

Marco Antonio Montes de Oca: Una deriva interminable

Eduardo Milán

El fallecimiento en días recientes del poeta Marco Antonio Montes de Oca, bardo de altos vuelos, sirve a Eduardo Milán para rendirle un merecido homenaje, trazando la cartografía de una obra definitiva en las letras mexicanas.

1

Razón de ser (1959) es el nombre del libro que integra la primera parte de la obra poética de Marco Antonio Montes de Oca reunida bajo el título *Pedir el fuego. Poesía 1953-1987*.¹ El nombre anterior de ese libro de 1959, celebrado por su calidad que irrumpe en el panorama poético mexicano en su momento, era *Delante de la luz cantan los pájaros*, una línea de Hölderlin y un título más acorde con el contenido y la expresión del conjunto de poemas allí incluidos. *Delante de la luz cantan los pájaros* es, en *Pedir el fuego*, el nombre con el cual Montes de Oca designa la primera parte de su obra poética reunida, primera parte que incluye *Delante de la luz cantan los pájaros* sustituido ahora por el título sobrio, maduro, de ontología encuadrada, de *Razón de ser*. Pero el inconsciente del poeta no quiere que aquel título aurático se pierda por la voluntad ontológica explícita. La última reunión de la poesía completa de Montes de Oca se llama, precisamente, *Delante de la luz cantan los pájaros*.² Se trata de un título que se mueve en espiral y amplía la obra de Montes de Oca hasta abarcarla

¹ Marco Antonio Montes de Oca, *Pedir el fuego. Poesía 1953, 1987*, Joaquín Mortiz, México.

² Marco Antonio Montes de Oca, *Delante de la luz cantan los pájaros*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

totalmente —hasta este momento al menos. En el movimiento de ese título feliz hay mucho de la estrategia de escritura de Montes de Oca. Esa estrategia esconde una pregunta que no es evidente en su poesía pero que la ronda continua, c o n stantemente: ¿cómo es posible cantar ahora? En su doble acepción significativa se despliega la pregunta: una, la del asombro ante la posición frágil del canto en un m u n d o dominado por la razón tecnológica, un asombro que condujo a gran parte de la poesía del siglo XX al silencio o a su borde. Otra, de la mano de la conciencia de lo inevitable del canto, atiende a la manera de cómo hay que cantar en ese preciso momento histórico que parece resistir a todo canto y ante el cual el canto se coloca como resistencia memoriosa, eco mítico de una necesidad humana en la expresión de contacto con su entorno, con sus esplendores y su tiniebla. Sólo alguien que postula la intemporalidad del canto, su integridad de construcción exterior armónica de un interior perplejo amenazada en la modernidad por la presencia de la historia, puede hacer suya una problemática reveladora de una crisis propia del siglo XIX. Esa crisis, más que una pregunta fue un emblema en boca de Hölderlin: “...¿y para qué poetas en tiempos de

³ Friedrich Hölderlin, “Pan y vino” en *Las grandes elegías (1800-1801)*, versión castellana y estudio preliminar de Jenaro Talens; cuarta edición, Hiperión, Madrid, 1994.

miseria?”³ Esa pregunta resultó, para la lírica del siglo xx, una afirmación, un vaticinio sobre lo que sería la función de la poesía en el marco difícilmente habitable del siglo pasado, en especial en lo que revela su examen retrospectivo.

II

El mito como aliento del canto y su traducción secular son motivos recurrentes en la poesía de Montes de Oca. El mito como potencia imaginaria que acepta y no su condición contemporánea: la de estar retraído a la dimensión pasada de la experiencia y reducido a su definición de discurso, un estar ya no como función activa del imaginario sino como “paisaje que algún día fue” y que ahora habita en la memoria convertido en texto civilizatorio fundador. Pero la presencia del mito en la poesía de Montes de Oca no actúa como piedra de toque para el lamento. Más bien se posiciona como un disparador de la imprecación. El mito es una figura de amparo para Montes de Oca, la única posible ante una situación de infortunio presente. Como si el mundo estuviera parcelado por la época moderna que rompió amarras con su anterioridad inmediata, el mito viene a officiar como memoria de lo que el hombre —y por lo tanto el mundo, no en su orden presente, sí en su pasado y por lo tanto en su futuro— verdaderamente es: un ser que imagina, un ser que funda por la imaginación. Montes de Oca no canta *desde* el mito sino *con* el mito, o sea, desde una ausencia presente cuya profunda huella de memoria resalta su necesidad. No ha habido en la modernidad una evaporación del mito o su sustracción del escenario social concreto. Ha habido sí, de parte de la modernidad, un relegamiento de su zona activa postergada *ad infinitum*, un relegamiento por postergación como si el tiempo futuro en algún lugar del devenir recuperara el tiempo abandonado y, en medio de ese tiempo, la fabulación. Porque lo desactivado del mito fue su función fabuladora. Nunca hemos dejado, para seguir a Blumenberg, de “trabajar” el mito⁴ pero en su significación de referencia discursiva fundante, no presente sino como un estadio imaginario que quedó atrás. La poesía resiste esa temporalización operativa y pragmática. El lenguaje poético, antes que la razón lo encerrara en las cuatro paredes de su funcionalidad y lo convirtiera a partir del siglo xviii en una larga autorreflexividad que se dice y se reitera a sí misma como condición de su existencia,⁵ era el espacio donde habitaba el mito. El lenguaje

⁴ Hans Blumenberg, *Trabajo sobre el mito*, Paidós, Barcelona, 2003.

⁵ Martin Heidegger, *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1984.

poético era, paradójicamente, una habitación abierta. La poesía moderna que reconoce ese enclave crítico no dejó —de Rilke a Perse, de Eliot a Joyce, desde distintos ángulos y posiciones— de dar cuenta de la significación de su problemática. La figura de Montes de Oca encarna, en la poesía mexicana del siglo xx, esa crisis con precisión histórica. Su canto a contratiempo constituye una aventura apartada, escurridiza, difícil de aprehender con el instrumental crítico que acepta el tiempo presente como modificación sustancial respecto de la tradición occidental del canto.

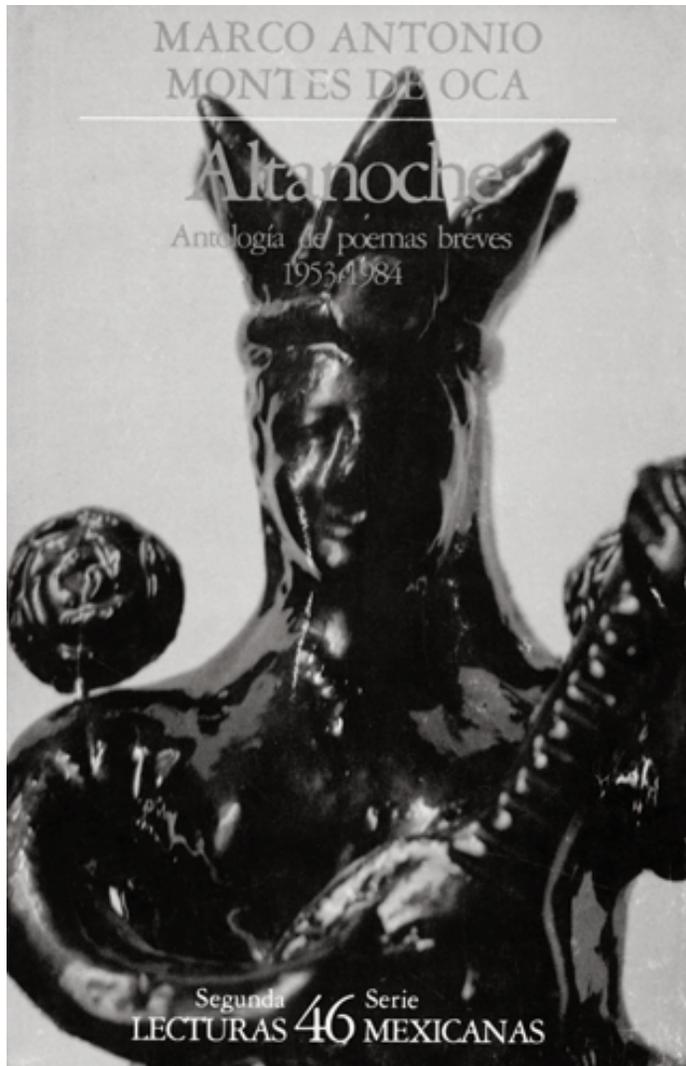
III

Canto es celebración del mundo, exaltación de lo creado allí donde la creación resplandece como una totalidad sin fisuras. El canto es un reconocimiento profundo y a la vez humilde: “el mundo está bien hecho”.⁶ El lenguaje del canto dice el mundo como es, reproduce —o lo intenta— verbalmente el mundo. Se coloca en segundo lugar ante el mundo, su referente inequívoco. Ese referente debe ser cuidado en el lenguaje del canto ya que el canto mismo depende de él: un mundo arruinado no es celebrable; un lenguaje arruinado no acuerda con el mundo. Aunque no hay relación de univocidad entre mundo y lenguaje el canto

⁶ Jorge Guillén, *Cántico*, Sudamericana, Buenos Aires, 1962.



Marco Antonio Montes de Oca



la intenta: *finje ser* el mundo cuando en realidad lo representa, lo presenta de otro modo, pero de otro modo paralelo, que discurre con el mundo sin perderlo de vista. Así la representación es aceptada porque el canto acepta el mundo, su ordenamiento. El lenguaje del canto llama la atención sobre el mundo, va en su apoyo. De ahí el carácter “transparente” de ese lenguaje que no puede, por respeto a la jerarquía de lo creado, interponer una barrera entre sí mismo y el mundo. El problema no es el lenguaje. El problema, si lo hay, es el mundo. El lenguaje del canto actúa sobre lo creado, no crea, recrea. La crisis de la representación que sobreviene con el barroco y que será la crisis de la representación del proyecto moderno, echa por tierra esta relación que, aunque real, no deja de ser un *modelo* de relación profundamente dependiente de una visión del arte enraizada en el clasicismo que se sostiene en la tradición grecolatina. Un modelo que se agota en los albores de la

modernidad y que, en el barroco, muestra su crisis.

Lo clásico [dice Echeverría] era una selección de formas ideales antiguas que entraban en sustitución transitoria de otras, paradójicamente inexistentes, cuya gestación ellas debían ayudar y guiar. Lo artificial, selectivo y transitorio de este universalismo de concreción clasicista se hizo sentir pronto (...) La crisis del Renacimiento y su elección clasicista venía de la revelación práctica de su universalismo ilusorio.⁷

Aunque la reflexión de este pasaje de Echeverría tiene su anclaje en el análisis de un cierto movimiento histórico en las artes plásticas —el fin del Renacimiento— la consideración de “ilusión universal” que contamina el arte clásico se puede hacer extensiva al dominio de lo poético y del canto. Sólo que en el territorio del canto lo que entra en crisis en los albores de la modernidad es el lugar de la palabra. La antigua palabra poética que “donaba forma” en homenaje a los dioses pasó a la emisión e interlocución humanas sin testimonio de la crisis que ese devenir representaba. Como si el teocentrismo clásico y medieval encontrara en el antropocentrismo renacentista una solución de continuidad sólo afectada en la referencialidad del canto, en lo que el canto celebraba y no en el canto mismo, una mera sustitución de los dioses por el hombre sin crisis de lenguaje. Esa “continuidad natural” es precisamente lo que el barroco hace estallar. Sigue Echeverría:

...la propuesta barroca consiste en emplear el código de las formas antiguas dentro de un juego tan inusitado para ellas que las obliga a ir más allá de sí mismas; es decir, consiste en resemiotizarlo desde el plano de un uso o “habla” que lo desquicia sin anularlo.⁸

En términos de la palabra como canto la operación barroca consistió en la revelación de algo que oficiaba como misterio en tanto que idealización del mundo al que la palabra aludía. Pero ese misterio no era un misterio sino un mecanismo: el de su propia lógica creativa, el de su construcción, su “hacerse”. Esa “revelación” explica cómo una consideración intemporal, casi mística del canto —en tanto que referida a un diálogo con una esfera suprasensible, la de la divinidad— hace caer en el ámbito del romanticismo alemán y por mediación de Hölderlin la ya citada interrogante: “...¿y para qué poetas en tiempos de miseria?”, una pregunta que ya había ocurrido históricamente pero formulada dos o más siglos después

⁷ Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, Era, México, 1998.

⁸ *Ibidem*.

como si estuviera ocurriendo en ese preciso momento. La interrogante de Hölderlin hace caso omiso de la revelación barroca: la poesía (el canto) sólo es posible en el ámbito de lo universal-ideal. El desvelamiento de sus mecanismos creativos, su introspección anulan su expansiva exterioridad que es celebración de lo creado. La palabra “vuelta sobre sí misma” pone en crisis la representación del mundo, la manifestación del arte en su presente histórico y, muy especialmente, el lugar del canto.

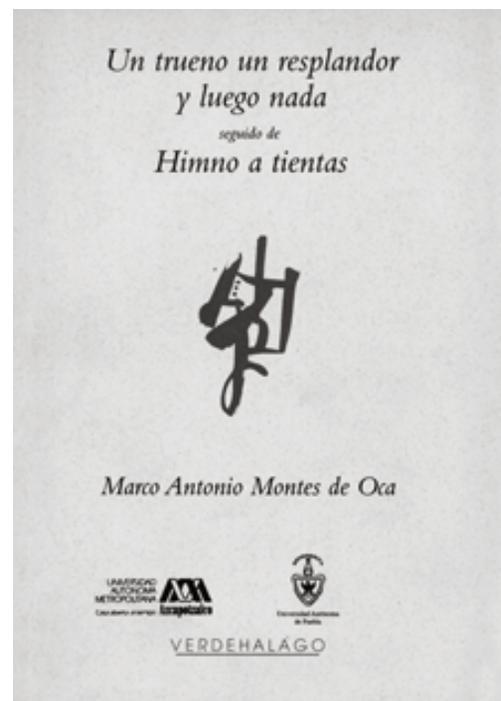
IV

Cantar en el presente es cantar en entredicho: el canto está fuera de lugar. El mundo no es celebrable: se ha revelado como el espacio del horror. La contemporaneidad poética recibe esta herencia del pasado decimonónico: la oscilación pendular que significa tener que elegir entre dos posiciones casi opuestas, la que revela y asume la crisis del lenguaje poético (crisis del canto) y la que insiste en reponer el canto en el escenario poético, lo que supone, en forma continua, recrear el espacio para el canto, su lugar. La poesía de Montes de Oca asume la segunda posición, aunque es siempre consciente de decir una palabra sin destino cierto. Es esta conciencia de estar “fuera de lugar” por su palabra lo que vuelve a la poesía de Montes de Oca una afirmación continua interferida por periódicas negaciones. El canto es un contra-canto o más: es un contraataque, un acto puesto ahí, en un mundo que no le reconoce escenario y que puede, incluso, entrar en pugna con la vertiente crítica del lenguaje poético asumida como una ética poética en este momento histórico. El canto es, también, un enfrentamiento de sentido, un contra-sentido en el momento histórico en el que se emite, un sentido “superado” por el reconocimiento epocal del lenguaje poético como un lenguaje en crisis y por el mundo descubierto como espacio del horror. De ahí el enfrentamiento. *Delante de la luz cantan los pájaros* es un sintagma que señala un doble movimiento: primero, el de la perspectiva del canto, su avance hacia el presente desde una fuente —matriz que ilumina el canto. Luego, girando el canto, el de su enfrentamiento con su propio origen, no en un sentido polémico sino de reconocimiento de un cambio profundo de posición o de lugar, lo que implicará, necesariamente, una modificación en el sentido del canto y, por lo tanto, en su palabra. El primer sentido es de proyección. El segundo, de separación. El primer sentido es casi natural: la luz irradia el canto, envía sus

emisarios, los pájaros, no para “preparar” su llegada, el advenimiento de la luz —o quizá sí, en un acercamiento a la religiosidad de Hölderlin: De Man señala como característica del lenguaje poético de Hölderlin el constante pasar de un nivel lingüístico a otro, de hablar de lo suprasensible a hablar de lo natural sin aparente discontinuidad—⁹ sino más bien como una *donación de forma*: el canto sería la formalización de la luz, su propuesta material concreta. El segundo sentido es la contradicción de la relación entre canto y luz: el canto aparece como un desprendimiento de la luz, como una suspensión activa luego de haberse separado, pero una suspensión que se le enfrenta a la luz, como una nube delante de un espejo. Significativamente, ambos sentidos aparecen como equivalentes de las dos posiciones que en un momento histórico —ya planteada la revelación de los mecanismos creativos como necesidad histórico-formal de la poesía— ocupa el canto desde el romanticismo hasta hoy.

V

El canto del presente es un canto desafiante. Desafiante, en especial, para el lector. La situación del canto en 1959, fecha dada a *Delante de la luz cantan los pájaros (Razón de ser)*, no era sustancialmente distinta a la de hoy: la del descreimiento completo ante la dicción aquí



⁹ Paul de Man, *Escritos críticos*, Visor, Madrid, 1996.

presentada como no representativa del momento histórico en que se ubica el lenguaje poético luego del derrumbamiento de una concepción del arte idealista, blanco de las vanguardias estético-históricas de principios de siglo y su recepción latinoamericana. La década de los cincuenta vio surgir en Sao Paulo, Brasil, al movimiento de Poesía Concreta, una reactivación puesta al día de ciertos motivos ejemplares de las primeras vanguardias (autocrítica frente al lenguaje, experimentalismo, crisis del verso, sospecha ante la “exclusividad” de los léxicos). En ese contexto, una dicción como la que sigue parece estar fuera de tiempo—esto es, situada antes o después de su enunciación—:

“Oh entusiasmo cantor, tú rompes la bóveda de
[trinos
con el bullicio más alto y la canción más ávida”

(“Fundación del entusiasmo”).

“Canto hasta donde me alcanza la voz,
sigo cantando hasta que mi largo perjurio
acierta a ser otra vez un juramento”

(“Mi voz”).

“La creación está de pie,
su espíritu surge entre blancas dunas ...”

(“Luz en ristre”).

La espontaneidad de la dicción hace desoír una reflexión serena sobre el estado de la poesía en el momento, que echaría por tierra, precisamente, la *posibilidad histórica* de esa dicción emitida en un contexto escéptico en relación al arte en su conjunto. Montes de Oca desoye también la concepción del poeta como “testigo de su tiempo”, implicación que se relaciona con el estadio presente de la forma poética. En efecto, el área semántica abordada por Montes de Oca pertenece a *otro tiempo* o a ninguno en especial. Si se trata de esto último su tiempo es el espacio mítico reactivado en un presente histórico—estético que puede prescindir de él. Estos textos dicen al margen de la duda, excluidos—o excluyentes—del reino de la sospecha. Más adelante en el desarrollo de su obra Montes de Oca podrá ser irónico y sarcástico, sin dejar el culto a la imagen y a la metáfora como a los dispositivos idóneos que protegen al canto en su intemporalidad. O como si el recurso tropológico que remite siempre a otro espacio, la metáfora, por sí mismo creara un techo imaginario para proteger al canto. Nótese el valor de uso que se le otorga a la metáfora: se trata de un recurso que protege del tiempo, o sea, del

presente o, también, un recurso que protege de la crítica del lenguaje sobre sí mismo. Mejor aun, la metáfora es el residuo memorioso de un tiempo otro, como si su transporte a un presente crítico del lenguaje poético no sufriera interferencia alguna. Un tiempo inubicable en su historicidad pero, sin duda, todavía un “tiempo de los dioses”. Montes de Oca lo dice literalmente:

“...apresamos con el muñón los perdidos fulgores del reino que ha cesado...”

Y luego:

“pero si ahora los dioses mantienen abiertos nuestros párpados con una rama de sal, nosotros, que padecemos a manos llenas la demencia de la incredulidad, ve remos en este día cuanto hace falta”.

(“El instante”).

La “retirada de los dioses” está enunciada por Hölderlin como punto neurálgico del pensamiento poético romántico e interpretada por Heidegger en el siglo pasado.¹⁰ Nada indica su retorno al escenario humano. Puede haber indicios más o menos claros de una necesidad religiosa o cultural de su presencia. Mientras tanto, la discusión está enmarcada en el ámbito de la mitología¹¹ aunque en forma no tan pronunciada como durante el siglo XIX. La condición “fuera de época” de este canto toca, leído en el contexto de la mitad del siglo XX—1959— fundamentos constitutivos del proyecto de la modernidad. En especial, en lo referente a esa “visceralidad” de la palabra poética moderna de evidenciar, poniendo en juego toda tradición idealista, los mecanismos creativos que constituyen una obra. El valor de “cielo protector” otorgado a la metáfora parece insuficiente para rebatir la necesidad de una época o su tendencia más pronunciada, que viene a ser lo mismo. El de Montes de Oca es el canto que proclama una ausencia de interlocución un siglo después que la proclamara Hölderlin, enunciada ahora como ausencia del canto, ausencia que canta, sin embargo, como si fuera presencia. Es un desplazamiento razonable: ausente la interlocución del canto, la ausencia que sigue es la del canto mismo. Montes de Oca canta la ausencia del canto desde el canto, no desde la crítica de esa ausencia. La crítica de esa ausencia señalaría la imposibilidad de esa dicción, la instauración, en el vacío, del reino de la pregunta.¶

¹⁰ Martin Heidegger, *Caminos de bosque*, op. cit.

¹¹ Manfred Frank, *El dios venidero*, colección Delos, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.