OCTAVIO PAZ

CONTAR Y CANTAR

SOBRE EL POEMA EXTENSO

Se canta una viva historia
contando su melodía.
Antonio Machado

¿Qué es un poema extenso? El diccionario dice que extender es hacer que una cosa aumente su superficie y ocupe así más espacio. Extender también significa esparcir, desenvolver, desplegar y ocupar cierta extensión de terreno. En su sentido original y primario extender es un concepto espacial. Así, un poema extenso es un poema largo. Como en el lenguaje las palabras van una detrás de otras, en hilera, un poema extenso es un poema que tiene muchas líneas y cuya lectura es prolongada. Espacio es tiempo. ¿Pero qué tan largo tiene que ser un poema para ser considerado como un poema extenso? ¿Cuántas líneas?

El *Mahabarata* tiene más de doscientos mil versos; y un *uta*, considerado por los japoneses como un poema largo, tiene unos treinta o cuarenta versos. Las *Soledades* tienen un poco más de dos mil versos, *Primero sueño* cerca de mil y la *Divina comedia* unos quince mil. En cambio *The Waste Land* no tiene sino cuatrocientos treinta y cuatro versos, *Un Coup de Dés* menos de trescientas líneas y *Muerte sin fin* un poco más de seiscientas. Extenso o corto son términos relativos, variables. El número de versos no es un criterio: un poema largo para un japonés es un poema corto para un hindú; un poema largo para un hombre del siglo XX es un poema corto para un hombre de la Edad Barroca. Hay que buscar otros elementos de definición.

Valéry dijo que el poema es el desarrollo de una exclamación. Fórmula lúcida pero que, a su vez, necesita desarrollarse. En el poema corto el fin y el principio se confunden: apenas si hay desarrollo. En el poema de extensión media sí son discernibles el principio y el fin; al mismo tiempo, aunque distintos, cada uno con su fisonomía propia, son inseparables. Leemos los poemas de mediana extensión de la primera línea a la última, no sólo el principio o sólo el fin. No podemos aislar a las partes. En el poema largo las partes tampoco tienen completa existencia autónoma pero cada una existe como parte. No podemos leer una parte aislada de un poema de extensión media porque esa parte no tiene sentido por sí misma; en cambio, en el poema extenso cada parte tiene vida propia. Ejemplos: el episodio de Paolo y Francesca en el *Infierno*, el del encuentro con Matelda en el *Paraíso terrenal* o el "Canto de la usura" en el poema de Pound.

En 1976 Octavio Paz dictó seis conferencias en el Colegio Nacional sobre El poema extenso en la edad moderna. *El texto que ahora publicamos es una versión corregida de la primera.*

La poesía está regida por el doble principio de la variedad dentro de la unidad. En el poema corto, la variedad se sacrifica a expensas de la unidad; en el poema largo, la variedad alcanza su plenitud sin romper la unidad. Así, en el poema largo encontramos no sólo la extensión, que es una medida cambiante, sino máxima variedad en la unidad. En el poema extenso aparece, además, otra doble exigencia, que está en relación estrecha con la regla de la variedad dentro de la unidad: la sorpresa y la recurrencia. En todos los poemas la recurrencia es un principio cardinal. El metro y sus acentos, la rima, los epítetos en Homero y otros poetas, las frases e incidentes que se repiten como motivos y temas musicales, son como signos o marcas que subrayan la continuidad. En el otro extremo están las rupturas, los cambios, las invenciones y, en fin, lo inesperado: el dominio de la sorpresa. Lo que llamamos desarrollo no es sino la alianza entre sorpresa y recurrencia, invención y repetición, ruptura y continuidad.

Reducido a su forma más simple y esencial, el poema es una canción. El canto no es discurso ni explicación. En el poema corto —jarcha, haikú, epigrama, chüeh-chü, copla— se omiten los antecedentes y la mayoría de las circunstancias que son la causa o el objeto del canto. Pero para *cantar* la cólera de Aquiles y sus consecuencias, Homero debe *contar* sus hazañas y las de los otros aqueos y troyanos. El canto se vuelve cuento y, a su vez, el cuento se vuelve canto. En su forma más inmediata, el cuento es el relato de un suceso o una historia. El poema nos cuenta algo: las historias de los héroes. El poema extenso es, en su origen, poema épico. Pero las historias de los héroes son también las historias de los dioses y la historia de las relaciones entre los dos mundos, el heroico y el divino. Ulises, Ayax, Gilgamesh, Eneas: encuentros, amores y combates con diosas y dioses. Lo

mítico y lo heroico se confunden: la materia épica es la gesta de los héroes y los héroes son seres semidivinos. ¿Hay una épica puramente terrestre, no contaminada por las intervenciones sobrenaturales y las genealogías divinas? Se dice que el *Cantar de Mío Cid* es un poema realista. No: el realismo es un concepto moderno y el poema del Cid es un texto medieval, es decir, de una época en la que era constante la interpenetración entre lo que llamamos realidad real y la sobrenatural y maravillosa. La épica colinda, en un extremo, con la historia y, en el otro, con la mitología. Epica, mitología y cosmogonía se interpenetran constantemente. El poema épico es primo hermano del poema religioso. A su vez, el poema religioso no tarda en transformarse en poema filosófico. Los ejemplos abundan, del poema de Parménides al de Lucrecio.

El Occidente cristiano introduce una doble y gran novedad. El poema extenso de la Antigüedad grecorromana —ya sea épico, filosófico o religioso— es siempre objetivo y en él no aparece el autor. Virgilio nos relata los trabajos y los amores de Eneas, Parménides nos dice lo que es el ser y lo que es el no ser, Hesiodo nos cuenta las cuatro edades de la tierra. En todos estos poemas no se rompe la objetividad del relato ni el tema del canto es la persona del poeta. En la poesía cristiana aparece un elemento nuevo: el poeta mismo como héroe. La *Divina comedia* es un poema en el que se reúnen todos los géneros anteriores —épicos, míticos, filosóficos— y en el que se cuenta una historia. El tema del poema no es el regreso de Ulises a Itaca o las aventuras de Eneas: relata la historia del viaje de un hombre al otro mundo. Ese hombre no es un héroe, como Gilgamesh, sino un pecador —y más: ese pecador es el poeta mismo, el florentino Dante. El poema antiguo era impersonal; con Dante aparece el yo.

Gran cambio: la primera persona del singular se convierte en el protagonista central del poema extenso. Esto fue posible porque la *Divina comedia* es un poema alegórico y en esto consiste la segunda gran novedad del poema cristiano. El relato del viaje de Gilgamesh al otro mundo es uno de los textos más hermosos y desoladores de la literatura universal —es el canto de la conciencia de la muerte— pero en ningún momento el episodio puede verse como una alegoría: el viaje del héroe al país de los inmortales, por más fantástico que nos parezca, se presenta como un hecho real, absolutamente real. Tampoco son alegóricos los cantos en que Homero y Virgilio nos cuentan las entrevistas de Ulises y Eneas con los muertos. En cambio, el viaje de Dante a los tres mundos es una triple alegoría: de la historia de Israel, que es la cifra de la del género humano; de la historia de los Evangelios, que es la historia de la redención de los hombres; y de la historia de Dante, que es una alegoría de la de todos los pecadores... Alegoría de la historia de la salvación por el amor: el cristianismo.

En muchos pasajes de la *Vita Nova* Dante emplea expresiones como esta: *Amor me dijo, Vi llegar al Amor*... O sea: ve al Amor y lo oye; habla de él no como si fuese una pasión sino una persona. Sin embargo, en el mismo libro, al comentar uno de sus poemas, escribe: "Alguno podrá sorprenderse de que hable de Amor no sólo como si fuese una cosa en sí o como una substancia inteligente sino como si fuese una substancia corporal, lo cual es, en verdad, falso. Amor no existe en sí como substancia sino que es un accidente de una substancia". Para la mejor comprensión de este pasaje, debe recordarse que, según la doctrina medieval, hay substancias inteligentes e incorpóreas como los ángeles, substancias sin inteligencia como los elementos materiales, substancias animadas por un alma vegetal o animal pero irracional y, en fin, substancias que son corporales e inteligentes: los hombres.* Aunque Amor no es ni espíritu angélico ni demonio ni materia bruta, tampoco es una persona. ¿Qué es entonces? Es un accidente de una substancia corpórea e inteligente; no una persona sino algo que le pasa a una persona: una pasión, un sentimiento. Pero Dante describe este accidente que carece de forma —aunque nace de la visión de una forma— como si fuese realmente una persona; quiero decir, hace del amor una personificación. Más adelante explica que revestir al amor con los atributos del ser humano es un privilegio acordado a los poetas. Desde la Antigüedad, dice, los poetas usan "figuras y colores retóricos para hablar de las cosas inanimadas como si ellas tuviesen sentido y razón..." Amor es una figura de lenguaje.

Por medio de la personificación el poeta traza un puente entre lo invisible y lo visible, la idea y la cosa, la abstracción y el objeto. El amor, la envidia y la cólera son pasiones que, a través de una operación del lenguaje, se transforman en personas, no de carne y hueso sino imaginarias. La personificación es un momento de la alegoría. Las distintas personificaciones —Amor, Envidia, Castidad, Justicia, Cólera, Templanza— hablan entre ellas como hablan los hombres y las mujeres; como ellos, se unen y separan, pactan y pelean. Hay una diferencia, sin embargo: cualquiera que sea la forma que adopten, las figuras alegóricas no son realmente formas sino configuraciones de signos. Su ser es ser signo. La esencia del triángulo es su forma y puede reducirse a una proporción geométrica y matemática; el triángulo que vemos pintado en una iglesia medieval no es nada más una forma: es el signo de la divinidad. En la alegoría desaparece la distancia entre ser y sentido: el signo devora al ser. Cada elemento de la alegoría —rostro y cuerpo, gesto y vestidura— es un atributo y cada atributo es un signo. Pero la alegoría nos oculta aquello mismo que nos presenta. No es una presencia, aunque asuma una forma corpórea, ni es algo que se aprehende con los ojos y de golpe sino lentamente y con el entendimiento: ver una alegoría es interpretarla. Contemplamos las formas del mundo, desciframos las alegorías.

La naturaleza intelectual de la alegoría, que reduce el ser al signo, se manifiesta también en la actitud del poeta ante su obra. A diferencia del poeta romántico, poseído por la inspiración, el poeta alegórico *sí sabe* de qué habla. Dante declara con sencillez: "Sería una gran vergüenza que un rimador que reviste sus ideas con figuras o con los colores de la retórica no pueda, cuando se le interroga, desvestirlas de manera que se vea que ellas esconden un sentido verdadero". El cuerpo de la analogía es su significado. Así, aunque se presentan como imágenes, las alegorías son realmente escrituras. Como las Santas Escrituras, modelo de todas las otras, las alegorías esconden una pluralidad de significados. En *El convivio* (II, 1), Dante llama a sus poemas *escrituras* y enumera los cuatro sentidos que pueden extraerse de ellas: el literal, el alegórico ("la verdad encubierta por una mentira hermosa"), el moral y el anagógico o sobrenatural. El

* Cf. la nota de André Pézard a *Vita Nova XXV* (Nagel, Paris, 1953).

cuerpo de la alegoría es cuádruple y, al mismo tiempo inasible. Cada significación nos lleva a otra, más elevada, hasta que la última nos enfrenta a aquello que es indecible y que está más allá del sentido.

En el libro sabio e inteligente que ha dedicado a este tema *(The Allegory of Love)* C. S. Lewis nos previene contra una confusión frecuente: leer una alegoría medieval como un símbolo.* La alegoría y el símbolo son hermanos pues ambos son manifestaciones del pensamiento analógico; lo mismo la alegoría que el símbolo postulan una relación secreta entre el esto y el aquello, el mundo de las ideas y el de las cosas. Pero Lewis introduce una distinción fundamental: "la equivalencia entre lo material y lo inmaterial puede ser usado por la mente de dos maneras... Ante un hecho inmaterial, como la pasión que uno siente, se inventa *visibilia* para expresarla... Se siente cólera e imaginamos a la Ira, con el rostro descompuesto y una antorcha en la mano. Esto es lo que se llama alegoría". En cambio, también podemos ver a nuestras pasiones como una copia o reflejo de un mundo inmaterial. Esta fue la idea de Platón; es una idea implícita —aunque pocas veces consciente— en todo simbolismo. Ver a través de la copia al arquetipo, vislumbrar en el mundo de aquí al de allá, dice Lewis, "es lo que llamo simbolismo o sacramentalismo". Para el simbolista, la realidad que vemos no es enteramente real; es un símbolo de la otra realidad, la verdadera: la idea, la esencia.

La alegoría fue la forma predilecta de los poetas medievales y a ella le debemos, entre otras obras, *Le Roman de la Rose*. Sin embargo, aunque Dante ve a su poema como una verdadera alegoría, la *Divina comedia* es, por fortuna, algo más y, sobre todo, algo irreductible a la geometría, a un tiempo obsesiva y árida, del género. La declinación de la alegoría comienza en el Renacimiento. Aparece el poema épico fantástico, quiero decir, en el que las circunstancias y los héroes son plenamente ficciones. La obra maestra del género es el *Orlando furioso* de Ariosto, un poema que pocos leen hoy, a pesar de que por su brío, su velocidad, la mezcla de alta poesía y humor, extravagancia y sentido común, es un libro extraordinariamente moderno. Un libro vivo. Con la épica burlesca italiana —Boiardo y Ariosto— se rompe la alegoría y se abre el camino a la nueva novela y a Cervantes. En la novela opera un principio opuesto al del poema alegórico: la ironía. La primera reveló la correspondencia entre el mundo de aquí y el de allá; la segunda subraya la distancia entre lo real y lo imaginario.** También es italiano el otro gran poema extenso del Renacimiento: *Jerusalén liberada*. Es una obra menos veloz y abigarrada que el *Orlando* pero más grave y noble. El humor se evapora y se transforma en una niebla irisada: la melancolía.

Ni la poesía épica italiana, con ser una de las más altas creaciones literarias europeas, ni los otros grandes poemas del Renacimiento y la Edad Barroca —*Los Lusiadas*, *The Fairee Queene*, *Paradise Lost*— han ejercido influencia sobre la poesía moderna. En cambio, los poetas románticos los leyeron con pasión, sobre todo a Milton. Además, veneraron sus figuras, que les parecían emblemas del destino del poeta: Milton, ciego y rebelde; Tasso, enamorado, loco y perseguido. La indiferencia de los modernos ante la épica renacentista y barroca se debe, quizá, a que con esos poemas culmina la tradición del humanismo grecolatino y renacentista mientras que la Edad Moderna ha sido la de la quiebra de esos cánones estéticos. Es lástima. Los *Mutability Cantos* de Spenser, por ejemplo, merecen ser leídos no con los ojos de la arqueología literaria sino de los de la poesía de hoy. Son modernos, a pesar del arcaísmo de su lenguaje, tanto por su tema —el diálogo entre mutación e identidad, cambio y continuidad— como por la vitalidad de sus giros, imágenes y expresiones. La máxima abstracción vertida en términos particulares y concretos. La naturaleza, madre de todas las criaturas, "siempre joven y siempre vieja,/inmóvil siempre y siempre en movimiento,/nadie la ve y todos la contemplan...". Camoens es menos inclinado a las paradojas y a las filosofías pero su lenguaje no es menos concreto que el de Spenser y su relato es más simple. Economía en la acción y opulencia en las digresiones. Camoens está lejos de nosotros pero algunos pasajes no han perdido sus poderes de encantamiento, como la descripción de Malabar y su gente, la aparición del gigante Adamastor convertido en el Cabo de Buena Esperanza (que el poeta llama, con mayor realismo, Tormentario) y, en fin, el delicioso episodio de la Isla del Amor.

Eliot reprochó a Milton sus giros latinizantes y su elocuencia; crítica sorprendente pues, en el fondo, equivalía a reprocharle aquello mismo que Eliot siempre exaltó: el europeísmo. ¿Inconsistencia? Quizá, más bien, dos opuestas visiones de Europa. Para Eliot la tradición europea podía condensarse en dos nombres: Roma y Dante, es decir, el orden cristiano medieval; para Milton, Europa era ante todo el pasado grecorromano, las humanidades renacentistas, el cristianismo reformado y el nuevo pensamiento. Durante su viaje en Italia visitó a Galileo, que vivía recluido. La Europa de Milton es la Europa que dividió a la Europa de Eliot. El equívoco entre la generación de Eliot y Milton es de la misma índole del que separa a Miguel Angel de pintores como Matisse y Picasso. Aunque Milton nació cuarenta años después de la muerte de Miguel Angel, hay en sus figuras heroicas cierto parecido: son encarnaciones del conflicto entre el cristianismo y la belleza ideal del humanismo pagano. En las obras de los dos artistas triunfa el arquetipo renacentista del hombre y de la naturaleza: idealismo naturalista. Sin embargo, aunque sus personajes posean las proporciones sobrehumanas de los héroes de la Antigüedad, están poseídos por un dinamismo ausente en los modelos clásicos y en las obras de los pintores y poetas del primer Renacimiento. El dinamismo de las figuras de Miguel Angel y de Milton es trágico pues es una visión de la caída del héroe en un espacio sin fin. Quiero decir: es una versión, a un tiempo cristiana y olímpica, del misterio del pecado original.

El Satán de Milton se despeña interminablemente y, lo que es más terrible, al caer en el espacio sin fin cae en sí mismo. La modernidad comienza con el descubrimiento del doble infinito: el cósmico y el psíquico. El hombre sintió de pronto que le faltaba, literalmente, suelo. La nueva ciencia había abierto el espacio y por esa hendedura el ojo humano

* Me reconozco culpable de esta confusión en las páginas que, hace más de treinta años, dediqué a Dante y la *Vita Nova* ("La inspiración", en *El arco y la lira*).

** He tratado el tema de las relaciones contradictorias entre analogía e ironía en *El arco y la lira* (en el capítulo "Ambigüedad de la novela"), México, 1956; en *El signo y el garabato* ("La nueva analogía"), México, 1973, y en *Los hijos del limo* ("Analogía e ironía"), Barcelona, 1974.

Edward Wadsworth, *Dique*, *c.* 1914

Henri Gaudier-Brzeska, dibujos para "Memoir" de Pound, *c.* 1914

descubrió algo rebelde al pensamiento: el infinito. Así, la modernidad naciente, a través de sus poetas y artistas, descubrió un nuevo vértigo. El mundo de Dante era finito y por eso pudo trazar la geografía del infierno, el purgatorio y el paraíso. Pero ese mundo limitado era eterno: los hombres estaban destinados a vivir por los siglos de los siglos y, después del Juicio Final, sin experimentar cambio alguno. La eternidad disipa al tiempo y a la sucesión: seremos para siempre lo que somos. En esto consiste la diferencia radical entre el mundo medieval y el moderno. El cristiano medieval vivía en un espacio finito y estaba destinado a la eternidad de los bienaventurados o los réprobos; nosotros vivimos en un universo infinito y estamos destinados a desaparecer para siempre. Nuestra condición es trágica en un sentido que no sospecharon ni los paganos de la Antigüedad ni los cristianos de la Edad Media.

Ninguna de las epopeyas españolas de los siglos XVI y XVII puede compararse a las que he citado. Lope de Vega, a imitación de Ariosto, escribió *La hermosura de Angélica* y unos años después rivalizó con el Tasso al publicar *Jerusalén conquistada*. Son poemas olvidados con justicia. Lope también escribió una *Gatomaquia*, un poema épico burlesco que cuenta batallas y amoríos de gatos y gatas en los tejados de Madrid. Sus gatos son demasiado humanos y sus humanos demasiado estereotipados. ¿Y Alonso de Ercilla? Hace muchos años Neruda, que se disponía a escribir su *Canto general*, me instó a que leyese algunos pasajes que él admiraba. Lectura a un tiempo fatigosa y conmovedora. El estilo de Ercilla es como el trote de un escuadrón de caballería en un llano. Pero esa monotonía tiene compensaciones: la sobriedad, el realismo y cierta nobleza viril. La exaltación del enemigo, el cacique Caupolicán, es una lección de moral poética, sobre todo en nuestra época vil, que acostumbra deshonrar a los vencidos.

Las fábulas, abundantes en esos siglos, podrían considerarse poemas extensos. Sin embargo, por su carácter mismo, son episodios desprendidos del gran libro de la mitología. Casi todas están inspiradas en las *Metamorfosis* de Ovidio. La más famosa de todas, la *Fábula de Polifemo y Galatea*, es uno de los poemas más perfectos de la poesía europea pero ¿es un poema extenso? Tiene quinientos cuatro versos: largo para nosotros, no para su época. Tampoco me parece que las *Soledades* se ajusten a las características del poema extenso. Lo distintivo no es únicamente el número de líneas sino el desarrollo: las divisiones entre las distintas partes y los enlaces y articulaciones entre ellas. El poema extenso debe satisfacer una doble exigencia: la de la variedad dentro de la unidad y la de la combinación entre recurrencia y sorpresa. No encuentro en las *Soledades* desarrollo sino acumulación —a veces deslumbrante, otras fastidiosa y siempre prolija— de fragmentos y detalles. Hace mucho quería decirlo y ahora me atrevo: las *Soledades* es una pieza de marquetería sublime y vana. Es un poema sin acción y sin historia, plagado de amplificaciones y rodeos divagantes; las continuas digresiones son a veces mágicas, como pasearse por un jardín encantado, pero la repetición de maravillas termina por resultar tediosa. Hay visiones fascinantes y charadas fútiles: ¿cuál es el aroma que "traducido mal por Egipto, /tarde lo encomendó el Nilo a sus bocas"? En fin, ¿se puede leer con entusiasmo a las *Soleda-*

des? Entusiasmo: la marca de la poesía, su señal de nacimiento, el furor divino.

La composición de las *Soledades* es nula. Composición en el sentido en que la *Eneida* y la *Divina comedia*, las *Coplas a la muerte del maestro de Santiago* y *El preludio*, el *Canto a mí mismo* y *Un lance de dados* son obras *compuestas*, cualquiera que sea su género. El *Polifemo*, que es para mí el mejor poema de Góngora, está concebido con mayor fortuna; tal vez porque en este caso el poeta cordobés siguió fielmente a Ovidio. La acción es condensada y rápida como en el poeta latino pero la verdadera originalidad de Góngora está en el lenguaje, que es prodigioso, y en su visión paradisíaca del mundo natural. Los personajes de Góngora nos impresionan por sus dimensiones sobrehumanas pero su Polifemo no nos hace reir como el de Teócrito ni nos conmueve como el de Ovidio: nos asombra. Lo mismo debe decirse de Acis y su fin desdichado o de la hermosa Galatea y su pasión: nos maravillan sin conquistar nuestra complicidad sentimental o emocional como los otros héroes de la literatura. No son personas ni personajes: son figuras. El mundo de Góngora no es el teatro de las pasiones humanas o el de las batallas y amores de los dioses. Es un mundo estético y sus criaturas, tejidas por las palabras, son reflejos, sombras, centelleos, engaños adorables y efímeros. ¿Qué queda después de la lectura? Queda una naturaleza transfigurada en lenguaje. Queda la hermosura...

La influencia de Góngora fue inmensa. Enriqueció al vocabulario y nos enseñó a ver y a combinar lo que vemos de una manera a un tiempo inusitada y sensual; en cambio, no nos dio una *visión* del ser humano ni de este mundo y sus trasmundos. Tampoco nos enseñó a *componer*, en la acepción más inmediata de la palabra: formar un todo con cosas diversas. Fue muy imitado y, sin embargo, esa influencia no produjo ninguna obra considerable, excepto *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz. El poema de la poetisa mexicana es gongorino y, al mismo tiempo, es la negación de Góngora y de su estética: es una visión del mundo y del espíritu humano perdido en la vastedad universal. Es un verdadero poema extenso, con un principio, un desarrollo complejo y un fin súbito, inesperado. No hay nada en la poesía de nuestro siglo XVI y XVII que se le asemeje. En la poesía española de su época, *Primero sueño* es un obelisco solitario. Poema del acto de conocer y de los límites de todo conocer, para encontrar visiones y obsesiones parecidas hay que ir al poema de Mallarmé, *Un lance de dados*, y a su descendencia en nuestro siglo.

•

Aunque en más de un sentido somos sus herederos y continuadores (no siempre fieles: hemos olvidado su tolerancia y sus buenas maneras intelectuales), el siglo XVIII está más lejos de nosotros, poéticamente, que el XVI o el XVII. En el siglo XVIII nace ya plenamente la modernidad pero no la poesía moderna. Más bien puede decirse lo contrario: la poesía romántica fue una reacción frente a la del XVIII. Las cualidades de los poemas extensos de ese siglo son las opuestas a las que amamos en los poemas de los románticos y los simbolistas. El *Essay on Man*, por ejemplo, es un verdadero ensayo —lúcido, ingenioso, elegante y de composición esmerada— pero me pregunto si, a pesar de la versificación admirable, no podía haber sido escrito en prosa. La elocuencia de Milton nos cansa y sus largos y complejos periodos nos marean; sin embargo, en el momento en que estamos a punto de cerrar el volumen, nos fascina una súbita perspectiva espiritual que, de pronto, se abre ante nuestros ojos. Es como si el telón de la realidad se desgarrara y pudiésemos ver el *otro lado*. Blake dijo que Milton, como verdadero poeta, estaba de parte del diablo, aunque no lo sabía. Desde entonces Satán se transformó en una figura que participa del heroísmo altruista de Prometeo, la osadía de Icaro y el amor a la libertad. Satán: subversión e ironía, caída y melancolía. También promesa de redención. El príncipe caído, Lucifer, el lucero del alba, el porta-antorcha que rompe la oscuridad, fascinó a los románticos y a sus sucesores. En el poema de Hugo *El fin de Satán*, el ángel rebelde en su infinita caída abandona una pluma. Tocada por el ojo de Dios, esa pluma se convierte en el ángel Libertad.

El romanticismo alteró profundamente al poema extenso, lo mismo en su arquitectura y en sus temas que en sus fundamentos. Fue un cambio no menos profundo que el de la alegoría. En primer término, introdujo un elemento subjetivo como tema del poema: el yo del poeta, su persona misma; en segundo lugar, hizo del canto el cuento mismo. Quiero decir: el cuento del canto fue el canto, el tema del poema fue la poesía misma. O como dice el sentencioso Antonio Machado: se *canta* una historia y así se *cuenta* una melodía. Contar es, simultáneamente, relatar una historia y escandir el verso: cuento que se vuelve canto y canto que, al contar el cuento, se canta a sí mismo —al acto de cantar. El poema romántico tuvo como tema del canto al canto mismo o a su cantor: poema de la poesía o poema del poeta. En la *Divina comedia* el héroe no es un semidios sino un pecador: el poeta florentino Dante Alighieri, que es un ser real y, al mismo tiempo, es una alegoría del hombre caído. El tema del don Juan de Byron no es el libertino de la leyenda sevillana sino el poeta mismo. Don Juan no es una alegoría de Byron: es una máscara simbólica, una *persona*. Byron es Byron y es el reflejo que lo trasciende: el poeta rebelde y libre. El reflejo terrestre, la copia corporal y espiritual de un arquetipo: Satán, el ángel de la libertad.

El símbolo opera en dirección opuesta a la alegoría. Ya antes Blake había escrito un poema épico-simbólico que tiene como personaje a Milton pero el Milton de Blake es realmente el mismo Blake que, a su vez, no es sino la manifestación humana de la imaginación poética. Según Blake, la imaginación tiene la misión, a través del poeta, de convertir a "los hijos de la Memoria", es decir: a la poesía grecorromana, en "los hijos de la inspiración": la poesía de la nueva era. El Milton de Blake, encarnación de la "eterna energía" (Satán) no es una alegoría: es el *símbolo* del nuevo poeta. La nueva poesía se propone acabar con la imitación de "los pervertidos escritos de Virgilio, Ovidio y los otros paganos, esclavos de la espada". En el Milton de Blake se conjugan el poema del poeta con el poema de la poesía.

No es difícil encontrar las dos notas, siempre en el modo simbólico, en casi todos los grandes poemas románticos: en el *Hiperión* de Hölderlin, en el *Adonais* de Shelley o en *El viejo marinero* de Coleridge. En *El preludio* los dos elementos aparecen de modo explícito directo. Wordsworth nos cuenta la formación del poeta Wordsworth, desde la infancia visionaria hasta la madurez. Pero no es una

biografía, aunque no se omitan los episodios reales; el verdadero héroe de *El preludio* es la imaginación poética: cómo nace en un niño, cómo se debilita y está a punto de perderse y cómo, por la contemplación de la naturaleza y de la sociedad humana, el poeta maduro la restaura. Es un poema animado por un doble movimiento: el tránsito hacia la madurez es también un regreso a la infancia. El asunto del poema es psicológico, filosófico y, sobre todo, poético y religioso: recobrar la mirada del niño. La restauración del saber inocente. El poema del poeta se funde en el poema del poema.

El simbolismo recogió los dos grandes temas de la poesía romántica: la poesía del poeta y la poesía del poema. Entre estos dos extremos desplegó —otra herencia romántica— el diálogo entre ironía y analogía: la conciencia del tiempo y la visión de la correspondencia universal. Diálogo que se resuelve en discordia, como en Baudelaire. La poesía simbolista introdujo otro cambio, este sí radical: aplicó al poema extenso la estética del poema breve. El poeta simbolista aborrece las explicaciones; no cuenta y ni siquiera dice: sugiere. Su canto colinda con el silencio. Uno de los elementos del poema extenso era la continuidad en el desarrollo, es decir, el carácter lineal de la composición: un episodio sucedía a otro y cada uno estaba ligado al anterior y al siguiente. No había interrupción ni ruptura. El poeta simbolista rompe la continuidad: cree en el valor de la pausa y del espacio en blanco. Un poema simbolista es un archipiélago de fragmentos. El desarrollo se atomiza. A diferencia del poema romántico, los fragmentos no están unidos por una cadena verbal sino por silencios, afinidades, colores. La sucesión no es explícita sino tácita. Por último, en el poema simbolista abundan las metáforas y los símbolos mientras que se omiten las descripciones y la narración. Encuentro entre lo extenso y lo intenso: el poema extenso se vuelve una sucesión de momentos intensos.

El mejor ejemplo de la nueva poética fue *Un lance de dados:* un extraño poema que tiene por tema el acto de escribir un poema. Pero un poema nunca antes intentado: un poema absoluto. No *un* poema del poema sino *el* poema del poema. El tema de sor Juana Inés de la Cruz —el poema del acto de conocer— reaparece llevado a un límite extremo. La respuesta fue igualmente negativa: *el* poema del poema fue *un* poema. No hay más poema absoluto que este que ahora escribo en una lengua destinada a desaparecer. Así, el poema del poema de Hölderlin y los otros románticos culmina en su crítica y en su negación: estamos condenados a escribir el mismo poema y cada versión de ese poema universal es particular y relativa. Es conocida la emoción con que, hacia 1866, Mallarmé descubrió el pensamiento de Hegel. Hay una indudable semejanza: ambos, el filósofo y el poeta, parten de la final identidad entre el ser y la nada.* La dialéctica está destinada, según Hegel, a mediar entre los distintos modos del ser hasta la final afirmación plenaria del ser; a esta idea corresponde la ambición de Mallarmé: resolver el azar (el lenguaje) en un número absoluto (el poema). A la inversa del soberbio Hegel —y en esto su humildad fue también sabiduría— Mallarmé termina por proferir apenas un *Quizás*. El cubilete poético no anula a la casualidad: no hay un número absoluto. Si lo hubiese, sería incognoscible e indecible. Cada poema, cada número, es un absoluto instantáneo. Lección de sobriedad y heroísmo. Fue un regreso implícito a Kant, aunque Mallarmé quizá no lo supo. A Kant, el fundador de la modernidad verdadera y el primero que nos previno contra los delirios de la dialéctica, que él llamaba, con razón, la "filosofía de la ilusión".

En el otro extremo: Walt Whitman. Para darse cuenta de su extraordinaria modernidad hay que recordar la fecha de publicación de *Canto a mí mismo:* 1855. ¿Qué se escribía entonces en Europa y en América? El poema de Mallarmé apareció cerca de medio siglo después, en 1897. Pero no es sólo una fecha lo que separa a los dos poetas: sus obras anuncian las vías opuestas, aunque complementarias, que ha seguido la poesía del siglo XX. Whitman recoge el tema romántico del poeta como asunto del poema. Al mismo tiempo, cambia radicalmente esa tradición. Whitman no nos cuenta la historia de un héroe legendario tras cuyos rasgos se esconde el poeta, como el *Hiperión* de Hölderlin o el *Childe Harold* de Byron. Tampoco escribe una biografía poética como la de *El preludio* de Wordsworth. El *Canto a mí mismo* no es un relato sino una *expansión* poética. Whitman no habla de las vicisitudes de su vida sino de su ser mismo. El poeta canta a un yo que es un tú y un él y un nosotros. Es uno entre tantos y es un ser único: un peatón y un cosmos. El tiempo del canto también es distinto al de los antiguos poemas. No es ni un pasado mítico ni un presente atemporal. Es un presente fechado: 1855; y es un presente sin fechas: el ahora mismo que pasa todos los días desde que los hombres son hombres. Whitman recobra el carácter arquetípico del tiempo no a través de un pasado legendario sino por la inmersión en el ahora. Lo que pasa ahora está pasando siempre.

La forma del poema también está en oposición a la forma de Mallarmé. Ambos prescinden de la rima pero en tanto que el ritmo de Mallarmé es primordialmente visual —la disposición de las líneas sobre las páginas, los blancos y los diferentes caracteres— el de Whitman es oral: no algo que vemos sino algo que oímos. Vuelta al origen de la poesía: la palabra hablada. Mallarmé exalta la reticencia, el silencio, los blancos; su lenguaje viene de la escritura y es exquisito. El lenguaje de Whitman es hablado y peca no por el lado del preciosismo sino por el de la oratoria y la gesticulación. Arrebatado por el entusiasmo, quiere decirlo todo, se pierde y se gana en interminables enumeraciones con una suerte de delicia a un tiempo infantil y cósmica, va de la confidencia a la exclamación y de la exclamación a la profecía. Al exaltar al yo exalta al nosotros. Su democracia es libertaria, igualitaria y cósmica. Poema de la reconciliación de las potencias enemigas: el cuerpo y el alma, el presente y el pasado, el yo y el tú, el blanco y el negro, el hombre y la mujer, lo alto y lo bajo. El *Canto a mí mismo* se resuelve en el canto de la fundación de una comunidad libre, una fraternidad entre los hombres, los seres y las cosas, sean astros o ratones, tigres o locomotoras, árboles o sonatas... Mallarmé: el canto del poeta solitario frente al universo; Whitman: el canto de fundación de la comunidad libre de los iguales. Con estos dos poetas termina cierta modernidad —la poesía romántica, el simbolismo— y comienza otra: la nuestra.●

* Una idea que se encuentra también en el pensamiento de la India, especialmente en el budismo de Nagarjuna.