mortuario [...]. Y esa nota fue que los desarrapados papeleros pidieron la gracia de permitirles formar la guardia de honor a su *don Antoñito*, durante el día y toda la noche, hasta que los restos mortales del folclorista mexicano [...] fueron a descansar para siempre en el panteón de Dolores (II, 196).¹¹

¹¹ En la sección dedicada a “Los propagadores del arte popular”, en *El folclor literario de México*, hay también unos párrafos titulados “El grabador Guadalupe Posada [sic] y el editor Vanegas Arroyo” (Campos, 1929: 372-374). Allí se lee: “Las hojas populares eran de ruin apariencia, impresas en imprentas de mala muerte que daban a luz copias tan imperfectas como si hubieran sido hechas con tipos de madera en papel de ínfima calidad. Las tales imprentas eran un cuartocho instalado en una callejuela de barrio, o en el corazón de la ciudad [...]. Rara vez firmaba el coplero las coplas, casi siempre muy malas, y frecuentemente zahirientes, mordaces, venenosas, como que eran desahogo de las más bajas pasiones, especialmente políticas” (Campos, 1929: 369-370). Campos describe el “tallercito” de Posada como “una barraca dentro de un zaguán, una especie de jaula con vidrios rotos y cartones pegados con pegadura en los boquetes sin vidrios”, y la imprenta de Vanegas, como “una especie de rebotica que, en vez de envoltorios de yerbas, tenía legajos de papeles que eran novelones por entregas, novenarios y triduos”. Y con delectación decadentista, describe al “poeta melenuado que garrapateaba de noche, a la luz de una vela de sebo y sobre una mesa coja, alumbrado más de alcohol que de inspiración, en un rincón de la tabernucha, la literatura de las novelas por entregas y los corridos laudatorios de bandidos de camino real o de caudillos de revolución” (Campos, 1929: 372-373). [Véase en este mismo número de la revista el artículo de Elisa Speckman.]

Quedan por revisar las manifestaciones de la música popular mexicana, cuya “profunda melancolía” sería común a indios yaquis, llaneros coahuilenses y rancheros del Bajío:

Son [esos “cantos emanados del pueblo”] cantos o sones que brotan del fondo del alma de este pueblo vilipendiado, explotado, empobrecido, y que llevan en sus notas la amargura de seculares desengaños, la tristeza de cosas perdidas, el dolor de una puñalada, el mareo de una borrachera, el despecho de una traición, el fatalismo de la desesperanza (II, 199).

Para Atl, hay una apropiación y una transformación de la música popular española en la mexicana (II, 200), y sería un error tratar de arreglarla o vestirla “para presentarla dignamente ataviada en un salón de niñas cursis” (II, 201). Hay dos tipos, dice, de géneros musicales populares. Están, por un lado, los *sones*, música tocada para bailarse, o de “carácter simbólico”, como los *sones* de Michoacán y los “bailes simbólicos yaquis”. Y de otro lado, las canciones y corridos: unas son endechas de amor, de tonada melancólica, y los otros historias de guerrilleros o de héroes o hazañas de bandidos (II, 201). Existe, asimismo, la música religiosa indígena, ejecutada sobre todo en las fiestas de santuarios famosos, como el del Señor de Chalma, o los de la Virgen de Guadalupe o Zapopan, siempre al son del *teponaxtle* (II, 202-203). Un rasgo solo revela la “psicología de este pueblo”:

Las revoluciones en México y la defensa de los gobiernos no se han hecho nunca al son de un himno patrio: se han verificado siempre al ritmo melancólico de una canción popular. [...] El himno se queda relegado entre los papeles de las músicas oficiales [...]. Ha sido el *Pato*, o la *Valentina* o la *Adelita* o la *Cucaracha*, la música que ha guiado a la victoria a los revolucionarios, y la que se ha escuchado por las noches heladas en los campamentos (I, 202).¹²

¹² En *El folklore literario de México* se habla también de los *sones* jarochos (Campos, 1929: 124) y se dedica una sección a “El cancionero popular” (Campos, 1929: 293-335). Pero, a la vez, Campos desprecia los “muladares de ediciones populares” y pretende “espigar” las mejores coplas, a las que les “h[a] restituido su antigua forma”. Así evita las “deformaciones” que, a lo largo del tiempo, han impreso en ellas “gentes que tienen oídos y no oyen”, y que “no tienen sentido ni de la poesía ni de la música” (Campos, 1929: 378).

Canciones, retablos y conjuros

En 1922, año en que circulaba ya la segunda edición del libro del Doctor Atl, comenzó a publicarse *La Falange*, una revista dirigida por Jaime Torres Bodet y Bernardo Ortiz de Montellano, que llevaba el siguiente subtítulo: “Revista de Cultura Latina”. El impulso místico de Vasconcelos alienta, sin duda alguna, en los “Propósitos” de la revista. Allí se afirma, por ejemplo, que “ninguna civilización triunfará si no es ateniéndose a los principios esenciales de la raza y de la tradición histórica”, desautorizando, “por ilógica y enemiga, la influencia sajona” y reivindicando “los fueros de la vieja civilización romana” (*La Falange*: 13).¹³ Un tufillo fascista se desprendía de un título y unas convicciones que aspiraban a “la idea de cohesión y de disciplina laboriosa” y que se veían representadas en la portada de Adolfo Best Maugard —tres guerreros que empuñaban juntos, recuerda Torres Bodet, “una sola y tremenda lanza”—, que, junto a un nombre “tan militar”, sugerían “un espíritu de violencia” (13). Pero en los escudos de los guerreros se representaba, además, otras “fuerzas”: las del *rayo*, el *sol* y la *rosa*, esotéricos (82).

Para Jaime Torres Bodet —autor del prólogo de una reciente reedición de la revista—, lo que situaba a *La Falange* era, por una parte, su “fervor” por la pintura mexicana, entonces tan discutida. De hecho, cada número de la revista estaba ilustrado por un pintor: el primero por Adolfo Best, el segundo por Diego Rivera, el tercero por Carlos Mérida, el cuarto por Rodríguez Lozano, el quinto por Abraham Ángel y el sexto por Roberto Montenegro (Torres Bodet no menciona el séptimo número). El otro factor que definía a *La Falange* era “la afición folclórica de Ortiz de Montellano, a la que debimos la inclusión, en cuadro de honor, de los ‘Legítimos versos de Lino Zamora’”. Y Torres Bodet copia una cuarteta del corrido:

Rosa, rosita
de Jericó,

¹³ Cito a partir de la edición en un volumen de la serie “Revistas Literarias Mexicanas Modernas”. El primer número de *La Falange* salió el 1º de diciembre de 1922.

su primer banderillero
de un balazo lo mató.

(*La Falange*: 8)

Una sección permanente de *La Falange*, a cargo de Bernardo Ortiz de Montellano y titulada “A.B.C.”, estaba dedicada, en efecto, como lo indica el título de su primera entrega en el primer número de la revista, a la “Literatura del pueblo y de los niños” (45-46). Montellano se refiere, allí, a las canciones de cuna, a las rondas infantiles y a las leyendas contadas por “los sirvientes más viejos”, para mencionar después los “graciosos y valientes corridos”, los “diálogos de léperos” y las canciones populares. Se trata, explica, de una literatura “anónima”: “cada espíritu, cada voz, da algo suyo para entretejerla y así va pasando por el ritmo del tiempo sin saber nunca quién la enseña ni cómo se recibe”. La intención de *La Falange* es apartarse de ciertas limitaciones que impiden publicar en revistas como ésta “la obra preciosa del pueblo”, como esos “cantos ingenuos pero maravillosos de emoción vital”. “No pretendemos solamente”, aclara Montellano, “realizar una labor folclórica”: hay que orientar hacia el folclor al “pensamiento aristocrático del escritor de fama, cuya contribución puede y debe enriquecer estos veneros, que corren como el agua oculta”; es decir, a la *recolección* de material tradicional iba a añadirse la *recreación* “aristocrática” del folclor. O en la metáfora de Ortiz de Montellano: las voces “que producen libros, tienen nombre y son consignadas en los diarios cuando se apagan” deben unirse a “las voces sin nombre, sin datos biográficos y sin iconografía” que se entrecruzan en la poesía popular. Pero la alusión indirecta a la muerte en esas voces que “se apagan” no alcanza a la creación del pueblo, que corre como “agua oculta” y rebasa el “ritmo del tiempo”: es inmortal.

La entrega inicial de “A.B.C.” incluye cuatro textos distintos. Primero, el “Romance de las hebritas de oro”, un romance tradicional que Ortiz de Montellano recrearía en un libro suyo de poesía: *El trompo de siete colores*, de 1925:

—Hebritas, hebritas de oro,
que se me viene quebrando un pie,

que dice el rey y la reina
que cuántas hijas tenéis.

(*La Falange*: 469)

Hebritas, hebritas de oro,
que en mi corazón hallé
aquella noche de todos
cuando me amaste y te amé.

(*El trompo*: 43)

Otro tanto sucede con las coplas de “El milano”:

Vamos a la huerta
del toro-toronjil,
veremos al milano
comiendo perejil.

(*La Falange*: 46)

Vayamos a la huerta
del toro-toronjil.
Las toronjas de plata
en los huertos de abril.

(*El trompo*: 73)

La entrega incluye también trece “Canciones de cuna”. Y como última pieza, aparecen los “Legítimos versos de Lino Zamora (traídos del Real de Zacatecas)”, un corrido popular impreso en la casa de Vanegas Arroyo (52-55). Allí se narra la muerte del torero Lino Zamora a manos de su banderillero —como lo recuerda la copla copiada por Torres Boded—, y a causa, por supuesto, de una mujer que “mancornó a los dos”: “Ya murió Lino Zamora; / la causa fue Presciliana...” (53).

En su segunda entrega, de enero de 1923, se publican cuatro cuentitos infantiles de Mariano Silva y Aceves, que, más que tradicionales, son la

recreación “aristocrática” de los cuentos de hadas (123-124).¹⁴ Se incluyen, asimismo, tres canciones infantiles —“El pescadito”, “Yo soy la viudita”, “La pájara pinta”— y un “Corrido para niños”, titulado “El soldadito de plomo”, de Bernardo Ortiz de Montellano, poema que nunca llegó a incorporarse a ninguno de sus libros —debido a su fallida mezcla de espíritu infantil y épica popular— pero que habla de su atracción por el folclor revolucionario:

El soldadito de plomo
 peleó en la revolución;
 el soldadito de plomo
 quiere hablarles: ¡atención!

Él era un pobre labriego
 en mil novecientos diez,
 cuando Francisco I. Madero
 habló de una nueva ley.

[...]

El soldadito de plomo
 se fue a la revolución,
 buscando amor al asomo
 de aquella revelación.

Oyó la voz de don Pancho
 llenando su corazón,
 y a pelear por sus hermanos
 fue, valiente y decididor.

Cantando por los caminos
 y disparando el fusil,
 pobló de balas y trinos
 el territorio febril [...].

¹⁴ Véanse, en este mismo número de la revista, los cuentos de Ortiz de Montellano recuperados por Lourdes Franco.

[...]

¡Haced lo que el soldadito
que fue a la revolución:
poblar de balas y trinos
la tierra donde nació!

(*La Falange*: 125)

La entrega de febrero de 1923 nos presenta un cuento popular recogido en Costa Rica: “La cucaracha mandinga”. Es un relato lleno de recursos y fórmulas tradicionales que, a veces, adopta el estilo oral y popular del habla (198-200). El número de julio —*La Falange* dejó de publicarse de marzo a junio de 1923— incluye un “Corrido de Tierra Caliente”, de Guerrero, intitulado “Los santos toreadores”, así como tres “Poemas infantiles” de Montellano, uno de los cuales, “El loro”, se reproducirá en el poemario *Red*, en 1928, sin la exclamación final: “Ta-ta-ta-tarí... tararí” (266). Ahí aparece también un cuento ruso, traducido del francés y titulado “Chabarcha y el diablillo” (268-272), el cual podría compararse a los materiales investigados por Vladimir Propp en su *Morfología del cuento maravilloso*, publicada en 1928. El quinto número, de agosto, ofrece una descripción de la tradicional fiesta de las palmas en Uruapan, Michoacán, junto con un corrido o “modelo de canción picaresca” de la misma localidad, además de una canción popular, “El pajarillo”, y canciones de cuna compuestas por María Movel (348-351). La penúltima entrega, de septiembre, incluye “Tío Conejo y tía Boa”, otro “cuento popular recogido en Costa Rica” por la misma María Movel, y una canción “para niños” —que no fue recogida en libro— de Bernardo Ortiz de Montellano, “El fusil del insurgente”. La atracción del poeta por la imagen de la revolución aparece, aunque en forma fallida, como en busca de una expresión:

En un rincón de la casa
de un viejo soldado. Sin
gloria, ni amor, ni balas,
yace empolvado un fusil.

(*La Falange*: 402)

En el último número de *La Falange*, tal vez de octubre de 1923, no aparece la sección “A.B.C.”, pero sí otro poema de Bernardo Ortiz de Montellano, compuesto de cinco coplas y titulado “Los cinco sentidos”. La última copla, dedicada al sentido del oído, combina el tema folclórico y el onírico y será reproducido después en *El trompo de siete colores*:

Por tu voz de mañanitas
he sabido despertar,
de la realidad al sueño,
del sueño a la realidad.

(*La Falange*: 456)

Ya en *Avidez*, su primer libro de poemas, de 1921, Montellano había intentado trazar un “mapa sentimental del mundo infantil” (Sheridan, 1985: 111), bajo el epígrafe “*Ex ore parvulorum veritas*”, “De la boca de los pequeñitos, la verdad” (*Avidez*: 13). Pero allí, como anota Lourdes Franco, están también los juegos infantiles, el “rito compartido” y el “valor mágico de la repetición” (Franco, 1990: 16). Y en primer lugar, las coplas —y el juego— de “Doña Blanca”:

Los niños juegan y cantan:
“Doña Blanca está cubierta
con pilares de oro y plata...”
Y sin que nadie lo advierta
la tarde toca su flauta.

(*Avidez*: 17)¹⁵

El simbolismo lírico de esos dos versos tradicionales entra en contacto con una poética cercana —más que a la de un García Lorca, que Montellano

¹⁵ También “La linterna mágica” apela a la sensibilidad infantil: “Y de acuerdo los niños lo piden: / proyectar en la sala sin luz, / vistas breves que en todo coinciden / con la vida infantil, aro azul”. Allí “pasan cuentos de hadas y casos... y cosas”, y “al abrir mi ventana una ráfaga / de cuentos antiguos sentí suspirar” (*Avidez*: 21-22).

asimilará después— a la de Antonio Machado, sobre todo en ciertas *ron-
das* o romancillos en los que el poeta español combina una imaginaria
infantil y una sensibilidad simbolista: “la tarde toca su flauta”.

Será, sin embargo, en *El trompo de siete colores*, de 1925, y en *Red*, de 1928, donde se consolide el interés por “esta percepción infantil de la realidad”, identificada con “ciertas notas de mexicanismo de hábito folclórico”, como dice Sheridan, y que según él “hacen pensar de pronto en un López Velarde de o para niños pero con un afán tipificante y un cierto mexicanismo de utilería” (112). Juicio certero que habría que equilibrar, sin embargo, con la observación de Lourdes Franco de que en esos tres libros se vislumbra —como una resonancia, añado yo, de la mística vasconcelista expresada antes en obras como *Pitágoras. Una teoría del ritmo* (1917) y *El monismo estético* (1918)— “el encuentro de la armonía natural donde el corazón del hombre y la naturaleza se integren en un mismo *ritmo* que sea a su vez impulso del universo” (1990: 16; yo subrayo).

Lo mismo ese “ritmo” que el “mecanismo analógico” al que alude Sheridan se sintetizan en la imagen del “Trompo”, poema con que abre el juego de *El trompo de siete colores*:

El trompo que gira músicas menores
movido, sin tregua, por tenue cordón,
el trompo de siete colores
¿no es un corazón?

(*El trompo de siete colores*: 5)

Pero la originalidad de la obrita se desprende de una sección —la parte que cierra el libro, compuesta de quince poemas, como la primera si omitimos “Trompo”, su apertura— titulada “Folk-lore”. Valdría la pena revisarla, aunque sea superficialmente y sin perjuicio de devolverla más tarde al averno de lo “tipificante” y el “mexicanismo de utilería”.

Más que de poemas habría que hablar de canciones o de “cantares”. Por ejemplo, “Paisaje”, donde se deja discurrir —como en las canciones rancheras— a “mi corazón mexicano” por maizales y magueyales, como un “zinzontle rimador” (41-42). O como en el “nacimiento” de heno y escarcha del poema “Navidad” (45-46); o en “Lo mejor del año”, donde la fuente es el esquema popular “Mañana, domingo, / se casa Benito /

con un pajarito...” (53). “Amor y olvido” vuelve, asimismo, a la lírica infantil: “Naranja dulce, limón partido, / ¡ay, que a eso sabe lo que te pido!” (55). Y “Secreto” recuerda, sensualmente, “La casada infiel”, de García Lorca: “Sólo el pirú sabe, / porque nos ha visto [...], / sólo el pirú sabe / lo que ha sucedido” (59). “Letra para un cantar”, como su nombre lo dice, reúne tres redondillas de carácter lírico y tema folclórico, con sensaciones de “barro fresco” y olores a “huelede noche” y a “jarro con flor” (61-62), y “Amor como yo lo entiendo” improvisa otras tres coplas líricas bajo el recuerdo de un tema infantil: “Tírame una lima, / tírame un limón; / entrégame, niña, las llaves / de tu corazón” (63). Copla lírica, pero ésta de carácter sentencioso, es también el poema “Fruta” (65). Y el titulado simplemente “Canción”, con su pájaro carpintero y su jilguero, tan característicos de la poesía popular, funde los símbolos tradicionales y la imagen cubista con el ascetismo de la “poesía pura” (69). A la “Guadalajara, alfarera” se ofrece un “Madrigal civil” en el que cobran vida poética las páginas que dedica el Doctor Atl a la alfarería tradicional (67-68). Y en las coplas del “toro-toronjil” surgen premonitoriamente la herbolaria, los hechizos — “palabras tristes” —, la *canción*:

¿Llevamos los estorbos,
lo inútil, la canción,
la hojita del crepúsculo,
que cura el mal de amor?

(*El trompo de siete colores*: 73-74)

Poco antes de su muerte, Montellano reestructuró *El trompo de siete colores*, omitiendo el título de la sección “Folk-lore”, eliminando doce poemas y añadiendo veintinueve (*Sueño y poesía*: 7-51). No sabemos cuándo escribió el poeta las piezas añadidas, muchas de las cuales corresponden a un tipo entre vanguardista y folclórico, a excepción de una de ellas, “Retablo”, que se registra en el cuaderno onírico del poeta —el “Diario de mis sueños” — el 18 de julio de 1936 (*Sueño y poesía*: 204).¹⁶

¹⁶ En la *Antología de la poesía mexicana moderna*, publicada por Jorge Cuesta en 1928, aparece, ya, un fragmento de “Son de Altiplanicie”, así como el poema

Pero volvamos a girar *El trompo de siete colores*, y los poemas de tipo folclórico que se le suman póstumamente. Es el caso de “Son de altiplanicie”, serie de cantares o de coplas líricas que tienen por tema el paisaje michoacano —Pátzcuaro, Tzintzunzan, Ziragüén— y que combinan un léxico “exotista” —*juiles* y *acúmaras*— con imágenes, automatismos y metáforas de carácter sintético y vanguardista. Alusiones mágicas y oníricas dejan, por lo demás, presentir —junto a la mitología indígena— el universo poético de los *Sueños*:

Roja la llama de tierra
que sopla el ángel del agua,
para el nagual de los sueños
y el dragón de la montaña.

[...] que la carne vegetal
dichosamente presiente,
secreto y omnipresente,
el cerco del ataúd.

(*Sueño y poesía*: 27 y 30)

En “Peces de Ziragüén” se experimenta, bajo la forma rígida de un soneto, la fusión de conceptismo y surrealismo (30-31). Y la lírica tradicional mantiene su presencia, por ejemplo, en el “Romance del agrio sol” —con su “pájara de luto, pájara” (33)—, ya muy influido por García Lorca, o en las “Canciones cerca del mar”, con sus danzas y cantos sonámbulos, populares y rituales: “al sonámbulo giro de las crines / del vuelo del caballo” (33). Pero, sin duda, es en los “Retablos” donde más cabalmente se produce el encuentro con “lo popular” —esa violencia soñadora de la que hablaba el Doctor Atl— y donde más se anuncia (imposible saber si prospectiva o retrospectivamente) el mundo de los *Sueños*.

“Romance”, entre las “poesías no coleccionadas” aún (183 y 185). Es muy posible que algunas de las piezas incluidas por Ortiz de Montellano en *El trompo de siete colores* antes de su muerte hayan sido compuestas en 1928 o antes. Pero lo que me parece claro es que esos poemas añadidos constituyen una especie de puente entre la obra —folclorizante— temprana y el *Primero sueño*.

El primer “retablo” podría derivarse sin dificultades de las imágenes incorporadas por el Doctor Atl en *Las artes populares en México*. Ahí están el ferrocarril descarrilado, los magueyes, el fuego, el hollín, las nubes y la imagen de Cristo arriba del exvoto, y al pie, “un indígena de barro”. Y el segundo “retablo” (rescatado, al parecer, de un sueño) sería, como propone Lourdes Franco, “el germen del *Primero sueño*” (1995: 19), con la imagen de la niña muerta, el velorio, el sueño ritual y las flores del *cempasúchil*:

Cuatro niñas contemplan
la soledad del aire,
por donde sube, apenas,
la huella de la tarde.
En el bosque la luna
y el rayo, plata, alfanje,
sobre la niña muerta
florece flor de sangre,
el sempasóchil pálido
y la cera del ángel.

Cuatro niñas separan
la ceniza del fuego,
la sonrisa del llanto
y el color de la imagen
por la niña que yace
para siempre en el sueño.
Retablo azul y sangre.

(*Sueño y poesía*: 43-44)

Pero hay algo más. El último poema, “Final”, de *El trompo de siete colores*, en su versión definitiva, termina, tras una enumeración que tiene algo, nuevamente, de magia y de conjuro, con una orden que recuerda la violencia soñada, guerrillera, del *Primero sueño*: “¡Presenten armas!” (51).

Para Sheridan, sin embargo, la aproximación de Ortiz de Montellano al folclor es “débil y mañosa”; su intento de reunir “al romance popular con la imaginiería cultista de la hora” es incómodo; su acudir a los “va-

lores populares” como opciones líricas es previsible. En suma, su “muestreo de lo autóctono” tendría una “carga de patriotismo, entre *naïve* y militante”, cuya “voluntad epidérmica” o exterior desemboca en la exaltación de “la jicarita nacional” (Sheridan, 1985: 189). Y es que *El trompo* “no se queda ni en lo culterano ni en lo tradicional”, y su folclorismo “recoleta y menor” lo lleva a postergar cualquier riesgo (Sheridan, 1985: 190).

Red, el siguiente libro de Montellano, fue publicado en 1928, en las prensas de la editorial Contemporáneos. Se trata de una colección de poemas en prosa precedidos por un poema en verso —“Red”— cuyos endecasílabos y heptasílabos tratan de apresar en un concepto al espíritu infantil (11). Y esa poética se explicita en un *postscriptum* de Cocteau: “*Je sais que mon texte a l’air trop simple, trop lisiblement écrit, comme les alphabets d’école. Mais, dites, ne sommes nous pas à l’école?*” (*Red*: 85; subrayado en el original).

El tono del libro es la búsqueda de imágenes ingenuas e inusitadas, a veces un poco en el espíritu de Ramón Gómez de la Serna, como en “La araña equilibrista” y sus “moscas trapeceistas”, y esos abejorros que señalan, con su “run-run constante”, los instantes de peligro (17-18); o en el poema “Circo”, donde se invierten los papeles, y son los animales los que asisten como espectadores (39-40). Varios poemas se refieren a las ferias populares; es el caso de los “Pájaros adivinadores” que, rodeados de foquillos y pregones y entre “blusas agraristas”, revelan la “buena fortuna” en su papel de videntes populares (37-38). O es el caso de la “Rueda de la Fortuna”, “diosa de la vida” en la que “todos preferimos probar la suerte” (41-42); o el de la “Lotería” en la noche de feria, con sus “canciones” que son “astillas de ingenio” —otra vez “voces de la suerte”—, y “los cartones coloridos de la imaginación”, que arrojan “el color de las metáforas” (43-44); o el de los caballitos del “Carrusel”, parecidos a los de las telas de los grandes pintores, alegres de “poner en movimiento el estilo barroco de la iglesia” (45-46). Hay poemas que aluden a Dios —“La mosca”, por ejemplo (25)— o a los ángeles y al “ángel malo”: “Encendedor de estrellas” (30-31). Otros, por fin, presagian obras futuras del poeta, marcadas por la revolución, la magia, el sueño y la muerte. Transcribo cuatro fragmentos, llenos, creo, de resonancias:

Después me ofreció la imagen que de mí se había formado, con su ojo de rayos X, en una lámina anatómica a colores. Entre las redes de hilos rojos y azules descubrí mi cuerpo penetrado por el ojo de la muerte que no es de pintor (“Fotografía”: 29).

Envuelto en la montaña del sarape gris, morado, encima la nieve del sombrero de palma descubre, el indio, los granos de maíz cuando sonrío [...] y el cinturón de balas cuando defiende su sonrisa (“Dibujo”: 56).

Sólo la tierra se reparte apenas en la medida del hueco que llenamos, en el aire de la noche, para siempre adornado con las hierbas de olor que curan el mal de las palabras (“Agrarismo”: 57).

Quedó girando el disco de la noche, negro, profundo. La aguja sensible del sueño recogerá la música en mi oído (“Domingo”: 83).

La primera estampa parte de una realidad “exotista”, “folclórica” —el fotógrafo popular—, pero desemboca en un laboratorio de rayos equis; la foto se vuelve lámina anatómica y el cuerpo un “cadáver con alma”, como el del *Segundo sueño*. En la segunda estampa, el dibujo suple a la fotografía y parte del retrato típico de un “agrarista”, con su mortal “cinturón de balas”, como los del Doctor Atl y como los que van a clausurar el *Primero sueño*. La tercera estampa es la imagen de un “agrarismo” interiorizado, el de la tumba o el del “hueco que llenamos”, con sus “hierbas de olor que curan el mal de las palabras”, como las hierbas de los conjuros del *Primero sueño*. La cuarta estampa, por fin, es como una premonición de los apuntes oníricos que ofrecen su “Argumento” al *Segundo sueño*, con su énfasis en el oído, aunque la música de “fiesta y fonógrafos” que reproduce esa “aguja sensible del sueño” en el poema de *Red* ceda su sitio a una voz de adentro en el “Argumento” del *Segundo sueño*.

Llegados, así, a este punto, podemos volver a preguntarnos hasta qué punto se cumple en los primeros libros de poesía de Bernardo Ortiz de Montellano la *decepción* señalada por Jorge Cuesta y hasta qué punto no abandona el elemento “colectivo” y “exterior”, la expresión “mexicanista” del folclor. Pese al énfasis que hemos puesto en la “modificación” o “intervención” de las artes populares como prácticas lle-

vadas a cabo por los artistas mexicanos de los años veinte; pese a la apropiación transformadora realizada por artistas de vanguardia, mexicanos también, en la misma época; pese a la doble “adaptación” —culte-rana y ultraísta— observada en *El trompo de siete colores* y en los poemas en prosa de *Red*, me parece que no puede hablarse de una *decepción* del folclor en ninguno de los casos mencionado, ni tampoco en el de Montellano, a pesar de su evidente intento por *transmutar* poéticamente los materiales de la poesía popular. Sin duda, si nos referimos a *Red* y *El trompo de siete colores*, Sheridan tiene razón cuando dice que “es difícil aceptar [...] que Ortiz de Montellano ‘decepciona nuestro folclor’” (190). La *transmutación* buscada y ensayada habría resultado “decepcionante”.

De hecho, la afirmación de Cuesta fue emitida en 1932, en medio de una polémica con los “nacionalistas”, y se refiere más bien a la poesía madura de Ortiz de Montellano, la del *Primero sueño*, publicado en 1931, y la del libro que preparaba entonces y vería la luz en 1933: *Sueños*. En esos poemas sí hay, indudablemente, una utilización crítica, creadora y heterodoxa —e incluso experimental y vanguardista— del material popular y tradicional, aunque hay que insistir en que, en los poemas de *Red* y *El trompo de siete colores*, el elemento de *decepción* es débil y apenas embrionario. Y sin embargo, al intervenir en la materia folclórica de una manera creadora, al interiorizar las imágenes y comunicar las raíces del sueño y el folclor, al proponerse desarraigar la poesía popular e integrarla a un sistema puramente poético, Montellano se abandona ya a otra forma de *hospitalidad* que surge de la proscripción y el “desarraigo” —y cuyos hallazgos iniciales comienzan a revelarse en las imágenes que he rescatado, aunque sea como residuos y premoniciones, ob-sesiones y fantasmas.

Bibliografía citada

- CAMPOS, Rubén M., 1929. *El folklore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925)*. México: SEP.
- COROMINAS, Joan, 1983. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- CUESTA, Jorge, 1994. *Obras*. 2 vols. México: Ediciones del Equilibrista.

- DOCTOR ATL, 1922. 2ª ed. [1ª ed. 1921]. *Las artes populares en México*. 2 vols. México: Cvltvra / Secretaría de Industria y Comercio.
- FELL, Claude, 1989. *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*. México: UNAM.
- FLORES, Enrique, 2001. *La imagen desollada. Una lectura del "Segundo sueño"*. México: UNAM/ Verdehalago.
- FRANCO, Lourdes, 1990. "Presentación". En Bernardo Ortiz de Montellano. *Raíces del sueño*. México: Conaculta, 13-24.
- _____, 1995. "Prólogo". En Bernardo Ortiz de Montellano. *Sueños. Una botella al mar*. México: UNAM, 13-43.
- La Falange (1922-1923). Revistas Literarias Mexicanas Modernas*, 1980. Ed. facs. Pról. Jaime Torres Bodet. México: FCE.
- ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo, 1921. *Avidez*. México: Cvltvra.
- _____, 1925. *El trompo de siete colores*. México: Cvltvra.
- _____, 1928. *Red*. Ilustrado por Julio Castellanos. México: Contemporáneos.
- _____, 1952. *Sueño y poesía*. Pról. Wilberto Cantón. México: UNAM.
- PANABIÈRE, Louis, 1983. *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*. Trad. Adolfo Castañón. México: FCE.
- ROWE, William y Vivian SCHELLING, 1993. *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*. Trad. Hélène Lévesque Dion. México: Conaculta / Grijalbo.
- SHERIDAN, Guillermo, 1985. *Los contemporáneos ayer*. México: FCE.
- VASCONCELOS, José, 1918. *El monismo estético*. México: Cvltvra. [2ª ed. corregida, s.f.: *Prometeo vencedor. Monismo estético*. Madrid: América.]
- _____, 1921. *Pitágoras. Una teoría del ritmo*. 2ª ed. aumentada. México: Cvltvra.
- VÁZQUEZ VALLE, Irene, comp., 1989. *La cultura popular vista por las élites. Antología de artículos publicados entre 1920 y 1952*. México: UNAM.