

Modernidad y poesía mexicana

Eduardo Milán

La modernidad estética suele adelantarse a la modernidad social. Estos paradójicos saltos en la historia se encuentran en la base de la creación artística de los países latinoamericanos, y México no es la excepción. Eduardo Milán explora el modo en que la poesía mexicana ha interpretado la experimentación, la ruptura, la crisis, en suma: los rostros que dan forma a la literatura actual.

I

Hablar de modernidad poética en el caso de la poesía escrita en un país determinado no implica necesariamente confirmar los distintos grados de inserción de la realidad de ese país en el ámbito de la modernidad y, en especial, los de su realidad literaria. Implica, más al fondo, identificar rasgos modernos en los cuerpos poéticos individuales y verificar la relación del cuerpo poético general con coordenadas propiamente modernas. ¿Cómo interpretar, de lo contrario, la escritura de *Trilce* de César Vallejo en el marco de la sociedad peruana premoderna de 1922? ¿Cómo hacerlo si se considera a las vanguardias históricas como un verdadero clímax crítico de la modernidad y a *Trilce* como uno de los exponentes más altos de la vanguardia latinoamericana de principios de siglo? En términos artísticos el pro-

yecto moderno no ha sido unificante a la hora de sus correlatos sociales objetivos: con mayor o menor ímpetu, con mayor o menor conciencia crítica, la voluntad artística moderna circuló pluralmente —aunque como una polivalente, contradictoria y a veces ambigua sola lengua para todo el mundo— más allá o más acá de las distintas realidades sociales, de las distintas divergencias o similitudes de los estadios culturales propios de cada región. Si ésta es precisamente una característica de la modernidad postiluminista, su designio mundano omniabarcador: ¿cómo no ser moderno en medio de la modernidad o en el umbral de la modernidad o aun en la periferia? Si el proyecto moderno no conoce confines sino realizaciones o, en el mejor de los reconocimientos, crisis: ¿cómo no ser parte de su crisis y señalar sus peligros como en la reconocida visión angélica de Walter Benjamin?



Coral Bracho



José Carlos Becerra



José Emilio Pacheco

II

Se puede trazar una “vía moderna” de la poesía mexicana en el siglo xx. José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Salvador Novo, Octavio Paz, Eduardo Lizalde, Marco Antonio Montes de Oca, José Carlos Becerra, Gerardo Deniz, David Huerta y Coral Bracho serían referencias puntuales de ese posible recorrido. Referencias puntuales por evidentes. Ése es el punto que no se debe olvidar cuando se reconoce una característica sobresaliente de la poesía moderna: su necesidad de evidencia en cuanto a la presentación de sus mecanismos de acción, su voluntad de exaltar sus atributos constitutivos. La discreción no es un rasgo frecuente de la poesía moderna, ni la reserva. El poema moderno parece entregarse totalmente, no guarda nada para sí, no regatea, al menos considerado en su forma. Otra cosa son sus niveles de significación, otra el sentido del poema moderno. Tomado como forma el poema moderno es forma ofrecida. Tal vez por no tener nada más que ofrecer que su vacío de sentido, la forma se barroquiza hasta la desintegración, hasta recrearse como antifforma. La antifforma es la culminación del relato de la aventura del poema moderno —para algunos críticos una consideración artística ya plenamente posmoderna—, el punto de inflexión llegado al cual sólo queda el recommienzo. La antifforma es el momento crucial de la crisis de la forma del poema moderno porque es precisamente desde ahí, desde la crisis, que se puede intentar ubicar con cierta coherencia su especificidad. Puede pensarse el poema moderno desde su despliegue autoconsciente. Esa autoconciencia no es, ni tendría por qué serlo, estable en cuanto a sus periodos de presentación ni tampoco en relación a sus niveles de profundidad.

Son ejemplarmente distintos los grados de autoconciencia poética en *Muerte sin fin* de José Gorostiza y en *Blanco* de Octavio Paz. En el poema de Gorostiza la creación poética en toda su profundidad conceptual

es elevada a categoría temática: la creación poética es el tema del poema. El poema se “extraña” a sí mismo para convertirse en “objeto” de conocimiento en la medida en que puede pensarse a sí mismo. Es difícil encontrar en la poesía latinoamericana del siglo xx un ejemplo más acabado, en el sentido de construido, de lo que es ese rasgo de estilo propiamente moderno: la capacidad de pensar (y pensarse) con la voluntad de procesar, mediante un testimonio explícito, esa aventura del conocimiento. El poema, en tanto que dato de un conocimiento mayor, se convierte en instrumento crítico. Por su parte, la creación deja la memoria de su aura a un lado para convertirse en laboratorio o en taller. No hay modo de escapar a la noción de artefacto construido que resulta del autoanálisis poético ni en un ejemplo que forcejea todavía para no abandonar una idea de lo sublime como *Muerte sin fin*: la invocación a la inteligencia como aparato de saber constituye el gesto contrario a la creación, la desvela. La creación poética, su juego, puede mimetizar reiteradamente el juego de una creación Otra, primera, recreándose en ser infinitamente su metáfora. Pero ese acto que miméticamente recrea, no pregunta: repetir es el gran recurso de la duración, es la perpetuación de las entidades ciega y empecinadamente. Preguntar es ya introducir la posibilidad de la discordia sobre todo cuando la respuesta es retórica, conocida. Eso es *Muerte sin fin*: una respuesta a una pregunta siempre formulada y siempre imposible de contestar en la medida en que se vuelve a formular. Es una respuesta negativa que se organiza como tal desde los cimientos mismos de la interrogación y a medida en que se va construyendo se establece su carácter. No hay pregunta por la creación desde la creación, no en la modernidad poética postiluminista: en tanto que creación significa afirmación, la pregunta por el poema moderno es desde la negación. Gorostiza construye la pregunta por el poema desde una negación radical y, sin embargo, ahí está el poema. Habría que hablar ya de un lugar, de un *topos* de la poesía moderna: el de la

negación que se rescata como acto consciente de la operación que realiza, como si el testimonio rescatara la negación —volviéndola “positividad” como gesto de memoria— o el acto mismo se desdoblara en acto y testimonio donde uno registra al otro. Así, el poema es testimonio de sí mismo aunque ese “sí mismo” se configure como trabajo de negación.

Blanco centra su atención no en la creación como tema sino en el “hacer” sin antecedente, en la figuración de que antes del poema, de ese poema que precisamente se está construyendo ahí, no hubiera rastro de ningún poema. Creación sin modelo, *exnihilo*, “de la nada”. Distinguir entre creación tematizada y “hacer desde la nada”, configurar la distinción. Ninguna de las dos concepciones escapa a la metáfora de la creación original pero una cuenta con ella, *Muerte sin fin*, y la otra la condiciona a una más, a otra vez. *Blanco* confía que la creación se recrea en la creación.

III

Si la reflexión de Baudelaire sigue siendo el referente obligado de la modernidad estética —no ya de la modernidad poética porque ese lugar está reservado a las posiciones de los dos poetas propiamente “críticos”: Rimbaud y Mallarmé—, esa referencia por lo menos doble, cuya duplicidad —fascinación y rechazo ante lo moderno— está al borde de situar a Baudelaire melancólicamente de cara a la historia, una referencia estética que ve con claridad la doble cara moderna: “La modernidad es lo efímero, lo veloz, lo contingente; es una de las dos mitades del arte, mientras que la otra es lo eterno y lo inmutable” (1863),¹ la modernidad jugaría en dos espacios: el de la inmediatez y el de la infinitud. Ese doble estadio permanente de conciencia obliga a una formalización distinta en términos artísticos, a una producción formal, por un lado, histórica, y por otro, intemporal. Baudelaire resolvió esa dualidad de conciencia por separado en su práctica estética: su poesía es neoclásica —es decir, formalmente romántica, con una tematización desafiante digna de su encuadre histórico—, su reflexión, esto es, su crítica, *presente*, esto es, moderna. Son los simbolistas —y en especial Mallarmé— los que anulan la separación forma / contenido e intentan formalizar la dualidad de manera integral en el poema. La resolución, o la solución lograda, es un salto al vacío: el fragmento como forma que asume la contradicción poética de la modernidad. Si bien la “forma fragmento” —lo que parece una contradicción en términos de estética clásica— resalta un principio formal de autoabaste-

cimiento en su precariedad, su desprendimiento de una cadena sintáctica de la que extrae significación inmanente, la flecha del fragmento parece estar dirigida a resaltar una quiebra en el aparato del sentido. No en el de la significación: no hay fragmento sin significación, aunque sean grupos fónicos aislados en su semántica y bordeados de silencio, en la concepción de silencio como lo contrario a la verbalización y, por lo tanto, a la significación. El fragmento toca —o ataca— una ausencia de sentido global, echa de menos —resalta— una carencia totalizante de sentido. El sentido se reduce a la significación que intenta volverse plena en sí misma: el fragmento es el reino de la *parte*. En las oposiciones esquemáticamente binarias que distinguen —o hacen por distinguir— una periodización moderna de una postmoderna, la oposición verificable es topológica, al menos en el campo de la poesía: la primacía otorgada —no la ausencia metafórica, que no es posible— a la metonimia como tropo activo en la escritura posmoderna en lugar de la metáfora, que correspondería, según estos enfoques esquemáticos —pero a la vez útiles y realmente existentes— a una visión totalizante del mundo. Se trata de un fenómeno de percepción, según Benjamin,² o de quiebra en la “estructura del sentimiento”, según Harvey;³ ambos buscan una “imagen” formal para la época, una imagen que cumpla con el espíritu del tiempo que es, como repite incansablemente Baudelaire, efímero. La conciencia de la fugacidad —esto es, de una vivencia de lo inaprensible— no niega ni se enfrenta, por otra parte, a esa conciencia de la totalidad que la modernidad ostenta. Esta cita de Hermann Bahr que hace Frisby⁴ es más que clarificante de la conciencia y de la percepción modernas:

Una cosa distingue a la modernidad de todo el pasado y le infunde su carácter particular: el conocimiento de la eterna aparición y desaparición de todas las cosas en incesante fugacidad y la conciencia de la conexión entre todas las cosas, de la dependencia de toda cosa con respecto de todas las demás en la inacabable cadena de la existencia.

Esta conciencia es incluyente, totalizante, nada queda al margen. Un “sentimiento de la vida” en interconexión plena de todo lo existente. El fragmento como forma artística que ya aparecía en el horizonte del romanticismo alemán, en los albores de la fase crítica a la Ilustración, en especial en la visión de Novalis, no parece reñir con esa concepción de “un solo mun-

² *Idem*.

³ *Idem*.

⁴ David Frisby, *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en las obras de Simmel, Kracauer y Benjamin*, Visor, La balsa de la medusa, Madrid, 1992, p. 19.

¹ David Harvey, *La condición de la posmodernidad*, Amorrortu, Buenos Aires, 2004, p. 25.

do” de Bahr, cara al pensamiento y a la sensibilidad románticas. La forma fragmento ya aparece en el horizonte de la modernidad como imagen precisamente del “efímero” baudelaireano, forma que capta la fugacidad en estado bruto sin encuadrarla como en la poesía tradicional de forma “cerrada”. “Fijar vértigos” era la divisa moderna de Rimbaud para la poesía. “Fijar”, no dominar vértigos. Hay —como Harvey señala— una sucesión de continuidad en cuanto a la utilización artística de la forma fragmento tanto en la periodización moderna como en la posmoderna. Esa forma no señala un cambio de “condición”. Tal vez porque, en tanto que forma artística, sintetiza la dualidad estética de la época agudamente vista por Baudelaire, quien se habría anticipado, en plena euforia moderna, a la crisis de la modernidad en el señalamiento de su devenir estético. Una fragmentación en la percepción artística que se evidencia, en el siglo XIX, con *Un golpe de dados* (1897), se continúa en *Trilce* y *La tierra baldía* (1922) y adquiere certificado de universalidad, en el siglo XX, en las obras de Samuel Beckett, Paul Celan y Edmond Jabès, para dar tres ejemplos inequívocos. Hablo de obras, dejo claro, que evidencian esa “nueva inquietud” perceptiva y afectiva. De ningún modo, y menos aún tratándose de la forma artística en la modernidad, de algún carácter preceptivo insinuado. La alteración en la vivencia de la temporalidad no es, por sí misma, dictaminadora segura de una particular visión de la forma artística.

IV

No hay, hasta donde sé, una tradición del fragmento en la poesía mexicana del siglo XX. A menos que se consideren fragmentarios ciertos ejercicios de Octavio Paz, cierta escritura de Gerardo Deniz, cierta concepción poética de Coral Bracho. Hay vertientes de poesía breve, epigramática (Carlos Isla, José Emilio Pacheco,

Gabriel Zaid), de antipoesía apenas legible (los “poemínimos” de Efraín Huerta). Y siempre que no se incurra en la temeridad de considerar el *haiku* que en la poesía mexicana introduce José Juan Tablada como una forma fragmentaria y confundir así extrema condensación con fragmentariedad. No están aquí en consideración las prácticas de los jóvenes poetas; los nacidos en los años sesenta y setenta, porque esas generaciones parecen haber modificado en su recepción de la poesía del mundo sus marcos de referencia. La nueva poesía mexicana ya no tiene, como tenían Los Contemporáneos o la generación de Taller, e incluso, más críticamente, el Poeticismo, una relación estrecha con lo que se consideraba, sin titubeos, la “gran poesía” o la “gran literatura”. Es curioso que esos tres momentos claves para la poesía mexicana del siglo XX que acabo de citar tuvieran como referencias inequívocas a la “gran poesía del mundo”. En sus confesiones acerca del fracaso poeticista Eduardo Lizalde es por demás elocuente al respecto. Y me refiero a un poeta que es autor de uno de los textos poéticos de mayor acento crítico de la poesía mexicana: *Cada cosa es Babel*, que, aunque escrito en un tono más irónico y menos dramático, corre parejo a *Muerte sin fin* de José Gorostiza. Vuelve a presentarse el problema de la significación de la vanguardia en la poesía mexicana que se precia de ser moderna. La autorreflexividad (*Muerte sin fin*, *Cada cosa es Babel*, *El mono gramático*, *Incurable*, *Picos pardos*, cada ejemplo tomado en su peculiaridad autorreflexiva) es un síntoma inequívoco de la modernidad poética en la medida en que lo indaga, lo pone en cuestión, lo *objetiviza* desde la mirada de un sujeto que finge sorprenderse de que la creación pueda ser creada, al poema. Pero es un “rasgo de estilo” poético de la modernidad que no necesariamente significa la asunción de una actitud ante la escritura. La autorreflexividad se volvió un rasgo de estilo *característico* de la poesía de Octavio Paz a partir de sus experiencias que homenajean a las vanguardias, *Blanco* y *Topoemas*. Partiendo de Mallarmé en forma explícita (Paz lo cita como acápice de *Blanco* y le dedica la amplia segunda parte de “Los signos en rotación”, ensayo emblemático de la escritura reflexiva de Paz, agregado a la segunda edición de *El arco y la lira* de 1967)⁵ la poesía autorreflexiva se vuelve una de las posibilidades más socorridas de la poesía occidental posvanguardista en la medida en que vuelve a la escritura poética el tema del poema. Paz llevó la autorreflexividad a la inmediatez escritural como si el poema debiera reconocerse a sí mismo paso a paso como condición de existencia. Al reconocerse el habla poética se “objetiviza”,



Octavio Paz



Salvador Novo

⁵ Octavio Paz, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1967, pp. 253-284.

finge que habla por sí misma y pone en juego al sujeto de la escritura en cuanto a su identidad de hablante. El deseo de un habla “objetiva” hunde sus raíces míticas en una perdida palabra comunitaria —existente todavía para Mallarmé, quien, ritual, primitivamente llama a la comunidad “tribu”. Históricamente, es un intento de rebasar el estadio narcisista de cuño romántico que no distingue hablante poético o sujeto lírico del poeta salvo excepcionalmente, en el romanticismo alemán y en el inglés. Pero no hay escritura sin sujeto histórico que pueda construirse o deconstruirse en la escritura. Lo que hay —y muy marcadamente en Paz y en su discípulado poético— es una voluntad de estilo que termina volviéndose predecible. En el caso de Paz, su escritura de mayor estabilidad, capacidad de identificación estilística y, por lo tanto, de mayor previsibilidad (*Ladera este*, *Hacia el comienzo*, *Topoemas*) mantiene como rasgo de estilo una fractura del verso que le otorga un ritmo suplementario, entrecortado, que aprovecha la temporalidad verbal tanto como la espacialidad de la página y simula un espacio-tiempo poético. Es capaz, a simple vista, de confundirse con una actitud escritural fragmentaria. Pero no lo es: los poemas, en general, pese a los cortes del verso tienen un asunto definido que se dice. Los cortes del verso pueden por momentos disgregar la escritura pero al final del texto las unidades se reenvían a un punto nodal que otorga significación y sentido a la empresa. Los bloques verbales en su autonomía provisoria —han sido “separados” de la cadena sintáctica— quizá logren parecerse a escrituras fragmentarias. Pero ese procedimiento de atomización de la escritura —muy al contrario del proceder de Mallarmé en *Un golpe de dados*, poema modelo para Paz a juzgar por las opiniones vertidas en “Los signos en rotación”— va en busca de una restitución del sentido, sin pérdida ni puesta en crisis de la escritura. En términos formales se trata de un juego que no arriesga su contenido. El contenido queda siempre a salvo de los ejercicios formales que evidencian los mecanismos de creación. El poema, momentáneamente fracturado en su sintaxis, se rearma para volver a ser un poema. Los poemas adquieren esa forma como demostración de una potencia verbal incuestionable. El fragmento constituye una *parte* que abandonó cualquier voluntad o nostalgia de totalidad. Vive autoabastecido. Hijo improbable de un *big-bang* lingüístico —¿durante el romanticismo, el simbolismo o las vanguardias?—, huérfano de totalidad o desprendido de ella pero cuya ausencia no se le nota, lo que no implica que no contenga una memoria secreta anterior a su desprendimiento. “Luz cernida” dice la única línea de un poema de Carlos Isla a Luis Cernuda. La eufonía da lugar al brillo de la imagen, el verbo alude a la condensación verbal, o sea, a sí mismo, a lo que la línea logra “cernir”



Xavier Villaurrutia



Gilberto Owen

de luz. Un ejercicio perfecto de condensación verbal. Pero no es un fragmento: es una proyección verbal prevista en el nombre “Luis Cernuda”. El fragmento es una actitud crítica doble, ante la escritura y ante la modernidad. Es posible confundirlo con un *resto* de lenguaje, con *algo de lenguaje* que en vez de desaparecer se quedó. El fragmento se presenta como un irrefutable *ahí*. No como un *aquí* porque *aquí* es un llamado de atención sobre sí mismo, la delimitación precisa de un lugar. En *aquí* no cabe duda. En realidad no cabe absolutamente nada: estado de plenitud adverbial. *Ahí*, en cambio, ocupa una posición de lado, lateralmente a la espera, arrojado como un montón. El fragmento es una forma que está *ahí* sin poder acercarse más, sin poder cambiar de condición pero perfectamente delimitada como si fuera Otro, irreductible en su otredad. No hay integración posible del fragmento a un proyecto mayor (¿un proyecto de fragmentos? No hay “proyecto” de fragmentos): la modernidad es un proyecto mayor, el único proyecto mayor siempre incluyente, que rara vez reconoce la alteridad. La alteridad, la alteridad-fragmento, es una crítica a la escritura de la modernidad que, valga el juego, es la modernidad de la escritura. El fragmento es una forma inacabada que no reconoce falta. No es una antiforma porque para el fragmento no hay regreso: el fragmento nunca fue. O nunca fue *más*. Trazado con el signo de menos, horizontalmente, su característica es la resistencia. No es extraño que esa forma contundente en su aislamiento, especie de Bartleby formal, haya tenido también su lugar en la periodización posmoderna. Claro que sin cualidad opositora, crítica, discordante de la gran obra o, simplemente, de la obra “acabada”. Ahora con cualidad coincidente: la posmodernidad va “por partes” y sin la seguridad de que “todas las partes” quepan en ese trayecto que se parece más a un no trayecto, a un presente inmóvil al menos tentativamente, punto de referencia al que pueden acudir como un faro los excluidos del proyecto moderno. Lo extraño es que la poesía mexicana del siglo xx, insisto, no registre una tradición fragmentaria, hasta donde sé. ■