

## CONDICIÓN HUMANA Y MODERNIDAD

Carlos Gutiérrez Alfonso  
Cuerpo Académico: Patrimonio Sociocultural  
UNICACH-CESMECA

...usted siga leyendo y escribiendo sin levantar la cabeza.  
O mejor aún (remedio del navegante para no marearse),  
levántela demasiado: mire a lo lejos,  
no se quede con los ojos fijos en lo que está cerca.  
Siéntase en comunicación con el mundo...

Alfonso Reyes

1. Richard Rorty, a partir de escépticos como Nietzsche, escribió lo siguiente, en la introducción de su libro *Contingencia, ironía y solidaridad*: “en el nivel ‘más profundo’ del yo *no* hay un sentimiento alguno de solidaridad humana, ese sentimiento es un ‘mero’ artificio de la socialización humana” (1991: 15). Los acontecimientos sociales del siglo XX son una muestra palpable de que el hombre está a un mínimo paso de cometer cualquier atrocidad, de acabar con la vida de su semejante. Cierta animalidad aflora en el ser humano, y con ella como escudo, se lanza en contra de todo lo que se le ponga enfrente. ¿Y si ha sido un ser humano que ha leído?

George Steiner, en un ensayo memorable, describió ciertos rasgos de un soldado:

La mochila del soldado de infantería no tiene mucho espacio. Un jabón, unas hojas de afeitar, unos calcetines de repuesto. Pero hay lugar para un libro: *El mundo como voluntad y representación*, de Schopenhauer. Sólo ese libro. El soldado en cuestión es mensajero de las vanguardias en las trincheras, tarea peligrosa si las hubo. Hombre de valor excepcional, será promovido a cabo y recibirá tres heridas graves antes de noviembre de 1918. Habrá leído una y otra vez el texto de Schopenhauer, que ya no lo dejará a lo largo de una existencia agitada (1995: 6).

Steiner dibujó a otro lector: “Un poco antes de 1914, *Die Welt als Wille und Vorstellung* encuentra otro lector atento. Gran burgués, escritor de genio, ese escritor escapará a los sufrimientos de la guerra. Pero resiente su horror absurdo. Medita sobre Schopenhauer a la luz de las doctrinas del budismo indio, a las que el mismo Schopenhauer apela expresamente” (1995: 6). El soldado es Hitler; el escritor, Thomas Mann. Steiner, entonces, se preguntó: “¿Quién, de nuestros dos lectores, supo leer mejor *El mundo como voluntad y representación*?” Steiner ha estado interesado en definir esa lectura bien hecha en un mundo que ha caído en el sin sentido. Su apuesta ha girado en torno a la memoria, el amor a los léxicos y la cortesía. Después de argumentar que toda lectura bien hecha es circunstancial, escribió que “Lo que está en juego, sin duda siempre epistemológica y técnicamente, es, en último análisis, la posibilidad de una ética” (1995: 12). Ha lanzado una apuesta sobre el sentido, está abogando por “una tensión constante hacia el entendimiento” (1995: 12).

Richard Rorty y George Steiner han llamado la atención sobre dos asuntos no desdeñables. Y al traerlos a este texto tengo en mente que esa solidaridad y esa ética no habrán de resolverse en alguna esfera lejana, en un espacio sideral, sino en la relación que seres humanos concretos establecen en un tiempo y un espacio definidos.

2. ¿Y cuál es la relación de lo anterior con el arte, con la literatura? ¿Cómo ha sido vista la naturaleza del ser humano? Los ejemplos previos están circunscritos a la experiencia del lector, que no debe estar desligada de cierto proceso creativo. ¿Cuál ha sido la posición de los poetas, que también son lectores, ante los horrores de la historia? Coloco lo que ahora viene en el marco de la discusión sobre la Modernidad, ese periodo que, sin lugar a dudas, ha marcado nuestra visión del mundo, tuya y mía, lector.

La Modernidad, por un lado, implicó la supremacía de la razón instrumental. Se le dio también preponderancia a la noción de progreso y se apostó a favor de la tecnología. Por otro lado, hubo una definición de la Modernidad desde el arte: toda obra debía ser producto de la voluntad del artista, quien había de apelar a su individualidad, sin reparar en la tradición, tal y como lo definió Baudelaire. Octavio Paz expuso, en *Los hijos del limo*, que la poesía moderna accedió a la conciencia de sí misma, a la crítica, a las correspondencias y la ironía. Empezó a ser más notoria, desde los prerrománticos, la existencia de una poesía ligada, con mayor fuerza, al pensar, tal y como lo exploraría Paul Valéry y por la que habrían de interesarse Heidegger y Gadamer.

La Modernidad fue una visión que empezó a tomar forma en el Renacimiento, pero que puede rastrearse desde periodos anteriores, como el siglo XIII —como lo señala Luis Villoro (1998)—, y que habrá de expresarse con claridad en el siglo XVIII. Resulta admirable percibir que son, por lo menos, trescientos años en los que una forma de pensar, surgida en algunas ciudades de Italia y de los Países Bajos, y en la mente de unos cuantos hombres, fue ganando terreno en la sociedad. Antes del Renacimiento resultaba inconcebible que un hombre pudiera formular sus pensamientos sin estar sometido al designio de Dios. La Modernidad, que colocó la razón, el pensamiento racional, por encima de todas las cosas, se vio acompañada de dos ideas más, según Luis Villoro (1998): el libre albedrío y la historicidad del Hombre.

Por un lado, entonces, estaba la modernidad que, con base en la razón instrumental y la tecnología, se encaminaba sobre un tiempo histórico en busca del futuro.

La doctrina del progreso, la confianza en las posibilidades benefactoras de la ciencia y la tecnología, el interés por el tiempo (un tiempo *medible*, un tiempo que puede ser comprado y vendido y que, por tanto, posee, como cualquier otra comodidad, un equivalente calculable en dinero), el culto a la razón, y el ideal de libertad definido dentro del entramado de un humanismo abstracto, pero también la orientación hacia un pragmatismo y el culto de la acción y el éxito, todo esto ha sido asociado en distintos grados con la batalla por lo moderno y se promocionó y mantuvo vivo como valores claves de la triunfante civilización establecida por la clase media (Calinescu 1991: 51).

Por el otro, estaba la modernidad de las artes, que fue definida por su rechazo de la estética de la permanencia <sup>3</sup>/<sub>4</sub>la que exaltaba, obnubilada, un ideal de belleza trascendente e inalterable<sup>3</sup>/<sub>4</sub> y por la defensa que hizo de una estética de la inminencia y la transitoriedad, que tomó como valores centrales la novedad y el cambio. La modernidad del arte se contrapuso a la modernidad de la razón y el progreso; su estética, una manifestación del asco que le producían los valores imperantes en la sociedad, acentuaba su repugnancia con los medios más disímbolos. Esta actitud crítica, un contrapeso del pensamiento racional, fue crucial en la definición de las artes, las que harán la crítica de las propias artes y de la misma sociedad; así, patentizarán lo sensible, lo fantástico, lo transitorio, la finitud.

Las artes, en particular la poesía, no pueden ser comprendidas sin la visión del mundo descrita líneas atrás. La poesía, al cuestionar la sociedad, se verá vestida con los trajes que la Modernidad había creado pero que no aceptaba como propios. La figura cenital de esta actitud crítica fue Charles Baudelaire, quien incorporó la voluntad como un punto central del proceso creativo. Sin voluntad no hay creación

artística, diría Baudelaire. Lo irracional y lo oculto debían alejarse de lo instintivo para ser el resultado del esfuerzo cotidiano (Raymond 2002: 21). Hubo en él, de la mano de una poética llena de contradicciones, la clara conciencia para reflexionar sobre las artes de su tiempo. Se opuso a la Academia, y ponderó, por sobre todas las cosas, la expresión individual del artista. Si se había opuesto a que el pintor expusiera una idea con absoluta precisión, un postulado de moda durante su tiempo, de igual forma se fue contra la noción de progreso, el otro baluarte defendido por la Academia. Al pensar en el “objeto estético”, que no habría de ser visto como portador de funciones relacionadas con el entorno, Baudelaire propuso eliminar la distancia temporal de las obras. Para Baudelaire, los artistas no estaban colocados progresivamente, uno detrás del otro; uno primitivo y el otro civilizado. Para Baudelaire, los artistas debían ser vistos en una relación de igual a igual.<sup>1</sup> Esta condición ahistórica del arte será fundamental en lo que vendrá después: las vanguardias. A partir de lo afirmado por Baudelaire, cada movimiento artístico se postulará como el iniciador del arte.

Al oponerse a que en la pintura prevaleciera el arte acabado, la idea y la historicidad pictórica, Baudelaire abrió el camino para la subjetividad y, sobre todo, la originalidad. Entonces, ya no habría de importar qué tan bien habían sido pintados los detalles de un cuadro, o cuál era la idea expuesta en éste, sino el color y la composición. El arte autónomo habría de convocar, primero, las sensaciones del artista; luego, habría de dirigirse hacia la subjetividad del espectador. Esas sensaciones del artista deberían incrementarse mediante la curiosidad, la que haría crecer, por consiguiente, la imaginación. Así, el artista podía establecer las correspondencias que harían aflorar su individualidad.

Esa visión, que le haría armar toda una poética en torno a las correspondencias,<sup>2</sup> se iba conformando dentro de un ser que se sentía perdido: “Perdido en este mezquino mundo, a codazos con las multitudes, soy como un hombre abrumado, cuyos ojos no ven mirando hacia atrás, en los años profundos, más que cansancio y amargura, y ante sí más que una tempestad sin nada nuevo, sin dolor ni enseñanza” (Baudelaire 2000: 38-39). Era esa lucha por hacer brotar una individualidad que era arrastrada por la multitud y el tedio. Pero él mismo dio con la solución a lo que vivía: “La gloria es seguir siendo *uno* y prostituirse de una manera original” (Baudelaire 2000: 73). Ante el tedio que le provocaba la ciudad, instaló en ésta una tabla de salvación: el recuerdo.<sup>3</sup> Buscó que en el poema la experiencia cotidiana se viera trastocada por la presencia del recuerdo: que emergiera un mundo nuevo, en el que todo fuera diferente, algo que la poesía ha buscado siempre.

Con esa forma de plantarse frente al mundo expresó que el poeta moderno es un hombre dividido, cuya experiencia lanza a los demás hombres impregnada de una certeza: la condición humana es producto de naturalezas contrapuestas (López 2000: 7). Dios y el diablo, el asco y el horror, el bien y el mal, todo ello, llevado de la mano del trabajo: “Para curarse de todo, de la miseria, de la enfermedad y la melancolía no hace falta más que el *Gusto del trabajo*” (Baudelaire 2000: 85). Dentro de él vibraba, con intensidad, el cristianismo: “Rezar todas las mañanas a Dios, *depósito de toda fuerza y toda Justicia*” (Baudelaire 2000: 89). El poeta hacía llegar hasta él la laboriosidad, de la que habría de surgir la obra de arte, y la actitud mística que le permitiría escudriñar las cosas y los seres (Raymond 2002: 22).

---

<sup>1</sup> En *Mi corazón al desnudo*, escribió: “No puede haber progreso (verdadero, es decir, moral) más que en el individuo y por el individuo mismo” (Baudelaire 2000: 49).

<sup>2</sup> A propósito de esta idea, Octavio Paz (1985) expresó lo siguiente: “Baudelaire hizo de la analogía el centro de su poética. Un centro en perpetua oscilación, sacudido siempre por la ironía, la conciencia de la muerte y la noción del pecado” (64).

<sup>3</sup> A partir del poema “El cisne”, incluido en la sección “Estampas parisienses” de *Las flores del mal*, Robert Jauss (1986) analizó cómo con el recuerdo Baudelaire creó, con las reglas de la imaginación, una perspectiva que lanzó al poema sobre sí mismo: “El poema de Baudelaire [...] realiza un extrañamiento del paisaje urbano familiar, haciéndolo entrar en la pálida indiferencia del aburrimiento, para después traer a la luz, desde el recuerdo, un contramundo de lo bello, que tiene su verdad en su ser-para-sí y que no remite a otro origen que al de la poetización del poema” (379).

Los acontecimientos sociales, de los que no sólo se enteró sino en los que tuvo una decidida participación, le hicieron precisar la definición de su propia actividad creadora, una concepción en la que el trabajo, la técnica, la expresión exacta y la obra pulcra serán los puntos centrales: “Considera que, más allá de la espontaneidad creadora y de la inspiración, los atributos del artista son el esfuerzo, la dedicación tenaz, el dominio de una técnica, la exactitud de la expresión, la pulcritud de la obra” (López 2000: 25). La definición del trabajo proporcionada por Baudelaire se oponía a la que divulgaba la sociedad mercantilista de la época, en la que se buscaba que todo tuviera una utilidad, en la que se perseguía la realización de un trabajo productivo. Para él, había que trabajar sin pensar en el resultado: “Trabajar a ciegas, sin fin, como un loco. Veremos el resultado” (Baudelaire 2000: 87).<sup>4</sup>

Sus encuentros y desencuentros con el mundo se hicieron visibles en sus artículos estéticos, en sus diarios y, sobre todo, en su obra poética. Peatón en medio del fango producido por la ciudad recién renovada, cantó las sombras de su irónica condición;<sup>5</sup> cantó la condición de ese ser de naturalezas contrapuestas: “En todo hombre hay, en cualquier momento, dos postulados simultáneos: uno hacia Dios y otro hacia Satanás” (Baudelaire 2000: 51). Su poesía puede ser vista como un autorretrato, fiel muestra de su subjetividad.

Ahí, pues, con Baudelaire, el hombre de naturalezas contrapuestas: el poeta que puso en el mundo una forma de ver <sup>3</sup>/<sub>4</sub>ahí, la supremacía de lo visual<sup>3</sup>/<sub>4</sub> y de sentir, una forma de inmiscuirse en la ciudad, de vivir la ciudad. Con Baudelaire, la poesía se volvió más humana y personal. Es una poesía que muestra los rostros de la sociedad, que deambula hasta permanecer ebria, ebria de ella misma para liberarse del peso de la vida.

El pensamiento moderno resultó ser un detonante de la individualidad creativa, un hecho que se ha olvidado y que, ahora, ha vuelto a aparecer, no cierta timidez; está ahí, de nuevo, para indicar que el individuo es un ser de naturalezas contrapuestas y que la sociedad no soporta, ni un instante, estar cerca de la fantasía, del sueño, de la imaginación, no soporta enfrentarse a su propia realidad, la que le muestra el arte.

Los postulados en torno a la exploración de la individualidad —expuestos con precisión por Baudelaire— abrieron el cauce que llevó a la literatura a su más alta experimentación: las vanguardias (un término con connotaciones militares, como lo señala Calinescu). Se tensó tanto el lenguaje, se le quiso probar tanto que se le aisló, casi en su totalidad, del exterior; había toda la intención de anular cualquier referencialidad. Baudelaire le mostró a la sociedad las flores del mal. Ese fue el principio del proceso descrito antes. Y el punto cumbre de éste puede estar representado por Mallarmé. ¿El poeta quiso alejarse del mundo? ¿La sociedad, con sus atrocidades, lo fue orillando hacia el abismo de la página en blanco? ¿Cómo cantar después de lo sucedido en Auschwitz?

En lo que he expuesto, observo dos cuestiones. En primer lugar, la contundencia con la que la razón instrumental fue puesta por encima de todas las cosas, y cómo de la mano del progreso se han maquinado acciones que han cimbrado a la sociedad. En segundo, la respuesta de los poetas ante tales hechos. Baudelaire llevó al poema las miserias que la sociedad no quería reconocer. Valéry apostó por el pensar, por el control total de las palabras que habrían de formar el poema. Mallarmé buscó quitar toda referencia a las palabras del poema. ¿Las posiciones estéticas de poetas como Valéry o Mallarmé, o Beckett, patentizan ese sin sentido, al que se ha referido George Steiner, en el que ha caído la sociedad occidental?

---

<sup>4</sup> Años antes había expresado lo siguiente: “¿No es quizá el trabajo la sal que conserva las almas modificadas?” (Baudelaire 2000: 33).

<sup>5</sup> Algo más que el tiempo estaba pasando por él: “El día en que el joven escritor corrige su primera prueba, se siente orgulloso como el estudiante que acaba de ganar su primera sífilis” (Baudelaire 2000: 65).

Como resultado de la necesidad moral de aminorar el sufrimiento, dos ideas morales han estado presentes en el periodo moderno: “la significación de la vida corriente y el ideal de la benevolencia universal. La primera ha hecho que los temas afines a la vida en sí y a la evitación del sufrimiento adquieran suprema importancia; la segunda impone la obligación de asegurarlos universalmente” (Taylor 1996: 416-417). Otra idea más ha sido la del sujeto libre y autodeterminante, a partir de la cual se ha visto “la libertad como un bien”. Con estas ideas se ha promovido la igualdad en todo un abanico de posibilidades. El hombre, al reconocer que no se tiene más que a sí mismo, habrá de voltear a ver a sus semejantes, a solidarizarse con ellos para combatir el sufrimiento. Las propuestas morales parecen haber tenido al arte como lugar de irradiación: “el Romanticismo fue fuente de un importante espectro de visiones políticas alternativas, críticas de la sociedad instrumentalista, burocrática e industrial que se desarrollaba en Occidente” (Taylor 1996: 436).

La obra de arte pasó a ser el lugar de una expresión que situaba al receptor ante algo que de otra manera sería inasequible. No remitía a una exterioridad, no era mimesis de nada. Ello fue lo que experimentó Mallarmé, quien manifestó un rechazo del mundo y del ser. Se buscaba que el arte rehiciera la realidad, que en el arte, brillara el mundo. Todo se centró en el lenguaje, y se produjo una disolución del yo. Esta forma de asumir el arte fue una protesta “contra un mundo dominado por la tecnología, la estandarización, la decadencia de la comunidad, la sociedad de masas y la vulgarización” (Taylor 1996: 479).

Stephane Mallarmé se obstinó en “concebir y sostener, a lo largo de su vida, la propuesta de realizar *lo que él quería* en un dominio espiritual en donde, según confesión universal e inmemorial, la acción voluntaria es casi impotente” (Valéry 1994: 3). Una descripción de Valéry puede ayudar a comprender la propuesta de Mallarmé:

Fuimos al campo. El poeta ‘artificial’ recogía flores más humildes, ancianos y amapolas llenaban nuestros brazos. El aire era de fuego; el esplendor absoluto; el silencio lleno de vértigos y sorpresas; la muerte imposible o indiferente; todo formidablemente bello, ardiente y adormecido; las imágenes de la tierra temblaban.

Un golpe de dados — (última visita a Mallarmé)” (Valery 1998: 12).

Valéry describió la última visita a Mallarmé, la atmósfera de ese momento, en el que había flores, aire y el silencio albergaba sorpresas. Todo lleno de belleza. En medio de esa belleza, surgió un poema: “*Un coup de dés*”.

Baudelaire no atentó contra la forma del poema. Le interesó, más bien, dejar caer sobre la sociedad “algunos ácidos corrosivos que escandalizaron a muchos: situaciones y expresiones en las que la ciudad moderna, sus verdugos y sus víctimas, son los personajes centrales” (Paz 1985: 69). Mallarmé no sólo declaró que el poeta estaba en huelga contra la sociedad (Calinescu 1991: 111), sino que experimentó con “temas de imaginación pura y compleja, o de intelecto” (Mallarmé 1998: 76). Esta posición, de cara a la sociedad y con el poema volcado sobre sí mismo, había sido experimentada por los primeros románticos, pasó por Baudelaire, alcanzó su punto culminante con Mallarmé y se radicalizó con las vanguardias.

En un mundo llevado por los dogmatismos y las masacres, resulta un triunfo que alguien nombre las cosas. En un mundo que tiende a la estandarización, a la vulgarización, “el arte se convierte en uno de los paradigmas, si no en el paradigma por excelencia, por el cual nos expresamos y, por tanto, nos definimos y, por consiguiente, nos realizamos a nosotros mismos” (Taylor 1996: 499). Toda la atención se habrá de centrar, entonces, no en el sujeto, sino en algo que está ahí afuera, a la vista de todos y sin pertenecer a nadie: el poder del lenguaje. Resulta pertinente dejar de creer que el lenguaje

es un utensilio inerte que facilita el trato eficiente con las cosas. Más bien, habría que tomar conciencia acerca de lo que se realiza con las palabras.

Hacia los años sesenta, Paul Celan se preguntó sobre cómo se hacía un poema, y ésta fue su respuesta: “Hace años he podido ver de cerca, durante un cierto tiempo, y más tarde comprobar a mayor distancia, exactamente, cómo ese ‘hacer’ poco a poco degeneraba en una habilidad y en una artimaña embaucadora” (Celan 1997: 67). Tal parece que la propuesta de Mallarmé dio lugar al desarrollo de una habilidad cuyo producto tenía mucho de artimaña. Ante las dos guerras que cimbraron a la sociedad europea, el arte vivió un periodo de incertidumbre. Nada parecía estar lleno de vida.

Accesible, próximo e intacto permaneció <sup>3</sup>/<sub>4</sub> en medio de las pérdidas <sup>3</sup>/<sub>4</sub> el lenguaje. Él, el lenguaje, permaneció intacto a pesar de todo. Pero debió entonces pasar por su propia falta de respuestas, por un mutismo terrible, pasar por las mil tinieblas de la palabra que trae la muerte. Él pasó por ahí y no dio palabra alguna para lo que ocurrió, pero atravesó por este suceso. Pasó y debió salir a la luz nuevamente ‘enriquecido’ por todo esto.

En esta lengua he intentado, en aquellos años y en los que siguieron, escribir poemas: para hablar, para orientarme, para averiguar dónde me encontraba y hacia dónde quería ir, para crearme la realidad (Celan 1990: 40).

El poeta buscará emerger de esa situación en la que se encontraba atrapado. El poeta “avanza con su existencia hacia el lenguaje, herido de realidad y buscando la realidad” (Celan 1990: 41).

Madre, ellos callan.  
Madre, ellos permiten  
que la infamia me denigre.  
Madre, nadie  
interrumpe a los asesinos cuando hablan.

Madre, ellos escriben poemas.  
Oh,  
madre, ¡cuántas  
tierras extrañas traen tu fruto!  
¡lo traen y lo nutren  
los que allí matan!

Madre,  
estoy perdido.  
Madre, estamos  
Perdidos (Celan 1997: 61)

¿Es una realidad, la del poeta, que habrá de enfrentarse, con sus propias armas, a la sociedad? ¿El arte no puede permanecer impasible ante el pavor con el que se ha conducido la historia ni ante el abismo del tiempo que lanza al arte hacia el centro de la nada?<sup>6</sup> “Encontrar un

<sup>6</sup> Robert Jauss, con base en una idea de Adorno, reconoció la forma en que la poesía se ha situado frente a la realidad y el afán de aquella de crear su propio mundo: “La expectativa de que la experiencia lírica puede abrirnos, tanto en un motivo festivo como en un motivo cotidiano —es decir, en la situación lírica ocasional—, este *poder-ser-diferente* del mundo, es algo que, en la tradición occidental, han cumplido: la antigua cantata a la manera de Píndaro y el poema circunstancial anacreóntico, la poesía cristina-medieval (en tanto que poesía espiritual o profana ‘de lo invisible’), y el ya autoconsciente *Canzoniere* de Petrarca con su ‘Poesía de la ausencia’, la tan platonizante como sensual lírica del Renacimiento, y, desde luego, la denominada ‘lírica de la experiencia’ del joven Goethe” (1986: 385).

lenguaje para el horror y la destrucción puede ser parte de la batalla por la supervivencia espiritual” (Taylor 1996: 508).<sup>7</sup>

Desaparecer y reaparecer en otro lugar. Desaparecer nuevamente y reaparecer en otro lugar de nuevo. O en el mismo. Nada que indique otro distinto. Ningún muro hacia el cual o desde. Ninguna mesa hacia la cual o desde más lejos. En el mismo lugar como cuando se arrastraba de muro a muro todos los lugares como el mismo. O en otro. Nada que indique otro distinto. Donde nunca. Levantarse y partir en el mismo lugar como siempre. Desaparecer y reaparecer en otro donde nunca. Nada que indique no otro distinto donde nunca. Nada si no los golpes. Los lamentos. Lo mismo de siempre (Beckett 1990: 68-69).

¿Es absurda cualquier búsqueda?: “/creer entrever-/ querer creer entrever-/ lejos allí allá apenas qué-/ locura de allí querer creer entrever qué-/ qué-/ cómo decir-/ cómo decir-/” (Beckett 1995: 3). ¿No hay más que golpes y lamentos? ¿Qué se está creando? Una realidad auto paródica en la que se pone de manifiesto que el pensamiento no estriba en la disposición de las palabras, sino en su simple manifestación en la conciencia, en su puro y simple percibir las. ¿Sólo existe algo que se puede constatar?: “No importa cómo no importa dónde. Tiempo y llanto y el llamado a sí mismo. Oh todo para morir” (Beckett 1990: 71).

El poeta ha interpretado, desde su propio terreno, lo que le ha tocado vivir. Ha puesto en tensión el lenguaje, ese que lo coloca en relación con el mundo, con el que nombra el mundo. El poeta se enfrenta a un mundo del que entrega, en un poema, una interpretación. Los ejemplos presentados líneas arriba muestran cómo el poeta ha encarado al mundo; cómo, con sólida conciencia, se ha plantado y ha erigido su propio universo, en un ejercicio en el que el pensar se ha convertido en una piedra de toque. El pensar, distinto del reino de la razón instrumental erigido por la Modernidad, es un componente crucial de la poesía moderna, manifiesto desde los prerrománticos y hecho consciente en la obra de Baudelaire. Un ejercicio que adquiere, de nuevo, relevancia ante las atrocidades que está viviendo la sociedad occidental: pensar significa recordar que hemos sido lanzados a la vida desde hace tanto tiempo para, de esta forma, asediar, durar. Ese pensar, que fortalece la memoria, en el ejercicio poético, ha transitado, a veces, lejos de ese perseverar, según lo advirtió Celan, citado líneas atrás.

Un acontecimiento localizable, execrable por más, que, en un principio, no pude quitarme de encima por ninguna razón, me orilló a acercarme a la Modernidad —teniendo como telón de fondo los actos de dos lectores— mediante la reacción del poeta ante los terrores sociales. Para mi fortuna, ese acontecimiento fue quedando atrás, y, llevado de la mano de ciertos autores, pude observar ciertas aristas. Por ejemplo, que el ser humano está constituido por naturalezas contrapuestas, y que debe remar, a cada instante, hacia el puerto que lo aleje, lo más posible, de las aguas turbulentas generadoras de horrores; que existe un mundo, y el lenguaje no puede permanecer de espaldas a él ni erigirse en un código autónomo; que el arte, sin ignorar ese mundo, debe ser producto de un trabajo hecho con absoluta conciencia y conocimiento de cómo se ha ido constituyendo a lo largo de los siglos. En un momento en que el ruido y la sinrazón siguen dominando los escenarios humanos, quizá sería saludable pensar en la apuesta que ha lanzado George Steiner, la que va en pos del entendimiento. Quizá sería recomendable pensar, en este momento, en lo expresado por Charles Taylor: “en nuestra

<sup>7</sup> Resulta pertinente anotar aquí la siguiente idea expresada por Seamus Heaney: “Podríamos decir que la poesía, tanto si encaja bajo un antiguo sistema político como si aspira a expresar uno nuevo, debe ser un modelo de trabajo para la conciencia inclusiva. Jamás debe simplificar. Sus proyecciones e invenciones deben estar a la altura de la compleja realidad que la rodea y de la cual brota. *La divina comedia* es un ejemplo excelente de este tipo de adecuación total, pero un haikú también puede constituir un modo satisfactorio de que la mente nos haga poner los pies en la realidad” (1996: 273)

cultura tendemos a sofocar el espíritu... nos estamos asfixiando” (1996: 542). Quizá sería estimable colocar el arte, la poesía, en un sitio preponderante, en tanto ambos estarían luchando contra la masificación producida por las sociedades tecnológicas, para las que sólo existe lo medible y lo cuantificable. La Modernidad, centrada en la razón y el progreso, provocó que toda la atención viera hacia el futuro, que se fuera por el mundo creyendo que no había nada atrás y que todo debía buscarse hacia delante. ¿Buscar qué? No había ninguna certeza, sólo había que buscar. Desapareció de esta visión del mundo una palabra: recordar, un verbo derivado de “cor”, sí, de corazón, es un verbo que pasa por el corazón (Malpartida 1998: 287). La poesía, una vez más, quizá, está en posibilidades de mostrarle a la sociedad aquello que ésta no ha querido ver. No hay que olvidar que frente a la realidad, el arte, la poesía, ha dado lugar a la fantasía, al sueño, a la multiplicidad. Si al pensar se le agrega el verbo recordar, se puede estar a un paso de colocar ese pensar en el corazón y de evitar, así, la asfixia del espíritu.



## BIBLIOGRAFÍA

- Baudelaire, Charles,** 2000. *Diarios íntimos*, traducción de Rafael Alberti, Instituto Cultural de Aguascalientes-Verdehalago, México.
- Beckett, Samuel,** 1990. “Movimientos estáticos”, *Poesía y Poética*, 2, verano, Universidad Iberoamericana, México.
- , 1995. “Cómo decir”, *Poesía y Poética*, 19, verano, Universidad Iberoamericana, México.
- Calinescu, Matei,** 1991. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Tecnos, Madrid.
- Celan, Paul,** 1990. “Un texto y diez poemas”, *Poesía y Poética*, 1, primavera, Universidad Iberoamericana, México.
- , 1997. “Grano de lobo”, *Poesía y Poética*, 28, invierno, Universidad Iberoamericana, México.
- Heaney, Seamus,** 1996. *De la emoción a las palabras*, edición de Francesc Parcerisas, Anagrama, colección Argumentos 179, Barcelona.
- Jauss, Robert,** 1986. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid.
- López Castellón, Enrique,** 2000. “Baudelaire o la dolorosa complejidad de la moral”, estudio preliminar a Charles Baudelaire, *Obras selectas*, Edimat Libros, Madrid.
- Mallarmé, Stéphane,** 1998. “Un golpe de dados”, *Poesía y poética*, 31, otoño, Universidad Iberoamericana, México.
- Malpartida, Juan,** 1998. *La perfección indefensa. Ensayos sobre literaturas hispánicas del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme, Madrid.
- Paz, Octavio,** 1985. “El lenguaje de López Velarde”, *Las peras del olmo*, Editorial Seix Barral, Biblioteca Breve, México.
- Raymond, Marcel,** 2002. *De Baudelaire al surrealismo*, Fondo de Cultura Económica, Lengua y Estudios Literarios, México.
- Rorty, Richard,** 1991. *Contingencia, ironía y solidaridad*, Editorial Paidós, Paidós Básica 54, Barcelona.
- Steiner, George,** 1995 “Una lectura bien hecha”, *Vuelta*, número 229, diciembre, Editorial Vuelta, México.
- Taylor, Charles,** 1996. *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Editorial Paidós, Paidós Básica 87, Barcelona.

**Valéry, Paul**, 1994. "Sobre Mallarmé", *Poesía y Poética*, 16, verano, Universidad Iberoamericana, México.

—, 1994. "Mallarmé", *Poesía y Poética*, 17, otoño, Universidad Iberoamericana, México.

—, 1998. "Nuevas notas sobre poesía", *Poesía y Poética*, 29, primavera, Universidad Iberoamericana, México.

**Villoro, Luis**, 1998. *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*, El Colegio Nacional-Fondo de Cultura Económica, México.