

Allende la poesía, allende la poética

Heriberto Yépez

La poesía se ha reducido a ese ámbito en el que reina progresivamente una desilusión sin reservas y el concepto mismo de lo poético se va consumiendo.

T. W. Adorno

INVEROSIMILITUD DE LA POÉTICA

Revelando la esencia del poema, la poética se oculta a sí misma. La poética es un truco. Lo que una poética pretende es ocultarse a sí, ocupándose de otro género del cual difiere radicalmente. La poética no tiene un vínculo directo con el poema. ¿Está la poética más cerca del ensayo que del verso? La poética es una secreta pero patente ruptura con el verso, un más-allá-del-poema. Pero también es un allende-del-ensayo.

La poética aparece cuando el poema se vuelve insuficiente, cuando su monoglosia —ubico este término para contraponerlo a la heteroglosia de Bajtín— se sospecha anacrónica y reconoce la necesidad de un juego de voces paralelas al poema, que lo expliquen, que multipliquen al autor, que lo acrecienten como autoridad o lo acerquen a la crítica literaria. Era históricamente inevitable que el poema se desdoblara. La poética es el doble del poema. Un doble que no sólo es el de Borges sino el de Artaud, Foucault y Baudrillard; un doble desigual, un gólem funesto.

La poética fue la decisión del sujeto poético de predicar, volverse metadiscursivo o crítica de otros, aunque sea a la manera de poema sobre el poema. Esta decisión es el desdoblamiento del poema hacia la prosa. Desde su inicio, la poética es una decisión centrífuga; una de las fuerzas centrífugas de la poesía.

Como fuerza centrífuga de la poesía cumple con su contradicción fundamental: en su escape del verso, la poética se fuga del poema, va hacia la prosa, hacia otras estructuras futuras (modos de producción textual de las cuales la poética sólo sería precursora, larva o anticipo) y, a la vez, en su emerger fuera del poema —su éxtasis— la fuerza centrífuga ilumina más el centro, de acuerdo con esta dialéctica en que con frecuencia aquello que escapa de un centro (o norma) termina iluminándolo como centro preciso, referencial.¹ La poética escapa de la poesía (aspira a la prosa) pero se re-vierte en el agua igual de su estallido aunque sea a modo de heliocentrismo perdido, nostalgia probable, oasis en medio del caos, ley intermitente, búdica flor que vio Kasyapa, flor central que inspira su giro zen.

Justamente lo que sucedió con las herejías cristianas. Ellas buscaron heteroclitarse hacia todas direcciones, en su bifurcación sólo retrotrajeron imaginariamente el centro de un laberinto, un centro que quizá ni siquiera existía originalmente, pero que los caminos de extravío o los callejones sin salida trazaron sin remedio. Y, sin embargo, debemos desconfiar de esta formulación, pues si todo desvío confirma al centro, seremos infinitamente nihilistas. Ese nihilismo que ya se ha vuelto nuestra norma, rito del bostezo; neodandismo propedéutico; el nihilismo que indica que ya nada puede hacerse es el centro del pensamiento moderno y posmoderno. La nueva cruz. Un nihilismo que no es más que el cansancio de Occidente bufando.

Para comprender lo que la poética es —lo que somos a través de la poética— no debemos olvidar —aunque Nietzsche siempre nos recomiende olvidar con tal de que pueda proseguir el ciego y delicioso eterno retorno de lo mismo— que



Bela Gold

la poética es el cuerpo metamórfico, el cuerpo muerto / resurrecto, el cuerpo de la contradicción de la poesía.

Cuando Borges compone su relato sobre el aleph, renunció al poema; renunció porque su relato es una parodia incógnita de Whitman. Bastará decir que el intento del poeta Daneri —que otros han querido vincular a Dante, pero en quien yo detecto más el *imago* de Whitman— de redactar el poema total en que buscaba “versificar toda la redondez del planeta” es una parodia del proyecto de Whitman. Daneri es Whitman. Es Borges burlándose de su maestro, burlándose de sí mismo. Desde el aleph se aprecia todo; sobre todo, la parodia de todo.

“El aleph” como relato es un texto antipoético, muy semejante a lo que hará Borges con Bioy Casares en las *Crónicas de Bustos Domecq*, donde toda pretensión vanguardista es ridiculizada llevándola a su extremo. En este cuento, Borges muestra el fracaso del poema de contener todo; es por eso que la casa que lo contiene será derruida y en el fondo se trataba de un falso aleph, según nos dice Borges en las páginas últimas.

Lo que Borges sugiere secretamente es que la tarea de la poesía es asumir su fracaso, saberse inferior a su justificación.

Otras muchas estrofas me leyó que también obtuvieron su aprobación y su comentario profuso. Nada memorable había en ellas [...] las virtudes que Daneri les atribuía eran posteriores. Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable; naturalmente, ese ulterior trabajo modificaba la obra para él, pero no para otros.²

Borges, además, parodiaba a Poe. “El aleph” es una parodia general de la poesía, por eso parodia tanto a Whitman como a Poe, a quienes Borges consideraba sus dos referentes centrales en un juego permanente de alusión burlona.

Podría decirse que hay dos hombres sin los cuales la literatura actual no sería lo que es; esos dos hombres son americanos y del siglo pasado: Walt Whitman —de él deriva lo que denominamos poesía civil, deriva Neruda, derivan tantas cosas, buenas o malas— y Edgar Allan Poe, de quien derivan el simbolismo de Baudelaire, que fue discípulo suyo y le rezaba todas las noches [...] Deriva la idea de la literatura como un hecho intelectual [...] la idea de que la poesía es una creación de la mente. Esto se opone a toda tradición anterior, donde la poesía es una operación del espíritu.³

No sólo el género policiaco nació con Poe mas también el género de la poética moderna como filosofía de la composición. Borges descreía de ese género, lo juzgaba una racionalización posterior inferior al poema mismo. Descreía de toda estética.⁴ Cada vez que Borges habla de Poe y su poesía, recuerda que Emerson lo llamaba “hombre del retintín” (*jingle man*) —a causa según Borges del ripio de su poema “The Bells”—;⁵ no lo consideraba un buen poeta y correlacionaba esta desgracia con el sobre esfuerzo de su poética, aparecida en Poe para explicar cada pormenor de su poema “El cuervo”:

el cuervo (que ya simplemente es emblema de la memoria, de la memoria desdichadamente inmortal), el cuervo le contesta: *never more*. Él sabe que está condenado a pasar el resto de su vida, de su vida fantástica, conversando con el cuervo, con el cuervo que le dirá siempre nunca más y le hará preguntas cuya respuesta ya conoce. Es decir, Poe quiere hacernos creer que escribió ese poema en forma intelectual; pero basta mirar un poco de cerca ese argumento para comprobar que es falaz.⁶

La finalidad de Poe en su célebre ensayo donde explicaba la manera en que había compuesto “El cuervo” era determinar

al poema —como en sus *tales* o *short stories*—; demostrar que el texto era producto racional de un proceder mecánico y omnisciente, premeditado, en que el azar estaba de más. Probar que lo poético es racional; lo racional, poético.

El desprecio borgeano hacia este proceder fue antecedido por el de Baudelaire, que a pesar de su admiración por Poe señalaba su charlatanería, su visión favorable al progreso, el optimismo racionalista y, en el caso concreto de su poética, le parecía repudiable la insistencia en explicar el poema:

La poética, nos decían, se compone y se modela según los poemas. Ahí tenemos a un poeta que pretende que su poema se ha realizado de acuerdo con su sistema poético [...] Uno de sus axiomas favoritos era este: “Todo, en un poema igual que en una novela, en un soneto igual que un relato, debe converger en el desenlace. Un buen escritor tiene ya presente su última línea cuando escribe la primera”. Gracias a este método admirable el compositor puede empezar su obra por el final, y trabajar a voluntad sobre cualquiera de sus partes. Quizá los amantes del *delirio* sentirán náuseas ante esas máximas *cínicas*; pero que cada cual se lo tome como quiera. Siempre será útil mostrarles qué beneficios puede obtener el arte de la deliberación [...] Después de todo, un poco de charlatanería siempre se le puede admitir a un genio; incluso no le sienta del todo mal. Igual que el maquillaje en los pómulos de una mujer naturalmente hermosa, es un condimento nuevo para el espíritu [...] En la aplicación a la poesía del molde de la prosa hay necesariamente una espantosa imperfección.⁷

Para Borges y Baudelaire la poética era inverosímil, apócrifa explicación de un quehacer anterior al que la poética interpola ideas y explicaciones. La poética viene a decir después razones falsas u ocurrencias acerca de por qué, cómo y para qué el poema. La poética viene a jugar el papel de autoridad sobre el cuerpo versal, como el texto que mejor conoce al texto directamente poético.

Como pionero de un género que iba a tomar revuelo y, en algunos casos, ha desplazado al poema mismo, la poética tiene en Poe a una de sus claves oscuras. El romanticismo renegando del autosustento de lo matérico o lo irracional, el romanticismo aleccionado por el racionalismo, aquello que Freud representaría ya vivamente.

La imagen misma del cuervo de Poe, respondiendo exclusivamente “nunca más” arroja aire helado sobre el “¿Para qué poetas?” de Heidegger. Y es que el surgimiento de la poética como explicación moderna del poema, como ciencia de la poesía —ciencia sociológica, lingüística, política, pero, en cada caso moderno, *ciencia*—, es ya la señal de

decadencia del poetizar en sí mismo, autosuficiente, dueño de su autosustento, sin apología indispensable.

La poesía grita a la poética: *never more*. La presencia de un razonamiento ulterior, ensayístico, la señal de una crisis que sólo si creemos en el racionalismo puede tratarse de un avance. La poética, allende el poema, evidencia que la poesía ya jamás.

FUE LA HETEROGLOSIA

La poética es el comentario posterior a la poesía; la fase siguiente en que se reconoce (o se sospecha) que el poema no ha podido hablar por sí mismo, o la etapa en que sabemos no que la poesía ha fallado porque “ha dejado” de funcionar “correctamente” (bastarse a sí misma, ser autosuficiente, no necesitar de voces que la expliquen) sino que la poesía es insatisfactoria porque aunque hable por sí misma y cumpla con creces su propósito, sin embargo, no ha hecho todo, su voz (aunque) autosuficiente es, de hecho, poca cosa.

Dependiendo de nuestro ánimo, la poética podría significar muchas muertes, burlas, acusaciones o exaltaciones de la poesía, pero en todos estos ánimos la poética no deja de ser un discurso que muestra los límites del poema.

La poética manifiesta que la poesía está rodeada de otros discursos, que otros discursos dicen lo que ella no desea decir, que de poesía no podría vivir exclusivamente el lenguaje. Necesita prosa que la acompañe. Necesita que la prosa cierre. O interrumpa.

Es por eso que muchos poetas se niegan a escribir poéticas, en su alegato romántico de que el poema debe defenderse solitariamente. En su retrorromanticismo, sin embargo, saben lo que los mejores autores de poéticas —situemos aquí a los surrealistas, Paz, los concretistas, los poetas experimentales de Estados Unidos, de Olson a Bernstein— quieren olvidar: la poética contradice a la poesía.

Escribe Bajtín:

En los géneros que son poéticos en el sentido restringido, la dialogización de la palabra no es usada artísticamente, la palabra es suficiente para sí misma y no presume lenguaje ajeno, fuera de sus propias fronteras. El estilo poético, por convención, suspende toda interacción mutua con discurso foráneo, ninguna alusión a un discurso ajeno [...] Por supuesto esta relación y la relación con su propio lenguaje no puede ser extraño a cualquier poeta históricamente existente, como un ser humano rodeado por una viva hetero o poliglosia, pero esta relación no puede encontrar sitio en el *estilo poético* de su obra sin que destruya tal estilo, sin que lo trasponga en una clave prosaica y, en ese

proceso, transforme al poeta en un prosista [...] El lenguaje del poeta es *su* lenguaje, él está completamente inmerso en él, es inseparable de él [...] El lenguaje del género poético es un mundo ptolomeico unitario y singular fuera del cual nada existe y nada más es requerido.⁸

Bajtín, en su notorio ensayo sobre el discurso en la novela, define la heteroglosia como la presencia coetánea de varios lenguajes socio-ideológicos en un texto. Las voces que destruyen la unidad, o la ironizan, porque lo heteroglótico pone de relieve las diferentes jergas, vocabularios, tonos, clases sociales del lenguaje; pluraliza los registros, citas, voces de diferentes personajes, tiempos, geografías, variantes; la heteroglosia propende a hacer notar las diferencias y asonancias dentro del lenguaje, mientras la poesía las suspende o unifica. La novela tiene diferentes puntos de vista; la poesía privilegia solamente uno, lo magnífica. Alcanza la “voz”.

Bajtín enfatiza que la novela fomenta la heteroglosia mientras la poesía la aminora; el poeta la combate, porque sólo puede construir su yo lírico a expensas de borrar y uniformar —a través del ritmo, de su dirigencia *estilística*— la multiplicidad de lenguajes para hacerlos *su* lenguaje, para unificar todas las palabras como suyas y borrar la chusma del lenguaje, purificar su caos. Bajtín no deja de tener mucha razón y aunque no estemos de acuerdo con su juicio de valor —“la novela es superior a la poesía, ya que es más autoconsciente de la pluralidad de voces de lo social”— es innegable que la heteroglosia no encuentra su lugar favorito en el poema, y cuando el poema fomenta la heteroglosia, pierde su tenor e impronta tradicional, mutando en coloquialismo, prosa, antipoema o ensayo.

La poesía es monádica. Si abre sus ventanas, se transforma en prosa.

La poesía, desde este punto de vista, muere por la heteroglosia. Y la poética, al erigirse como prosa paralela al poema, trataría de sacrificarse a sí misma para evitar que sea el poema el que se llene de voces sociales ajenas a lo lírico, a la voz uniforme del poeta, el sujeto solitario y propietario privado de su idiolecto versal. Y al realizar este sacrificio, a la vez, dirige la atención al poema, para que no nos demos cuenta de que la poética en sí misma es un género problemático, no un género portador de soluciones sobre otro género, el poema. La poética sería una estrategia para hacer que la poesía —como campo— se amplíe, llegue a la heteroglosia, pero no en el cuerpo del poema sino en el cuerpo de la poética, como una solución negociada y un crimen perfecto. Doble trampa.

Bajtín es clave para comprender el devenir de la poesía, la relevancia de la poética, porque con su concepto de heteroglosia desarticuló la superioridad casi innata que se abrogaba el poeta ante los practicantes de otros géneros literarios. Y es que realmente el habla destruye a la poesía, tal como se destruyó en Nicanor Parra, porque el habla introduce las voces de otros; vuelve prosaica la singularidad y unidad de lo poético; o lo vuelve insípido, ensayístico, como ocurre en la poesía vanguardista o experimental, que siempre juega entre la vuelta a las emociones líricas, la producción de nuevas emociones y el mero desborde de referencias foráneas, abolición de la finalidad para la cual fue originada la poesía como estructura para construir el *yo* cerrado, sublime, o para el *nosotros* confluyente, extático. La poesía hace aparecer al *yo* o al *nosotros*; ambos, sin embargo, como sujetos absolutos, sujetos de reunión.

¿Quiénes han llevado la poética más lejos? Durante el siglo xx probablemente fueron los poetas “language” norteamericanos. Herederos de Pound y Stein, del estructuralismo y su consecuencia, el formalismo ruso, teóricos, académicos, contrarios al estilo coloquial de Ginsberg, los poetas “language” frecuentemente son acusados de escribir mejor ensayo que poesía.

Esta crítica a veces es injusta; otras, decisiva puntería. Y es que al reflexionar y juntar fragmentos de otras fuentes, destruir la unidad de aliento olsoniano o postura bárdica marca Whitman-Ginsberg, además de rehuir el llamado rítmico surrealista o norteamericano tradicional, la melodía a la cual se oponen —es decir, tratar de incorporar mayor grado de heteroglosia en el texto poético—, estos poetas convierten al poema en un campo donde lo poético tradicionalmente se erosiona para volverse un campo teórico o fragmentario irreconocible para un lector convencional de poemas.

Avenging angel is a—It's all so flea collar time—*Redefine* culture; let's tell the FBI to pick up that darkroom fire extinguisher, noise, to cooperate with the gas whites—Untidy kicks up red fuck close; monkey gives off how furiously I eat her voice; in a people's war, kill the people—Telegraphic; the quality of being a rope extended to include metal safes—The hydrant is normal.⁹

Funcionando no tanto como un autor sino como un editor y conductor, alerta de remezcla e intertextualidad abierta, Bruce Andrews construyó este texto coleccionando fragmentos, referencias externas, amalgamando e ironizando los trozos lingüísticos societales que junta y separa. Notemos la obvia función de los guiones como deploración de la unidad tradicional del ritmo o sujeto poético. A través de

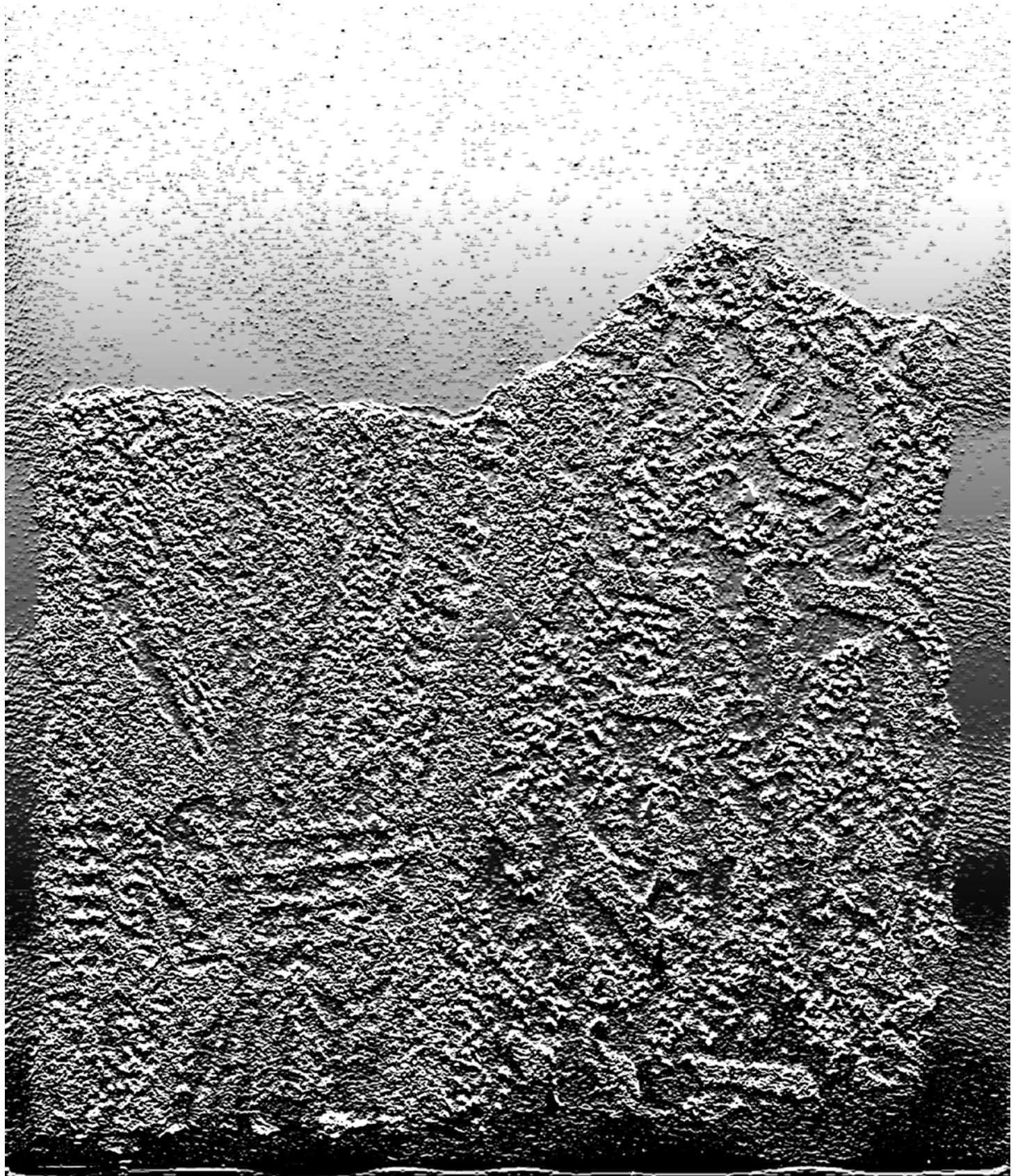
su recolección de “contextos”, Andrews registra la violencia de la sociedad norteamericana, la contradicción de sus valores. Utiliza a un alto grado la heteroglosia para trazar, merced de cristales rotos y disparos sardónicos, la desunión de Estados Unidos.

Este texto de Andrews –titulado “Confidence Trick”– ¿es todavía un poema?, ¿tiene que serlo?, ¿o es ya más que un poema o, simplemente, una transición hacia otra forma de discurso? Hago estas preguntas –usando, por cierto, no necesariamente un texto que representa los casos más

postversales de la poesía “language”– porque creo que este movimiento estadounidense, a pesar de su audacia, aún se afana en inscribirse en la historia de la poesía, quedando así, en cierto modo, al margen de su propia intrepidez.

Redacta Charles Bernstein en el prólogo de *A Poetics* (1992), su principal libro:

Lo que me interesa es una poesía y una poética que no editen fuera tanto como hacia adentro: que incluyan múltiples perspectivas en conflicto y tipos de lenguaje y estilo en la misma obra poética o, como aquí, en la misma colección de ensayos. Una



poesía —una poética— que expresa el estado del arte mientras se mueve más allá del siglo xx, más allá de lo moderno y lo posmoderno.¹⁰

En este sentido es que los poetas de la escuela “language” son todavía conservadores. No han aceptado que su énfasis en la poética implica el desuso y la insuficiencia y, en muchos casos, inferioridad del poema. Estos poetas están adelante de todos porque han dejado la poesía atrás, pero no desean aceptarlo, no desean dejarla atrás. Quieren conservar el poema, persuadirnos y persuadirse de que la poética sirve a la poesía, y que no es, más bien, evidencia de su paulatino adiós o su feliz autopsia.

El intento de los poetas “language” de escribir una poesía heteroglótica e ir más allá del sujeto lírico fue incompleto. Abandonaron el trayecto cuando debieron abandonar el poema. Admitieron el espacio poético como espacio de intertextualidad, fragmentación, heteroglosia —quisieron superar la dicotomía bajtiniana que sólo veía en la novela la posibilidad de la heteroglosia—, pero al hacerlo no aceptaron que habían superado la poesía, prefirieron retenerla como categoría en la cual debía ser inscrita su obra, o una parte de ella, porque conservando esa categoría —que, en realidad, ya había sido abolida— retenían el poder que “poesía” implica hasta la actualidad. Los “language” siguen deseando ser “poetas” / no “prosistas”. Conocen bien sus prioridades de hegemonía cultural. Y también son víctimas paradójicas de la nostalgia.

¿Posrománticos? No siempre.

Al aumentar la heteroglosia, la poesía se enrarece. No es eterna. Se ahoga con las voces o la fragmentación de la utópica unidad. Hacer poesía heteroglótica es un proyecto imposible, porque la poesía se definió históricamente por su oposición aristocrática, a veces sana, a veces polar, a la heteroglosia. La poética, también históricamente, ha querido solucionar esa antinomia, aunque sólo termine subrayándola. Fue la heteroglosia la que trajo las poéticas y desvaneció lo poético, que se niega a perder su rostro y ceder su nombre.

¿Pospoéticos? Depende.

TRANSPOÉTICAS

¿Qué es la poética? Un género que ha consumido a otros, y como todo género es un transgénero.

Antonio Alatorre escribe: “Los géneros literarios son sistemas de convenciones que cada escritor recibe y acepta. Esas normas legadas y legalizadas por la tradición son su

punto de partida. Aquí [...] la tradición representa la fuerza de inercia”¹¹ y Fredric Jameson asevera que “Los géneros son esencialmente *instituciones* literarias o contratos sociales entre un escritor y un público específico, cuya función es especificar el uso adecuado de un artefacto cultural particular”.¹² La definición de Jameson establece el carácter *autoritario* o *legislativo* del género, como la de Alatorre enfatiza su carácter de “inercia” y “punto de partida”. Aunque parezca paradójico, lo que un género trata de evitar es volverse otro género, regular a los productores y receptores para que su uso del texto se mantenga dentro de las convenciones y contextos en el que el género (el “poema”, el “cuento”) no se aleje de su canon, su tradición, su género. El género es una estructura contradictoria: busca no perderse o volverse otro género ocultando que ha devenido a través de la metamorfosis, fusión, crisis, desencuentro de otros géneros; el género aspira a una *autonomía imposible*.

La poética, tal como se puede entender después de la modernidad, es un género que deglutió —en un sentido que Haroldo de Campos denominaría antropofágico— la *Poética* de Aristóteles, devoró las reflexiones de Horacio y Cervantes, devoró géneros cercanos como la preceptiva, el poema sobre el poema, el manifiesto, devoró al poema en prosa —otro que intentó ir allende el poema prefirió esconder su fuga y volver a su supuesto origen, Baudelaire, impulsor tanto del poema en prosa¹³ como de la poética, era ya el origen y la pérdida del poema moderno—, la poética devoró elementos de la crítica literaria, de la traducción y la glosa. La poética no proviene tanto del poema como de otros géneros prosísticos. Devoró al ensayo, otro devorador en sí mismo. Viene de la prosa, nuestra poética viene de la prosa. No lo escondamos.

La poética no puede explicar a la poesía. La poética ya es un más allá del poema. No puede, por ende, subordinarse o volverse una estructura cuya finalidad sea explicar a otra. La poética no puede explicar a la poesía, solamente podría explicarse a sí misma. (Probablemente aquello que no desea hacer nunca.) La poética es ya otro género, es ya el transgénero de una muerte, no de una muerte definitiva, pues tales muertes quizá nunca se realizan, sino una de las muchas muertes absurdas o rituales que va cumpliendo aquel que ya se reconoce ex poeta.

La poética está allende el poema. Ha mostrado su historicidad, su carácter adjunto a otros discursos. La poética, en términos estrictos, es una negación de la poesía, su ideología —que Bajín y Borges cada uno a su manera develan—, pero es una negación vergonzante; desea ocultar que finaliza y

evidencia la imposibilidad de la poesía o su limitación. La poética no acepta que está más allá de la poesía, que ya no forma parte verídica o tan siquiera realmente verosímil de su historia. La poética vive de ocultarse.

Por eso la poética sólo puede servir como contextualización, ensayo, crítica, autocrítica, trascendencia (en su sentido kantiano), transición de la poesía y de la poética hacia otra parte. Una “otra parte” de la que la poética es sólo adelanto, pre-visión. La poética estaría adelantando otras formas de producción textual, aunque creyendo que autoriza y extiende la vida del modo poético de producción. Esto no es inusual. Duchamp, Kandisky y Malevich creían trabajar para extender el modo de producción pictórico, aunque probablemente sólo aceleraban su crisis final, y ya adelantaban el *happening* y la desmaterialización del arte en general.

La poética no devino para explicar a la poesía sino para pre-cursar otro género, otros géneros, para servir de *transgénero* y de crítica a la noción misma de género. Pero la poética ha sido utilizada para consolidar al poeta y a la poesía. Esto ocurre porque la poética está tejida por sus contradicciones, y si no contuviera contradicciones no tendría forma alguna. No sería nada. A través de la poética, los poetas —principalmente los norteamericanos finiseculares, pero en su generalidad los poetas vanguardistas desde Europa hasta Brasil— desean conservar su rango institucional; desean heredar el *imago* del poeta primitivo y clásico, llamarse justamente *poetas* como él.

Pero estos autores ya no son él. Quisieron no serlo. O se vieron impedidos a lograrlo. Tuvieron éxito en no ser ese sujeto o fracasaron en alcanzarlo. De una u otra forma, ya no son poetas; solamente se sostienen de él, lo convocan, en su variedad numerosa de desviaciones, en sus propensión centrífuga (“ampliar la poesía”, “romper con la tradición”, “renovarla”, etc.) siguen trazando la figura central del poeta, aquel de quien no logran desprenderse, aquel al que siguen ubicando en el centro nostálgico o polémico de su escritura. El siglo xx aludió —fatigando— a un centro vacante, sólo para trazar la figura carente, el fantasma.

La poética, sin embargo, está ya más allá de él, de la poesía; está más allá de sí misma, si desea reconocerlo. No lo reconoce porque si algo teme el escritor es perder sus instituciones, sus géneros, sujetos, roles, sus *identidades* estructurales tanto del texto como del autor. El escritor ha construido una gama numerosa de géneros, de discursos sobre éstos, porque desea tener límites, navegar conforme estructuras prestablecidas en torno a las cuales pueda variar

o incluso identificarse por completo. Si no es ya poeta, ensayista, novelista o cuentista, el escritor contemporáneo se siente nadie, naufraga. Por eso, a pesar del siglo xx, el escritor del siglo xxi será increíblemente reaccionario. Va a buscar asegurar sus identidades tradicionales. Sus nombres “ciertos”.

Mantengo tantas contradicciones respecto a la poesía como a la poética —más contradicciones respecto a esta última— porque admiro de la poética la capacidad de enmascararse. Porque admiro en ella su modalidad de previsión silenciosa de otros discursos. Porque identifico en su disfraz una transición posible. Porque localizo en el poder que la poética confiere, el panorama en que los poetas navegan: sujetos vestidos de gala posados de pie, firmes, contendientes, sobre las ruinas vertiginosas de un barco, cada uno flotando en su isla, o aliado a otros naufragos, en archipiélagos de soledades (imposibles).

Presiento en la poética su propio allende. Un estado en que el escritor reconozca que para él o ella ya está vedada la poesía, ésta es ya anacrónica, como ya nos está vedado el canto chamánico o la épica y, en verdad, todo género, del cuento al tratado filosófico, del aforismo a la novela. Todos ellos ya fueron agotados, ya fueron cumplidos. Alcanzaron su meta o su ocaso.

Allende la poética, como allende la novela, puede haber alguien que se sabe a la deriva, en medio de las ruinas de los géneros, de sus funerales, es decir, sus reciclajes; alguien que acepta que escribir a partir de ahora será no tener géneros o ser parte de su historia cancelada, alguien cuya genealogía no está prevista; alguien que escribe cuando ya terminó la literatura.

Lo que está allende la literatura todavía no existe. Estamos viviendo un final del que no ha proseguido reinicio. Todo reinicio que hemos aventurado o atestiguado desde el final del arte o la literatura ha sido el reinicio del momento penúltimo, el reinicio del final. Por eso tantos finales y ningún auténtico (re)comienzo.

Lo que está allende la literatura y que todavía no existe, quizá nunca existirá; porque probablemente después de estos géneros (ya destruidos) suceda la fijación de otros y entonces la literatura no sea sino un cuerpo cristiano, que se autocrucifica para luego presumirse resurrecto; la literatura se puede considerar como un Sísifo que lleva la piedra a la cima no para defraudarse de que eternamente resbale, sino por el gozo que le produce que la piedra se rompa en su brutal descenso y, sin embargo, luego la encuentre íntegra en su reempuje.

Pero también es posible que después del desierto de los géneros rotos, impracticables, sólo prosiga más desierto y que inclusive los reciclajes se vuelvan, poco a poco, obsoletos. El escritor habría llegado así—como el artista agotada la pintura, por ejemplo, agotada cada una de sus disciplinas y funciones— a un estado al que irán llegando paulatinamente todos los hombres.

Ejecutante de ejercicios inútiles, reincidente postrero de un orden fatigado por completo, el escritor habría transcurrido así, desde la poesía hasta el vacío. Ese vacío que ahora enmascara con *revivals*, poéticas, artes nuevas, toda especie de *forma post*.

Atrapado en repetir su *loop* final, afortunado en alcanzar un recomienzo o realmente bienvenido a su desierto definitivo. Lo peor de todo es que al escritor y al hombre, le puede suceder cualquiera de esas tres cosas, no tiene destino. Cualquiera de ellos da lo mismo. O hay alguno que vale más. Pero no se sabe ya. Quizá nunca se supo. ¿Nos damos cuenta? Solamente somos seres probables.

SOBRE EL ALLENDE COMO PÉRDIDA

La fenomenología de Hegel determinó que la condición “allende” avizora superioridad. En la filosofía de la historia hegeliana—que predeterminó al marxismo y los presupuestos mismos de las vanguardias—, la condición *post* fue privilegiada, porque el devenir fue cargado hacia un futuro engrosado por las victorias de la *síntesis*, hacia el estado de “saber absoluto”. El incremento de autoconciencia es la prueba del “progreso” o “superación” que inspira al modelo temporal de la modernidad, su rectilínea del avance. La condición *allende* alberga todavía esta connotación hegeliana hegemónica, comporta que estar *más allá* es un estado dominante de aquel del cual se despidе.

Allende implica esta aberración; la ideología de la superioridad del “progreso” occidental, de su fortaleza de dejar atrás lo otro. *Allende* es peligroso. *Allende* carga con la herencia prestigiosa del *post*, el prefijo de los ulteriores infinitos que en su sueño de progresión inacabable, siempre están ya más allá incluso de sí mismos, en absurdo estado de *postpost*.

Decir “allende la poesía, allende la poética” no puede comprenderse como un estado superior a lo que deja atrás: el poetizar y la autoconciencia del poetizar realizado. En su despedida o distancia crítica, el *allende* también es una pérdida.

Conversando con el poeta coreano-americano Walter Lew, me recordaba él que había ciertos novelistas chinos

quienes, por la mañana, avanzaban sus novelas vanguardistas y, por la tarde, componían poesía clásica.

Este diario retorno de lo mismo me trajo a la memoria los casos semejantes de Joyce y Beckett, cuyos poemas son bastante tradicionalistas en relación con sus narraciones experimentales. El experimentalismo no se riñe ahí con la permanencia y el goce de lo clásico. No hay *post* definitivo o tajante. Las formas y tiempos conviven, cada una, en su estación exacta.

Lo que la condición *allende* significa es una pérdida. No volver al poema por haberlo declarado históricamente superado, por aferrarse a su hegelianismo clandestino, a ese veneno del progreso.

La poética es la tentación cumplida—pero semisecreta— de ir más allá del verso y el poema, de traducirlo en teoría, historia, prosa y contexto. La pretensión de ir incluso más allá de la poética es la continuación lógica de tal avalancha *post*. Postiza. No podemos negar que la poesía tiene una historicidad inolvidable, un significado, a veces, funesto, como construcción de un sujeto aristocrático casi siempre anacrónico y ridículo; inobjetable también es que la poesía se contradice en sus propósitos y alcances. Pero lo que ha venido—y vendrá *después*— no será mejor. No podemos confiar en lo posterior. “Lo que viene será peor” (Rafa Saavedra *dixit*).

Hay una sabiduría riente en esos chinos que avanzan por la mañana, la novela vanguardista y por la tarde, el verso clásico. (Y, por la noche, el sueño; ese ancestral género visual-literario.) Hay una sabiduría milenaria también en aquellos irlandeses. Una suerte de equilibrio jocoso, que lo *allende*, en su tropel desaliñado, extravía.

Borges, al tiempo o después de ensanchar la prosa narrativa y ensayística, de volverla posmoderna—como Joyce—, preparaba poesía tradicionalista. Deconstruía la prosa pero también rimaba convencionales versos.

El *allende*, en cambio, en su decisión tajante de dejar atrás lo otro, empobrece sus posibilidades. Y, sin embargo, a la vez crea una posibilidad de nostalgia (prohibida), una sospecha de irremediable vuelta. Una coda indispensable.

No creo imposible o indeseable que algún día la poesía carezca de vigencia, pues no hay género que no perezca. Ni siquiera la épica. Pero la poesía es atavismo y polo de una dialéctica, que más allá de la utópica síntesis hegeliana—que consume y elimina la contradicción— se conserva en una constante tensión kierkegaardiana—Kierkegaard siempre vencerá a Hegel— en que se sabe que optamos entre lo uno y lo otro, nunca los dos simultáneamente en fusión explícita

o discreta. No superación hegeliana sino alternatividad kierkegaardiana –o pessoana–. Nihilistas y místicos en su respectivo drama de tiempo.

No creo imposible que la poesía fenezca y que haya una época que la vea en el pretérito, como una forma antigua que alcanzó todas sus permutaciones, alcanzó fijeza.

Por la aceleración general de nuestra época, estamos cerca de ese momento en que se agotarán, quizá, las búsquedas; y el movimiento restructurador de la poesía termine en la quietud final de la entropía forzosa. Habrá un adiós a la poesía; seguramente ya estamos en sus quejasas reconciliaciones, en el arquetípico vaivén del luto, la indecisión psicológica del duelo de la amada que hemos perdido, y nos negamos a dejar ir definitivamente porque su recuerdo nos convoca de vuelta a buscar su carne.

La poesía, paulatinamente, pierde su vigencia en sociedades como las nuestras, sociedades excéntricamente descompuestas, incrédulas, neuróticamente *post*. La poesía poco a poco se congela o se derrite de modo insignificante. Y, sin embargo, precisamente en esa inmovilidad alcanzada, la poesía guardará, intacta, su posición de polo opuesto, como una vejez no exhausta sino un futuro inexorable de agonía general del lenguaje y de recuerdo vibrante, como una fuerza centrípeta o un hoyo negro inesquivable, como un pasado inolvidable, un deseo incumplido y una muerte lejana, un *llamado al origen* al cual retornar cuando se haya vuelto vacía la seducción del allende, vacía ya desde siempre, en la absoluta certeza de su después inane.

POÉTICAS WALT DISNEY

Al querer conservar una estructura socioestética (emotiva, intelectual, etc.), hacemos rehén una estructura que natural o culturalmente está muriendo (la poesía). La mantenemos artificialmente “viva”. No aceptando la muerte de la poesía, no hemos aceptado su suprema sabiduría. Una sabiduría que ya, en ningún sentido reconocemos, pues todas las sabidurías han sido descontextualizadas y nosotros vueltos inmunes a cada una de ellas.

¿La sabiduría de la poesía es aceptar, para siempre, su muerte?, ¿o es aceptar su muerte cíclica?, ¿saber que para nosotros –*homo post*– la poesía carece de sentido pero ya vendrán, en algún otro porvenir, seres para quienes la poesía significará algo otra vez?, ¿qué sabiduría? Y en la pregunta y

alternativas varias, ya se adivina que no tenemos idea, que no merecemos la poesía. Poetizar o ser poetizados ahora no se puede.

Pero si la poesía está basada en la mortalidad misma del hombre, paradójico sería no aceptar la mortalidad –metafísica, cultural, la que ustedes deseen– de la poesía.

¿Aceptar su muerte natural?, ¿mantenerla artificialmente con vida?

¿Hay naturaleza en la poesía?, ¿o es toda ella artificio y, por ende, siempre se la ha mantenido artificialmente viva?

No hay sabiduría segura. Ninguna sabiduría que digamos, claramente: “esta sabiduría es nuestra”.

Crear que la poesía podría permanecer eternamente con nosotros fue una ingenuidad, ¿ejercerla como un elegante recuerdo? Como la ejercía el Borges ciego, una ejecución mnemotécnica, un tributo silábico. Uso proustiano de la poesía, para provocar la red de memorias, de regocijos. La poesía transcurrió de ser una de las formas predilectas de guardar la memoria a ser uno de sus contenidos más inciertos.



Bela Gold

Hemos llegado al grado criogénico de la poesía. Como en la criogenia, se ha optado por conservar –vía las poéticas– únicamente la cabeza. Cabezas guardadas en fríos laboratorios, hundidas en su limo regenerético, aguardando para volver a ser reinsertadas en un futuro cuerpo. Conservar criogénicamente el órgano de las ideas y la memoria para luego restaurar todo el cuerpo. En nuestra confusión general racionalista estamos convencidos de que lo definitorio y esencial de la existencia es lo cerebral; lo más relevante, la reflexión *sobre*, lo que debe sobrevivir, y lo que regenerará –una vez que la técnica lo vuelva posible– la enteridad de la existencia. Así lo creemos. Por eso mantenemos vivos los depósitos de las “conciencias”.

Creemos que registrando y obviando los postulados *sobre* la poesía, ella –esencialmente– pervive. He aquí la aparición estratégica, creciente, de más y más poéticas, más y más discursos acerca de la poesía, exactamente cuando la sospechamos extinta. Teoría crítica, formalismo ruso, lingüística, posestructuralismo vitamínico, psicoanálisis y ensayo, regresiones prosísticas y asociación ulterior de ideas, todo ello en nombre de vitalizar la poesía, cada vez más insípida.

El grado criogénico, en su obiedad insultante, prepara una relación grotesca con la cultura. Fomentar o conservar poéticas. Resucitaremos la poesía de una manera tan ofensiva como el proyecto de resucitar a Walt Disney gracias a su decapitación *post mortem*.•

Notas

¹ Un ejemplo de cómo un alejamiento por su mismo proyecto de agramaticalidad o desvío termina sancionando la figuración normal lo otorga Umberto Eco respecto a la pintura vanguardista y sus formas alteradas que –exactamente por su transgresión– confirman el modelo original del cual dicen separarse en vía heresiarca: “La ampliación dinámica de las formas futuristas y la descomposición cubista sugieren, sin duda, otras posibilidades de movilidad de las configuraciones; pero, en última instancia, se permite la movilidad precisamente por la estabilidad de las formas asumidas como punto de partida, confirmadas de nuevo en el momento en que se niegan a través de la deformación o la descomposición” (“La obra abierta en las artes visuales”, en *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1984, p. 195).

² “El aleph”, en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 619-620.

³ “El cuento policial”, en *Obras completas*, iv, Buenos Aires, Emecé, 1996, pp. 190-191.

⁴ “Siempre que he hojeado libros de estética, he tenido la incómoda sensación de estar leyendo obras de astrónomos que jamás hubieran mirado las estrellas” (“El enigma de la poesía”, conferencia dada en Harvard en 1967, recogida en el libro póstumo *Arte poética. Seis conferencias*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 16).

⁵ “‘Las campanas’, y ahí ‘The bells, the bells, the bells’ (‘las campanas, campanas, campanas’); eso le parecía un juego deleznable a Emerson. Y lo llamó ‘Poe, oh, yes, a jingle man’, un hombre del sonnetete. Pero queda más gracioso en inglés, porque ‘jingle’ ya es un sonnetete, ¿no?” (*Reencuentro. Diálogos inéditos* (con Osvaldo Ferrari), Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 92).

⁶ “El cuento policial”, en *Obras completas*, iv, p. 192. Una formulación similar se encuentra en *Introducción a la literatura norteamericana*, coescrita con Esther Zemborain: “En un trabajo titulado *The Philosophy of Composition* explica de qué modo escribió su famoso poema *El cuervo* y analiza, o finge analizar” (*Obras completas en colaboración*, Buenos Aires, Emecé, 1997, p. 993).

⁷ En “Génesis de un poema” que Baudelaire escribió en 1859 como preámbulo a su traducción de “El cuervo” y “La filosofía de la composición” de Poe (*Edgar Allan Poe*, México, Fontamara, 1989, pp. 154-156). En “Nuevos apuntes sobre Poe” de 1857, Baudelaire había escrito: “Aquel poeta, muchas de cuyas ficciones parecen hechas al placer para confirmar la presunta omnipotencia del hombre”; “Edgar Poe –uno de los hombres más inspirados que conocemos– puso afectación en esconder la espontaneidad, en simular la sangre fría y la deliberación” (*Obras*, Madrid, Espasa, 2000, pp. 997 y 1012-1013).

⁸ “Discourse in the Novel”, en *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981, pp. 285-286.

⁹ “El ángel exterminador es un –¡vaya tiempo tan collar antipulgas!– *redefinir* la cultura; digámosle al FBI que recoja el extinguidor del cuarto oscuro, ruido, para cooperar con los blancos del gas. Desordenado pateo [el] jodido cierre rojo; mono delata qué tan furiosamente me como la voz de la mujer; en una guerra del pueblo, mata al pueblo. Telegráfico; la cualidad de ser una cuerda extendida para incluir cajas fuertes metálicas. El hidrante es normal” (traducción mía).

¹⁰ *A Poetics*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, p. 2.

¹¹ *Ensayos sobre crítica literaria*, México, Conaculta, 2001, pp. 29-30.

¹² “Magical Narratives. On the Dialectical Use of Genre Criticism”, en *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolical Act*, Nueva York, Cornell University Press, 1981, p. 106.

¹³ Notemos esto: los poemas en prosa son malos cuando no quieren abandonar la poesía, cuando son insuficientemente prosísticos y se socorren de los recursos *estilísticos* tradicionales del verso. El poema en prosa falla en ser poético cuando no huye de ello.

HERIBERTO YÉPEZ nació en Tijuana. Cuentista y ensayista, ha publicado *Ensayos para un desconcierto y alguna crítica ficción* (2001), *Luna creciente* (2002) y *Todo es otro. A la caza del lenguaje en tiempos light*.