

JOSÉ PASCUAL BUXÓ: UNA POÉTICA
DE LA POSMODERNIDAD
ÓSCAR RIVERA-RODAS

La intención de este trabajo podría parecer una aporía inmediata: pretender estudiar, dentro del marco de la modernidad, la obra de un humanista amante del pensamiento y de los valores estéticos de la tradición clásica. No obstante, esta intención no es un propósito sin salida lógica. En José Pascual Buxó cabe la confluencia aparentemente paradójica de una inteligencia dedicada al estudio y a la investigación de las manifestaciones del occidente clásico y su repercusión en la cultura de la América virreinal, por una parte; y una sensibilidad poética que alcanza su expresión plena dentro de los paradigmas de la modernidad para trascenderla, por otra parte. Este trabajo es una aproximación a esa experiencia lírica desarrollada a lo largo de veinte años y registrada en seis volúmenes de poesía, publicados entre 1954 y 1974. La materia de estudio son pues las siguientes publicaciones: *Tiempo de soledad* (1954), *Elegías* (1955), *Memoria y deseo* (1963), *Boca del solitario* (1964), *Materia de la muerte* (1966), y *Lugar del tiempo*, (1974). Desde los textos reunidos en el primer poemario, y que se deben a un joven poeta de 23 años, llama la atención una reflexión madura

sobre aspectos propios de la modernidad; o, dicho de otro modo, el testimonio de una reflexión sobre la poesía a partir del pensar de la modernidad, para incorporar consideraciones conceptuales propias de la época y temas de una concepción poética posmoderna.

Este trabajo es una aproximación a algunos de esos aspectos principales de lo que se ha venido a llamar la expresión estética de la posmodernidad, relacionados con los niveles axiológicos de la enunciación y su visión del mundo en crisis, del lenguaje que a partir de ellos se articula, así como temas de la vivencia conflictiva entre la modernidad y la tradición que reflejan la praxis de la condición humana en la segunda mitad del siglo XX.

ENUNCIACIÓN Y CADUCIDAD

¿Por qué la primera colección de poemas de este autor anuncia en su título un *tiempo de la soledad*? ¿Qué lapso temporal refiere ese título? Una de las preocupaciones principales que aparece en esos primeros textos es el reconocimiento de un mundo diferente del concebido por la tradición, lo que permite reconocer la presencia de una conciencia informada de los cambios a que fue sometido el pensamiento del siglo XX. El *tiempo de la soledad* de este poeta, no solo converge con el *Laberinto de la soledad* que señaló de Octavio Paz para su tiempo, desde su condición mexicana, como lo veremos más adelante. Esa convergencia coincide también con los estudios de la época llamada *posmodernidad*, en la que se ha reconocido una visión de lo poco perdurable y perecedero, de la oscuridad y la desolación del entorno subjetivo humano, o como lo ha visto uno de sus analistas, un *tiempo*

de la precariedad, al cual ha definido de la siguiente manera: “La muerte de Dios predicada por Nietzsche, la muerte del yo, del sujeto del saber clásico, ha abierto el espacio de la precariedad, el tiempo de la caducidad y del precipitarse de las cosas y de las palabras en el abismo de la crisis, de la falta de fundamentos.” (Rella, 73.)

La obra poética de Pascual Buxó deviene así en el testimonio de una visión del mundo según las expectativas de esa conciencia que se enfrenta críticamente a las creencias de la tradición hegemónica. La percepción del mundo, desde sus primeros textos, no corresponde a las expectativas tradicionales. Más aún, podría decirse que no concuerdan con las descripciones conocidas del mundo. De ese modo, la primera etapa de este discurso poético se caracteriza por un reconocimiento de su ambiente, y por dar testimonio del espacio, del tiempo y de la condición humana ubicada en la instancia que implica reflexionar desde la modernidad. Los rasgos principales de esa configuración los señalaré paulatinamente, a partir de los primeros poemas de *Tiempo de soledad*, colección integrada por doce poemas.²

El título del conjunto subraya explícitamente el concepto de soledad. Ciertamente, esos textos son expresiones de la experiencia del abandono. Sin embargo, la definición de esa soledad, o las causas de las que procede, exigen una tarea previa de identificación. Ya he manifestado un primer enunciado hipotético, que en cierto modo es un acercamiento a la interpretación, al afirmar que estos textos implican una reflexión sobre las condiciones de la posmodernidad, pero no

² Emplearé la segunda edición (1963) puesto que ésta es, hasta el momento en que redacto estas notas, la versión definitiva de esa primera colección aparecida en 1954, y republicada como primera sección de *Memoria y deseo* (1963), volumen del cual tomo las citas.

en una abstracción intelectual de meditaciones desarraigadas de la experiencia empírica, sino en una vivencia de las condiciones que impone esa época, es decir, un nuevo modo de percibir, entender y representar el mundo; una nueva manera de entender y describir la realidad, que a nivel del lenguaje poético significa búsqueda y presentación de nuevas imágenes e ideas, percepciones y representaciones del cosmos moderno: o sea, la articulación de nuevos signos para el lenguaje de la modernidad. Muy consciente de su función, el poeta sabe que esa tarea de descripción del mundo es fundamentalmente una operación del lenguaje; esto es, articulación de un enunciado por el que se debe referir su representación del mundo: discurso por el que expresa asimismo la cosmovisión de su tiempo. De ahí que deba detenerse y reflexionar sobre el lenguaje, instrumento que le permitirá realizar su tarea. El primer texto, titulado “¿Dónde el poema?” es una reflexión comprimida y a la vez honda sobre el lenguaje poético. Su texto breve dice:

Fuera de mí
su huella
—la del agua—
en la palabra abierta.

Dentro de mí
su lumbre
—su sonido—
embistiendo en la niebla (15)

El motivo substancial de este texto que interroga sobre la existencia o permanencia del poema es el afán del poeta por acceder a ese objeto o hallarlo, a través de dos opciones diferenciadas por sendos adverbios de lugar: fuera y dentro, que remiten a espacios exterior e interior, y también pueden ser vistos bajo los sellos de la objetividad y la subjetividad.

La primera posibilidad, siguiendo la estrofa inicial, es acceder al poema —o enunciado poético— teniéndolo en el espacio exterior que rodea al poeta y frente a sí mismo. El poema, convertido en palabra, es decir en texto, se transforma o materializa en lenguaje (lenguaje poético), al que se puede acceder sólo a través de la objetividad de la lectura. Pero para sorpresa del buscador del poema, ese lenguaje sólo guarda la *huella* del poema, rastro o estela, frágil y efímera como la huella del agua. El texto dice: “su huella... en la palabra abierta.” Lo que halla la conciencia poética en su búsqueda del poema es un pequeño contenedor abierto, que en algún momento fue ocupado fugazmente por la poesía. La palabra queda sólo como una caja o jaula abierta y vacía, lo que explica la razón del título de este breve texto indagador de la poesía: “¿Dónde el poema?”

La segunda posibilidad, señalada por la estrofa segunda, permite la búsqueda en un espacio interior, dentro del sujeto, mediante la percepción del poema en la subjetividad del ser que lo percibe. Se trata de una percepción interna, o intuición de la poesía. Pero que tampoco se manifiesta plenamente desde esa interioridad, sino como lumbre, resplandor, destello en pugna con la niebla, en su lucha por ser expresión. Se trata de una experiencia no lingüística que no llega a permanecer en el lenguaje, instrumento tradicionalmente propicio para la expresión poética.

En consecuencia, el poema no ocupa lugar ni en la objetividad del lenguaje, ni en la subjetividad de la persona que se da a la experiencia poética. Esta es una de las grandes aporías del ejercicio estético del siglo xx. La modernidad poética hispanoamericana ha planteado sus dudas sobre la disponibilidad del lenguaje para contener o transmitir mensajes poéticos. El problema que muestra “¿Dónde el poema?”

implica un conflicto pragmático propio de la enunciación en la poesía hispanoamericana en su tránsito de la modernidad a la posmodernidad. No es casual que en el mismo tiempo, precisamente en abril de 1955, José Gorostiza, en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana, denominado sencillamente “Notas sobre poesía,” planteaba el siguiente problema: si la palabra es el terreno propio de la poesía, el instrumento necesario para su expresión, el interés del poeta debe ser saber “cómo se consume el paso de la poesía a la palabra, que ésta, prisionera de las denotaciones que el uso general le acuña, no parece poder facilitar el medio más apto para una operación tan delicada” (Prosa 10)³. La preocupación que expone Gorostiza es muy similar a la que había mostrado un año antes el texto de Pascual Buxó. Este poeta convirtió en el motivo del primer breve texto esa delicada operación, referida por Gorostiza y digna de una disciplina de estudio que podría ser la teoría de la poesía,⁴ pues los poetas de la temprana posmodernidad hispanoamericana la cultivaron en el interior de sus textos poéticos. La etapa inicial de la obra poética de Pascual Buxó desarrolla el más rico y complejo acervo de la posmodernidad, más allá de los límites a los que llegó la modernidad cuya descollante representación es precisamente la obra de los mejores vanguardistas de la región, especialmente el grupo *Contemporáneos*, de México, y de modo particular Gorostiza y en su epónimo texto dedicado a “Esa palabra que jamás asoma/a tu idioma cantado de preguntas,/esa, desfalleciente,/que se hiela en el aire de tu voz”.

³ Estas “Notas” de Gorostiza han tenido varias ediciones, entre ellas aparecen como introducción al volumen de sus *Poesías* (1964).

⁴ Aludo a la propuesta de Curtius, quien en pocas líneas señalaba la necesidad de una nueva disciplina: la teoría de la poesía, cuyo fin sería estudiar “el concepto que se ha tenido de la esencia y función, tanto del poeta como de la poesía, en contraste con la poética, que trata de la técnica de escribir poesía” (660).

La poesía de la posmodernidad hispanoamericana se caracteriza por reflexionar sobre la poesía, abriendo un espacio de enunciación fenomenológico previo a la instancia de la escritura, desde el cual se empeña por reconocer un mundo nuevo aun-que desolado, donde la realidad es sobre todo soledad y tiempo, o ante la dificultad de su reconocimiento, sólo *tiempo de soledad*.

La experiencia radical de la posmodernidad, en su percepción fenomenológica del mundo, es la experiencia inclemente del sin sentido, en el desquiciamiento del lenguaje que ha perdido sus significados previamente existentes. Realidad y lenguaje se tornan irreconocibles e ininteligibles, ahondando la reflexión sobre el entorno mundano y la escritura poética. De ahí que esta condición autorice a afirmar que la poesía de la posmodernidad es una meta-poética, y el poema, como el texto de Pascual Buxó discutido en párrafos anteriores, es un meta-poema. “¿Dónde el poema?” indaga sobre el lugar que ocupa el poema en el lenguaje y en la enunciación, o en la instancia de la conciencia enfrentada a esa realidad enrarecida y convertida en fenómeno de la percepción y la intuición; es un texto que interroga sobre la existencia del objeto poema.

Junto a la índole meta-poética de la posmodernidad cabe reconocer, asimismo, en esa instancia de la poesía que habla de la poesía, o del poema que indaga sobre el poema, un recurso de la reflexividad. El discurso poético de la modernidad vuelve sobre sí mismo, se auto-analiza, se auto-enjuicia. Su reflexividad discursiva es un recurso por el cual cumple su tarea de autoanálisis y autocrítica partiendo de los conceptos de la tradición. De esta manera este discurso se convierte a sí mismo en objeto de su observación respecto a los referentes y significados de la tradición, ya inválidos e inútiles para la modernidad. De acuerdo con el primer texto de Pascual

Buxó, el poema no reside en el lenguaje poético, es decir en la palabra, pues ésta se muestra como un mero recipiente abierto y vacío, aunque con las huellas del paso de la poesía que no llegó a permanecer en él. Tampoco en la subjetividad humana interesada en percibir el efecto poético de la recepción siguiendo las prescripciones tradicionales. “¿Dónde radica el poema?”. El texto no responde, su interés no es responder esa pregunta de su propio título, pues su fin es sólo plantearla, demostrar y convertir en experiencia estética la ausencia, paradójicamente, de la poesía —como objeto poético. La vivencia humana se limita sólo al efecto de su huella, mientras la poesía como posibilidad expresiva permanece inaccesible y desconocida.

No es pues ni en el lenguaje ni en la palabra donde radica la poesía. Acaso tiene su lugar, he aquí otra aporía, en el silencio. El segundo texto de la misma colección desarrolla el motivo de la caída y derrota del silencio, caída debida a un empuje agresivo de las palabras. Dice:

Arde el silencio, lo empujan,
puntas de metal, palabras.

Desde tu morada oscura
¡hasta dónde,
sangre mía,
te levantas!

Cae el silencio, un manto
de arena desaforada.
Sangre mía
¿hasta donde te acorralan? (19)

Dos actantes simbólicos, que corresponden al silencio y al sujeto de la enunciación, se destacan en este enunciado

poético. Ambos sufren el hostigamiento y la persecución. El primero es empujado por esas “puntas de metal” en que devienen las palabras como armas para la agresión, la amenaza o el daño del silencio. Al cabo, el silencio cae, vencido ante la “arena desaforada” que remite analógicamente a las puntas de metal, las palabras. El segundo actante es simbolizado por la sangre propia del enunciador (“sangre mía”) que si bien se levanta de su “morada oscura”, termina siendo acorralada. El hostigamiento y la persecución otra vez. Ambos actantes simbólicos se identifican en que son objetos del asedio. En el primer caso, los hostigadores son las palabras; en el segundo, son omitidos explícitamente, quizá para señalar implícitamente que son los mismos. Las palabras hostigan al silencio, como el lenguaje a las percepciones poéticas pre-lingüísticas que preceden a una manifestación poética frustrada.

El concepto del silencio es un elemento fundamental para la modernidad. De algún modo representa lo que fue para la tradición, particularmente para la tradición judeo-cristiana, un retorno a lo originario, o “génesis mítico” o “epifanía.” La modernidad requiere también una instancia desde la que pueda manifestar su pensamiento y expresión, sin contaminación ni interferencia del pensamiento y de la expresión tradicionales. Es asimismo una condición insoslayable para que la modernidad marque su propio principio, con el fin de proyectar, a partir de la experiencia con lo original, una representación nueva del mundo. El silencio se identifica con el “principio” desde el cual se pretende percibir intelectivamente, entender y describir el mundo de un modo epifánico y diferente al de la costumbre: un principio fundamentalmente pre-lingüístico. Ese principio no es más que el efecto de la reducción fenomenológica, recurso epistemológico que ha marcado su impronta en la modernidad; es decir, la necesidad de poner

entre paréntesis los conceptos elaborados por la tradición en su percepción y comprensión del mundo. Sólo así la cosmovisión moderna será distinta de la visión respectiva de la tradición. Vattimo, en un estudio sobre Heidegger, afirma que para éste la *epoché* es una “suspensión del asentimiento del mundo como es” y, asimismo, “principio de toda mutación” (Más allá, 73). Además, escribe que “Heidegger quiso permanecer fiel a la *diferencia*. El acceso a lo originario es para él acceso a la diferencia. Es lo originario que, en su diferencia del ente simplemente-presente en el mundo, constituye el horizonte del mundo, lo *be-stimmt*, lo determina, lo entona, lo limita y lo encuadra en sus dimensiones constitutivas” (Más allá, 73). El silencio es, pues, otro requisito imprescindible y previo para hablar del mundo desde otra perspectiva, y otro modo también de estar en el mundo. Bauman afirma que, en la edad moderna, y para

lograr que nos hable el mundo, debemos hacer audible su silencio: apalabrar aquello de lo que el mundo no tiene conciencia. Debemos realizar un acto de violencia: obligar a que el mundo tome en consideración cuestiones de las que ha sido inconsciente y rechazar o evitar que esta inconsciencia del mundo haga de él algo distante e incomunicado para con nosotros.” (79)

La modernidad busca hacer familiar su nueva representación del mundo que, obviamente, mantiene una relación de enajenamiento respecto a la concepción tradicional. La representación moderna de la realidad des-dice una serie de conceptos prescritos como verdaderos por la tradición. Pero esa acción no deriva de una simple decisión de la voluntad de rechazo, sino que obedece a un nuevo modo de percibir la realidad: una visión que pone entre paréntesis lo dicho por la tradición, para lograr una visión propia, no captada anteriormente; es decir,

una visión inédita, capaz de otorgar en consecuencia imágenes o representaciones nuevas y diferentes de la realidad; esto es: descripciones e interpretaciones desconocidas del mundo. Creo necesario detenerme en este concepto de la “visión inédita” en la modernidad, que puede ser correlacionada con el tópico de lo epifánico de la tradición.

LENGUAJE DE LO INÉDITO

El pensamiento poético de Pascual Buxó respecto a la poesía de la modernidad puede ser visto claramente en sus estudios sobre César Vallejo.⁵ Subrayaré algunos de los conceptos principales de esas reflexiones respecto a la poesía moderna. En esos estudios, Pascual Buxó reflexiona, en primer lugar, sobre las relaciones entre la lengua natural, como sistema dado, y el lenguaje o habla poética; en segundo lugar, sobre las diferencias entre la poesía de corte tradicional y la moderna, especificando la calidad moderna en la poesía hispanoamericana de la vanguardia. Respecto al primer aspecto escribe: “El habla poética se desvía —aunque siempre de modo pasajero y controlado— de los códigos que le impone la lengua ordinaria; la lengua, en cambio, mantiene inalterables los estatutos que ha impuesto a la realidad. Así, al grado cero del mensaje se sobrepone un grado retórico, no necesariamente superfluo, aunque siempre removible” (14). Dentro de esa relación, la poesía tradicional

⁵ Las citas siguientes proceden del libro *César Vallejo. Crítica y contracrítica* (1992). Destaco de ese volumen dos artículos que, además, fueron publicados originalmente en revistas: “Lenguaje y realidad en la poesía de César Vallejo”, en *Thesis* 3/8, UNAM (Facultad de Filosofía y Letras), 1981, pp. 15-20; y “César Vallejo: ‘Intensidad y altura’”, *Revista de Bellas Artes. Nueva Época* 1/6, INBA (Enero-Diciembre 1972), pp. 121-124.

nace de un codificado desajuste entre los significantes seleccionados con gesto libre y los significados que sólo les corresponden plenamente cuando —en una operación casi vergonzante— desecha los significantes ilusorios y se aviene con los más habituales y mostrencos; dicho diversamente, dentro de este sutil proceso de pseudosinonimia que nos permite ver las cosas como si fueran independientes de las palabras, acabamos concediéndole razón a las palabras con las que ordinariamente identificamos las cosas”. (14)

A diferencia de esta poesía “retórica”, la moderna es considerada por Pascual Buxó

otra especie de poesía que, lejos de conformarse con alterar provisionalmente los códigos de la lengua de comunicación práctica, intenta dar noticias de una realidad anterior —o posterior— a su cristalización lingüística; en suma, una poesía que aprovechando las infinitas posibilidades de expresión latentes en la lengua, devuelva a la realidad sus posibles estatutos prelingüísticos y conforme con ellos el lenguaje que los ha de expresar. (14)

La concepción poética de Pascual Buxó reconoce, pues, en el lenguaje poético de la modernidad, la necesidad de un retorno a lo originario o “génesis mítico”; es decir, el silencio previo a toda nominación, expresión y descripción del mundo. El silencio anterior a la palabra, instancia en la cual el poeta arranca a la realidad los nombres o descripciones con los que fue recubierta para devolverle su “estatuto pre-lingüístico”. Mientras el poeta Pascual Buxó había reclamado el “silencio” previo a la expresión, hostigado por las “puntas de metal” de las palabras; el teórico Pascual Buxó reclama el “estatuto pre-lingüístico” de la realidad. Éste reconoce más aún la necesidad de

oponerse a muchas de las convenciones culturales heredadas y a los textos paradigmáticos con que ellas se nos imponen. Se trata de crear

una nueva lengua sobre los escombros de la primera, de inventar no sólo nuevas relaciones sintácticas en las que se transgredan o se inviertan las que privan en la gramática normal: lo que en ésta actúa como matriz de nuestra visión del mundo, en aquella será determinado por lo inédito de nuestra visión. (14-15)

Este concepto de la “visión inédita” es un aspecto concomitante con el “estatuto prelingüístico” y elemento radical en la instancia de la enunciación de la poesía contemporánea, pues trata de expresar una nueva mirada o percepción de la realidad y del mundo; en consecuencia, nuevos modos de describirlos e interpretarlos, lo que implica obviamente desechar las descripciones e interpretaciones tradicionales. La misma reflexión de Pascual Buxó lo afirma:

Dicho de otra manera, se intentará anular en el inmenso corpus de cultura literaria que pesa sobre nosotros todas aquellas tendencias cristalizadoras y sumarias para dar paso a las innumerables posibilidades expresivas que la tradición retórica ha ido bloqueando; conceder a los signos nuevos valores o, cuando esto no sea posible, establecer nuevas combinaciones que ayuden a ampliar su horizonte semántico; y, mediante un arduo proceso de destrucción y recomposiciones, dar una imagen de la realidad que responda, no solo a la lengua que la expresa, sino a las experiencias particulares e irrepetibles que la lengua debería expresar”. (15)

La poesía de la modernidad contradice, con su actitud crítica, “los mecanismos que aseguran el isomorfismo con una representación de la realidad convenida y uniforme” (15). Estas reflexiones no sólo son el resultado de un esfuerzo intelectual por comprender la instancia de la enunciación en su etapa pre-lingüística, son además una experiencia vivida y, en consecuencia, reflexión llevada a la poetización, como se puede entender por esta cita: “el poeta verá deshacerse entre palabras aquella enorme carga de intentos y emociones que

quiso compendiar. Podrá ceder entonces a la tentación de *hacerse* en su lenguaje, ya que el lenguaje no puede *hacer* su mundo, o de borrar el mundo para evitar conflictos entre éste y el lenguaje de la comunidad”. (15-16).

El crítico no deja de advertir los efectos desconcertantes que esta poesía puede tener como efecto pragmático. De ahí que advierta que en esta

nueva poesía —que Vallejo continúa ejemplificando mejor que nadie— la insólita o problemática coherencia del pensamiento, el flagrante desacuerdo con los modelos que condicionan y limitan la transcripción de la realidad, determinan la más radical anomalía lingüística y, consecuentemente, la producción de una clase de textos que, a primera lectura, parecen irreductibles a toda interpretación racional. (18)

Su expresión, que puede ser “desconcertante”, no se deberá a meros recursos retóricos como al carácter “inédito” de la percepción e interpretación de la realidad. De ahí que reitere:

Frente a la absoluta ineditéz de la visión de lo real que el poeta experimenta y quiere transmitirnos, frente a esa visión primigenia que no puede reconocerse a sí misma en ninguna de las fórmulas establecidas por los textos paradigmáticos de la cultura literaria y ante una manera de asumir la realidad que no tiene antecedentes manifiestos, el poeta intenta hacer añicos los moldes del lenguaje heredado con el deseo de comunicar plenamente aquellas experiencias que, por ser tan propias e irrepetibles, tampoco tienen parangón en la lengua. (19)

Las reflexiones de Pascual Buxó sobre la poesía de la vanguardia hispanoamericana, y de modo particular sobre la obra de César Vallejo, me permiten proponer dos conclusiones provisionales. Primera: la aparición de una poesía nueva en esa época, una poesía que difiere no sólo en el manejo del lengua-

je poético castellano respecto a la tradición establecida por la poesía de la propia lengua, y que puede ser definida como una expresión fundamentalmente retórica. Segunda: la aparición de esa nueva poesía no es consecuencia de una mera búsqueda de estilo o lenguaje nuevo, sino consecuencia de un cambio de pensamiento y concepción del mundo.⁶

A estas dos conclusiones provisionales puedo agregar una más que deriva de lo expuesto anteriormente: que el mundo, tal cual quedó descrito y explicado por la tradición, es un espacio extraño para la conciencia moderna. Así lo muestran los poemas de Pascual Buxó. Los referentes de sus espacios poéticos carecen de familiaridad y certidumbre, pues la percepción moderna del mundo, recogida como testimonio propio por la conciencia de este tiempo, es la de un espacio desierto y en ruinas. Los sistemas de la tradición, percibidos tras su desplome y caída, configuran la nueva visión de un mundo desierto y en escombros; es decir, un espacio y un tiempo de soledad.

En el “Prólogo” a su poemario *Boca del solitario* (1964), el poeta señala el sentido de la soledad del ser humano “demasiado libre”. La soledad de la modernidad es ciertamente consecuencia de su libertad tras su ruptura con las percepciones de la tradición. Fuera de los límites de la tradición, el ser humano de la modernidad ha encontrado, junto a su libertad, también su soledad.

Pasajero del mundo —y pasajero más atento a la química interior de sus emociones que a una posible y necesaria participación en las

⁶ Ciertamente, la renovación del pensamiento hispanoamericano referida a las concepciones del mundo se remontan al modernismo. En otra parte me he ocupado de los orígenes de esta renovación a la que he estudiado como causa de una “crisis referencial”. (Véase, “La crisis referencial y la modernidad hispanoamericana”, en *Hispania* 83 [December 2000]: 779-790).

actividades de la comunidad— el hombre demasiado libre, esto es, excesivamente solo, no sabe con frecuencia el destino que pueda haber a sus palabras. (14)

Pero así como se desconoce el destino de la palabra, también se desconoce su origen. La modernidad debe reconstruir su lenguaje a partir de una experiencia originaria, y adecuarlo a su propia realidad según la materia residual del lenguaje tradicional. Sabe que la pérdida del mundo de la tradición se realiza no en la realidad como tal, sino en el lenguaje, lo cual deja a éste sin referentes para la experiencia vivida por el poeta de la modernidad, o sólo con los restos de percepciones obsoletas, a las que corresponden referentes perdidos e interpretaciones inválidas. Cabe aquí destacar un concepto básico de la modernidad que permite el enfrentamiento y la diferencia entre el lenguaje dado y la experiencia vivida, lo cual permite reconsiderar las siguientes categorías:

- I) la existencia (o experiencia vivida) versus el lenguaje,
- II) la existencia (o experiencia vivida) versus la realidad, y
- III) la realidad versus el lenguaje.

Explicaré estas categorías según la reflexión de Pascual Buxó expuesta en su análisis de “Intensidad y altura” de César Vallejo. La frustración vallejana, profundamente humana y registrada en ese poema, a la que corresponde el verso “Quiero escribir, pero me sale espuma”, le hace decir al crítico las siguientes palabras:

La previsibilidad del lenguaje heredado (lo que ese lenguaje ha hecho precisamente decible y pensable) termina por desligarlo de lo verdaderamente vivido; el instrumento por cuyo medio el hombre ha cantado y discurrido, a fuerza de mirarse en su propio espejo, sólo es capaz de procurarnos una imagen brumosa o descarnada; se ha

hecho impersonal y remoto, ha enmudecido o –si se prefiere– ha continuado hablando con soberbia en nombre de nadie. Esta lengua que conforma todas las manifestaciones del sentir individual a paradigmas estereotipados es incapaz de registrar la “toz”, “la voz” de un hombre desesperadamente vivo y sufriente, que queriendo expresarse con certeza (esto es, expresarse de acuerdo consigo mismo y no conforme a las “verdades” que el lenguaje previene) acaba “atollándose” y dejando a otros signos más puros y elementales (el gemido, el llanto, la tos, la espuma...) la expresión de lo que la lengua ha vuelto paradójicamente inefable. (100-101)

I) La existencia *versus* el lenguaje. La lengua por sus implicaciones propias de instrumento natural y dado, y sus significados ya construidos por la tradición, determinan ciertamente lo “pensable” y “decible” general y uniforme. Esa generalidad —o uniformidad— no deja de ser un instrumento inadecuado para la experiencia individual, y mucho más para la subjetividad moderna que, por el lenguaje, se siente arrancada de su propia experiencia vivida. El lenguaje, por haber sido, en efecto, un instrumento por el cual el ser humano ha pensado y ha hablado siempre, no ha dejado de ser un medio repetitivo de sus referentes, encerrados en la clausura de su intransitividad. Como consecuencia de ese hecho se ha convertido en un instrumento “impersonal y remoto” para el sujeto moderno. Este enajenamiento del lenguaje tradicional es percibido en la modernidad como enmudecimiento (del propio lenguaje), o un soliloquio o una cháchara soberbia y en nombre de nadie. Las concepciones sobre el lenguaje de Pascual Buxó se ligan radicalmente al pensamiento fenomenológico del siglo XX, que se obligó, precisamente, a reflexionar sobre el lenguaje como condición previa a su aproximación y re-conocimiento del mundo.⁷ El lenguaje se aísla y no hace más que contemplarse a

⁷ Pienso especialmente en Merleau-Ponty (*Signos* 53 y ss.; 113 y ss.) y Foucault (*Palabras* 288 y ss.)

sí mismo, “mirarse en su propio espejo”. Mientras tanto, el ser humano, angustiosamente consciente de su experiencia vivida y de sus dificultades para expresarla —expresarse a sí mismo, de ese modo— se atropella y reconoce que su experiencia vivida no halla correspondencia con las “verdades” que el lenguaje ordinario acarrea inexorablemente desde la tradición.

II) La existencia *versus* la realidad. Sin embargo, este te conflicto práctico de aparente impericia o inexperiencia lingüística (como en el soneto de Vallejo: “Quiero escribir, pero me sale espuma”) no se debe tanto al poeta como a la propia lengua que, en su clausura, permite la búsqueda y manejo de otros recursos expresivos, de naturaleza existencial y orgánica, lo que constituiría la manifestación del cuerpo humano sufriendo a través de otros signos somáticos como la espuma en los labios, en vez de la palabra, o la tos, que en última instancia remiten a lo inefable, y a lo que Pascual Buxó menciona como “otros signos más puros y elementales (el gemido, el llanto, la tos, la espuma...) la expresión de lo que la lengua ha vuelto paradójicamente inefable”. Ante lo que en principio fue dificultad lingüística, es decir expresión incumplida, y ante lo que ahora se reconoce como manifestación del sufrimiento y fracaso, expresión en consecuencia cumplida, no se puede dejar de reconocer el triunfo de la experiencia vivida sobre el lenguaje. Ésta es una de las conclusiones a las que llega el crítico. El mismo texto termina:

De ahí que “Intensidad y altura”, constituye una antipoética, y reconociendo explícitamente el dramático fracaso de la escritura literaria, pueda postular —al mismo tiempo— el triunfo de la vida sobre los esquemas mentales y lingüísticos que conforman la realidad, así como la epifanía de una nueva lengua poética en la que puedan fundirse la realidad y sus símbolos y en la que la palabra funcione como acto y no como espejo, como concepción y no como concepto. (103)

Esta cita no sólo demuestra la segunda categoría señalada, sino que permite derivar la tercera.

III) La realidad *versus* el lenguaje. El triunfo de la vida sobre el lenguaje no es más que el triunfo de la experiencia propia vivida frente a los modos de entender el mundo según los discursos de la tradición porque, de acuerdo con esta cita, la realidad es una construcción debida a “esquemas mentales y lingüísticos”. O sea, la realidad es una visión cultural del mundo, que reconoce en éste un sentido mediante la percepción, y que después lo expresa en enunciados lingüísticos que describen y, sobre todo, interpretan el mundo y el sentido percibido en él. La realidad es, pues, un conjunto de esquemas mentales y lingüísticos; en última instancia, la realidad es lenguaje, y radica en él. Esta definición permite desprender una doble presuposición apropiada a la poesía: así como la realidad es lenguaje, del mismo modo el lenguaje es la realidad. Esta segunda definición es uno de los pocos principios en los que se apoya la conciencia moderna, porque sólo a través de este recurso puede configurar su visión del mundo mediante el lenguaje. Esta configuración, sin embargo, debe remontarse —como ya fue señalado— a una instancia que implique un retorno al originario que permitirá la “visión inédita” de la realidad, gracias a la reducción o puesta entre paréntesis de los “esquemas mentales y lingüísticos” con que la tradición describió, refirió y configuró la realidad. Ésta es, pues, la versión moderna de lo que fue para la tradición la “epifanía” de sus intelecciones. El discurso de la “visión inédita” cuya expresión se basa en un “estatuto prelingüístico” es aludido también por Pascual Buxó por su carácter epifánico. Lo que denomina “el triunfo de la vida”, que es la expresión somática de lo vivido y sufrido por encima del fracaso lingüístico, se produce en un lapso original, es decir, “la epifanía de una nueva lengua poética

en la que puedan fundirse la realidad y sus símbolos”. Por otra parte, esa lengua o palabra poética es vista como la experiencia pragmática de la expresión, es decir, la palabra como acto y como concepción, no como espejo o concepto; la palabra, o el lenguaje, como experiencia realizada en la vivencia propia. Cabe aquí también otra doble presuposición: la experiencia del lenguaje realizada por la intensidad de la existencia misma, así como ésta llevada a cabo en la experiencia del lenguaje.

No cabe duda. Pascual Buxó es un teórico lúcido del lenguaje poético de la modernidad. Por otra parte, el concepto del “triumfo” de la vida frente a la lengua, debe llevarnos a reconocer un término contrario, el “fracaso” de la lengua, derivado en esta discusión del soneto vallejiano “Quiero escribir, pero me sale espuma”. Este término presente en las reflexiones críticas de Pascual Buxó, a partir del testimonio de Vallejo que ha manifestado ese fracaso con las figuras del atollarse, atascarse, obstruirse, cegarse, permite ver otra categoría: el triunfo de la vida ante el fracaso del lenguaje, que es uno de los signos y temas de la posmodernidad tan plenamente realizada por la poesía de este crítico-poeta.

NO SABER Y ESCRIBIR A TIENTAS

El conflicto con el lenguaje que vive la conciencia moderna no se reduce a una mera dificultad retórica. Su origen está en la intelección de una nueva percepción del mundo, lo que quiere decir que es un conflicto de índole cognoscitiva. Bien ha señalado Rella, refiriéndose a la crisis de principios del siglo XX, que ésta muestra

un modelo de racionalidad diferente, que se mueve desde la crisis del sistema cognoscitivo clásico y del horizonte de sentido que éste había instituido, hasta la construcción de un nuevo saber, de la caducidad. Tal saber no se limita a mostrar el fin del lenguaje de la razón crítica, a añorar o a predicar el fin de sus fundamentos, sino que justamente se enfrenta con esta crisis, mediante una nueva representación de lo real, mediante nuevas formaciones de sentido, por medio de una relación diferente del sujeto consigo mismo y con el mundo. (147-48)

Este conflicto de índole cognoscitiva no representa, sin embargo, la sustitución de la concepción tradicional del mundo por otra propia de la modernidad; se trata en todo caso de una crisis del saber y conocer del mundo en el desplome de sus descripciones discursivas obsoletas. El poeta de la posmodernidad deberá re-articular el lenguaje en su afán por re-conocer la realidad y configurar el saber de ella renovado y con sentido. Y así como el poeta de la modernidad contemporánea se enfrenta a las ruinas del mundo de la tradición, así también el poeta de la posmodernidad se enfrenta a las cenizas de las palabras del pasado para reconstruir significaciones y sentido para su entendimiento. El primer poema de *Boca del solitario*, único libro para el cual el poeta ha escrito un “Prólogo”, tiene asimismo otro poema introductorio en el que se define la condición de la palabra y del lenguaje. Breve texto de dos estrofas y nueve versos, dice:

Pido
un puño de cenizas.
Sólo un leve
tumulto de palabras.

Pido un poco
de agua.
Sólo el golpe de agua
decisivo
para amasarlas.

Reconstrucción del lenguaje a partir de sus propias cenizas. Necesidad de restituir una nueva habla para evitar la escritura a tientas. O dicho de otra manera y con palabras del crítico: necesidad de construir nuevos esquemas mentales y lingüísticos que conformen otra realidad. La incertidumbre, originada en un hondo escepticismo respecto a los esquemas mentales y lingüísticos del mundo argüidos por la tradición, es acaso una de las manifestaciones más genuinas de la posmodernidad. Sólo esa incertidumbre permitió a la conciencia llevar su actitud crítica al extremo de desconocer las creencias del pasado y provocar la intemperie ideológica y doctrinal bajo la cual se desarrolló, ante el derrumbe de las filosofías. En la incertidumbre del lenguaje ante las cosas debe verse una nueva relación de la conciencia posmoderna y el mundo. Pero también reconocer los riesgos que implica descubrir y asumir esa nueva relación con el mundo a fin de recuperar la realidad de acuerdo a un saber y una sensibilidad propios. El poema “Piedra de sacrificio”, del volumen de 1964,⁸ es un relato de la incertidumbre, o el testimonio de ésta registrada en el lenguaje.⁹ Frente a la pérdida del mundo que significa el haber rechazado las descripciones y referencias tradicionales del mismo, el poeta refiere su inhabilidad expresiva o lo que bien puede ser denominado un “escribir a tientas”:

⁸ El título de este texto evoca el título del poemario *Piedra de sacrificios* (1924), de Carlos Pellicer, lo cual no implica señalar influencia alguna.

⁹ Vattimo, en sus explicaciones de Heidegger, señala un fenómeno similar para el lenguaje filosófico: “la apertura del mundo se da ante todo y fundamentalmente en el lenguaje, es el lenguaje donde se verifica toda verdadera innovación ontológica, todo cambio del ser” (Introducción 112). Más adelante amplía ese concepto al afirmar: “Si es en el lenguaje donde se abre la apertura al mundo, si es el lenguaje lo que da el ser de las cosas, el verdadero modo de ir “a las cosas mismas” será ir a la palabra. Esto ha de entenderse en su sentido más literal: las cosas no son fundamentalmente cosas por estar presentes en el “mundo exterior”, sino que lo son en la palabra originariamente y las hace accesible hasta en la presencia temporoespacial” (Introducción 117).

Digo lo que no sé.
Escribo a tientas.

Acerco mis oídos,
escucho
lo que sucede dentro.
Cae la lluvia
fijamente,
bate
desordenadamente
el aire grueso.
Una boca de agua
roe —y gime—
rocas ocultas
entre mar y estruendo.

Acerco mis dos ojos,
miro
lo que sucede dentro.

Cae la luz
por una gruta alta,
chorrea lumbre y polvo,
tiempo y tiempo.
Un rincón se incorpora
iluminado, a veces.
Dura memoria,
piedra
de sacrificio lento.

El texto es la descripción de un espacio ni familiar ni venturoso. Aproximación de los sentidos al mundo no reconocido y esfuerzo por conocerlo y lograr como resultado la frustración de no entenderlo; o, acaso, captarlo desordenadamente: primero con los oídos, después con los ojos, para percibir sólo manifestaciones de caída, desplome, derrumbe. Ajeno a todo orden conocido, deviene “desordenado”, diverso de la realidad cotidiana percibida por la conciencia y que remite forzosa-

mente a un no-saber (“digo lo que no sé”) anunciado por el primer verso. Pero esa realidad es también espacio estruendoso, sobre todo acúmulo de tiempo sobre tiempo, ante el cual la memoria, como la historia del ser humano, es sólo “piedra”: “piedra de sacrificio lento”. Lento, por el trabajoso recordar; sacrificio, porque sólo a través de esa “dura memoria,” que es a la vez “piedra de lento sacrificio,” se puede revelar el sentido del mundo y la existencia. El último verso reitera la condición de ese testimonio: el no saber y el “escribir a tientas” en la soledad e incertidumbre.

Esta experiencia no deja de rectificar la condición humana, ante la dificultad de extraer de la memoria lo que el olvido esconde del orden y del sentido. Preterición u omisión de todo régimen y concierto concluyen en el resultado de este examen de la realidad por los sentidos; ausencia de experiencia previa, olvido, inaccesible para el recuerdo. No sólo la memoria se torna piedra, también el ser humano. Habitante de un mundo en ruinas es este poeta, y el espacio referido por su discurso es un sitio arqueológico ante el cual la orientación se hace dificultosa. Confinado en ese lugar, el poeta comprende que el ser humano no deja de ser una piedra de soledad.¹⁰ Aun en la relación erótica con el ser amado, la voz del amante no deja de referir la reificación pétreo y sola del ser humano. Otro poema, “Mármol de soledad,” testimonia esa percepción:

Miro tu boca. Veo
la sangre.
Escucho —piedra y piedra—
su largo borboteo.

¹⁰ Desarrollaré el tema de la memoria y del olvido en la sección 7 de este ensayo.

Miro tu boca. Ciego
de resplendor
cierro los ojos,
escucho
el rumor de tu cielo.

Miro tu boca. Caigo
hasta el fondo de ti,
mármol de soledad,
piedra sin término.

La soledad, vista en esta perspectiva, es una condición inherente a la más lúcida experiencia de la posmodernidad vivida por este poeta. Mientras los poetas de la modernidad no dejaron de manifestar un gesto de júbilo —de sorna, a veces— ante el derrumbe de la tradición, el poeta de la posmodernidad se enfrenta al espacio vacío de la soledad. Paso a ocuparme de ella.

SOLEDAD Y POSMODERNIDAD

El tercer texto de *Tiempo de soledad* se titula “¡Qué desierta la noche!” e introduce un motivo que obliga a considerar los aspectos temporales y espaciales aunados en la instancia de la enunciación. Sus consideraciones permiten figurativizar el lugar en que se halla el poeta y el modo como percibe ese ámbito que es su residencia. El título habla de un lapso cíclico: la noche. Sin embargo, este tiempo es también lugar, espacio de su realidad, y ambos, tiempo y espacio, elementos rutinarios de su instancia, dejan de mostrarse familiares y se tornan extraños. Consecuentemente dejan de ser propios para convertirse en

ajenos y hostiles, respecto a los cuales el poeta no tiene otra opción que aceptarlos y permanecer entre ellos. El texto dice:

¡Qué desierta la noche!
Oscuras aguas llegan,
silenciosas;
hierro móvil aprieta.

¡Qué desierta ciudad
y más desiertas
señales luminosas,
faros ciegos,
incendiados ojos en tiniebla! (23)

La noche es un espectáculo, además de oscuro, desierto, silencioso, y sobre todo amenazador “hierro móvil aprieta.” La ciudad, en su apariencia nocturna y vacía, amenaza. Su calma aterra. Asimismo, siendo realidad insólita y adversa obliga al lenguaje a acudir a significantes contradictorios respecto a sus significados, y aparentemente irreconciliables; pero expresan el sentido de la situación extraña que el poeta refiere: faros “ciegos” y los ojos que, en su esfuerzo de percibir la ciudad a través de las tinieblas, parecen estallar en incendios —paradójicamente— de oscuridad. Esta expresión paradójica que surge de experiencias e ideas extrañas, y opuestas a las que fueron común opinión y sentir para la tradición; esta aserción inverosímil o absurda, que implica en apariencia contradicción, es la expresión genuina del poeta de la posmodernidad. El enrarecimiento del espacio y del tiempo afecta también al ser humano, representado por el enunciador y el enunciatario de este discurso poético. Pascual Buxó es muy consciente de la situación no sólo del emisor del mensaje poético, sino del receptor que es siempre un receptor explícito en sus textos.

Él mismo ha señalado esta característica en el “Prólogo” a su *Boca del solitario* (1964). El título de este volumen refiere la condición solitaria del enunciador poético. Sobre este aspecto, el autor dice: “Pero la soledad no conoce consejos y conduce al soliloquio cuando no a la sordera irremediable. A falta de interlocutor conocido, recurro al papel, paciente y engañoso. A falta de crítico que me avise, procuro socorrerme con mi propia contradicción.” (13-14)

En esa estructura de la interlocución se reconoce la caracterización del ser humano en el espacio insólito referido. La aparente quietud de la noche y de la ciudad, en el texto anterior, esconde en su reverso miedo. La condición de los seres humanos en la posmodernidad no deja de estar involucrada con esa realidad de perturbación angustiada. Siguiendo la lectura de *Tiempo de soledad*, en el cuarto texto, el poeta percibe a su interlocutor, que también en este caso es la persona amada, involucrada en la “calma aterradora” del espacio:

Eres como el mar, la calma
del mar, aterradora y pálida.

Debajo de tus aguas
—¿agua tus ojos
o cristales?— pasa
el invisible movimiento
Estás aquí, serena, encarcelada
por un lecho de tierra,
por un aire que aprieta,
que desangra; toda
la calma del mar tienes,
la aterradora calma. (27)

La visión del lugar enrarecido alcanza, por una parte, una dimensión cósmica que, por otra, compromete la naturaleza

del mismo ser humano. Y como suele suceder en esa dimensión espacial enajenante, el ser humano —el ser amado— se desfamiliariza a través de un sosiego extraño que provoca intranquilidad para la contemplación del amante. ¿No resulta obvio que en esta angustiada soledad del ser humano, el amor es el único recurso de salvación en ese mundo propio, hostil y extraño? Aunque sepamos que la relación intersubjetiva de ambos amantes, como pareja humana, también queda afectada por esa nueva condición que procede del lugar, el “aquí” de la instancia vivida. El texto quinto se detiene en la observación de esa relación intersubjetiva ligada definitivamente a su propio espacio y tiempo. Dice:

¡Qué lejos, esta tarde!
Parece que viviéramos
separados de un tiempo,
que ayer se fue tu vida
y que hoy la busco yo
y sólo encuentro
tu nombre sin sonido,
lejano ya, desierto.

¡Qué lejos, esta tarde!
... como si el tiempo
cayera entre los dos,
oscureciéndonos. (31)

El lugar inmediato deviene lejanía y tiempo, así como éste se trueca en espacio oscurecido que enajena al ser e impone una confusa separación en la intimidad de la pareja amante. Este motivo generó el texto 7 de esta misma colección en la que se puede observar con mayor claridad lo señalado en el texto 5. Ahí también, la persona amada, en su reposo e inmovilidad, se confunde con las coordenadas espaciales y temporales.

Vista como una extensión detenida en el lapso temporal es descrita en estos términos: “Inmóvil, parecías/ una extensión blanquísima/ y helada,/ el viento detenido/ o la ceguera.// Por fuera presionaban/ heridas y derrumbes/ ante el absorto cielo de tus ojos.// Inmóvil. Parecías/ lejana en un dolor/ todo de sombra/ o todo de infinito,/ internamente. (39)

Esta asimilación de la persona por el espacio y el tiempo, podría ser considerada como reificación del sujeto por el mundo, pero sobre todo es un enraizarse en la circunstancia temporal y espacial de la vivencia inmediata: un modo de identificarse y aceptar su propia realidad en el entorno mundano. Sin embargo, pese a esa circunstancia adversa, el espacio inmediato es la única opción para el ser humano, que reconoce atado su propio “cuerpo en la tierra” (51). Estamos ante una convicción propia de la época: el ser humano es un ser terrenal y temporal, lo que contradice a las convicciones metafísicas principales que la tradición quiso imponer.

Es necesario extraer algunas conclusiones provisionales de la discusión efectuada sobre estos textos de la primera etapa del discurso poético de Pascual Buxó. Las isotopías explícitas que he reseñado son las del espacio, tiempo y persona, que implican a su vez otras como las de oscuridad, calma, aislamiento y permanencia. Subrayo como fundamental el referente de la permanencia, por su relación con una instancia vivida (adversa por su carácter extraño) en el enrarecimiento de lo familiar. El sujeto de la posmodernidad se reconoce atado a la tierra, aunque ésta sea desolada y carente de la supuesta fortaleza sobrenatural de la imaginación tradicional. Esas conclusiones provisionales, sin embargo, permitirán definir las propuestas de esta poesía.

Primera: será necesario reconocer que la condición de soledad del ser humano, así como la de su relación inter-subje-

tiva con su semejante, están inextricablemente ligadas a las concepciones de espacio y tiempo de su vivencia.

Segunda: la instancia del espacio y del tiempo en la que el ser humano se halla no es instancia benéfica; es, por el contrario, hostil y angustiante. No obstante esa condición es aceptada pese a su aparente carácter deshumanizado.

Tercera: como consecuencia de lo dicho, el imaginario espacio-temporal tampoco parece ser afirmativo de la condición humana, que se enfrenta a contradicciones que la paralizan en un suspenso pavoroso, descrito como la “calma aterradora” desde la cual es contemplado el mundo que parece deshacerse y evacuarse, revelando un nuevo sentido de soledad.

Cuarta: frente a esa soledad, este discurso recurre a la estructura de la interlocución, para acentuar el diálogo permanente de la voz poética con la amada, y afirma —otra paradoja— la relación amorosa y erótica en un ambiente de adversidad, muy lejano del mundo idílico tradicional. Sólo el amor y el erotismo pueden permitir la supervivencia humana en un mundo que se derrumba.

Ahora bien; es necesario explicar el sentido de la soledad y del mundo que se disgrega en el discurso poético de *Tiempo de soledad*, de Pascual Buxó. El pensamiento que lo fundamenta es similar a los conceptos con los que Octavio Paz define la visión de la modernidad a partir de su ensayo *El laberinto de la soledad* (1950). Ahí Paz escribió: “no nos queda sino la desnudez o la mentira. Pues tras este derrumbe general de la Razón y la Fe, de Dios y la Utopía, no se levantan ya nuevos o viejos sistemas intelectuales, capaces de albergar nuestra angustia y tranquilizar nuestro desconcierto; frente a nosotros no hay nada. Estamos al fin solos” (*Laberinto* 174).¹¹ El

¹¹ Empleo la segunda edición, revisada y aumentada, de esta obra (1959).

derrumbe del mundo que muestra la poesía de Pascual Buxó simboliza, pues, el derrumbe de las creencias de la tradición, a través de las cuales se representó y describió el mundo. La tradición concibió y presentó el mundo a su manera, es decir, de acuerdo con su propia imaginación, lo cual es legítimo para cualquier época, sobre cuatro columnas que por algún tiempo habían manifestado su aparente solidez: la razón, la fe, dios y la utopía. Si la conciencia de la modernidad —que es fundamentalmente conciencia crítica— descubre que esas columnas que sostenían al mundo antiguo se desploman, su consecuencia crítica le obligará a aceptar vivir en ese mundo derruido. Un compromiso con su propia crítica, que puede ser calificado de ético, le permite —ya no la obligación— sino la opción de permanecer en ese mundo de soledad, que no es otra que la “desnudez” que propone Paz en la única alternativa de la modernidad: “la desnudez o la mentira”. La mentira no es otra condición que la de aceptar como verdad lo que dejó de ser verdadero para la modernidad. Paz agrega: “Nos aguardan una desnudez y un desamparo. Allí, en la soledad abierta, nos espera también la trascendencia: las manos de otros solitarios. Somos, por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres.” (*Laberinto* 174.)

Pero Paz ofrece otra definición de la soledad en la modernidad: es una manera de rechazar el mundo descrito y definido de acuerdo con la visión tradicional. En el mismo ensayo señala explícitamente un “doble significado de la soledad —ruptura con el mundo y tentativa por crear otro—”, y reitera ahí mismo: “La soledad es ruptura con un mundo caduco” (*Laberinto* 184). La representación del mundo en la modernidad es pues la de un espacio que muestra una realidad en ruinas, ante la cual no tiene otra opción que permanecer en ella, como habitante de una morada vacía y de “aterradora calma”, según

testimonia el poeta Pascual Buxó. Paz, que desarrolló después nuevas reflexiones sobre estos temas, introdujo un nuevo capítulo (“Los signos en rotación”) en la segunda edición de *El arco y la lira* (1967). Ahí también escribe:

Nos quedamos solos. Cambió la figura del universo y cambió la idea que se hacía el hombre de sí mismo; no obstante, los mundos no dejaron de ser el mundo ni el hombre los hombres. Todo era un todo. Ahora el espacio se expande y se disgrega; el tiempo se vuelve discontinuo; y el mundo, el todo, estalla en añicos. Dispersión del hombre, errante en un espacio que también se dispersa, errante en su propia dispersión.” (Arco 260.)

El sentido de la soledad en la modernidad y posmodernidad procede del rechazo implícito de la metafísica y sus construcciones tradicionales, como consecuencia de una pérdida de fe en las doctrinas fundamentalistas, particularmente las religiones. Ante el escepticismo de la representación del ser humano vinculado a fuerzas sobrenaturales y poderosas según la tradición, el pensamiento hispanoamericano moderno revisa la auto-comprensión del ser en su propia instancia temporal y terrena. La conciencia moderna abandona las concepciones sobrenaturales ligadas a un centro teológico que había cultivado la tradición. Este sentido en la auto-comprensión conlleva una quiebra de la imagen pretenciosa tradicional: la del hombre hecho a semejanza de Dios. Desde la década final del siglo XIX, la modernidad hispanoamericana ha mostrado una conciencia desligada de construcciones metafísicas. En la posmodernidad, el ser humano, orientado por la necesidad de sentido, debe buscar su nueva imagen, a partir de las ruinas ocasionadas por su razón crítica y asumir su soledad y orfandad. El espacio metafísico de los orígenes sagrados que de antaño quiso construir para fortalecerse, se

quiebra, y al derrumbarse cae también despedazado el modelo del mundo según la imaginación religiosa (esto es según los esquemas mentales y lingüísticos por el que es representado), caída que le obligará a otras construcciones.

Octavio Paz había señalado: “En un universo que se desgrana y se separa de sí, totalidad que ha dejado de ser pensable excepto como ausencia o colección de fragmentos heterogéneos, el yo también se disgrega” (*Arco* 260). Y el poeta Pascual Buxó, en el primer texto de *Boca del solitario* (sección 3 de este ensayo), en su esfuerzo por conocer el mundo a través de sus sentidos, primero el oído y después la vista, sólo percibe caída, desplome, derrumbe.

Tal es, pues, el entorno del pensamiento de la modernidad y posmodernidad que en su reflexión a partir de posiciones muy distantes y ajenas a la tradición ocasiona el desgaste de las descripciones de la realidad. Tal es el horizonte de expectativas en la poesía de Pascual Buxó, visto en algunos de los aspectos señalados en páginas anteriores. En el “Prólogo” a su cuarto poemario, *Boca del solitario* (1964), este poeta hará una referencia explícita a la condición “caótica” de su “mundo actual”. Refiriéndose a las diversas corrientes de la poesía de su generación (sus “presuntos compañeros”), dirá que mientras unos se alejaban “de la tradición de su lengua”, otros escribían una poesía en la que, “a vuelta de destruir los caminos de la palabra, se pretende haber revelado la imagen caótica de nuestro mundo actual” (13). En “Ciudad aniquilada” de este poemario refiere la inminencia de la descarga de la “herrumbe”. El relato anticipatorio de ese acontecimiento dice:

Caerá la ciudad
podrida como el agua,
ninguna piedra oculta
ni un solo cristal seco
para tus labios leves como el polvo.

Y más adelante indaga sobre la posibilidad de la memoria de retener la información de ese hecho: “¿Recordarás mañana este lugar del mundo?” (42). Este interrogante desde el porvenir demanda la búsqueda de un nuevo sentido, consciente de un presente en el que prevalece el no-saber, el expresarse a tientas y la dificultad de la memoria ante el olvido.

Esta concepción del mundo tiene también, por otra parte, una causa muy pragmática para la generación de pensadores, artistas y poetas en la que se inscribe Pascual Buxó: los desastres de la guerra civil española y la segunda guerra mundial. Testigos y víctimas de semejante desmoronamiento, esta generación experimentó la destrucción de colectividades humanas y ciudades implicadas en el conflicto bélico. Las ruinas de ese desmoronamiento no sólo correspondieron a edificaciones físicas y arquitectónicas, sino sobre todo a constructos intelectuales: los relatos en los que hasta ese momento se había basado, entendido y explicado el mundo, la condición de la vida y la existencia humana. Esta generación se enfrentó abruptamente a la destrucción y soledad. La “Ciudad aniquilada” que el poeta refiere desde su tiempo de modernidad contemporánea bien puede ser enfrentada a aquella *civitas dei* agustiniana (“Ciudad de Dios”) que ha sido uno de los referentes con los que la tradición ha designado el espacio metafísico que se ha empeñado en sostener: una fortaleza inmaterial e imaginaria, aunque necesaria para la pequeñez y debilidad humanas.

SOLEDAD Y EROTISMO

Dentro de ese contexto material e intelectual de carencia y soledad, la poesía de Pascual Buxó, como testimonio vivido de

una conciencia sumida en una instancia angustiosa, propone el reconocimiento de una opción inmediata, manifestada por una temática cuya persistencia obliga a una consideración prioritaria. Esa opción, expresada a veces como única para el ser humano, es la de volverse hacia otro ser en correlación de amor y erotismo. Una primera manifestación de esa temática es la estructura de interlocución que caracteriza a todos los poemas de sus primeros libros y a casi la totalidad de su obra. Se trata de una estructura articulada por un discurso erótico nuevo —propio de su tiempo—, desde la vivencia de una soledad humana despojada de todo consuelo divino o sobrenatural, lo que la diferencia de la tradición. Otra manifestación de esa temática, implícita en la estructura referida, es la necesidad característica del interlocutor, en este caso la mujer. Un tercer rasgo más podría señalarse en la correlación de ambos interlocutores que, aun partícipes en una vivencia única, enfrentan la vivencia profunda de dos soledades:

Amor, si yo pudiera
—atado solamente
al corazón que ata
los cuerpos en la tierra—
apartar de tus ojos
el inmóvil cristal de la tristeza.

Si yo pudiera, amor,
—si con las manos
pudiéramos izar
las frentes cual banderas—
arrancarte el silencio dolorido
y hacer sonar tu pena.

Si con la voz, amor,
si con el canto
de dos palabras ciertas,
quedara separada
la sombra violenta.

Si yo pudiera, amor,
—si con el corazón
bien atado en la tierra
pudiera izar tu nombre
hasta el vivo oleaje
del viento— si pudiera
con el silencio mío
conmover tu silencio de tristeza. (51-52)

El amor y el erotismo en la modernidad proceden, precisamente, de un enfrentamiento con la soledad e incertidumbre inevitables en seres que han renunciado a la seguridad metafísica que ofrecían las doctrinas e ideologías del imaginario tradicional, y que ahora asumen su condición natural de cuerpos “atados en la tierra”. Son seres voluntariamente “desgraciados” por su renuncia al favor sobrenatural de la supuesta “gracia divina” necesaria para la tradición. Este concepto del “desgraciamiento” lo desarrollaré un poco más en la sección 7 de este ensayo. El desamparo de la época, que renunció al pensamiento teocéntrico, sólo podía ofrecer una opción: la búsqueda del otro ser, sumido —solidario y solitario— en la misma condición existencial, para compartir la soledad que debe ser transformada en amor. Es cierto que a través de la historia del pensamiento literario, el sentimiento de soledad no ha sido ajeno al discurso amatorio. No puedo dejar de señalar que el mismo Pascual Buxó hizo de la melancolía motivo de sus investigaciones bajo el tema de “la doctrina de los temperamentos y los humores” (*Enamorado* 47 y ss.), para estudiar los textos de Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla (1647-1704).¹² Según algunas corrientes científicas

¹² Pascual Buxó hace un repaso de esa doctrina en el *Examen de ingenios para las ciencias* (1575), de Juan Huarte de San Juan; *Anatomy of Melancholy* (1621), de Robert Burton; *De Occulta Philosophia* (1531), de Cornelio Agrippa; hasta *Duelo y melancolía* (1915) de Sigmund Freud; además de considerar los antiguos orígenes aristotélicos de esas doctrinas.

de los siglos XVI y XVII, como la de Burton, los melancólicos deben su estado a tormentos de conciencia: “por escrúpulos de conciencia, no confían en la gracia de Dios, piensan que irán al infierno y se les oye lamentarse continuamente”.¹³ De acuerdo con el imaginario de las concepciones teocéntricas, el origen del malestar emocional se debía no tanto a los asuntos terrenos como a temores religiosos y metafísicos. No cabría comparación entre esta conducta con la que corresponde a una conciencia moderna, que ha percibido el derrumbe de los valores religiosos. La conciencia inmersa en los valores tradicionales vivió, ciertamente, atemorizada al imaginar verse privada “de la gracia divina”, a causa del “pecado”, por lo cual se empeñaba “en purgar tenazmente” (*Enamorado* 55), como el mismo Pascual Buxó lo señala en el caso de Álvarez de Velasco. Sin embargo, para estudiar el tema de la “melancolía amorosa”, Pascual Buxó rechaza la teoría fisiológica de los humores con la que la imaginación renacentista definía y caracterizaba el comportamiento emocional de las personas, y recuerda que la melancolía ha “sido tradicionalmente asociada por los poetas y los pintores con las tendencias a la soledad y a la cavilación” (*Enamorado* 50). Y opta, en cambio, por discutir el tema a partir de su índole “amorosa”, para lo cual elige las teorías neoplatónicas, especialmente según la versión de los *Diálogos de amor* (1535), de León Hebreo.

La modernidad, por su parte, ante el mundo fragmentado en el que sus valores teocráticos se desmoronaron caducos, descubre que el ser humano no tiene otro camino que buscar y abrazar a otro ser, para lograr la recuperación del sentido en el mismo mundo, definido claramente como terreno y temporal.

¹³ Cito de Pascual Buxó, *Enamorado*, p. 50.

Tal es el contexto (y el espacio enunciativo) desde el que aparece el cuarto volumen: *Boca del solitario*. Aunque el título reitera la soledad y el desamparo del poeta, el conjunto de textos reunidos en este poemario constituyen un discurso único a partir de una experiencia erótica compartida y, asimismo, consciente de la condición radical del ser humano fincado en la soledad que no deja de ser orfandad. La condición solitaria del ser humano aun en la experiencia de la correlación erótica con el otro ser no llega a superar la soledad individual. Esta es una categoría fundamental del erotismo de este discurso, y que puede ser observada como contradicción para una mirada que proceda de las perspectivas y los valores de la tradición. No poder superar la soledad a través del amor y el erotismo, no es más que otra de las aporías de la modernidad iniciada por el pensamiento poético hispanoamericano del modernismo. En el “Prólogo” del volumen, el poeta advierte:

Si no los hubiera escrito para alguien /.../ estos poemas serían muy otros. Pero escritos pensando en personas concretas, y aun deseando compartirme con ellas, tienen por fuerza que levantarse de una lengua que nos sea común, por más que —una vez empezados— hayan podido cambiar o perder rumbo y destino (9).

El sentido de la solidaridad, explícito en la presentación del volumen, no deja de manifestarse implícitamente en los 19 textos que lo integran, cuya estructura se organiza sobre la interlocución marcada por la recepción explícita por parte de la mujer amada, respecto a quien se organiza el discurso erótico. Dentro de esta estructura, la soledad en el amor, uno de los temas de la aporética moderna y posmoderna, se reitera con evidencia excepcional. Es decir, la soledad en circunstancias en que no debiera esperarse. Este tema, fundamental en el poemario *Boca del solitario*, desarrolla un campo semántico

múltiple, donde los significados confrontan las dificultades de ese estado de aparente contradicción. Así, el poema “Certidumbre del alba”, a partir de la situación referida en el título y descrita detalladamente a través del texto, no deja de comunicar un sentido profundo de incertidumbre y paradoja, de amor y soledad, a una vez:

Mientras dormías tú
ha ido levantándose
clara en el agua,
débil
tendida al sol del sueño.
Mientras dormías tú
fue amasándose
su pulida materia.
Firme en el sol,
desnuda,
llena de luz y nervios.
Nació mientras dormías.
Está ya negra y fría
en tus ojos despiertos.

El nacimiento del alba no sólo refiere el proceso temporal del origen de cada día, esto es, el surgimiento de un nuevo lapso presente contemplado desde la vigilia de quien cuida al ser que ama. Es también una experiencia en el tiempo en su transcurso de instante y espectáculo para la percepción, así como diligencia del cuidado y desvelo amoroso. Pero también una vivencia no compartida con la amada, sustraída y ausente por su propio sueño. Si bien, esa experiencia exigió la condición del estado de vigilia para el sujeto amante, es sobre todo ejercicio de la conciencia erótica convencida y comprometida con su propia instancia amorosa en un tiempo que sólo puede ser instante: sujeción consciente, “atadura al otro cuerpo”, aunque

ésta conduzca al reconocimiento de la existencia solitaria.¹⁴ La vivencia erótica, como experiencia vivida y consciente, conduce radicalmente a la vivencia temporal del instante, inevitablemente. En el texto que analizo, la amada, hurtada por el sueño, permanece al margen de la contemplación del tiempo; y, en consecuencia, ausente de la experiencia solidaria plena que trasciende el compartir los sentidos corporales, para alcanzar el compartir una misma experiencia del tiempo en la vigilia. Erotismo, tiempo y vigilia conforman una unidad para los sentidos en la experiencia amorosa.

Ese tema está claramente expuesto también en “Vigilancia nocturna”. Obviamente se trata de una noche compartida por los amantes donde, sin embargo, ambos viven la soledad: la amada, porque se sustrae a la experiencia de la vigilia; y el amado porque en soledad contempla el cuerpo de la amada, en el transcurso efímero del tiempo y en un espacio que percibe extraño a su circunstancia por la carencia de compañía. El título del volumen enriquece su significado por su anticipación del tema referido al amante solitario ante la amada.

La noche está, sobre los dos, quemando.
Y tú tendida, amor, sola y tendida,
blanca de sueño pálido.

Sobre los dos, amor, hierro y espuma,
la noche como un potro
reluciente y cansado.

Y tú tendida, amor, bajo la noche
de metales y vahos.

¹⁴ El tópico de la “vida consciente” empezó a radicalizarse a partir del modernismo. Es inevitable pensar en el Rubén Darío de “Lo fatal” (de *Cantos de vida y esperanza*) que se extiende hasta el Amado Nervo de *El estanque de los lotos* (1919).

Blanca y dormida, amor,
sólo una rosa
abre una llama tenue entre tus labios.

Junto al cuerpo dormido de la amada, el amante descubre su propia soledad, tras la consumación de la conjugación amorosa y sexual. El amante en vigilia se reconoce, en un ambiente nocturno que no deja de ser adverso (“quema,” “hierro y espuma,” “metales y vahos”), mientras la amada permanece marginada de esa experiencia por el sueño, al que contrasta con la representación benéfica y sutilmente erótica para el amante (“una rosa / abre una llama tenue entre tus labios”). Pero también esos símbolos ofrecen otra lectura que acentúa, por el contrario, la euforia de una imperiosa sexualidad de la pareja, y su término en la caída de los cuerpos que se separan: (“Sobre los dos, amor, /.../ la noche como un potro reluciente y cansado”). Al cabo, la conjunción de los cuerpos conduce a la disyunción de los mismos. Esta experiencia no es más que una honda vivencia del erotismo dentro de la temporalidad del instante, lo pasajero, que inevitablemente retorna a la precariedad de la felicidad.¹⁵ Esta es también otra muestra de la condición del ser “solitario.” Este aspecto será tratado en la siguiente sección de este ensayo.

El erotismo de la modernidad hispanoamericana, que se inaugura con la reflexión de los poetas de finales del siglo XIX, introduce abiertamente la participación de la sensibilidad corporal en las operaciones de la inteligibilidad, o sea, recuperación de la sensación sensible.¹⁶ El pensamiento europeo

¹⁵ Esta vivencia de lo pasajero y del instante, propia de la modernidad, ha sido el fundamento para la sustitución del tópico del “amor eterno y celestial” del idealismo romántico por el del “amor pasajero” que la poesía hispanoamericana desarrolló desde el *modernismo*.

¹⁶ Una exposición más amplia de este tema hago en “La modernidad poética: erotismo, cuerpo e ideología.”

descubrió ese fenómeno más tarde, hacia la mitad del siglo XX.¹⁷ Merleau-Ponty lo señaló en una conferencia de 1951: “A medida que nos acercamos al medio. siglo, es cada vez más claro que la encarnación y los demás [los otros] son el laberinto de la reflexión y de la sensibilidad —de una especie de reflexión sensible— en los contemporáneos” (Signos, 291). Afirmaba que en este siglo “comienza una relación incansable y detallada del cuerpo.” (Signos, 290). El modernismo hispanoamericano ya había buscado que el cuerpo participara en la intelección, y contribuyera en la aprehensión del saber por la conciencia humana. Este reconocimiento es un hallazgo positivo e irrenunciable, aunque resulte en relación conflictiva limitante por la finitud que implica, por lo cual el erotismo de la modernidad se siente ligado a la limitación de la muerte. El amor es también dolor y duelo. Sólo así también este erotismo es una refutación de las concepciones tradicionales del mundo, organizadas por las concepciones metafísico-religiosas de sistemas ascéticos clausurados en eternidades abstractas para la sensibilidad. El erotismo de la posmodernidad es una re-construcción de la dignidad del cuerpo humano, dañada y recusada por la tradición, que no admitía que el pensamiento se originara en una conciencia ligada a su cuerpo, porque el cuerpo para los dogmas religiosos es un “enemigo del alma” por su relación material con el mundo.

El motivo de la amada sustraída por el reposo o el sueño, pero presente corporalmente para la contemplación del amante en vigilia, es constante y propio de la poesía erótica de Pascual Buxó, que trasciende las experiencias anteriores y desarrolla una concepción que corresponde a la posmodernidad: revela

¹⁷ Estos conceptos están contenidos más ampliamente en mi libro *El pensar de la modernidad poética*.

y asume la condición de la soledad del ser humano que asume el gozo efímero del amor, aunque su efecto sea comparable al duelo junto al cuerpo inanimado de la amada, velándolo y cuidándolo, en su condición más elevada de cuerpo entregado, vulnerable en su desnudez y reposo, pero a su vez en su mayor dignidad. Amorosa contemplación y vigilancia en soledad, agradecido cuidado en la orfandad compartida, y sobre todo reconocimiento del compromiso ante el valor y la dignidad del cuerpo humano en su materialidad. De ahí que la sustracción del ser amado de la vivencia común puede ser vista también como una pérdida del goce común efímero: pérdida y duelo, aunque pasajeros. Estos sentimientos determinan el carácter elegíaco del discurso erótico de nuestro poeta. De esto me ocuparé ahora.

Me permito aclarar que, a fin de ordenar mi exposición, he alterado en mi lectura el orden cronológico de la publicación de los textos de Pascual Buxó. Así, los temas de esta sección que finaliza se apoyaron en una selección del volumen de 1964: *Boca del solitario*. La sección siguiente será desarrollada sobre la base de la colección de *Elegías*, publicada en 1955. Se entenderá mejor la condición del estatuto del solitario, que precisamente fue desarrollada una década antes a través de la índole elegíaca del erotismo de este poeta. Cabe, además, subrayar que el discurso erótico de Pascual Buxó mantiene coherencia admirable desde sus primeras manifestaciones.

ELEGÍA ERÓTICA

La modernidad contemporánea —o del siglo xx— es una etapa crítica del pensamiento hispanoamericano, fortificado por un racionalismo audaz, cuya incertidumbre para-

dóxicamente permitió la exploración de nuevas categorías para la sensibilidad y el pensar poéticos. El rechazo del mundo de la tradición (esto es: rechazo de los esquemas mentales y lingüísticos de los que habla Pascual Buxó en su crítica a Vallejo) implicó la pérdida de seguridad en los esquemas imaginarios tradicionales, lo cual derivó consecuentemente en la incertidumbre y soledad renovadas que se han expresado a través de dos formas retóricas de signos opuestos: la celebración o el lamento. Los experimentos audaces de la primera etapa de la vanguardia fueron una prolongada celebración. El discurso poético eufórico que con frecuencia acudió a desplantes fue un medio para celebrar el desgaste de la autoridad que había prescrito (y pre-escrito) las representaciones tradicionales del mundo. Con el desgaste de esas representaciones (esquemas mentales y discursivos) se perdió en cierto sentido el mundo. La ausencia de su representación, es decir, la conciencia de “no-saber” y no conocer sus fundamentos abrió un vacío en el pensamiento vanguardista que festejó el derrumbe del saber tradicional sobre el mundo. La modernidad no sólo no estaba de acuerdo con esa cosmovisión, por la que rechazó sus modalidades de entenderlo y describirlo, sino que tampoco se empeñó en proponer versiones o representaciones sustitutas, condición que asumió, a pesar de su celebración burlesca del desconocimiento, un tono grave y disfórico que optó por otro modelo expresivo: el lamento ante el “no-saber”. La tarea de reconstruir la subjetividad humana en conflicto, así como discursos de nuevos saberes alternativos y plurales, le corresponderá a la posmodernidad. La obra poética de Pascual Buxó es una manifestación desarrollada lúcidamente de esa reconstrucción de la subjetividad en conflicto.

Antes de discutir este tema, cuyo desarrollo en la obra poética de Pascual Buxó es iluminador del pensamiento de

la posmodernidad, creo necesario deslindar diferencias respecto a la antigua tradición de la elegía erótica romántica, de acuerdo con las investigaciones de Veyne. Este estudioso ve en ese género antiguo, particularmente en el caso del poeta latino Propertius (*Sextus Propertius*, 47 a.C.-15 a.C.), una “teoría del amor libre” (15). De ahí que los elegíacos romanos “pintan una bohemia dorada en que la convención es vivir al día, no preocupándose más que de amar” (76); “no cantan una relación amorosa en particular, sino la vida amorosa en sí misma” (95), y despreocupados por celebrar a sus amantes crean “una mitología erótica” (95), esto es, una “Mitología del amor libre idealizado, donde las cortesanas se convierten en egerias que aman a los poetas por sus versos, donde su dureza de mujeres venales se vuelve crueldad de mujer fatal, donde la elección que ellas hacen en cada noche entre sus pretendientes se convierte en el capricho de una soberana” (95). La poesía de Propertius es descrita por Veyne en los siguientes términos: “son cuadritos en que héroes y heroínas de la mitología están en el mismo plano que los vulgares seres humanos, contemporáneos del lector, que son Ciencia, Ego y sus compañeros de placer. El poeta no parece percibir la diferencia que hay entre los seres fabulosos y los seres de carne y hueso” (164). Dentro de esta mitología está también el dios Amor. Por otra parte, para estos poetas la “elegía no necesita reposar sobre un fondo de realidad para pesar mucho” (95). Considera Veyne, sobre estudios realizados por Griffin, que “sin duda existió en Roma un mundo equívoco de costumbres galantes, una vida de placer cuya representación parece ser la elegía” (96).¹⁸ Esas características de la elegía erótica romana permiten afirmar que ese género carece de un sentido elegíaco verdadero, como el mismo Veyne lo señala:

¹⁸ Veyne se refiere al artículo de J. Griffin, “Augustan Poetry and the Life of Luxury”, en *Journal of Roman Studies*, LXVI, 1976.

la elegía es mentira agradable, todo en ella es simulacro humorístico, sin rastros de ironía o amargura, incluyendo los pesares de amor y las malas relaciones. Hay aquí, básicamente, un hecho de civilización: así como en los trovadores la semiótica del amor inaccesible reposa sobre el ideal cristiano de castidad, en los elegíacos el amor doloroso con mujeres fáciles reposa sobre la idea griega y romana de que la pasión es una esclavitud. (124.)

La elegía erótica de la posmodernidad tiene en Pascual Buxó a uno de sus principales cultores. En 1955 aparece el segundo poemario de este autor, *Elegías*, integrado por diez poemas. Los primeros cinco, estructurados sobre el mismo esquema de la interlocución, pueden ser vistos como un solo discurso de amor y erotismo. Los segundos, asimismo, pueden ser considerados un soliloquio reflexivo de amor filial centrado en los padres. ¿Cómo entender que este discurso de amor, erótico y filial — íntima aclamación de otros seres —, se identifique con la elegía? El amor, en la modernidad, se origina precisamente en el reconocimiento de la soledad individual y el difícil conocimiento del otro. Porque si bien la soledad del individuo en un mundo en que se impone la incertidumbre conduce a éste a la búsqueda de otro ser humano con el que pueda compartir solidariamente la experiencia erótica — no enmascaradas por el idealismo romántico —; el amor lo conduce con frecuencia a la soledad. De ahí que sus amantes se dan al cultivo del amor pasajero o del instante, múltiple y cosmopolita. Para Rubén Darío, el alma es “Sabia de la Lujuria que sabe antiguas ciencias [...] exploras los recodos más terribles y oscuros” (*Cantos de vida y esperanza*, 1905). El alma quedaba así restituida a la totalidad sensible del cuerpo. La identidad cuerpo/alma era, obviamente, inseparable en la experiencia erótica: identidad y univocidad de la sensibilidad y del sentimiento. Indiferentes a la soledad de sus fracasos o pérdidas amorosas, los modernistas

hispanoamericanos celebraban en todo caso los amores por venir. Aun Manuel Gutiérrez Najera, apegado todavía a la tradición romántica y cristiana, llegó a escribir: “Las novias pasadas son copas vacías;/ en ellas pusimos un poco de amor;/ el néctar tomamos... huyeron los días.../ ¡Traed otras copas con nuevo licor!”¹⁹ Y Julián del Casal, que amaba “el impuro amor de las ciudades” escribió también sobre sus preferencias eróticas:/ Nunca a mi corazón tanto enamora/ el rostro virginal de una pastora/como un rostro de regia pecadora” (*Bustos y rimas*, 1893).

Pero para la posmodernidad, así como la soledad es la condición para el amor, el amor se alimenta de soledad. El amor no es el encuentro súbito con el otro, la mitad mítica predestinada por designios incomprensibles y desconocidos de los idealistas, ni la otra mitad que encierra los elementos comunes de una totalidad única separada por el hado y que requiere simplemente encontrarse con su (otra) mitad. El amor, para la posmodernidad, es una ardua reducción de fronteras, el derribamiento de los límites que enclaustran y aíslan a los seres humanos. Deja de ser idílico para convertirse en elegíaco. Es también dolor, duelo, e incertidumbre. Bien podría reformularse el concepto ya propuesto por Schiller: “O bien la naturaleza y el ideal son objetos de dolor, cuando la naturaleza se representa como pérdida y el ideal como inalcanzado, o lo son de alegría, al representarse como reales. De lo primero resulta la *elegía* en sentido estricto, de lo otro el *idilio* en su sentido más amplio” (93). Para Pascual Buxó la experiencia erótica se manifiesta más frecuentemente por la

¹⁹ Justo Sierra, en su prólogo a la primera edición de las poesías de Gutiérrez Najera ha escrito: “Gutiérrez Najera en su erotismo balbuciente e indistinto todavía, de imitación con frecuencia, que era el acento genuino y daba el tono a sus composiciones, no se mostraba rebelde a la tradición cristiana” (1953: I, 5).

elegía que por el idilio. El “amor eterno” de la tradición deja de tener sentido desde la modernidad, para la cual el ser humano reconoce que toda experiencia está ligada al instante, y lo instantáneo no puede trascender los límites de lo pasajero. El concepto de la “experiencia vivida” de la modernidad se funda sobre la experiencia precaria del instante y la dificultad de extender esa experiencia más allá de sus límites. Bien señala Bauman que “[e]l tiempo lineal de la modernidad se extiende entre el pasado que no puede perdurar y el futuro que no puede existir” (86). Así lo muestra también el texto segundo (“Surgida de una oscura”) de la primera serie elegíaca de Pascual Buxó, cuya segunda parte dice:

Yo solo tengo manos que tenderte
ansiosas manos,
y sólo con los ojos puedo buscar el centro
donde la sombra —pedernal ya—
te crece.

Pero pone tu cuerpo una frontera
a mi cuerpo, y mi cuerpo,
frontera de las ansias,
concluye enardecido ante tu cuerpo.
La soledad es ésta.

Esta instancia de la enunciación es fundamental para la comprensión de una de las aporías más graves que introduce la modernidad. Si bien —ya he señalado—, el sentido de la pérdida del mundo, y la ausencia de toda evidencia de una entidad suprema preocupada paternalmente por el destino y el bienestar de los seres humanos, impulsan a éstos (escépticos ante el tradicional “amor divino”) a la búsqueda del “amor humano” en el otro, fuente de amor y erotismo; también esas circunstancias lo conducen a la soledad. El amante, en la

contemplación del ser amado, no sólo vive la experiencia del amor, sino también el duelo de la soledad. La incertidumbre aun en estas circunstancias, sin embargo, permiten una experiencia vivida radicalmente existencial, y humana. Semejante estado emocional no deja de mostrar con énfasis un estado de ardua vigilia. El amante es velador, vigilante desvelado en el momento erótico. No existe erotismo sin vigilia ni desvelo. Este aspecto, tan poco estudiado, determina el rasgo fundamentalmente elegíaco en el texto amoroso de la posmodernidad, a diferencia del amor fugaz de la modernidad, o del candor idílico con que se identifica al discurso amoroso tradicional, para el cual el amor es ensoñación y, muy generalmente, sueño feliz. Para la posmodernidad, la soledad no contradice al sentimiento amoroso, puesto que no deja de implicar cuidado y pasión para el ser amado. El primer texto de las *Elegías* dice:

Cárcel de luz, el tiempo me aprisiona
en incendios y alarmas,
aumenta los desplomes de las horas,
impacienta la sangre sometida
a ciego golpear contra los muros
de carne silenciosa.

Ato la voz, la anego
por que no alce su cristal sonoro
contra el blando derrumbe de tu sueño
por que no entre a saco,
ocultamente,
en tu oído indefenso
y te prenda las heridas
—ciudad yerta— tu cuerpo.

El texto es básicamente el relato de una experiencia de amor en suspenso y contenida, a causa de una condición adversa y

ajena a la voluntad del amante, cuyos efectos son percibidos como “cárcel” y “prisión”; o sea, una modalidad de estar en soledad en esa condición temporal presente. Por eso mismo, la detención en el suspenso forzado obliga al amante en vigilia a la contención del acto amoroso: “ato”, “anego” (ahoga) la voz — dice, determinado por la condición de la amada— para evitar el “derrumbe de tu sueño” y que la voz alcance tu “oído indefenso” y encienda de “heridas” tu cuerpo. Se trata de una experiencia de la privación del cuerpo propio y amante, pero que tiene el recurso de la contemplación del cuerpo presente de la amada. Esta privación no deja de tener un sentido de pérdida, detrimento y daño, pero también de amoroso cuidado. El texto continúa:

Y revuelvo la voz. El tiempo suena
impávido y sereno;
Yo escucho
cuán cercado por hielos
el corazón golpea
y cómo van cayendo
los mantos corrosivos
de la luz y del viento.

Callo. El sueño
ahonda su corriente
y la cárcel del tiempo se desata
para tu oscuro cuerpo.

El concepto del tiempo en esta obra implica siempre al ser ligado al presente: arrojado al tiempo de su instancia, fugaz y pasajera, única opción para la experiencia humana vivida. El enfrentamiento de la modernidad con el tiempo implica, como ya se explicó, una existencia entendida como sucesión de momentos. Por eso, aunque adverso, el tiempo del instante

no deja de ser “impávido y sereno”. Es el tiempo vivido con la conciencia que observa —en vigilia— la propia condición del sujeto; es decir, es a la vez observador de su propia condición y de la realidad a la que está ligada. Aun en el suspenso de su amor no deja de amar, aun en la privación del acto amoroso su experiencia no deja de ser erótica, debido precisamente a la vigilia —estado temporal— desde el cual contempla el cuerpo amado, suspendido también para el acto de amar por el reposo o el sueño. Sin embargo, este suspenso del cuerpo sustraído por el sueño o la inactividad, que le otorga una apariencia rígida y tiesa —“ciudad yerta”—, es un remedo involuntario de la muerte, porque la amada debiendo ser sujeto activo del acto amoroso desaparece y deviene solo cuerpo —o, simplemente objeto— “yerto” momentáneamente. Acaso sea ésta una modalidad de amar: abandonar confidente el cuerpo vulnerable al cuidado del amado-amante. Por el contrario, la vigilia concede al ser amante el sentido de la supervivencia y la superación de la precariedad de la experiencia erótica. Así también el erotismo se avecina a la muerte y a la mortalidad. Este es el sentido elegíaco en la poesía amatoria de Pascual Buxó: la ausencia de la amada en el acto amoroso, que es un modo de percibir en el cuerpo “yerto”, la desaparición del ser que se cuida, o sentir su desprendimiento de las ataduras terrenas, desde el espacio amatorio en vigilia. Ya la antigua retórica definió a la elegía como un poema luctuoso y triste, cuyos motivos pueden ser destierros, ausencias, desfavores de amor y golpes de fortuna.²⁰ Por su parte, Wardropper entiende

²⁰ Salvatore Poeta recuerda esta definición y motivos fundamentándose en la *Philosophia antigua poética*, de López Pinciano, para quien, si bien los primeros poemas elegíacos se ocupaban de la muerte, existen otros inspirados en hechos dolorosos y luctuosos: “házense a destierros, ausencias, desfavores de amor y golpes de fortuna...” (Poeta, 27).

que el poeta elegíaco “trata de explicar la desaparición súbita de un hombre, desaparición de un mundo que este hombre ha considerado su hábitat natural; y trata de dignificar la partida de éste, consolando a la vez a todos los mortales; y en especial a los que, habiendo experimentado por sí mismos la muerte ajena, se han dado cuenta de su propia mortalidad” (9-10). Estas revisiones actualizadas del género elegíaco permiten hacer una ratificación necesaria de algo que señalé antes: la desaparición del mundo concebido por el discurso tradicional implica la sustitución del “amor divino” por el “amor humano” de índole precaria y que se expresa en la posmodernidad a través de su voz grave y disfórica: la elegía.²¹

La ausencia de la amada, sustraída de la vigilia erótica, inspira una de las reflexiones elegíacas más intensas en el quinto texto (“Navegada por ríos de silencio”) de la colección que me ocupa. El amante solitario, en un esfuerzo angustioso por lograr su auto-comprensión, así como para reconstruir su subjetividad en conflicto, se interroga a sí mismo, en presencia del cuerpo de la amada que permanece arrebatada del instante de esa vigilia erótica: cuerpo amado retraído en su quietud, en su clausura y su mudez.

¿Qué soy, de pie,
frente a tu arena quieta,
frente a tu sola, inabordable playa;
qué lento fuego avanza

²¹ Resulta pertinente citar la definición que de ese género da Camacho Guizado, “el poema funeral es fundamentalmente social, en el sentido de que revela una actitud humana ante el ‘otro’. Siempre es un poema ‘a la muerte de’. Este hecho condiciona de manera definitiva su estructura y contribuye de modo especial a que en el poema se revele el mundo, creencias, costumbres, ideas de la época, condición social del poeta y del muerto, la concepción del mundo, de la vida y de la muerte; todos estos factores determinarán el “signo que posee el morir de los otros” (22).

—ni un golpe, ni una seña—
por tu carne cerrada;
qué metales aguardan
el decidido golpe del sonido
detrás de tu mordaza?

La soledad en el amor y el erotismo no hace más que confirmar la soledad connatural del ser humano en la posmodernidad, que ha asumido la conciencia de la vigilia ante su propia existencia, es decir, que reconoce las condiciones en que se realizan las relaciones amorosas: incomunicación y dificultad de edificar una relación de pareja con esfuerzo inagotable y hondo compromiso propio, y no como la aceptación de una relación donada por el hado, o fuerzas sacramentales. La posmodernidad denuncia, de algún modo, la pasividad o inactividad en el establecimiento de la pareja, que no se debe tanto al esfuerzo de los sujetos comprometidos con una propia situación común como a imposiciones y prescripciones de instituciones sociales. Un intento de interpretar desde la posmodernidad esos aspectos como negativos conduce a rechazar la intromisión de las ideologías religiosas y sociales mediante el establecimiento del matrimonio según términos tradicionales, que han privilegiado la función meramente reproductiva de los seres humanos, condenando toda posibilidad de cultivo del amor y del erotismo. Claro que esta concepción no es más que una inversión de los valores de los antiguos estoicos, aprovechada por el cristianismo. Bien recuerda Veyne: “Los estoicos, al fin administradores, pronto prohibirán todo amor fuera del matrimonio y, en el matrimonio mismo, prohibirán que se acaricie a la esposa demasiado voluptuosamente, pues uno sólo se casa para tener hijos. Así comenzó esa inversión de los valores paganos, de la cual no

es más que un aspecto la conversión del mundo antiguo al cristianismo”. (227)²²

El último poema transcrito de Pascual Buxó propone otra lectura que hincra en la raíz de la condición y existencia humana. El agotamiento físico tras el acto amoroso de la conjunción y entrega mutua no deja de implicar, en su culminación, el fin y la marginación del juego erótico, el retorno a la disyunción, como pausa o acabamiento en su precariedad, que en cierto sentido es un simulacro de la muerte. La inactividad amorosa tras el acto conjunto ya realizado, que devuelve al amante a la contemplación del cuerpo amado exhausto, no deja de ser un re-encuentro de sí mismo con la soledad. El texto de Pascual Buxó finaliza:

¿Qué puedo yo de pie junto a tu cuerpo
caído en un silencio como el barro?

De pie junto a tu cuerpo inmenso y solo
y más inmenso aún por mi reclamo.

Esa contemplación postrera del cuerpo de la amada es también la contemplación del cuerpo amado consumido, o la consumación de la conjunción erótica y el anhelo de superar su discontinuidad para lograr extenderlo e inmortalizarlo, pretendiendo elidir y eludir su naturaleza finita. Este esfuerzo, sin embargo, no deja de mostrar, dolorosamente, la índole efímera y precaria del erotismo como experiencia humana vital. Esa cualidad finita, efímera y precaria, no es otra que la

²² Melchor Cano (1509-1560) es uno de los teólogos seguidor del pensamiento escolástico, que se preocupó mucho por reprimir la experiencia sensorial, para lo cual tradujo de un autor italiano poco conocido el *Tratado de la victoria de sí mismo*, publicado en Valladolid, 1550. Pedía a sus lectores que “siguiendo el ejemplo de Job, conviene hacer pacto con cada sentido que no pase la raya de la razón” (1953: 307).

misma existencia humana. De esta manera se cierra el círculo de lo provisorio e insuficiente: si bien el reconocimiento de la soledad, en una era posmetafísica, lleva al ser humano a buscar su pareja y cultivar el erotismo, en la realización de este acto re-descubre también su desamparo, lo cual le hace valorar la compañía sobre su carencia. El erotismo es así celebración y lamento; vigilia triunfante de posesión y entrega; plenitud y caducidad. El erotismo es un acto de profunda raigambre humana, y como tal precario al fin. De ahí que la elección del género elegíaco como forma expresiva del discurso erótico es un acierto extraordinario de Pascual Buxó, pues expone un aspecto retórico fundamental para la lírica amorosa de la posmodernidad. Ésta, demuestra asimismo, que no sólo ha forjado su propio pensamiento sino que, además, deconstruye la materia recibida de la tradición retórica y fragua sus propias formas expresivas para un pensamiento aporético, a la luz de la vigilia y la incertidumbre.

LA MEMORIA DEL OLVIDO

En 1974, Pascual Buxó publica *Lugar del tiempo*, volumen dividido en cuatro secciones: “Materia de la muerte” (reedición del volumen *Materia de la muerte* aparecido en 1966), “Relación del pasado”, “Lugar del tiempo” y “Rastros”. La elección del volumen de 1966 como sección de apertura del nuevo libro permite retornar al asunto de que se compone este volumen, es decir, a la “materia de la muerte”. Tanto el libro de 1966, y la sección primera de 1974 que es el mismo volumen, son una colección de elegías divididas en dos secciones. La primera tiene una obvia dedicatoria: “A mi padre, en su tierra.”

Esta dedicatoria determina la estructura de la interlocución que sostiene a todos sus textos, la que, por otra parte, es propia de la poesía de Pascual Buxó, y sugiere una lectura que podría considerar ciertos aspectos autobiográficos del autor. Interlocución o soliloquio ante la memoria del padre, la elegía *Materia de la muerte* es una reflexión del poeta sobre su predecesor inmediato, su pasado, su identidad; es decir, sobre su memoria ante lo que parece ser olvido. La primera sección está integrada por diez textos que llevan como títulos las cifras correlativas del sistema numérico romano. Paso a considerar el primer texto designado con el número "I". Sus estrofas iniciales dicen:

Porque tú nunca amaste las palabras,
porque su lentitud no fue para tus labios
ni su claro desorden ni su voraz constancia.

Breves como capullos, secas como manzanas,
teñidas por la herrumbre de los vientos salobres,
por los dientes que pulen la redondez del tiempo.

Y yo que sólo aliento por esta boca fúnebre,
Por esta boca ansiosa de caballos,
que tejo y que destejo desterradas raíces,
que no conozco límite y no hallo otro término
que aquel donde sus crines o su olor permanecen.

Ahora unas palabras, algunas que te aquieten,
redondas, puras, solas, solitarias.
Unas palabras hoscas que no llevan
más que hueso bruñido y recia cáscara.

En una sesión académica dedicada a la poesía de Pascual Buxó en Puebla, 2009, el poeta se refirió a los textos de esta elegía y afirmó:

La abrupta desaparición de mi padre me hizo consciente de que, a pesar de nuestra cotidiana compañía, del amor ejemplar que me daba, de su fidelidad a las causas perdidas, yo no lo conocía del todo. ¿Quién era ese hombre de palabras medidas y gesto apacible? El que no se permitía la arrogancia ni el grito, y cuyo talante taciturno no exento de pacífica ironía denotaba la íntima convicción de su dignidad humana. De modo que, al saber su muerte, perdida la ocasión de nuestro último encuentro, no pude resignarme a esa separación definitiva; así, rompí a hablar con él, más presente en la muerte que en la ausencia, más vivo en la memoria que en la remota vida.²³

Aunque acaso no sea necesaria ninguna explicación, propondré varias lecturas a este riquísimo texto dentro del contexto que discute este ensayo: el pensamiento de la modernidad y de la posmodernidad.

El hijo, ante la memoria del padre, ofrece a éste un objeto que no fue de su dilección. Precisamente, por causa de que el padre nunca amó las palabras, ahora el hijo le ofrece “unas palabras hoscas”, y más concretamente definidas, de “hueso bruñido y recia cáscara”. Irónicamente, ante el carácter silencioso del padre, el hijo siempre amó las palabras, el lenguaje, dedicando su esfuerzo a tejer y destejer “desterradas raíces”, en una ocupación que no conoce límite y no halla término. Poeta, amador y tejedor del lenguaje, el hijo sólo puede ofrecer su poesía a la memoria del padre silencioso: palabras que aquieten, palabras “redondas, puras, solas, solitarias”. El discurso poético ofrecido está sostenido por una estructura gramatical sencilla: una conjunción causal. Porque el padre no amó las palabras, el hijo le regala ahora las suyas. Siguiendo la estructura de la interlocución, observaré las características

²³ “Poesía de la memoria,” texto leído por el poeta en la clausura de la sesión dedicada a “La poesía de José Pascual Buxó,” el 8 de julio del 2009, en las Cuartas Jornadas Internacionales de Poesía Latinoamericana, Ciudad de Puebla. Ese texto se incluye como anexo al final de este volumen.

de las posiciones de los interlocutores textuales: la del padre y la del hijo, a través, obviamente, de la instancia enunciativa única de éste.

Por una parte, la ausencia de afición a las palabras en el padre representa, en el plano figurativo, a un hombre medurado. Y siendo éste el progenitor, no se puede evitar ver otra representación más definida: la del padre callado. La imagen de este ser que asume la moderación antes que la plática de afectos e ideas con el hijo, no sólo es una imagen del padre silente retenida en la memoria filial; es también, por otra parte, un significante que revela una comunicación no realizada, y que puede ser tematizada en ese diálogo medurado como una transmisión interrumpida de legado y tradición. Por otra parte, esta reflexión poética no deja de ser, asimismo, una consideración del lenguaje, que en el texto es un sistema de palabras desordenado, a la vez que devorador constante (¿destructor de la comunicación?); palabras que, asimismo, pueden ser solamente envolturas agotadas, marchitas, oxidadas (¿sólo significantes, carentes de significado?). Esta visión del poeta coincide con el escepticismo de la modernidad respecto al lenguaje que se apoya precisamente en la convicción del desgaste del lenguaje, que ha perdido lozanía, vigor y frescura, hasta el grado de ser inadecuado para la expresión. Esta caracterización permite reconsiderar la lectura del mutismo del padre, y proponer una nueva interpretación: la medida del padre se correlaciona con la condición del lenguaje, inhábil para la genuina comunicación del legado humano que se transmite de generación a generación, y que también puede interrumpirse.

Por otra parte, el hijo se auto-representa por su voz "fúnebre" ("boca fúnebre"),²⁴ pero ansioso de vigor y de fuerza

²⁴ Inevitablemente este sintagma remite anafóricamente al título del poemario publicado en 1964: *Boca del solitario*.

para una tarea de reconocimiento de su propio origen que, sin embargo, resultará siempre vana: tejer y destejer “desterradas raíces” y no conocer otro límite y otro término “que aquel donde sus crines o su olor permanecen.” Esta persistencia en lo consabido no deja de ser una limitación y finitud para el conocimiento que ansía y busca saber más. Lo que se desea conocer queda inalcanzable e ignorado, que en este caso es “por medida, omisión, u olvido paterno”, el legado de la identidad. La conjunción causal (gramatical) reitera la intención del texto: debido a la ausencia de palabras paternas “sumidas ya en el olvido” surgen las filiales como homenaje de amor al padre. El homenaje de la voz al silencio, de la memoria al olvido. El texto continúa:

Porque tú nunca amaste la soledad del sueño,
porque la luz del día te halló siempre despierto
en la mitad segura de tu casa.
Porque el hijo del hombre descamina
la voluntad del hombre,
porque su pecho es débil y conoce los combates del alba,
porque traga su miedo a borbotones,
porque van sus palabras hinchidas como alas,
porque sólo a sí mismo se busca y se conoce,
porque en sí se conduele de todas las desgracias.

Para ti, padre solo, que callaste,
éstas pocas palabras.
Las más ciertas y pobres, las que caben
en tu puño cerrado bajo el agua.

No insistiré en la reiteración obvia de la intención implícita en el empleo de la conjunción que determina la estructura de la reflexión causal. Lo que me interesa señalar es un aspecto del plano figurativo: la conversión de la imagen del padre, como tema principal de la reflexión, en la imagen del ser humano

en general, lo cual enriquece e intensifica el sentido de la reflexión, no tanto de índole ontológica como existencial. Más aún, esta reflexión logra un nivel axiológico en su valoración del ser humano, ahora desconocedor de su origen: débil, pero combatiente, ante cuya índole cabe una interpretación que recupera la imagen del ser agónico como representación del hombre; ser que ingiere apresuradamente su propio miedo, pero que mantiene su fe en la expresión que puede llegar a ser plena y capaz de vuelo, porque le permite, asimismo, una reflexión y auto-reflexión constante y desvelada en un afán por re-conocerse sabiéndose sujeto de la soledad y el desamparo: "porque en sí se condeule de todas las desgracias".

Esta condensación de "todas las desgracias" en el ser humano no es un retorno a las anhelantes hipérboles del romanticismo, sino que emergen de la reflexión existencial propia de la modernidad. Esta condensación de las "desgracias" para la conciencia de la modernidad no es más que el reconocerse sin origen paterno que, en la tradición cristiana occidental debe entenderse *sin origen divino*. La modernidad no reconoce en el hombre ningún favor sobrenatural y gratuito concedido al hombre para ponerlo en el "camino de la salvación" ultramundana. Para el hombre de la modernidad, el descubrimiento de su desgracia es el despojamiento de la *gracia* que configuró la tradición para la humanidad. El ser humano de la tradición había vivido siempre muy seguro de haber recibido un don gratuito y divino que lo elevaba sobrenaturalmente y que lo conduciría a la bienaventuranza eterna. Esa *gracia* resulta insostenible para la modernidad por lo cual es recusada a cambio del reconocimiento de todas sus desgracias. Así también se entiende mejor la condición silenciosa del padre que, como origen, calla, y prefiere su medida. Porque no sólo es el padre callado, sino también el padre solo. Hijo

de “padre solo”, el ser humano lleva en su raíz la soledad. La identificación del ser humano con la condición del *hijo* ha sido una de las más importantes y fundamentales en la tradición cristiana occidental, la cual ha prescrito y sometido a la humanidad a confiar en el amparo del padre metafísico, amparo al que debe sujetarse permanentemente “según su imaginario”, tanto en la *vida temporal* como en la *vida eterna*. La modernidad, al renunciar a los fundamentos del pensamiento tradicional, asume una de las decisiones existenciales más desconcertantes: su condición de orfandad metafísica. El reconocimiento de esa orfandad ha implicado, además del saber que su origen permanece oculto en el olvido, la condición de su incertidumbre y de su existencia solitaria que le llevará a abandonar su mirada sobre confines divinos, y entregarla a cambio a los otros seres humanos, y entre ellos a la “búsqueda de su pareja en una práctica de elevado erotismo”. Su propuesta, desafortunadamente no realizada, fue transformar las concepciones teológicas tradicionales en una comprensión antropológica, de generosa entrega y cuidado a la humanidad. De todos modos, la modernidad marca asimismo la apertura a una época de fines antropocéntricos. La condición del ser humano solitario, hijo de padre solo, de algún modo ya había sido expresada por el poeta en el “Prólogo” a su poemario *Boca del solitario* (1964): “Pasajero del mundo —y pasajero más atento a la química interior de sus emociones que a una posible y necesaria participación en las actividades de la comunidad— el hombre demasiado libre, esto es, excesivamente solo, no sabe con frecuencia el destino que pueda haber a sus palabras”. (14)

Si en el texto “I”, que abre el libro que me ocupa (*Lugar del tiempo*), el hijo ofrece su palabra al padre silencioso (algunas palabras “redondas, puras, solas, solitarias./ Unas palabras hoscas que no llevan/ más que hueso bruñido y recia cáscara,”

dice en la primera parte del texto; “estas pocas palabras./ las más ciertas y pobres,” dice en la segunda); en el segundo texto “II,” esa actitud no sólo desaparece sino que es sustituida por una renuncia al lenguaje y a la palabra. Así también es posible señalar que el ser humano, hijo de padre callado, lleva también en su raíz existencial el silencio. El segundo texto del volumen puede ser dividido para su consideración en dos partes, siguiendo una diferencia de su propia estructura. A partir de la instancia de la enunciación de la primera parte, el hablante adulto abre una referencia al pasado en el que proyecta la experiencia de su niñez protagonizada en términos angustiosos. En la segunda parte, la referencia temporal retorna al presente de la enunciación. El texto de la primera mitad destaca no sólo el pretérito, sino sobre todo la memoria de la historia propia:

¿Qué te puedo decir? Nunca he sabido
el lugar de mi boca.

¿Recuerdas cuando niño? Una terrible espada de silencio
cortaba mi garganta y yo así tu mano
para que rescataras mi carne atropellada
por aquel hipo ciego y deslumbrante.

¿Lo recuerdas? Era preciso entonces aprender
a enfrentarse
con nuestra propia vida solitaria,
vencer todas las cosas naturales,
llegar hasta los rostros que esperaban un aire de sonrisas.

La auto-referencialidad a la persona poética aquí también está marcada por la “boca,” tal como lo fue en el texto anterior con “esta boca fúnebre” y en el volumen ya citado de *Boca del solitario* (1964). La incertidumbre respecto al lugar o la orientación espacial de la instancia enunciativa (“Nunca he sabido/ el lugar de mi boca”), expuesta en el plano figurativo

del texto; es asimismo duda e indeterminación que trascienden la mera relación autobiográfica ya planteada como la del padre silencioso con el hijo anhelante de oír la palabra paternal. Su trascendencia se desplaza de lo meramente figurativo a otros dos planos fundamentales del texto: el temático y el axiológico, e involucra varios aspectos de la modernidad ya discutidos en páginas anteriores, especialmente en el tema del “no saber y escribir a tientas” (Sección 3). En el empleo de “boca” o “esta boca fúnebre,” para referir a la palabra o al discurso, se puede ver asimismo una intención puramente instrumental que conlleva una elusión y elisión del sujeto. Hasta qué punto el lenguaje y el discurso humano son sólo instrumentos que la tradición ha manipulado, junto a “lo dado” o “lo sabido” impuesto a su condición natural. El mismo ser humano al señalarse solo “boca” se reconoce básicamente instrumento. ¿Pero quién habla por este instrumento: ya no hombre sino solo “bocina”? El sujeto que articula la expresión que suena por la boca humana es la tradición. Ese desajuste entre el decir y sus significaciones, por un lado; y la propia existencia de quien posee sólo “boca” por la que se enuncia el decir, aunque no se exprese, es asimismo origen de la incertidumbre de la modernidad. En el primer verso del poema “II”, el poeta adulto que recuerda al niño se pregunta enfáticamente “¿Qué puedo decir?”. Muy consciente de esa pregunta, la explica con una convicción rotunda similar: “Nunca he sabido el lugar de mi boca.” (En la segunda parte de este texto, como se verá más adelante, ese instrumento bocal será referido como “inútil boca”). A partir de la desorientación expuesta en los primeros versos, la segunda estrofa del texto transmite, hondamente emocional, la estética de la angustia que ya corresponde a la posmodernidad. El niño se enfrenta con terror y dolor al silencio, al que percibe como una “terrible espada” que corta su

garganta; en su miedo y sufrimiento halla como única opción para salvarse, asir la mano del padre con la esperanza de rescatar su “carne atropellada” de semejante experiencia, “hipo ciego y deslumbrante.” El texto no afirma explícitamente si ese acto de rescate fue realizado o no; aunque sugiere lo contrario más adelante, cuando vuelve a la memoria de ese hecho, ya adulto, e interroga al padre “¿Lo recuerdas?”. La memoria le permite remitirse al pasado y valorar aquella experiencia patética: era preciso entonces aprender a enfrentarse con la propia vida solitaria. Hijo de hombre solo, este ser reconoce su condición de solitario.²⁵

La figura del niño conduce inevitablemente a los temas del candor e ingenuidad. En la experiencia pasada de terror y dolor buscó refugio aferrándose a la mano del padre. Ahora, desde el presente de la enunciación reconsidera esa experiencia, y reconoce que la búsqueda de seguridad y amparo no debió realizarse, y que, por lo contrario y en todo caso, debió haber asumido la condición de ser solitario. La posmodernidad reconoce la sinceridad, la sencillez, la pureza de ánimo, con las que el pensamiento humano asumió las prescripciones tradicionales. Sólo la fe le permitió aceptar como realidad lo que fue un imaginario metafísico de la concepción tradicional. Resulta obvio decir que toda concepción teológica no tiene otro origen que interpretaciones construidas sobre las necesidades y limitaciones de la precariedad humana, desde instituciones interesadas en imponer sus propias descripciones del mundo que terminarán siempre siendo prescripciones. Por su parte, la posmodernidad debe reconstruir su propia subjetividad y su conciencia para articular un pensar y discurso propio,

²⁵ Para evitar interrumpir esta exposición, aludo simplemente a partir de este texto la intención del volumen de 1964, la *Boca del solitario*, cuya re-lectura puede realizarse desde la perspectiva que expongo en esta sección.

producidos en su instancia existencial propia también. Su boca meramente instrumental será entonces lenguaje y pensamiento. El texto “II”, en su segunda parte referida al presente de la enunciación, continúa sobre una estructura interrogativa que subraya el cuestionamiento reflexivo:

Hoy parece imposible
haber quedado ahíto de dolor en una mano amiga,
sentir el fuego sucio pegado a la garganta,
arrastrar esa turba de piedras y palabras
hasta la boca inútil.

¿Y ahora qué diré,
qué guirnalda de oscuras explosiones
será capaz de enrojecer la tierra?
¿Tomarás otra vez entre tus manos la hinchazón del dolor
y empujarás conmigo
ese antiguo torrente de piedras y palabras?

Escucha un poco, padre.
Hazte un poco el dormido y escucha como llego
apenas derrumbando el silencio que amas.

Desde la perspectiva de su presente, el poeta reconoce cómo la experiencia referida de su pasado ha dejado un dolor no asimilado. Y junto al dolor, subsistieron también retenidos un “fuego sucio” en la garganta, y una “turba de piedras y palabras” arrastrándose hasta la “inútil boca”. Esta es la herencia verdadera de aquella experiencia pretérita del silencio que dejó al poeta en el recato, la omisión, y el olvido. Ahora, desde el presente de su enunciación, la reconsidera con una reflexión que corresponde a otra época. De acuerdo con esta lectura, el significado de “fuego sucio” en la garganta correspondería, a partir del concepto “sed”, al apetito y a la necesidad de seguridad no satisfechos por aquel silencio angustioso que como “terrible

espada" cortaba la garganta del niño. Si entonces ese silencio es percibido como herida en la garganta, ahora es sentido como "fuego sucio". Por otra parte, la "turba de piedras y palabras" uniforma con isotopías de violencia y dureza tanto a la piedra como al lenguaje, violencia y dureza que pueden ser yuxtapuestas al "atropello" sobre la "carne" del niño que siente la agresión del metal de la espada sobre la garganta. Tanto el silencio como la palabra, "modalidades del lenguaje y de la comunicación," son agentes de agresión. Podríamos volver a las primeras páginas de este ensayo para recordar brevemente que ya en el segundo texto del primer poemario de *Tiempo de soledad* (1954), aparece el motivo de la agresión como efecto de la conjunción del silencio con la palabra. Allí anunciaba el poeta: "Arde el silencio, lo empujan/ puntas de metal, palabras"; "Cae el silencio, un manto/ de arena desafortada" (1964, p. 19). Ni las palabras ni el silencio que pueden ser significantes del lenguaje, resultan útiles. Reitera el empleo de "boca" (sólo instrumento o voz carente de sujeto) para referirse al lenguaje; más aún, ahora esa boca o lenguaje muestran para la experiencia del poeta, claramente, su inutilidad. Se explica así otra de las grandes aporías de la modernidad ya expuestas también en páginas anteriores: la conciencia de la modernidad, a partir de su propia instancia de enunciación, ligada a su experiencia vivida propia, descubre sus límites y su caducidad en el lenguaje recibido de la tradición. Su instancia enunciativa reconoce en la palabra la inhabilidad, la ineficacia y la invalidación de enunciados propios que desearía articular. La interlocución se descubre asimismo como monólogo o soliloquio que se interroga sobre lo que podría decir.

El primer interrogante del texto "I" que discuto (¿Qué te puedo decir?) supuestamente dirigido al padre, es sobre todo un auto-examen, desde la perspectiva del lenguaje, esto es, desde la

palabra y el silencio. La auto-interrogación queda ratificada en la segunda parte: "¿Y ahora qué diré,/ qué guirnalda de oscuras explosiones/ será capaz de enrojecer la tierra?". El poema "II" de esta manera define su motivo, que es a la vez uno de los grandes temas de la modernidad: el no saber qué decir. De este modo, además, se resuelve el conflicto del poema "I", en el cual, el poeta-hijo anhela ofrecer ante el silencio del padre unas pocas palabras, aunque hoscas y pobres, puras y solitarias. El texto "II" concluye con el intento fallido de ese esfuerzo que le hará afirmar al poeta, en una lúcida conciencia de reflexividad discursiva, el siguiente enunciado final: "Hazte un poco el dormido y escucha cómo llego apenas derrumbando el silencio que amas". El texto termina siendo sólo el testimonio de un esfuerzo denodado por articular la palabra ante el padre, como símbolo del origen callado, que deviene olvido. Al cabo, hijo de hombre callado, este poeta sólo puede ofrecer a su padre un homenaje de silencio. La experiencia de la modernidad es una experiencia inédita respecto a la tradición; en consecuencia, la necesidad de un lenguaje para expresar lo inédito de la experiencia vivida es uno de los postulados principales de la época, como ya quedó explicado en páginas anteriores.

Los textos discutidos en esta sección, que corresponden a la sección "Materia de la muerte" del volumen *Lugar del tiempo*, trascienden el aspecto autobiográfico que aparece en el relieve de los mismos. En esa trascendencia ofrecen otra lectura como testimonio del pensamiento más renovado que atraviesa la poesía de Pascual Buxó. Así, el legado paterno no transmitido por la recusación de la palabras, es también el silencio de la tradición para los tiempos posmodernos. La tradición no es capaz de transmitir su legado a la modernidad, no porque no lo hubiera hecho, sino porque resulta inconvincente para el pensamiento moderno. En este sentido

la herencia de la tradición no se transmite en la modernidad y permanece en el silencio, interrumpida, omitida, y recluida en el olvido. Asimismo, esa condición de negación y olvido no hace más que revivir la memoria de la modernidad sobre sus orígenes vacíos, dada la omisión de los fundamentos y las prescripciones de su pasado.

Dentro de ese proceso y desarrollo del pensamiento moderno, el discurso poético de Pascual Buxó en los textos del último libro, reafirman y ofrecen una versión acaso definitiva de ese mismo discurso. El padre no deja palabra, lo cual ya es testimonio convincente. Su olvido, no obstante, reaviva la memoria. Y así como el hijo debe comenzar a articular su palabra desde el silencio, pues toda pauta que recibió del padre fue silencio, así también la posmodernidad debe iniciar y realizar su propio pensamiento y palabra. El plano figurativo de las dos generaciones, padre e hijo, remiten al plano axiológico de la interpretación que permite reconocer dos épocas: la modernidad silenciosa y la posmodernidad expresiva.

La herencia paterna, en la recusación de la palabras, no se transmite, permanece en el silencio, se omite, y queda recluida en el olvido. Pero este gesto de omisión, negación u olvido, no hace más que re-avivar la memoria del hijo. Es la memoria que retiene el olvido en su afán de descubrirlo y conocerlo; es la memoria que reconoce que el legado de la supuesta tradición es el silencio. Legatario del silencio de una supuesta tradición, este poeta se reconocerá en un mundo “desplomado”, como ya lo había manifestado en sus *Elegías*, de 1955; y más elocuentemente, “entre escombros” en *Memoria y deseo* (1956-1957), cuando asume, en ese reconocimiento, su nueva identidad poética: “con todos los escombros,/ con las oscuras aguas del recuerdo,/ con aquello que fui,/ que ya no es mío,/ que ya reposa con la misma tierra” (1963: 117). Estos textos de

1956-1957 expresan con evidencia la índole del pensamiento poético de Pascual Buxó: el pensamiento de soledad e incertidumbre de una posmodernidad que se descubre entre los escombros de lo que fue tradición. En esta posmodernidad, el sujeto cognoscente percibe mediante una conciencia en vigilia otro mundo del cual debe dar testimonio. No se trata de una invención literaria, o de la ficción engañosa de mundos practicadas por los poetas vanguardistas, en una variedad amplia de modernidad cosmopolita: ese discurso eufórico que con frecuencia acudió a desplantes, como lo he señalado en páginas anteriores. Se trata ahora del testimonio empírico sobre una nueva concepción del mundo, posmoderna, que no deja de ser un “tiempo de soledad”, como el mismo poeta Pascual Buxó lo denominó con fina y aguda definición. De ahí que la mejor poesía de la posmodernidad sea testimonio, ligado a la autobiografía, a la cultura y a la realidad. Estamos ante el testimonio de un poeta testigo de su tiempo. Volvamos para fundamentar esta afirmación a la estrofa final del primer texto de *Memoria y deseo* (1956-1957), de indudable testimonio:

Cuando ese animal pone su garra
aquí en el corazón
y lo vacía
y lo deja temblando como un trapo
de negras inmundicias,
escribo soledad
y escribo patria
y cuento para todos mi fatiga
y levanto tu nombre
—tu extraño nombre, España—
contra esta soledad donde nada se inicia.

La obra poética de Pascual Buxó deviene así en el testimonio de una visión extraña del mundo, según las expectativas de una

conciencia que se enfrenta críticamente al modo de estar en el mundo en pleno siglo XX. Esa percepción del mundo no corresponde a las expectativas tradicionales. Más aún, podría decirse que no concuerda con las descripciones conocidas de la realidad; se caracteriza por el reconocimiento de su entorno que ha dejado de ser familiar, y un testimonio diferente del espacio, del tiempo y de la condición humana. Testimonio reflexivo que mantiene su meditación constante sobre el ser humano y su existencia en una nueva época.

OBRAS CITADAS

- Beriain, Josetxo, comp. *Las consecuencias perversas de la modernidad*. Tr. C. Sánchez Capdequí. Antropos, Barcelona, 1996.
- Bauman, Zigmunt. "Modernidad y ambivalencia," en *Las consecuencias perversas de la modernidad*. Comp. J. Beriain.
- Cano, Melchor. *Tratado de la victoria de sí mismo*, en *Obras escogidas de filósofos*. Discurso preliminar de Adolfo de Castro. Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1954.
- Camacho Guizado, Eduardo. *La elegía funeral en la poesía española*. Gredos, Madrid, 1969.
- Curtius, Ernest Robert. *Literatura europea y Edad media latina*. FCE, México, 1975.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Tr. E.C. Frost. México, Siglo XXI, 1984.
- Gorostiza, José. *Poesía*. FCE, México, 1964.
- _____. *Prosa*. Recopilación, introducción, bibliografía y notas de Miguel Capistrán. Epílogo de Alfonso Reyes. Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1969.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Signos*, Tr. C. Martínez y G. Oliver. Seix Barral, Barcelona, 1964.

- Pascual Buxó, José. *Tiempo de soledad*. Universidad de Guanajuato, México, 1954.
- _____. *Elegías*. México, Los presentes, 1955.
- _____. *Memoria y deseo*. Universidad de Zulia, Venezuela, 1963.
- _____. *Boca del solitario*. Universidad de Zulia, Venezuela, 1964.
- _____. *Materia de la muerte*. Universidad de Zulia, Venezuela, 1966.
- _____. *Lugar del tiempo*. Presentación de Enrique de Rivas. UNAM, México, 1974.
- _____. *César Vallejo. Crítica y contracrítica*. UNAM, México, 1992.
- _____. *El enamorado de Sor Juana*. UNAM, México, 1993.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*.
- _____. *El arco y la lira*. FCE, México, 1967.
- Poeta, Salvatore J. *La elegía funeral en memoria de Federico García Lorca*. Playor, Madrid, 1990.
- Rella, Franco. *El silencio y las palabras*. Tr. A. Fuentes Marcel. Paidós, Barcelona, 1992.
- Schiller, Federico. *Poesía ingenua y poesía sentimental*. Estudio preliminar de Robert Leroux. Nova, Buenos Aires, 1963.
- Vattimo, Gianni. *Introducción a Heidegger*. Tr. A. Báez. Gedisa, Barcelona, 1968.
- _____. *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Tr. J.C. Gentile Vitale. Paidós, Barcelona, 1989.
- Veyne, Paul. *La elegía erótica romana. El amor, la poesía y el Occidente*. Tr. J.J. Utrilla. FCE, México, 1991.
- Wardropper, Bruce W. Selección, introducción y notas. *Poesía elegíaca española*. Anaya, Madrid, 1967.