AUTORES

Luis Ernesto González Mendoza

TÍTULO

El dilema de un mexicano moderno: la poesía como aparato crítico de identidad en los 60

repositorio.lasalle.mx/handle/lasalle/

Vol. 48, No. 143, 2024, jul-dic, pp. 77-103

Logos. Revista de Filosofía.

ISSN 2683-1937	DOI
ISSN 1665-8620	Handle repositorio.lasalle.mx/handle/lasalle/

ENLACES

repositorio.lasalle.mx/handle/lasalle/

ORCID:

Licencia de Atribución Creative Commons 4.0

CC BY 4.0

Este documento se puede descargar y compartir con otras personas, siempre que se reconozca su autoría.

Repositorio Institucional
REIMS

Universidad La Salle México

El dilema de un mexicano moderno: la poesía como aparato crítico de identidad en los 60

The dilemma of a modern Mexican: poetry as a critical apparatus of identity in the 1960's

Luis Ernesto González Mendoza
Universidad La Salle
ORCID: 0009-0000-4142-1432

Resumen

El presente artículo tiene como misión demostrar cómo la poesía mexicana, en especial la de los 60, trabajó no únicamente el problema de la *identidad*, sino, además, cómo se apropió del *giro lingüístico* en su estructura para responder a dicha pregunta. Todo ello enmarcado bajo el concepto histórico de lo *moderno*. Para este análisis, primero se abordará la redefinición de la literatura mexicana tras la Revolución de 1910; después, se abordará la idea de Octavio Paz sobre *modernidad* y su relación con la poesía como un aparato crítico; al final, se exponen los poemas de Ulalume González de León para ahondar en cómo cuestiona y define el *lenguaje* y la *identidad* en su obra poética de 1968 y 1969.

Abstract

The purpose of this article is to demonstrate how Mexican poetry, especially that of the sixties, worked not only on the problem of *identity* but also how it appropriated the *linguistic turn* in its structure to answer this question, all framed under the historical concept of *modernity*. To this purpose, it will first address the redefinition of Mexican literature after the Revolution of 1910; then, it will deal with Octavio Paz's idea of modernity and its relation to poetry as a critical apparatus; finally, the exhibition of Ulalume González de León's poems, to delve into how they question and define language and identity in her poetic word of 1968 and 1969.

Palabras clave

Literatura, poesía, mexicanidad, modernidad, identidad.

Keywords

Literature, poetry, Mexicanity, modernity, identity.

Fecha de recepción: febrero 2024
Fecha de aceptación: junio 2024

Corrían tras las palabras
que corrían tras sus sentidos
que corrían
Nadie alcanzó a nadie
Ulalume González de León

La *Odisea* hacia la modernización después de la Revolución

La cultura y el arte mexicano abordan, de forma persistente, la cuestión por una identidad de lo mexicano, aquello que le es propio, característico y, por consiguiente, único y distinguible con respecto a los otros. Como evidencia, en el siglo XIX se tienen obras como el *Periquillo Sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi o *Clemencia*, de Ignacio Manuel Altamirano. Sin embargo, la literatura mexicana del siglo XX comienza con la crisis de 1910, que llevaría a una guerra civil, una revolución cuyo resultado sería, a ojos de Diego Rivera, el inicio de un movimiento por la independencia espiritual de México.[1] Esto conlleva a una emancipación de las ideas, las categorías, los movimientos y todo aquello cuyo origen sea europeo y no mexicano. De la siguiente forma lo expone Rivera: "NECESITAMOS AMOR, amor a la escultura mexicana [...]; que los mexicanos —artistas y público profano— miren menos revistas de ultramar y muchísimo más el admirable Museo Nacional y todas las manifestaciones de nuestro arte popular".[2]

Este proyecto cultural nacionalista encontró su apoyo en el nuevo Estado mexicano de la posrevolución, específicamente, en el primer titular de la Secretaría de Educación Pública (SEP): José Vasconcelos. Él desarrolló la idea de que, desde la manifestación artística, persiste la posibilidad de *civilizar* al pueblo mexicano, llevarlo a la *superación* de la confrontación, de la barbarie y, por lo tanto, unificarlo tras la guerra civil. Lo explica Vasconcelos con estas palabras: "El secreto de este poder [del arte] consiste en que nos pone a sentir en común con las formas más nobles y las realidades más altas de la conciencia; nos desarrolla de esta suerte el amor de las maneras milagrosas de la vida. Cuando la conducta misma se dirige a ser orientada ya no solo por el deber que cuesta, sino por la alegría, así se genere en el sacrificio, vemos cumplida la más alta misión de la naturaleza humana".[3]

---

[1] Diego Rivera, "La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes", *Revista Azulejos* I, n.º 3 (1921): 22.

[2] Ibíd., 23.

[3] José Vasconcelos, *De Robinson a Odiseo: Pedagogía estructurativa* (Monterrey: Senado de la República, 2002), 82.

En la obra *De Robinson a Odiseo*, Vasconcelos argumenta que confiar en las artes hará a las personas conscientes de los más altos y sublimes valores, el de la vida y el del sacrificio, pues estos llevan a la alegría y a la satisfacción. La reconciliación está garantizada y, por ende, la superación de los tiempos pasados, pues, para el secretario de la SEP, las artes son "un ejercicio espiritual y antesala del conocimiento divino",[4] y esto último, sobre lo divino, el ateneísta lo relaciona con la experiencia artística ya que, a su modo de ver, el mensaje esencial del arte "está contenido en lo otro y constituye ejercicio de comunión. Así es que, por experiencia, la ciencia; por demostración, la teoría; por contagio, la ética; por comunión, el arte".[5] Además, en el título, Vasconcelos hace alusión a Odiseo o Ulises, como figura mitológica que ejemplifica el viaje largo y peligroso hacia el hogar pacífico y seguro; pero, en el caso del México posrevolucionario, el hogar es la civilización, el progreso que se hace presente al sobrepasar la propia Revolución.

Vasconcelos expone lo anterior de la siguiente forma en su discurso inaugural como rector de la UNAM: "La Revolución ya no quiere, como en sus días de extravío, cerrar las escuelas y perseguir a los sabios. La Revolución anda ahora en busca de sabios. Mas tengamos también presente que el pueblo solo estima a los sabios de verdad, [...] a los que saben sacrificar algo en beneficio de sus semejantes. La Revoluciones contemporáneas quieren a los sabios y a los artistas, pero a condición de que el saber y el arte sirvan para mejorar la condición de los hombres".[6]

No obstante, sobre este proyecto educativo y cultural, la crítica de José Joaquín Blanco se torna agresiva. Esto debido a que el proyecto se centra en la tendencia, por parte de los espacios culturales del Estado, a que el mexicano deba incorporarse a un modelo moral, social y cultural, para encontrar su realización y, a su vez, en cómo la tendencia de una historia violenta del país respondía a la intención de borrar las diversidades étnicas que imperaban en todo el territorio nacional.

Con respecto a las comunidades indígenas, la crítica de Blanco hacia el proyecto del ateneísta se expone bajo este argumento: "La educación indígena era provisional para Vasconcelos: se trataba de hacer mestizaje, lo que equivalía a una supresión cultural tanto de los indios como de los blancos. [...] El Departamento de Cultura Indígena y las Misiones Culturales tenían como ob-

---

[4] Ibíd.

[5] Ibíd.

[6] José Vasconcelos, "Discurso con motivo de la toma de posesión del cargo de rector de la Universidad Nacional de México", en *Antología de textos sobre educación* (Ciudad de México: Trillas, 2009), 142.

jetivo acabar con la segregación de los indios y unificarlos en torno a la nacionalidad. [...] Vasconcelos veía en esta división de muchas pequeñas naciones, regionalismos, grupos étnicos y sociales, facciones, etcétera, el motor de la crueldad histórica de México".[7]

Desde esta postura, Blanco no vacila en afirmar cómo el ejercicio literario de ciertos escritores resultó más honesto que las recapitulaciones de Vasconcelos, pues dichos escritores no temieron al abordar la realidad del acontecimiento revolucionario, es decir, la llamarada protagónica de las masas. Bajo este juicio, y en contraste con una nueva oleada de escritores, Blanco describe el fracaso del proyecto modernizador de Vasconcelos: "La única dimensión narrativa (e ideológica) que las masas tuvieron para Vasconcelos fue la mítica: cada rostro de obrero callista era el rudo rostro de la barbarie indígena dispuesta a entrar a seco en la civilización. Para Vasconcelos la Revolución no era propiedad de las masas, sino de sus dirigentes".[8]

Existía un desconocimiento bien intencionado de la masa mexicana, del proletariado y del campesino por parte del ateneísta, quien definía el camino cultural y educativo del gobierno posrevolucionario. El objetivo de modernizar o, mejor dicho, de restaurar la civilización tras la barbarie de la Revolución, se tornó en el desconocimiento del *otro*. Siguiendo estas argumentaciones, se encuentra la respuesta a cómo terminó por desarrollarse y madurar la literatura de la Revolución mexicana o, también llamado, el *realismo revolucionario*.[9] Aguilera Navarrete termina por definir más este movimiento, ya que ella explica que dichos escritores desarrollaron la narrativa revolucionaria como protesta ante el estado de lucha y de constante violencia que sufrían los espacios rurales tras la inauguración del Estado postrevolucionario. Estos narradores identificaban a la literatura necesariamente con los padecimientos sociales: "La literatura, para ellos, no debería ser ajena a las circunstancias sociales, no debería encontrar su sentido y funcionalidad en ella misma, sino siempre en relación con las necesidades de la sociedad".[10] Esta obsesión por una literatura comprometida con los aspectos sociales forjaría una narrativa impersonal:

---

[7] José Joaquín Blanco, *Se llamaba Vasconcelos: Una evocación crítica* (Ciudad de México: FCE, 2008), 93, 97.

[8] Ibíd., 63.

[9] Algunos exponentes notables del realismo revolucionario son Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Francisco L. Urquizo, Rafael F. Muñoz y Nellie Campobello.

[10] Flor Aguilar Navarrete, "La narrativa de la Revolución mexicana: Periodo literario de violencia", *Acta Universitaria* 26, n.º 4 (2016): 93.

"Describen no solo la acción militar, sino también los efectos de la Revolución y siempre desde el punto de vista del campesino anónimo. Su prosa es rápida, vigorosa, y salpicada parcialmente de imágenes poéticas que no impresionan por su originalidad literaria, sino por el contraste con la narración llena de diálogo muy realista".[11]

Sin embargo, los Contemporáneos verían esta posición como problemática. Este grupo de literatos son recordados por dicho nombre debido al título de una de sus revistas, donde solían publicar reseñas y ensayos sobre escritores extranjeros del momento, así como poesía. Pero el hecho de abordar autores de otros países era exponer una postura contraria a la de los escritores influenciados por la Revolución mexicana, así como al proyecto del renacimiento mexicano de Diego Rivera. Asimismo, haber priorizado el género poético era ir en contra de la tendencia literaria del momento, pues, tal y como lo resume Aguilera Navarrete, "la poesía [...] fue un género al que los escritores de este periodo recurrieron poco, a diferencia del cuento, que fue un género muy trabajado y consolidado por todos los que conforman este grupo [de escritores de la Revolución]".[12]

La preferencia por la prosa sobre el verso no es accidental, pues iba acorde con los ideales de los realistas revolucionarios, los cuales se podían resumir en reflejar la violencia, es decir, la consecuencia de la Revolución mexicana en la sociedad. Flor Aguilera Navarrete lo expone de esta forma: "Las narraciones en general, no solo el cuento, rompen sus fronteras genéricas, tomando recursos discursivos de otros géneros, con la intención de acercarse más a la cruel realidad provocada por el caos de la Revolución. [...] Así, con estilo propio, los escritores dejan de manifiesto sus ideales, su pensamiento revolucionario, sus experiencias de los acontecimientos, para describir el significado real de la vida de la sociedad mexicana de esa época".[13]

Esta idea de que la literatura funcionara como representación *eidética* de la condición de lo mexicano a través de su realidad social, de su calvario, de una narrativa impersonal, sería la principal crítica por parte de los Contemporáneos con respecto a los escritores de la Revolución. Pues, como explica José María Espinasa, en su *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*: "Los Contemporáneos escogen el salón, el teatro y la publicación para minorías. [...] Los Contemporáneos fundan revistas para minorías, como *Ulises* y *Contemporáneos* —de la que toman su nombre como grupo— y *Examen*. Entre estas

[11] Ibíd., 97. Como ejemplo de una narrativa propia del realismo revolucionario, se recomienda *Hombres en tempestad* de Jorge Ferretis.

[12] Ibíd., 96.

[13] Ibíd., 97-98.

tres revistas se juega una apuesta fundamental de la cultura mexicana: la correspondencia y sincronía entre una cultura popular —o de masas— y una alta cultura".[14]

Esto es importante pues sería este grupo el que rompería con la primera tendencia de la literatura mexicana del siglo xx o, mejor dicho, de la literatura posrevolucionaria. Tanto Vasconcelos como los escritores del realismo crítico revolucionario buscaban la expresión artística donde el sujeto se diluye a favor de la armonización social o colectiva; ya sea a partir de una sublime comunión por medio del arte o a través de una narrativa que represente eidéticamente a las masas. Sin embargo, los Contemporáneos asumen una comprensión de la literatura y del arte en la que los roles deben invertirse. Así, el escritor ha de abandonar los espacios masivos para adentrarse a un espacio minoritario, un espacio casi hermético con el fin de profundizar en un yo que escribe, que vive simultáneamente, pero no por ello de manera idéntica a la de la sociedad. Se trata de apropiarse de una cultura, de sublimarla a partir del propio escritor, de su yo.

El ensayista Christopher Domínguez Michael explica la inversión de los Contemporáneos usando como comparación la labor del Ateneo de México: "[Los Contemporáneos] invirtieron el orden de las imágenes clásicas que seducían a Reyes y a Vasconcelos. Eneas y Ulises dejaron de ser patrimonio colectivo de una cultura sustentada en el fervor humanístico para convertirse en seducción demoniaca de lo informe. No desaparecen los íconos clasicistas, pero se transforman en máscaras narcisistas de un Yo lírico".[15]

Es decir, si algunos miembros del Ateneo, como José Vasconcelos, volteaban a las mitologías de Occidente, como la griega, para hacer alusión a la condición del país y, por lo tanto, hacían de los héroes míticos una alegoría de lo mexicano, ahora los Contemporáneos abordarían esas figuras para *decirse mejor*. ¿Qué quiere decir esto? Que fue, en ese momento, la declaración de ese grupo, en otras palabras, su propia misión. Justamente desde su primera revista, *Ulises*, se encuentra la intención y el proyecto de sus miembros.[16] Espinasa lo describe con las siguientes palabras: "*Ulises* es el hombre que está siempre regresando, que su viaje es su sentido, pero es un viaje hacia la patria, *Contemporáneos* expresa, sí, un deseo de modernidad, pero es una modernidad en un contexto

---

[14] José María Espinasa, "Ulises regresa", en *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo xx* (Ciudad de México: Colmex, 2015), 67.

[15] Christopher Domínguez Michael, *Tiros en el concierto: Literatura mexicana del siglo V* (Ciudad de México: Era, 1997), 242.

[16] Los miembros de los Contemporáneos son difíciles de enmarcar con exactitud, pero en consenso se reconoce a los siguientes: Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, Salvador Novo, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Enrique González Rojo y Bernardo Ortiz de Montellano.

propio y *Examen*, casi resulta obvio, se plantea la revisión de ese contexto propio en el marco del igualmente propio contexto cultural del mundo".[17]

Así se puede resumir la labor de los Contemporáneos, como, a su vez, su irrupción en la literatura mexicana y su papel en la misión de modernizar al país tras el paso de la Revolución de 1910. Ellos marcan su distancia y rompen con la tradición de la literatura mexicana del siglo al no abandonar su yo literario, pero, también dan un paso hacia adelante al trabajar por una examinación de sí mismos y de su tiempo. En este sentido, marcan la patria no como un territorio geográfico bien delimitado y diferenciado con respecto a los otros; sino, como un ejercicio de introspección y uno de apropiación del mundo, de lo *otro*. Ignacio Ruiz-Pérez resume esta ida de viaje como parte intrínseca de la creación artística-literaria, pues, "ambas vienen de la curiosidad. Salir es invocar simultáneamente la felicidad del hallazgo y la desazón del naufragio, operaciones parecidas en grado sumo a la labor creativa, pues esta es también riesgo y, sobre todo, operación crítica".[18] Y esto resulta importante porque el grupo *sin grupo*, como Xavier Villaurrutia gustaba describirlo, marcaba un movimiento contrario al ateneísta y a los escritores revolucionarios ya que, en lugar de abordar al otro, prefería centrarse en sí mismo. El antiguo adagio griego "conócete a ti mismo" resuena aquí por su sentido más imperativo, por exhortar a la crítica.

Dicha palabra, *crítica*, se vuelve crucial para el proyecto de este "archipiélago de soledades", como también apodó Jaime Torres Bodet al grupo, y, por lo tanto, a la idea de modernidad que defendían. Sin embargo, ¿qué quiere decir ser crítico para el proyecto modernizador de los Contemporáneos? Quien más podría arrojar tanto claridad, así como rigurosidad, para la definición de crítica, sería Jorge Cuesta. En distintos ensayos escritos durante las décadas de los 20 y 30, como *¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?* de 1932, Cuesta desarrolla el concepto de *crítica* que, a su vez, también definiría el proyecto modernizador de los Contemporáneos, así como las características del grupo. "Casi todos, si no puede decirse que son críticos, han adoptado una actitud crítica. Su virtud común ha sido la desconfianza, la incredulidad. [...] En esto se reconoce la soledad de su generación, su rompimiento con los auxilios exteriores, su falta de idolatría. [...] La actitud de esta generación hay que decirlo y entenderlo, es una actitud de pobreza. Y la prefieren a robarle a otra generación, pasada o futura".[19]

---

[17] Espinasa, *Historia mínima de la literatura...*, 126.

[18] Ignacio Ruiz-Pérez, "Prologo", en *Contemporáneos: Antología* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2012), 23.

[19] Jorge Cuesta, "¿Existe una crisis en nuestra literatura de Vanguardia?", en *Obras I* (Ciudad de México: Ediciones del Equilibrista, 1994), 171-172.

Es de esta forma como se entiende la cualidad crítica del grupo, la cual se puede traducir en escepticismo. No se trata de confiar en el arte como la vía de redención para el mexicano tras el acontecimiento de la Revolución; pero tampoco de representar eidéticamente a las masas a través de una narrativa realista, con el fin de expresar fidedignamente al mexicano. Entonces, bajo esta postura de constante interrogación, se entiende la pobreza de Cuesta como el ejercicio de renunciar a ideas o convicciones ajenas, y hallarlas desde su yo lírico,[20] anteriormente mencionado. Pero ¿cómo deducir la actitud de un yo que, a su vez, renuncia a la herencia de su prójimo? Pues, pareciera encontrarse una ingenuidad en la argumentación de Jorge Cuesta, en la que la definición de una identidad se encuentra en sí misma. El Contemporáneo trata de solucionarlo a partir de un concepto, en efecto, heredado de José Vasconcelos: *modernidad*, vista como superación. No obstante, también se separa del ateneísta al quitar la cualidad de civilizadora o redentora a la idea de *lo moderno*, agregándole originalidad, en el sentido de que "según el cual a cada tiempo acompaña una fatal expresión de su espíritu histórico, que corresponde a su desenvolvimiento gradual y sucesivo". De la siguiente forma, Cuesta sigue desarrollando la idea de lo moderno, ahora reflejándolo en la pintura cubista de Pablo Picasso, en su ensayo "La pintura de José Clemente Orozco": "Ya alguien hizo notar que nunca antes en la historia se había producido un arte 'moderno' que fuera tan fiel y tan exclusivamente moderno como el que Picasso representa en el dominio de la pintura: y nunca antes hubo, ciertamente, una pintura tan histórica como la suya, desde este punto de vista, es decir, tan lógicamente posterior, en la historia del arte y tan exactamente presente al presente".[21]

Cuesta entiende que lo moderno es una representación de la época presente y, en ese sentido, posterior con respecto a los demás acontecimientos, épocas y personas. Por ende, la idea de modernidad se entiende en tanto superación, pero no necesariamente como progreso, sino, más bien, como ruptura; esto último no prevalece de forma idéntica en los valores y las expresiones de generaciones anteriores, sino que las rechaza y se vuelve escéptica de ellas, para abrirse paso a aceptar las propias. Por lo tanto, más que mantener íntegra la tradición, se le traiciona; sin embargo, así es como se desarrollan las tradiciones. Cuesta llega a mencionar esto en su ensayo "Literatura y nacionalismo":

---

[20] Sobre las consecuencias literarias, y poéticas, del yo lírico en los Contemporáneos, así como sus consecuencias en las letras mexicanas, véase el capítulo titulado "Contemporáneos, enemigos de la promesa" en *Tiros en el concierto*, de Christopher Domínguez Michael.

[21] Jorge Cuesta, "La pintura de José Clemente Orozco", 271.

"La tradición no se preserva, se vive".[22] Entonces, el yo moderno, de acuerdo con Cuesta, renuncia a la herencia en tanto la preservación de ella, y se define a partir de su ruptura con la generación anterior. En otras palabras, se define en su soledad, en su posterioridad histórica y, por lo tanto, en cómo expresa su originalidad, su innovación. Por ello, lo otro no termina siendo otra cosa que el propio yo, puesto que se encuentra sumergido en el vaivén de una historia protagonizada por la ruptura, causada por su escepticismo a lo ajeno, y en su soledad, entiendo esto como esa originalidad en la expresión de su tiempo. Lo otro, entonces, es la lucha por la comprensión de sí mismo y el desafío de representarse como moderno, es decir, históricamente posterior.

A modo de resumen, la literatura mexicana del siglo XX abre con la Revolución de 1910, y la primera mitad del siglo tratará de entender este periodo de guerra civil, con el fin de, también, entender lo mexicano. En un primer momento, se confiará en que la literatura, así como toda expresión artística puedan reunificar a los mexicanos; en ese sentido, superar la Revolución. Posteriormente, al aferrarse a la diversidad étnica, cultural y social, una narrativa realista-crítica tratará de expresar la violencia que dejó la confrontación revolucionaria y protestará que tal idea de civilizar al país es solo la incomprensión de lo que fue el acontecimiento de la Revolución. Finalmente, los Contemporáneos continúan con el proyecto de un México moderno, no en el sentido de redención o de superación, sino de continuidad. Sin embargo, no mantenían formas y actitudes inmutables, sino que abandonaban la aspiración de una figura eidética del mexicano, con lo que se buscaba la posterioridad y la ruptura de la tradición. Entonces, ¿cómo entender ahora la identidad de lo mexicano, cuando solo es posible captarlo tanto por una actitud escéptica e introspectiva como por su condición históricamente posterior?

La modernidad de Octavio Paz: historia y ruptura, poema y crítica

Octavio Paz es, sin lugar a duda, uno de los portavoces más importantes e imprescindibles de la literatura mexicana del siglo XX. Su huella no solo es representada con respeto en el recuento ensayístico de Rogelio Guedea, *Historia crítica de la poesía mexicana*, sino, inclusive por la rigurosa comunidad filosófica del país, como lo demuestra Gustavo Leyva en *La filosofía en México en el siglo XX*. En dicho trabajo, el filósofo desarrolla un resumen profundo sobre el largo camino de la filosofía mexicana con todas sus respectivas etapas durante el siglo anterior. Reserva un espacio para dedicarlo a Octavio Paz, esto debido a que, de acuerdo con el propio Leyva, la labor literaria de Paz se puede apreciar del

[22] Ibíd., 175.

mismo modo "que él señalaba a propósito de la de Alfonso Reyes: 'su obra es *historia* y *poesía*, reflexión y creación'".[23] Asimismo, el estudio de Leyva sobre la literatura de Octavio Paz no se limita a dar apreciaciones subjetivas, sino a encuadrar el trabajo reflexivo y poético de Paz dentro de la tradición filosófica y cultural tanto de México como de toda Latinoamérica. Sobre esto último, Gustavo Leyva recapitula a través del pensamiento latinoamericano la pregunta por la identidad, la cual, se ha basado

> En algunos casos [en] la escisión, el desgarramiento constitutivo, que caracteriza a la identidad cultural latinoamericana desde sus orígenes en una meditación que se mueve libremente en diversos registros temáticos desde la geografía hasta la historia pasando por la cultura, la psicología y la política. Otras veces se ha tratado de ofrecer una suerte de "caracterología" de lo latinoamericano y de su cultura centrada sobre todo en los mecanismos psicosociales [...]. Es posible, asimismo, ofrecer una respuesta a la pregunta por la identidad en el marco de un ensayo literario en el que se entrelacen la reflexión moral y política, la literatura y la filosofía de la historia en el interior de un plexo en el que se crucen la antropología de la cultura [...] con su énfasis en el tratamiento del lenguaje.[24]

Leyva da, así, la oportunidad de encontrar en los ensayos literarios, es decir, en la labor literaria, la disertación para trabajar, analizar y cuestionar conceptos propios de la filosofía como el problema de la identidad, a la par de otras cuestiones como el conocido giro lingüístico. Dicho de otra forma, anteriormente se había recapitulado cómo la literatura y la expresión artística se habían concentrado en redefinir la idea de lo mexicano tras la Revolución de 1910. Sin embargo, con Gustavo Leyva, ahora se comprende el análisis y el estudio filosófico expresados en el ejercicio literario a partir de la contribución en la pregunta por la identidad, en la tradición del pensamiento latinoamericano desde la prosa de Octavio Paz.[25] Sin embargo, ¿qué aporta el ensayo literario de Paz para la pregunta por la identidad? Leyva trabaja *El laberinto de la soledad* para comenzar a capturar el rostro de lo mexicano en el corpus literario del escritor. Es ahí, en su análisis, donde encontró dos particularidades de importancia:

---

[23] Gustavo Leyva, *La filosofía en México en el siglo xx* (Ciudad de México: FCE, 2018), 339.

[24] Ibíd., 340.

[25] Para abordar íntegramente la reflexión de Gustavo Leyva con respecto a la literatura de Octavio Paz, así como su contribución a la pregunta por la identidad en la tradición filosófica de Latinoamérica, véase el capítulo titulado "Primer excurso: Octavio Paz; México, identidad, soledad y modernidad", en su ya citada obra *La filosofía en México en el siglo xx*, 339-422.

> La primera de ellas es que, de acuerdo con Paz, la existencia humana al igual que la historia de las sociedades y de las naciones —en el caso que él analiza ahora, la historia de México— no puede ser comprendida en absoluto como un proceso lineal, sino más bien como una sucesión de rupturas en la que se yuxtaponen y coexisten diversos estratos, diversos espacios y tiempo, diversas sociedades. En esas rupturas se expresa el modo en que la existencia de hombres y sociedades está constituida por una experiencia de la *otredad* que irrumpe en la experiencia religiosa o mística, en la experiencia poética, lo mismo que en fenómenos sociales como las fiestas y aún en las revoluciones sociales. Podría decirse que los esfuerzos de Paz se dirigen, en segundo lugar, a aprehender esa *otredad* de México.[26]

Dicho de otra forma, la historia era entendida como diversidad a través de la ruptura, y la otredad, como experiencia detrás tanto de la poesía como de los mismos fenómenos sociales; de ahí que la otredad sea agente histórico y catalizador de la propia historia. Estas premisas resultan importantes para la pregunta por la identidad en el quehacer literario de Octavio Paz, así como en su proyecto de modernidad y, también, guarda relación con respecto a Jorge Cuesta y el México posrevolucionario. Pues, desde Vasconcelos, pasando por los escritores del realismo revolucionario, hasta los Contemporáneos se abordó el otro como objetivo para el arte y la literatura, ya que su misión era, justamente, aprehender o representar al otro en el cual se configuraba lo mexicano. Pero ¿cómo es posible relacionar esta misión dentro de la labor de los Contemporáneos si ellos se debían más a una introspección, a una interrogación de su propio yo? Pues, tal y como se había mencionado anteriormente, ese otro no se encuentra sino dentro del yo, en su actitud crítica respecto a sí mismo. De esta forma, el pensamiento crítico de Octavio Paz lograría recapitular las temáticas tradicionales del pensamiento mexicano posrevolucionario, es decir, la ruptura, el yo y su dimensión social.

No obstante, es apremiante preguntar cómo confluyen lo otro y la historia en el poema, para volverlo un aparato crítico. Leyva ayuda a rastrear la respuesta al ir tras la esencia de la otredad. En primera instancia y acorde a él, la otredad en Paz se puede identificar en las experiencias religiosa, mítica y, por ende, poética, puesto que las tres remiten a lo sagrado. Entonces, lo otro es lo sagrado, pero ¿cómo se entiende este concepto? Pues responde Leyva que lo sagrado para Octavio Paz: "Brota de la extrañeza radical, de la experiencia de soledad, de desarraigo, de estar arrojado a un mundo extraño, del sentimiento de orfandad. [...] La experiencia de lo sagrado es, pues, a la vez, la experiencia de la otredad. La experiencia de lo sagrado implica un salto, un tránsito por el

[26] Leyva, *La filosofía en México en el siglo xx*, 349-350.

que aquel que la realiza deviene en otro. La experiencia de lo sagrado es así una experiencia de la anulación del orden establecido de identidades, sea del mundo objetivo, sea del sujeto".[27]

Esta definición dada por Leyva resulta de vital importancia para la explicación de la conexión entre la historia y la poesía a través de la experiencia de lo otro, ¿cómo es posible esto? Puesto que la historia, si se realiza a través de la ruptura y dicha escisión no es más que la pérdida del orden, del significado, entonces la historia funge en ser máscara, lo que revela no solo una ausencia, sino también— y, justamente, por su constante ausencia una presencia; es decir, una ausencia-presente. ¿Cómo se entiende esto último? En que se derrumba la ilusión de solidez o permanencia, para sucederle una consciencia que se sabe devenir histórico, saberse extraño, ya que rompe con su pasado, con su continuidad. Así, la otredad de Paz no es únicamente una cesura de identidad, sino, también una histórica. Pero ¿cómo esto se relaciona con la poesía? Precisamente en su dimensión lingüística, pero, también, gracias a su estructura históricamente antihistórica.

Con el fin de responder al concepto de estructura históricamente antihistórica en el poema, así como adentrarse y comprender bien el papel de la poesía en su odisea por la identidad y su relación con el giro lingüístico, a la par de estar enmarcado en el concepto de lo moderno, es apremiante hacerse la siguiente pregunta: ¿qué es, para el autor de *El laberinto de la soledad*, la poesía? Octavio Paz definirá el poema en su libro *Los hijos del limo*, publicado en 1974. Ahí, desde el principio del texto, él entiende al poema como "producto de una historia y de una sociedad, pero su manera de ser histórico es contradictoria".[28] ¿Qué quiere decir esto último? Pues, según Paz: "El poema es una máquina que produce, incluso sin que el poeta se lo proponga, antihistoria. La operación poética consiste en una inversión y conversión del fluir temporal; el poema no detiene el tiempo: lo contradice y lo transfigura. [...] La contradicción entre historia y poesía pertenece a todas las sociedades pero solo en la edad moderna se manifiesta de manera explícita".[29]

Esto resulta revelador, ya que se relaciona con la comprensión literaria de Jorge Cuesta al afirmar la importancia del artista para poder expresar su tiempo, y es justamente por esto que Paz afirma que el poema produce *antihistoria*, pues mantiene su actualidad en una época ajena a la que fue escrita. Es justamente esta actualidad antihistórica por la cual termina Paz por exaltar más el tiempo moderno que el antiguo. Pues, a sus ojos:

---

[27] Ibíd., 354.

[28] Octavio Paz, *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia* (Barcelona: Seix Barral, 1990), 9.

[29] Ibíd.

> La modernidad nunca es ella misma: siempre es *otra*. Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad. Tradición heterogénea o de lo heterogéneo, la modernidad está condenada a la pluralidad: la antigua tradición era siempre la misma, la moderna es siempre distinta. La primera postula la unidad entre el pasado y el hoy; la segunda no contenta con subrayar las diferencias entre ambos, afirma que ese pasado no es uno sino plural. [...] Ni lo moderno es la continuidad del pasado en el presente ni el hoy es el hijo del ayer: son su ruptura, su negación.[30]

Es aquí donde se esclarece lo que es la tradición moderna en Octavio Paz, así como la relevancia del poema, y de la poesía, para esta tradición. Se trata de un ejercicio de cesura, una actitud donde la concepción del otro, así como de la identidad y de la propia historia no se encuentran cerradas y bien trazadas, sino más bien, abiertas. Entonces, siguiendo esta comprensión de lo moderno, el arte moderno, incluidas la literatura y la poesía modernas, no refleja sino estas escisiones y, por ende, sucede la condición históricamente antihistórica del poema. Ahora, en efecto, esta estructura abierta de la historia y de la modernidad no termina ahí, sino que, también, alcanza la creación poética. Octavio Paz relaciona poema e historia con definir la modernidad "como una suerte de autodestrucción creadora",[31] pues la edad moderna no se construye —o no únicamente— en una resolución novedosa de lo anterior y también definitiva, más bien, en "crítica con el pasado inmediato, interrupción de la continuidad. El arte moderno no solo es el hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de sí mismo".[32]

Por ende, el poema se vuelve, necesariamente crítico, sin embargo, ¿en qué consiste un poema crítico? De acuerdo con Paz, el poema crítico se caracteriza por un "amor inmoderado, pasional, por la crítica y sus precisos mecanismos de *desconstrucción*,[33] pero también crítica enamorada de su objeto, crítica apasionada por aquello mismo que niega. Está enamorada de sí misma y siempre en guerra consigo misma, no afirma nada permanentemente ni se funda en ningún principio: la negación de todos los principios, el cambio perpetuo, es su principio.[34]

Esto resulta verdaderamente apremiante, pues, entonces, el poema moderno no es, sino, un ejercicio de crítica, es decir, de constante negación y de

---

[30] Ibíd., 18.

[31] Ibíd., 20.

[32] Ibíd.

[33] Se coloca la palabra *desconstrucción* en cursiva, por su cercanía con el método filosófico de Jacques Derrida, que es la *deconstrucción*.

[34] Paz, *Los hijos del limo*, 22.

pasión. Pero, en este sentido, también es pobre en sus bases, en sus principios, ya que duda de estos y, entonces, también de aquellos que siempre la han acompañado, a saber, la idea del *autor* y del *objeto* del arte. Se encuentra aquí la puesta en duda del sujeto y del objeto que llega, inclusive, a encontrarse con lo que autores franceses como Roland Barthes habían predicado seis años antes, en 1968: la muerte del autor.[35] Bajo estas argumentaciones, la poesía moderna es moderna porque mantiene una actitud donde se compromete con la ruptura, con la crítica; sin embargo, también es moderna porque acepta una estructura abierta, es decir, reconociendo la otredad. ¿Cómo? Aceptando el lenguaje, no como la materialización eidética de la voz del sujeto, sino, como condición de posibilidad del propio sujeto, de su aparición. Por ende, la otredad en el ejercicio poético es, justamente, hacer del yo un saberse otro. Tal como ya lo habían predicado anteriormente Jorge Cuesta y los Contemporáneos: otro en el que se diluye las fronteras del yo a favor de una condición abierta, plural y, en su base, vacía de esencia. Octavio Paz menciona esto último de la siguiente forma:

> La crítica del sujeto y del objeto se cruzan en nuestros días: el objeto se disuelve en el acto instantáneo; el sujeto es una cristalización más o menos fortuita del lenguaje. [...] La obra no es un fin en sí ni tiene existencia propia: la obra es un puente, una mediación. La crítica del sujeto tampoco equivale a la destrucción del poeta o del artista, sino de la noción burguesa de autor. Para los románticos, la voz del poeta era la de *todos*; para nosotros es rigurosamente la de *nadie*. Todos y nadie son equivalente y están a igual distancia del autor y de su yo. [...] El poeta desaparece detrás de su voz, una voz que es suya porque es la voz del lenguaje, la voz de nadie y de todos. Cualquiera que sea el nombre que demos a esa voz —inspiración, inconsciente, azar, accidente, revelación—, es siempre la voz de la *otredad*.[36]

Entonces, a modo de resumen, se puede concluir que, en al ensayo literario de Octavio Paz, el poema se define como un aparato crítico para tratar la cuestión sobre la identidad y, también, captura en ella el giro lingüístico, pues pone en duda la solidez de la relación del sujeto con el objeto al momento de volver su atención al fenómeno del lenguaje mismo. De esta forma, el poema se apropia de la crítica precisamente por su puesta en duda, antes que al yo, más bien a los principios de la creación literaria. Sin embargo, esta vuelta hacia el lenguaje, así como su interrogación por el sujeto, es posible gracias a

---

[35] Véase Roland Barthes "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje* (Barcelona: Paidós, 2021), 75-83.

[36] Paz, *Los hijos del limo*, 223-224.

una actitud moderna, si se entiende esto ya no como superación, redención o progreso, sino como actitud donde se reconoce a un otro, esto último es posible por la tradición de la ruptura, una historia que renuncia justamente a su continuidad.

Ahora, si se recuerda la pregunta ¿cómo entender la identidad de lo mexicano, cuando solo es posible captarlo tanto por una actitud escéptica e introspectiva, como por su condición históricamente posterior? Con Octavio Paz se entiende la identidad a través de la otredad, llena de cesuras, pero que todas ellas son ella misma. Ella refleja la ausencia de una esencia inamovible, y es esa misma constante que expresa su propia estructura, la cual está abierta. Ahora, ¿cómo aprehenderlo? Pues, en un primer momento con la poesía, ya que en ella se cristaliza no solo la condición contraria de la presencia, históricamente antihistórica, también porque se cristaliza el sujeto como resultado de un lenguaje. Sin embargo, ¿qué es entonces el sujeto, lo mexicano, si no es más que un artificio del lenguaje? ¿Cómo se forma, entonces, el sujeto o la identidad?

Poesía en movimiento *de Octavio Paz y la poesía crítica de Ulalume González de León*

La conceptualización de Octavio Paz sobre el poema como aparato crítico, formulada desde el ensayo literario, tuvo sus resonancias en la literatura mexicana durante la década de los 60, antes de la aparición de *Los hijos del limo* en 1974. Dicha influencia de modernidad y poesía llegó a cristalizarse en la antología de Paz, *Poesía en movimiento*, publicada en 1966. Ocho años antes de *Los hijos del limo*. El recuento ensayístico de *Historia crítica de la poesía mexicana* logra resumir las dimensiones de la influencia de esta antología poética, pues, como explica Alí Calderón: "Durante las décadas de 1960 y 1970, la poesía mexicana ensayó distintas poéticas, diferentes maneras de construir el poema. [...] Octavio Paz, con la publicación de *Poesía en Movimiento*, introdujo una nueva noción en la poesía mexicana: la ruptura".[37] Esto resulta de interés, pues, tal y como fue mencionado en el apartado anterior, Paz recoge de la tradición del pensamiento mexicano posrevolucionario el concepto de modernidad, e influenciado por la crítica de Jorge Cuesta y de los Contemporáneos, lo moderno resulta en la escisión y en el cuestionamiento de lo heredado. Sin embargo, esta concepción de Paz logra dirigir la tendencia de la poesía mexicana durante los 60 y 70. Alí Calderón lo explica de la siguiente forma: "El concepto fundamental del volumen, que echaría raíces profundas en los sistemas críticos del país, era la ruptura de la tradición/la tradición de la ruptura.

[37] Alí Calderón, "Poesía mexicana: 1960-1979", en *Historia crítica de la poesía mexicana: Tomo II*, coord., por Rogelio Guedea (Ciudad de México: FCE / Conaculta, 2015), 268.

[...] En realidad, Paz planteaba una nueva manera de revisar la tradición lírica al mismo tiempo que marcaba los lineamientos que deberían seguirse en el futuro no solo en su obra, sino también en la poesía mexicana".[38]

De este modo, según la percepción de Calderón, la antología *Poesía en movimiento* terminó por marcar un antes y un después en la valoración y en la examinación del arte poético para la tradición mexicana. De hecho, la formulación de una ruptura y la contemplación de un poema históricamente antihistórica, en la que se desarrolla un sistema abierto en el que el sujeto y el objeto aparecen como ficción desde el lenguaje, no resulta en una sola elaboración personal de Paz, sino en el nuevo camino para la poesía mexicana. Así, *Los hijos del limo* resulta ser la profundización de un proyecto ya arraigado en las letras mexicanas. José María Espinasa, en la ya abordada *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*, resalta el legado de esta antología: "Bastaría comparar una antología de la poesía mexicana como la que realiza Antonio Castro Leal, en el año 1958, con *Poesía en Movimiento* para constatar el cambio de sensibilidad; los poetas ligados a una idea decimonónica de la poesía prácticamente desaparecen en ella y, proveniente de la admiración por las vanguardias, se busca en la huella de Rimbaud: ser absolutamente moderno".[39]

Entonces, *Poesía en movimiento* termina por ser el punto de inicio para el proyecto literario de Octavio Paz, donde la tendencia poética durante los 60 y 70 en México se dirige tras nuevos caminos para hacer poesía. Paz, en dicha antología, afirma cómo la poesía y toda creación artística encarnan la esencia de la modernidad, pues la actitud moderna define al instante como único "porque no se parecen a los otros: no hay nada debajo del sol, excepto las creaciones e inventos del hombre; nada es nuevo sobre la tierra, excepto el hombre que cambia cada día".[40] Ahora, bajo esta idea del instante donde nada cambia sino el hombre y el mundo que crea, se formula el proceso moderno como algo dinámico a causa de sus constantes cesuras, ya que, con cada ruptura, es decir, con cada búsqueda de algo distinto, termina por reestructurar la idea del futuro y, de igual forma, redefinir el pasado. De esta forma, el tiempo de lo moderno se resuelve en una constante rotación.

Es, en efecto, bajo esta argumentación del tiempo moderno en Paz por el que se justifica el título de la antología, pues, el libro "pretende reflejar la trayectoria de la modernidad en México: poesía en movimiento, poesía en rota-

---

[38] Ibíd., 257.

[39] Espinasa, *Historia mínima de la literatura mexicana*, 263.

[40] Paz et al., eds., "Aviso", en *Poesía en movimiento: México 1915-1966* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2018), 10.

ción".[41] La idea de una poesía en perpetua rotación, en movimiento, lucha con la idea tradicional de percepción sobre un autor, una época o un movimiento: como algo estático, ya iniciado y concluido. Octavio Paz describe la diferencia de esta antología con respecto a las demás: "Este libro está inspirado por una idea distinta: el paisaje cambia, las obras no son nunca las mismas, los lectores son igualmente autores. Las obras que nos apasionan son aquellas que se transforman indefinidamente; los poemas que amamos son mecanismos de significaciones sucesivas —una arquitectura que sin cesar se deshace y se rehace, un organismo en perpetua rotación—. [...] El poema no significa pero engendra significaciones: es el lenguaje en su forma más pura".[42]

Esto resulta apremiante. Desde el apartado anterior se definió el poema, según Octavio Paz, como una estructura históricamente antihistórica, y cuya relevancia se denota más en esta época que en las otras debido a la actitud moderna, la cual es la tradición de la ruptura. Esto último hace de la modernidad una pluralidad, pero también fomenta un espíritu crítico, en el sentido de cuestionar las bases y los principios. Entonces, gracias a este espíritu de la época moderna, el poema va tras la raíz de todo principio, el del lenguaje y su relación con el sujeto y su objeto. Dicha pluralidad crítica, con su constante interrogación y también su obsesión por la cesura, refuerza la idea del poema como una estructura abierta. Ahora, en *Poesía en movimiento*, de 1966, Paz da a entender el término de abierto como aquello que carece de significado, se vuelve entonces un significante que vaga en cada lectura por un significado distinto al anterior; distintas máscaras que son, al mismo tiempo, su rostro. *Identidad* en *movimiento*: poesía en movimiento. El ensayista describe esta ausencia de significación como una característica singular de la obra de arte moderno, pues lo rastrea desde la pintura cubista de Picasso, lo complementa con el dadaísmo de Duchamp y también expone la precocidad del poema moderno con respecto a los anteriores artes, la cual se puede rastrear desde el simbolismo del poeta maldito Stéphane Mallarmé. De la siguiente forma lo expone Paz:

> Las obras modernas tienden más y más a convertirse en campos de experimentación, abiertos a la acción del lector y a otros *accidentes* externos. El arte clásico fue cerrado; el barroco, hermético; el moderno es abierto. [...] Picasso destruye las formas, lo cual no es sino una manera paradójica de exaltarlas. Duchamp va más allá; al destruir la noción misma de obra pone el dedo en la llaga: el significado. Su cura fue radical: disolvió el significado. Después de Duchamp podemos empezar a pin-

[41] Ibíd., 11.
[42] Ibíd.

> tar. Digo empezar y no continuar: la pintura será lo que ha sido —o no será—. En la poesía el fenómeno se inicia antes. A fines del siglo pasado Mallarmé publica *Un Coup de Dès* y así inaugura una nueva forma poética. Una forma que no encierra un significado sino una forma en busca de significación.[43]

De esta forma, el poema moderno se vuelve un aparato crítico, pues carece de significado y es solamente un significante vacío, pero no por ello ausente en su totalidad, sino más bien una presencia de ausencias. Gracias a ello, el poema puede ir no solo tras lo mexicano, sino, también por el yo, por la identidad. ¿Cómo? Gracias a su práctica en la desconstrucción[44] del lenguaje y, por lo tanto, en su vocación por ir tras los principios de la propia obra de arte; en este caso, más precisamente, de la obra literaria.

Como ejemplo de toda esta nueva tendencia en la poesía mexicana, está la poesía de Ulalume González de León (1932-2009). Su poesía no aparece ni es mencionada en la antología *Poesía en movimiento*, pues dicho volumen se publicó en 1966, mientras que los primeros poemas de Ulalume salieron dos años después, en 1968. Actualmente, están publicados como "Juegos" dentro de la recopilación de toda su obra poética editada por el Fondo de Cultura Económica, titulada *Plagios*. No obstante, el título para los primeros poemas de Ulalume reflejan todas las características de la poesía moderna, ya que trata precisamente de jugar con el lenguaje; falta la solemnidad, pero no para hacerle parodia, sino más bien para responder a una pregunta: ¿dónde está la frontera entre la ficción y la realidad, entre la certidumbre de un yo y su invención?

> Inventando que vivo
> en palabras me pierdo.
> Dónde empieza la vida?
> Dónde acaba mi cuento?
>
> Se abren todas las puertas:
> busco la que se niega.[45]

De dicha forma el primer poema, "Inventando que vivo" logra plasmar la intención de la poesía moderna, en la que se pone en cuestión los límites de la ficción y la no-ficción, la certidumbre del sujeto y la ambigüedad de su signifi-

---

[43] Paz, *Poesía en movimiento*, 14.

[44] Véase la nota número 33.

[45] Ulalume González de León, *Plagios* (Ciudad de México: FCE, 2001), 21.

cado. Se trata de un sujeto que, en el poema y en el arte moderno, va detrás de su objeto con el fin de deconstruirlo y, a su vez, advierte que no puede distinguirse de dicho objeto o, también, de ese otro. El encuentro hace palidecer la certidumbre del sujeto y del objeto. Así, su oposición tradicional termina siendo él. Pero ¿dónde se desarrolla ese descubrimiento en la poesía de Ulalume? ¿Cómo se expresa el desnudamiento del sujeto y su encuentro con la otredad? Con el fin de responder a estas preguntas, se aborda el poema titulado "Difícil contar jardines":

El jardín donde estamos
mi-jardín-tu-jardín,
es el mismo o son dos?
Mi jardín
Tu jardín

De acuerdo con los robles,
la hierba,
los geranios.
Pero yo sé de un árbol
que viene de mí misma
y en su jardín no ocupa
más sitio que un deseo.
Y tú, qué has inventado?
–porque vuelvo los ojos
y descubro en el fondo
una flor extranjera.[46]

Este poema resulta importante, ya que sale a relucir una imagen que estará siempre acompañando la obra poética de Ulalume González de León: el jardín. La palabra *jardín* es usualmente entendida como un espacio dedicado al cultivo y al crecimiento de, en su mayoría, flores, con el fin de embellecer y decorar, en un intento de invocar lo sublime de la naturaleza, la vida que se revela, exhibiéndose; ahora resultará, para el ejercicio poético de Ulalume, en expresar el carácter propio del lenguaje, un espacio para el cultivo y la antesis de las palabras, en un intento de capturar el significado de estas. Dicho de otra forma, el *jardín* resulta un significante desprovisto de un significado particular y propio, pero es esto justamente lo que le da una identidad y una condición de posibilidad para la aparición de la palabra. Y, siguiendo con el poema, vemos

[46] Ibíd., 24.

que, en efecto, en el jardín se inventan con el fin de decorarlo, pero ahora se menciona una flor extranjera. Esta cualidad es importante, pues ahí se expone cómo el ámbito y la frontera entre el sujeto creador y el otro no se encuentran cerradas o herméticas, debido a que también es posible que ese *tú* invente, cultive o cree algo ajeno al sujeto, al poeta, y llegue a relacionarse con las creaciones del sujeto. Sin embargo, dicha invención, dicha flor, no es la exhibición de un ser ni la revelación de alguna certidumbre, sino, más bien, es el acontecimiento de una palabra o, también, de un significante. Pero ¿qué es la *palabra* para la escritora de "Juegos"? Ulalume lo expone en el poema "Voces":

> El viento y las palabras no escarmientan:
> siempre desenterrando caracoles
> donde estrenar su viejo asunto.
> A sí mismos se plagian.[47]

Aquí, tratando de unificar las características del poema moderno dadas por Octavio Paz, con el ejercicio poético de Ulalume González de León, se entiende este poema como la descripción alegórica de la palabra y la historia; el *viento* es una metáfora de la historia o, mejor dicho, de saberse movimiento o, también, históricamente posterior de acuerdo con Jorge Cuesta y los Contemporáneos. De esta forma, según las ideas de Paz, Ulalume expone a la historia y a la palabra en su constante cesura, en su baile de nunca acabar, pues, en realidad, nunca hubo un inicio; así, ellas regresan y se van plagiando debido a la constante invención y reinvención de la palabra, y por lo tanto del significado, a la par y con respecto a la historia. Dicho de otra forma, la palabra está vacía y en su contenido solo sucede la invención y su respectiva reinvención, sus plagios. De esta forma también lo expresa Ulalume en "Palabra":

> Pronunciada palabra
> tán sola
> tán desnuda:
> regrésate a vestirte de indecible.[48]

¿Se trata de un carácter de inefabilidad? ¿Se vuelve el acontecimiento lingüístico uno de naturaleza mística? No, puesto que no se trata de un significado incapaz de cristalizarse en las palabras, sino, más bien en la incapacidad de hallar en sí el significado en las palabras. La poeta busca, entonces,

---

[47] Ibíd., 32.
[48] Ibíd., 36.

exponer la palabra, o ya también el significante, sin el tradicional significado que la acompaña. En este sentido, Ulalume explora en el poema "Las palabras descansan de su significado" cómo serían las palabras al desnudo, indecibles.

El agua glu glu glauca lamelino
glu glu en agua lilial el alhelí aglutina
y agua lila llorando
glu glu
llega a glicina
de aglomeradas
lila
glu glu sílabas.[49]

Estos primeros versos del poema comienzan a abordar la palabra, o el significante, *agua*; pero también está acompañada con la figura retórica de la onomatopeya, es decir, en el ejercicio de transcribir con palabras un sonido natural, que es, en este caso, *glu*. Es una transcripción del sonido de una burbuja que se revienta, pero, a su vez, le siguen otras próximas también a romperse. De esta forma, como ya se ha señalado anteriormente, Ulalume retrata la apropiación continua y la ruptura de los significados en las palabras. Esto resulta importante, pues, en un primer momento, puede considerarse que la onomatopeya *glu* hace referencia inmediata a la cosa *agua,* y a sus propiedades, lo que da a entender que, a pesar del descanso del significado, se mantiene una relación *a priori* entre la palabra y la cosa. Sin embargo, no se trata de ello, sino más bien de reflejar la aparición y desaparición de su significado. En este sentido, es necesario reiterar el propio fenómeno lingüístico de la onomatopeya, donde con palabras se intenta expresar y captar un sonido por sí mismo ajeno a la lengua, y cuya característica se encuentra en su explosión. La burbuja no aparece cuando se forma, sino cuando se disuelve. Si se sigue la idea de los versos, la mayoría de las palabras formadas se refiere a tipos de flores o plantas, lo cual está en consonancia con la tradicional metáfora del jardín en la obra poética de Ulalume. No obstante, también aparece el verbo de aglutinar y de aglomerar. En efecto, su relación fonética con la onomatopeya glu es evidente, pero también en cómo las sílabas son víctimas o beneficiadas por tales acciones. Las palabras aparecen y en ellas se acumulan sílabas, que son las estructuras. Dichas sílabas son, en realidad, balbuceos, burbujas, *glus* de

[49] Ibíd., 43

la lengua, sus invenciones, sus flores extranjeras del jardín, como se había comentado en el poema anterior. De la siguiente forma lo expresa Ulalume González de León en el siguiente poema:

Agua
lengua alienada
glu glu lía
la glicina al gladiolo
al glaucio —yellow glow—
au grand
à l'églantine
la lililá de fábula y el áloe

Ala
Lengua
Alalengua
la lengua glu glu vuela
en águila y glaérola
y en ala filelí de la libélula

Lengua
Agua
el habla glugluíble
lingual delicia líquida
glu glu en la glotis
habla
en glomérulos lila
glu glu
la lengua lame
luenga ola de sílabas
Lenguagua y alalengua a Ella llega
de sílaba a lascivia
a delirio y alivio.[50]

Toda esta parte del poema resultará imprescindible para responder a la pregunta por la identidad en el ejercicio poético de Ulalume. Para ello, es necesario resaltar explícitamente lo que ya se puede entrever desde hace unos párrafos: que en su poesía la identidad es equivalente al significado, dado que

[50] Ibíd., 43-44.

se trata de dotar a la palabra, al significante, al sujeto, de contenido. No obstante, este contenido no es posible sino con el lenguaje, y es este que se presenta como burbujas, por eso afirma la relación entre el agua y la lengua, una lengua alienada. Al proponer esta relación, la poeta pasa a ligar las flores ya mencionadas a otra, el glaucio, una flor amarilla; pero también es en ese momento cuando agrega dos idiomas más al poema, el inglés y el francés. Esta evocación no es por capricho, ya que *yellow glow* juega lingüísticamente con la onomatopeya del *glu*. Después de ello, pasa al francés: *au grand à l'églantine*. La eglantina es una flor con el centro amarillo y los pétalos rosas; esto parecería gratuito, sin embargo, lo sería sin los siguientes versos, donde ahora evoca la lililá, flor cuyos pétalos son blancos con pigmentos rosas. Todo esto resulta revelador, pues, se encuentra en estas imágenes la aparición del amarillo al rosa, para terminar en blanco, sin olvidar que el poema inició con la característica del agua glauca, verde. Comenzó verde para volver al verde, con el áloe; y, asimismo, unificar este retorno con la fábula, la ficción. Remite así al plagio que anteriormente fue mencionado entre la palabra y el viento.

Todas estas imágenes son el preámbulo para abordar el lenguaje. Palabras como *ala* y *vuelo* lo acompañan en este poema, pues, si seguimos todo lo analizado hasta el momento, tanto el lenguaje como la historia sufren de la cesura, de *ausencias* que expresan en realidad su presencia. Así, la libélula y el águila juegan como imágenes para evocar el lenguaje. Y, para seguir con el poema, el lenguaje resulta ser un "habla glugluible", es decir, burbujeante, con todo lo que esto implica: fugaz y caracterizado por su repentina explosión. También afirma Ulalume que el lenguaje "habla glomérulos lila", lo que hace alusión a la flor glomérulo, la cual se identifica por sus pequeños pétalos, aunque sin una simetría entre sí; entonces, se refiere a un lenguaje estructurado sucesivamente entre balbuceos burbujeantes, ya que sigue con la onomatopeya "glu, glu". Pero termina calificando estos balbuceos, estas sílabas, como lascivias, otorgando alivio y delirio, por lo que incita entonces a continuar. De esta forma, y para concluir con este poema, Ulalume González de León se refiere al lenguaje como juego, como algo cuyo acontecimiento se encuentra no únicamente en uno, sino en sus reestructuraciones, en sus reinvenciones, en sus resignificaciones. El lenguaje balbucea sílabas, forma así la palabra, el significante; y, al final, solo se tiene eso: la lengua que cuando "lame" una "ola de sílabas" encuentra el alivio y el delirio de decir, de inventar, de plagiar.

Ahora, al recordar la pregunta que cerraba el apartado anterior: ¿qué es entonces el sujeto, lo mexicano, si no es más que un artificio del lenguaje? ¿Cómo se forma, entonces, el sujeto, la identidad? En la poesía de Ulalume, la identidad es el significado de las palabras, vacías en su origen y cuya aparición es solo la reinvención de ella misma, al recrearse y plagiarse. Es decir, la identi-

dad es solo un juego vacío del lenguaje, mas eso no quiere decir que está desprovisto de una realidad, pues su realidad es justamente esa, ser máscara y ausencia. Por lo tanto, hay nada y, a su vez, todo. En este sentido, cuando se habla de lo *mexicano*, de su significado, se habla de *lo otro*, tanto como algo externo de la persona quien habla, como algo interno, en tanto que, justamente, habla.

Conclusiones

La literatura mexicana del siglo XX comenzó a verse afectada y condicionada por la Revolución de 1910. La crisis social y política se convirtió, ya para la década de los 20, en hacedora de la independencia espiritual de México, como mencionó el muralista Diego Rivera. Dicha misión terminó por ser clave para la fundamentación de un nuevo Estado, que buscaba formalizar el concepto de lo mexicano para, así, dar con su ciudadano posrevolucionario. Con ese fin, el ateneísta José Vasconcelos, en su posición como primer titular de la Secretaría de Educación Pública, formula una filosofía política y educativa donde el arte funge como condición de posibilidad para la comunión de los diferentes miembros de la sociedad del país y que, también, fueron personajes activos durante la Revolución. De esta forma, se construye un arte cuya misión es superar la confrontación interna y, por lo tanto, en ser la vía para la pacificación y la modernización del país. Sin embargo, todo esto es solo el inicio de cómo la literatura trabajó la mexicanidad y la identidad, influenciada por el marco histórico de la modernidad.

Durante la misma década y la siguiente, las reacciones al proyecto educativo y político de Vasconcelos fueron abrumadoras y diversas: por un lado, estuvieron los escritores revolucionarios y, por el otro, los Contemporáneos. Ambos bandos ahondaron en lo moderno y en lo mexicano desde la literatura. Los primeros trabajaron en una narrativa que plasmara eidéticamente al pueblo mexicano, junto a su padecer, con el objetivo de protestar contra la homogeneización cultural del Estado posrevolucionario. Y, de ese modo, luchar contra el proyecto modernizador de Vasconcelos. Los segundos, por su parte, ahondaron en una introspección a través de la ruptura con respecto a la independencia espiritual de Diego Rivera. De esta forma, los Contemporáneos renunciaron al compromiso social y orientaron un sentido de crítica distinta a la que proponía Vasconcelos. Ahora con ellos, el escritor no busca la definición de lo mexicano con el fin de alguna redención y cooperación social, sino ahondar en el yo a través de una modernidad entendida como continuación y ruptura. De esta forma, la literatura propuesta por los Contemporáneos abrazaba la misión de expresar su tiempo histórico y, por ello, su condición de posterioridad histórica.

En la recopilación de estas primeras décadas del siglo, la literatura desbordó los límites de su espacio para extenderse a los escenarios políticos, sociales y educativos. La literatura funcionaba como un discurso para la profundización sobre la identidad nacional e individual, durante un periodo de reconstrucción y de redefinición.

Posteriormente, durante las décadas de los 60 y 70, vemos un cambio en las temáticas del discurso literario y, por supuesto, en sus formatos. Sin embargo, sin dejar de lado los conceptos que habían sido claves para la literatura posrevolucionaria: lo moderno, lo mexicano y la crítica. Así, el género del ensayo literario, ya anteriormente explotado por Jorge Cuesta, miembro de los Contemporáneos, pasa a ser una vía de trabajo y de reflexión para la averiguación de la identidad mexicana, la cual se ve enmarcada en la temática tradicional del pensamiento de Latinoamérica. En este contexto se encuentra la labor reflexiva y literaria de Octavio Paz, quien en distintas obras trata de hallar la esencia de la mexicanidad. Dicha labor ensayística de Paz se expandió en su crítica hacia la poesía y en su búsqueda por una literatura crítica. La poesía, en su carácter de aparato crítico, se caracterizará por apropiarse del lema de la modernidad, el cual es la ruptura con lo anterior y en su redefinición histórica; todo ello la hace desarrollar una desconstrucción de las bases literarias y poéticas, como el autor y la obra de arte, del yo y de lo otro. Entonces, y con todo lo anterior, la poesía *crítica* irá tras las fronteras en las relaciones tanto de la ficción y de la realidad como del sujeto y del objeto, para postular que son formulaciones del lenguaje y de la creación poética.

En otras palabras, estas formulaciones sobre la identidad y el saberse moderno fomentarán una nueva poesía que, sirviéndose del *giro lingüístico*, es decir, de asumir el lenguaje como la génesis de los conceptos y los principios literarios, abandonarán la necesidad de encontrarse con lo mexicano para verse en el inicio de las formulaciones del yo, de lo otro y de la poesía.

Enmarcada literaria e históricamente por el llamado de Paz hacia una poesía crítica, por el abandono del escritor como conciliador social, y abrazando la labor de la poesía como desconstructora del lenguaje y como génesis del yo y de lo otro, se encuentra Ulalume González de León. En su obra, especialmente la de finales de los 60, se evidencia un constante ejercicio de ir tras la creación de las palabras, del significado y de su significante. Desarrolla la alegoría del jardín, del viento y del agua para exponer una ausencia de significado, un vacío de esencia o de ser; dicha revelación hace que Ulalume hable de plagios, reinvenciones y recreaciones. Se había hablado ya sobre la muerte del autor, en tanto exposición del sujeto que escribe y quien, por lo tanto, en realidad es *nadie*. Gracias a ello, todos se vuelven participantes y agentes en la obra. Con la poesía de Ulalume González de León se puede comenzar a afir-

mar el acontecimiento de la muerte de lo mexicano, refiriéndose a la muerte del sujeto, de la identidad, al exhibir su plagio, su ausencia, su carácter indecible, su recreación.

Bibliografía citada

Aguilar Navarrete, Flor. "La narrativa de la revolución mexicana: Periodo literario de violencia". *Acta Universitaria* 26, n.º 4 (2016): 91102.

Barthes, Roland. "La muerte del autor". En *El susurro del lenguaje.* Barcelona: Paidós, 2021.

Blanco, José Joaquín. *Se llamaba Vasconcelos: Una evocación crítica.* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

Calderón, Alí. "Poesía Mexicana: 1960-1979". En *Historia crítica de la poesía mexicana: Tomo II*, coordinado por Rogelio Guedea, 255-284. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015.

Cuesta, Jorge. "Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia". En *Obras I*, 171-174. Ciudad de México: Ediciones del Equilibrista, 1994.

— "La pintura de José Clemente Orozco". En *Obras I*, 271-275. Ciudad de México: Ediciones del Equilibrista, 1994.

Domínguez Michael, Christopher. *Tiros en el concierto: Literatura mexicana del siglo V*. Ciudad de México: Era, 1997.

Espinasa, José María. "Poesía en movimiento". En *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX,* 263-277. Ciudad de México: Colegio de México, 2015.

— "Ulises regresa". En *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX,* 65-102. Ciudad de México: Colegio de México, 2015.

Ferretis, Jorge. *Hombres en tempestad.* Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.

González de León, Ulalume. *Plagios.* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Leyva, Gustavo. *La filosofía en México en el siglo XX.* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018.

— "Primer excurso: Octavio Paz; México, identidad, soledad y modernidad". En *La filosofía en México en el siglo XX*, 339-422. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018.

Paz, Octavio, *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia.* Barcelona: Seix Barral. 1990.

Paz, Octavio, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, eds. "Aviso". En *Poesía en movimiento*, 9-21. Ciudad de México: Siglo XXI, 2018.

Rivera, Diego. "La exposición en la Escuela Nacional de Bellas Artes". *Revista Azulejos* 1, n.º 3 (1921): 21-26.

Ruiz-Pérez, Ignacio. “Prólogo”. En *Contemporáneos: Antología*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2012.

Vasconcelos, José. *De Robinson a Odiseo: Pedagogía estructurativa*. Monterrey: Senado de la República, 2009.

— “Discurso con motivo de la toma de posesión del cargo de rector de la Universidad Nacional de México”. En *Antología de textos sobre educación*, 139-144. Ciudad de México: Trillas, 2002.