

EL ROMANTICISMO Y LA POESÍA CONTEMPORÁNEA*

Ante todo: agradezco profundamente a Francisco Rico su invitación a participar en este seminario sobre el Romanticismo y la Literatura Contemporánea. Acepté no sin temores y recelos: tanto o más que la vastedad del tema me asustan mis limitaciones y mis insuficiencias. Mis títulos para tomar parte en esta conversación son más que dudosos: no soy un especialista ni un crítico profesional ni un historiador. Lo único que justifica mi presencia aquí es mi pasión por la poesía. Desde mi adolescencia, al lado de las ocupaciones con las que me he ganado el sustento, y a veces en contra de ellas, escribo poemas. La poesía ha sido para mí no sólo un oficio cotidiano y una invencible afición sino un vicio, un destino y, en fin, un culto, una religión íntima. Pero escribo poemas de una manera intermitente y, como otros poetas, en los períodos vacantes he reflexionado sobre la creación poética y acerca de las circunstancias psicológicas e históricas que la rodean y que, en buena parte, la determinan. Así mi contribución a este seminario no será la del filósofo, el crítico o el historiador sino la del oficiante; lo que diga ha de verse como un testimonio más que como un juicio. Añado que algunos de mis ensayos versan precisamente sobre las relaciones entre el romanticismo y la poesía contemporánea; es natural que las opiniones y pareceres que van ustedes a oír sean la prolongación de esos escritos míos.

I Modernidad y romanticismo

EL TEMA QUE nos preocupa está compuesto por dos términos. Ambos están incluidos en otro, que los engloba: el Romanticismo es una dimensión de la Edad Moderna y lo mismo ocurre con la Literatura Contemporánea. La primera dificultad a que nos enfrentamos es el carácter elusivo y cambiante de estas palabras: lo moderno es por naturaleza transitorio y lo contemporáneo es una cualidad que se desvanece apenas la nombramos. Hay tantas modernidades y antigüedades como épocas y sociedades: un azteca era moderno ante un olmeca y Alejandro frente a Amenofis IV. La poesía "modernista" de Darío era una antigualla para los ultraístas y el futurismo hoy nos parece, más que una estética, una reliquia. La Edad Moderna no tardará en ser la Antigüedad de mañana. Estoy seguro de que nuestro siglo será visto por nuestros descendientes —si tenemos descendientes— como una verdadera Edad Oscura, más oscura aun que la que sucedió al Imperio Romano. Pero, por ahora, tenemos que resig-

OCTAVIO PAZ

*You say I am repeating
Something I have said before. I shall say it again.
Shall I say it again?*

T.S. Eliot

narnos y aceptar que vivimos en la Edad Moderna, a sabiendas de que se trata de una designación equívoca y provisional.

¿Qué queremos decir con esta palabra: modernidad? ¿Cuándo comenzó? Algunos piensan que se inició con el Renacimiento, la Reforma y el Descubrimiento de América; otros suponen que comenzó con el nacimiento de los Estados nacionales, la institución de la banca, el nacimiento del capitalismo mercantil y la aparición de la burguesía; unos pocos subrayan que lo decisivo fue la revolución científica y filosófica del siglo XVII, sin la cual no tendríamos ni técnica ni industria. Todas estas opiniones son admisibles. Aisladas son insuficientes; unidas, ofrecen una explicación coherente. Por esto, tal vez, la mayoría se inclina por el siglo XVIII: no sólo es el heredero de estos cambios e innovaciones sino que en ese siglo se advierten ya muchos de los rasgos que serían los nuestros. ¿Esa época fue una prefiguración de la que hoy vivimos? Sí y no. Más exacto sería decir que la nuestra ha sido la desfiguración de las ideas y proyectos de ese gran siglo.

La modernidad comienza como una crítica de la religión, la filosofía, la moral, el derecho, la historia, la economía y la política. La crítica es su rasgo distintivo, su señal de nacimiento. Todo lo que ha sido la Edad Moderna ha sido obra de la crítica, entendida ésta como un método de investigación, creación y acción. Los conceptos e ideas cardinales de la Edad Moderna —progreso, evolución, revolución, libertad, democracia, ciencia, técnica— nacieron de la crítica. En el siglo XVIII la razón hizo la crítica del mundo y de sí misma; así transformó de raíz al antiguo racionalismo y a sus geometrías intemporales. Crítica de sí misma: la razón renunció a las construcciones grandiosas que la identificaban con el Ser, el Bien y la Verdad; dejó de ser la Casa de la Idea y se convirtió en un camino: fue un método de exploración. Crítica de la Metafísica y sus verdades impermeables al cambio: Hume y Kant. Crítica del mundo, del presente y el pasado; crítica de las certidumbres y valores tradicionales; crítica de las instituciones y las creencias, el Trono y el Altar; crítica de las costumbres, reflexión sobre las pasiones, la sensibilidad y la sexualidad: Rousseau, Diderot, Laclos, Sade; crítica histórica de Gibbon y Montesquieu; descubrimiento del otro: el chino, el per-

* Este texto fue leído por Octavio Paz en la Universidad de Santander el 6 de septiembre pasado.

sa, el indio americano; cambios de perspectiva en la astronomía, la geografía, la física, la biología... Al final,

la crítica encarna en la historia: la Revolución de Independencia de los Estados Unidos, la Revolución Francesa y el movimiento de independencia de los dominios americanos de España y Portugal. Por razones que he expuesto en otros escritos, la Revolución de Independencia en la América española y portuguesa fracasó en lo político y en lo social. Nuestra modernidad es incompleta o, más bien, es un híbrido histórico.

No es un accidente que estas grandes revoluciones, fundadoras de la historia moderna, se hayan inspirado en el pensamiento del siglo XVIII. Fue un siglo rico en proyectos de reforma social y en utopías. Se ha dicho que esas utopías son la parte menos afortunada de su legado; sin embargo, no podemos ni desdenarlas ni condenarlas; si es cierto que se han cometido muchos horrores en su nombre, también lo es que les debemos casi todas las acciones y los sueños generosos de la Edad Moderna. Las utopías del XVIII fueron el gran fermento que puso en movimiento a la historia de los siglos XIX y XX. La utopía es la otra cara de la crítica y sólo una edad crítica puede ser inventora de utopías; el hueco dejado por las demoliciones del espíritu crítico lo ocupan casi siempre las construcciones utópicas. Las utopías son los sueños de la razón. Sueños activos que se transforman en revoluciones y reformas. La preeminencia de las utopías es otro rasgo original y característico de la Edad Moderna. Cada época se identifica con una visión del tiempo y en la nuestra la presencia constante de las utopías revolucionarias delata el lugar privilegiado que tiene el futuro para nosotros. El pasado no es mejor que el presente: la perfección no está atrás de nosotros sino adelante, no es un paraíso abandonado sino un territorio que debemos colonizar, una ciudad que hay que construir.

El cristianismo opuso a la visión del tiempo cíclico de la Antigüedad —grecorromana un tiempo lineal, sucesivo e irreversible—, con un principio y un fin, de la caída de Adán y Eva al Juicio final. Frente a ese tiempo histórico y mortal hubo otro tiempo sobrenatural, invulnerable ante la muerte y la sucesión: la Eternidad. Por esto el único episodio realmente decisivo de la historia terrestre fue el de la Redención: el descenso de Cristo y su sacrificio representan la intersección entre la Eternidad y la temporalidad, el tiempo sucesivo y mortal de los hombres y el tiempo del más allá, que no cambia ni sucede, idéntico a sí mismo siempre. La Edad Moderna se inicia con la crítica a la Eternidad cristiana y con la aparición de otro tiempo. Por una parte, el tiempo finito del cristianismo, con un principio y un fin, se vuelve el tiempo casi infinito de la evolución natural y de la historia, abierto hacia el futuro. Por la otra, la modernidad desvaloriza a la eternidad: la perfección se traslada al futuro, no en el otro mundo sino en éste. Apenas si necesito recordar la imagen célebre de Hegel: la rosa de la razón está crucificada en el presente. La historia, dijo, es un Calvario: transposición del misterio cristiano en acción histórica. El camino hacia lo absoluto pasó por el tiempo, fue tiempo. A su vez, entre los diversos modos del tiempo, la siempre diferida perfección residió en el futuro. Los cambios y las revoluciones fueron encarnaciones

del movimiento de los hombres hacia el futuro y sus paraísos.

La relación del Romanticismo con la Modernidad es a un tiempo filial y polémica. Hijo de la Edad Crítica, su fundamento, su acta de nacimiento y su definición son el cambio. El romanticismo fue el gran cambio no sólo en el dominio de las letras y las artes sino en el de la imaginación, la sensibilidad, el gusto, las ideas. Fue una moral, una erótica, una política, una manera de vestirse y una manera de amar, una manera de vivir y de morir. Hijo rebelde, el romanticismo hace la crítica de la razón crítica y opone al tiempo de la historia sucesiva el tiempo del origen antes de la historia, al tiempo futuro de las utopías el tiempo instantáneo de las pasiones, el amor y la sangre. El romanticismo es la gran negación de la Modernidad tal como había sido concebida por el siglo XVIII y por la razón crítica, utópica y revolucionaria. Pero es una negación moderna, quiero decir: una negación dentro de la Modernidad. Sólo la Edad Crítica podía engendrar una negación de tal modo total.

El romanticismo convive con la Modernidad y se funde a ella sólo para, una y otra vez, transgredirla. Esas transgresiones asumen muchas formas pero se manifiestan siempre de dos maneras: la analogía y la ironía. Por lo primero entiendo "la visión del universo como un sistema de correspondencias y la visión del lenguaje como el doble del universo".¹ Es una tradición antiquísima, reelaborada y transmitida por el neoplatonismo renacentista a diversas corrientes herméticas de los siglos XVI y XVII y que, después de alimentar a las sectas filosóficas y libertinas del XVIII, es recogida por los románticos y sus herederos hasta nuestros días. Es la tradición central, aunque subterránea, de la poesía moderna, de los primeros románticos a Yeats, Rilke, los surrealistas. Al mismo tiempo que la visión de la correspondencia universal aparece, gemela adversaria, la ironía. Es el agujero en el tejido de las analogías, la excepción que interrumpe las correspondencias. Si la analogía puede concebirse como un abanico que, al desplegarse, muestra las semejanzas entre el esto y el aquello, el macrocosmos y el microcosmos, los astros, los hombres y los gusanos, la ironía desgarrará el abanico. La ironía es la disonancia que rompe el concierto de las correspondencias y lo transforma en galimatías. La ironía tiene varios nombres: es la excepción, lo irregular, lo *bizarro* como decía Baudelaire y, en una palabra, es el gran accidente: la muerte.

La analogía se inserta en el mito; su esencia es el ritmo, es decir, el tiempo cíclico hecho de apariciones y desapariciones, muertes y resurrecciones; la ironía es la manifestación de la crítica en el reino de la imaginación y la sensibilidad; su esencia es el tiempo sucesivo que desemboca en la muerte. La de los hombres y la de los dioses. (El tema de la muerte de Dios aparece en la conciencia moderna con los primeros textos de los románticos).² Doble trasgresión: la analogía opone al tiempo sucesivo de la historia y a la beatificación del futuro utópico, el tiempo cíclico del mito; a su vez, la ironía desgarrará el tiempo mítico al afirmar la caída en la contingencia, la pluralidad de dioses y

de mitos, la muerte de Dios y de sus criaturas. Doble ambigüedad de la poesía romántica: es revolucionaria, no con sino frente a las revoluciones del siglo; al mismo tiempo, su religiosidad es una trasgresión de las religiones cristianas.³ La historia de la poesía moderna, del romanticismo al simbolismo, es la historia de las distintas manifestaciones de los dos principios que la constituyen desde su nacimiento: la analogía y la ironía.

II Modernidad y vanguardia

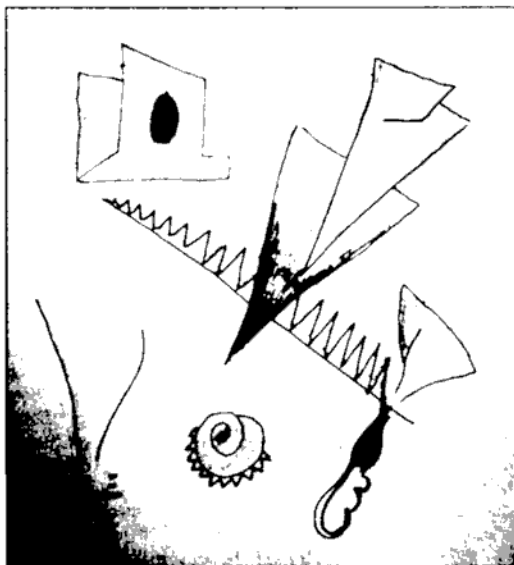
El siglo XIX puede verse como el apogeo de la modernidad. Ideas nacidas de la crítica y que tenían un valor polémico en el XVIII —democracia, separación de la Iglesia y el Estado, desaparición de los privilegios nobiliarios, libertad de creencias, opiniones y asociación— se convirtieron en principios compartidos por casi todas las naciones europeas y por los Estados Unidos. Occidente creció, se extendió y se afirmó. Pero a fines del siglo pasado se inició en los grandes centros de nuestra civilización un profundo malestar que afectó tanto a las instituciones sociales, políticas y económicas como al sistema de creencias y valores. Así, puede llamarse Edad Moderna al ciclo que comprende el nacimiento, el apogeo y la crisis de la modernidad; a su vez, la etapa última, la de la crisis, puede llamarse Edad Contemporánea. Sin embargo, su duración —tiene ya cerca de un siglo— me hacen dudar que ese término sea apropiado. Tampoco le convienen esas palabras que aparecen apenas se habla de este tema: decadencia, crepúsculo. La palabra crisis, sin ser inexacta, se ha desgastado a fuerza de repeticiones. En fin, cualquiera que sea su nombre, el período que comienza a principios de este siglo se distingue de los otros por la incertidumbre frente a los valores e ideas que fundaron a la modernidad. Los primeros signos de esta crisis universal aparecen a fines del siglo pasado y hacia 1910 se manifiestan ya con

brutal claridad. No voy a describirlos. Desde hace mucho son un tema preferido de sociólogos, astrólogos, sacerdotes, economistas, profetas, psicoanalistas, periodistas y los otros curanderos de los males de nuestra sociedad. Me limitaré a enumerar las zonas tocadas por esta enfermedad histórica.

Desde el nacimiento de la Edad Moderna brota, gran fermento y gran extravío, el nacionalismo. Convertido en la religión del Estado nacional, cobra gran virulencia durante el siglo pasado. La crítica reaccionaria contra la democracia burguesa —racionalismo, cosmopolitismo, escepticismo, hedonismo— se alió a la nostalgia por la sociedad precapitalista y sus "relaciones idílicas", como las llamó Marx con ironía. En las prédicas contra el progreso desalmado había ecos del antiguo horror cristiano ante Satán el escéptico y el inteligente Mamón, amante de la industria, el placer y las artes. Desde el otro extremo y con pasión semejante, los revolucionarios —sobre todo los anarquistas— denunciaron el carácter opresor del Estado y de las instituciones sociales: la familia, el derecho, la propiedad. En la primera etapa de la crisis, el socialismo marxista fue crítico pero no subversivo; aunque la Segunda Internacional contribuyó poderosamente a la mejoría de los trabajadores, se mantuvo asociada al *status quo* de las naciones industriales.

En la segunda década del siglo XX la crisis de las instituciones se transformó en la crisis de la sociedad política internacional y estalló la primera gran guerra. Las revoluciones que la sucedieron cambiaron la faz del planeta. El marxismo —o más bien: su versión autoritaria, el leninismo— se convirtió en un poder mundial. En la tercera década, con distintos nombres y contrarias ideologías, se perfiló visiblemente la nueva realidad histórica: el Estado burocrático totalitario. El proceso ha continuado en lo que va del siglo. Incluso entre las naciones que conservan el sistema democrático, es visible la tendencia a reproducir el modelo de dominación burocrática, sea en los grandes consorcios capitalistas, en los sindicatos obreros o en la tecnocracia estatal. Muy pocos sospecharon, al comenzar el siglo, que las generosas aspiraciones libertarias y revolucionarias de esos años degeneraría, cincuenta años después, en un nuevo absolutismo.

La crisis de la vida pública fue también una crisis de las conciencias. Crítica de la familia y de la supremacía masculina, crítica de la moral sexual, crítica de la escuela, las iglesias, las creencias, los valores. A pesar de los inmensos logros de la técnica, se empezó a dudar del progreso, la gran idea rectora de Occidente y su mito intelectual. La descripción del estado de espíritu prevaeciente durante la primera mitad del siglo, con sus violentas oscilaciones entre pasividad y violencia, escepticismo radical y fé en el instinto, extremo intelectualismo y culto a la sangre, ha sido hecha muchas veces y no es necesario repetirla. Señalo únicamente que estos vaivenes coincidieron con descubrimientos fundamentales de las ciencias que, a su vez, pusieron en entredicho a las antiguas certidumbres. Apenas si es necesario mencionar estos cambios: las geometrías no-euclidianas, la física cuántica, la relatividad y la cuarta dimensión. A estos avances suce-



dieron, más recientemente, los de la biología molecular, sobre todo en el dominio de la herencia. Si el antiguo espíritu se evaporó, convertido en una reacción química, la antigua materia, por su parte, perdió consistencia y fue energía, tiempo-espacio, realidad que se disemina sin cesar y sin cesar se reúne consigo misma. Si la materia se escindió en átomos y en partículas de partículas, ¿qué decir de la conciencia? Dejó de ser la roca de fundación de la persona y se dispersó. Para unos fue el teatro de combate de nuevas entidades, tal vez no menos ilusorias que las de la psicología renacentista: el subconciente, el inconciente, la libido, el superego. Para otros, el pensamiento y las emociones no fueron sino el resultado de combinaciones físico-químicas. La familia se convirtió en un criadero de fantasmas y el crimen de Edipo alcanzó la dignidad universal que hasta entonces había tenido el pecado original: ser el signo constitutivo de la especie humana, el rasgo que la distingue de todas las otras especies.

El arte y la literatura son formas de representación de la realidad. Representaciones que son, no necesito recordarlo, también invenciones: representaciones imaginarias. Pero la realidad, de pronto, comenzó a disgregarse y desvanecerse; apareció con los atributos de lo imaginario, se volvió amenazante o irrisoria, inconsistente o fantástica. La silla dejó de ser la silla que vemos y se transformó en una arquitectura de fuerzas, átomos y partículas invisibles. No sólo la nueva física atacó la presunta solidez de los objetos materiales; las geometrías no-euclidianas abrieron la posibilidad de otros espacios, dotados de propiedades distintas a las del espacio tradicional. Surgió la nueva entidad, tema de las lucubraciones de los escritores y los pintores, mito de la primera vanguardia: el espacio-tiempo. Aunque sólo más tarde, en la generación siguiente, la de los surrealistas, el psicoanálisis influiría en los poetas y en los pintores, ya desde entonces la visión del yo y de la persona sufrió profundas alteraciones. Y con ella el lenguaje de los artistas, empeñados en expresar las discontinuidades e intermitencias de la conciencia y de los sentimientos.

El simbolismo se había identificado con un lenguaje esotérico. Culto al misterio del universo y culto al poeta como sacerdote de esa religión secreta. Los nuevos poetas opusieron a este lenguaje la ironía y el prosaísmo. El simbolismo había exaltado el claro-oscuro y había sido un arte de puertas adentro en el que el matiz era el valor supremo; el arte nuevo salió a las calles y plazas: poesía de oposiciones netas y contrastes brutales. El simbolismo había descrito las nostalgias de un más allá, a veces situado en un imposible pasado y, otras, en un no menos imposible *nowhere*; la poesía nueva exaltó al instante, al presente: lo que ven los ojos y tocan las manos. La ciudad de Baudelaire era la urbe nocturna, en la que el alumbrado de gas y sus reflejos —ambiguos como la conciencia humana— iluminaban, en calles como heridas, el desfile de la prostitución, el crimen y la desesperación solitaria. La ciudad de los poetas modernos es la de la multitud, la ciudad de los anuncios luminosos, los tranvías y los autos, que cada noche se transforma en un jardín eléctrico. Pero la ciudad moderna no es menos terrible que la de Baudelaire: "Mientras tú caminas en París solo entre el gentío / y manadas de mugientes auto-

buses te rodean / la angustia del amor te aprieta el gáznate".⁴

El héroe romántico era el aventurero, el pirata, el poeta convertido en guerrero de la libertad o el solitario que se pasea a la orilla de un lago desierto, perdido en una meditación sublime. El héroe de Baudelaire era el ángel caído en la ciudad; vestía de negro y en su traje elegante y raído había manchas de vino, aceite y lodo. El personaje de Apollinaire es un vagabundo urbano, casi un "clochard"; ridículo y patético, perdido entre la muchedumbre. Es la figura que más tarde encarnaría Charles Chaplin, el protagonista de *La Nube con Pantalones* de Mayakowski y el de *Tabaquería* de Pessoa. Un pobre diablo y un ser dotado de poderes ocultos, un payaso y un mago. Es clara la filiación romántica del personaje y de sus actitudes; también lo es su novedad.

Aunque la aventura humana —sus pasiones, locuras, iluminaciones— prosigue en la nueva poesía, los interlocutores han cambiado. La antigua naturaleza desaparece y con ella sus selvas, valles, océanos y montes poblados de monstruos, dioses, demonios y otras maravillas; en su lugar, la ciudad abstracta y, entre los viejos monumentos y las plazas venerables, la terrible novedad de las máquinas. Cambio de realidad: cambio de mitologías. Antes, el hombre hablaba con el universo; o creía que hablaba: si no era su interlocutor era su espejo. En el siglo XX el interlocutor mítico y sus voces misteriosas se evaporan. El hombre se ha quedado solo en la ciudad inmensa y su soledad es la de millones como él. El héroe de la nueva poesía es un solitario en la muchedumbre o mejor dicho, una muchedumbre de solitarios. Es el H. C. E. (*Here Comes Everybody*) de Joyce. Descubrimos que estamos solos en el universo. Solos con nuestras máquinas. Los industrioses diablos de Milton deben haberse frotado las manos. Fue el comienzo del gran solipsismo.

Los antiguos veneraron al caballo y al barco de la vela; la nueva edad a la locomotora y al paquebote. Probablemente el poema de Whitman que más impresionó a sus seguidores fue el dedicado a una locomotora. Valery Larbaud escribió una oda memorable al *Orient-Express*, "el tren de los millonarios"; Cendrars su no menos memorable *Prosa del Transiberiano*, primeras nupcias de la poesía y del cine. Los futuristas cantaron al automóvil y más tarde se multiplicaron los poemas al avión, al submarino y a los otros vehículos modernos. Ninguno de estos textos empeñosos puede compararse al poema de Whitman, el fundador. También los trasatlánticos encendieron las imaginaciones. Apenas si es necesario recordar la *Oda Marítima* de Álvaro de Campos —no una alegoría ni un símbolo de Pessoa: su doble y su enemigo— escrita desde los muelles de Lisboa pero también desde Liverpool, Singapur, Yokohama, Harbin. El paquebote está asociado, en la poesía de esa época, más al Asia que a América. El primer acto de *Partage de Midi* transcurre en un paquebote que navega interminablemente sobre el Océano Índico. La poesía del mar, en las novelas y en los poemas de esa época, fue una poesía del más allá: los mares y las tierras desconocidas pero, sobre todo, las civilizaciones *otras*: la India de Kipling, el

La presencia de paisajes y formas artísticas de Oriente, África y la América precolombiana es un rasgo general de la poesía y el arte de esos años. Los poetas adoptaron el haikú y el teatro Nô impresionó a Yeats y a otros poetas dramáticos. Las traducciones de poesía china de Pound contribuyeron poderosamente a estos cambios. Así, en el primer tercio del siglo XX culmina un largo proceso de descubrimiento de las civilizaciones *otras* y sus distintas visiones de la realidad y del hombre. Este proceso, comenzado en el siglo XVI con la revelación del continente americano, se manifestó en nuestra época por la adopción de formas artísticas no sólo ajenas sino contrarias a la tradición central de Occidente. Fue un cambio de tal modo profundo que todavía nos afecta y que, sin duda, afectará al arte y a la sensibilidad de nuestros descendientes. El cambio fue, por una parte, el resultado natural de la revolución estética iniciada por el romanticismo, su extrema consecuencia; por otra, ha sido el cambio final, el cambio de los cambios: con él acaba una tradición que comenzó en el Renacimiento. Los modelos de esa tradición eran las obras de la Antigüedad grecorromana, de modo que, al negarla, el arte moderno rompió la continuidad de Occidente. Así, el cambio fue una autonegación y, simultáneamente, una metamorfosis. Fin del idealismo naturalista, fin de la perspectiva y de la sección de oro, fin de las representaciones que pretenden dar la ilusión de la realidad.

Lo decisivo no fue la sustitución de los cánones tradicionales —incluyendo las variantes y desviaciones románticas, simbolistas e impresionistas— por los de culturas y civilizaciones extrañas sino la búsqueda de *otra* belleza. Por esto no hablé únicamente de autonegación sino de metamorfosis. El cambio estético fue tan profundo como el cambio que introdujeron las ciencias en la visión tradicional de la realidad. La física había mostrado que la realidad visible se apoya en una estructura que es una relación de fuerzas en equilibrio inestable. Los artistas también quisieron desmontar la aparición de los objetos cotidianos y los cubistas concibieron al cuadro como un sistema de relaciones. Había una suerte de neoplatonismo en esta concepción: el pintor se proponía representar la estructura —o más bien: el arquetipo, la *idea*— de la cafetera y la pipa. De ahí la necesidad de pintar el exterior y el interior de los objetos. El ejemplo de las máscaras negras, que muestran en el mismo plano la parte anterior y posterior del objeto, abrió un camino. Por su parte, los futuristas querían pintar el movimiento, algo que la fotografía hace mejor que la pintura. En aquella época era popular la cronofotografía: sucesión de instantáneas de un objeto o de una figura en movimiento, un caballo que corre, una mujer que marcha rítmicamente, un ciclista. El ejemplo más notable fue *El Desnudo que desciende una escalera* de Marcel Duchamp.

En todas estas obras y tentativas influyeron los nuevos medios de reproducción de la realidad. La atracción mayor, sobre todo para los poetas, fue la fotografía en movimiento: el cine. El gran teórico del montaje, Sergio Eisenstein, señala en uno de sus escritos que la ausencia de reglas de sintaxis y de signos de puntuación en el cine le habían revelado, por omisión, la

verdadera naturaleza de este arte: la yuxtaposición y la simultaneidad. O sea: ruptura del carácter lineal del relato. Eisenstein encontró antecedentes del simultaneísmo en las artes del Oriente, especialmente en el teatro japonés y en la escritura china. Años más tarde Jung, en el prólogo a una edición del clásico chino *I King*, sostuvo que el principio que rige a la combinación de los hexagramas no es sino de confluencia. Conforme a la causalidad, una cosa va después de la otra, un suceso es la causa de otro suceso. En el *I King* opera la presencia simultánea de varias cadenas de causas. Jung llama a esta coincidencia: sincronía, conjunción de tiempos. También es conjunción de espacios. En suma, en la segunda década del siglo XX apareció en la pintura, la poesía y la novela un arte hecho de conjunciones temporales y espaciales que tiende a disolver y a yuxtaponer las divisiones del antes y el después, lo anterior y lo posterior, lo interno y lo externo. Este arte tuvo muchos nombres. El mejor, el más descriptivo: simultaneísmo.

Los pintores se propusieron que el cuadro fuese la representación simultánea de las diferentes facetas de un objeto. Un cuadro cubista mostraba el interior y el exterior del objeto, la faz anterior y posterior de la realidad; un cuadro futurista mostraba —más exactamente: pretendía mostrar— el antes y el después: un perro corriendo o un tranvía al cruzar una plaza. La pintura es un arte espacial y el ojo puede ver al mismo tiempo, sobre una superficie, distintas representaciones y formas. La visión del ojo es simultánea. La yuxtaposición se resolvía en un orden plástico que era un sistema de relaciones visuales. El principio que rige a este tipo de representación es la *contigüidad*: las cosas están unas al lado de las otras y son percibidas simultáneamente por el espectador. En las artes temporales, como la música y la poesía, las cosas están unas detrás de otras. En verdad, las cosas no están: suceden. Un sonido sigue a otro, una palabra va después o antes de otra. El principio rector no es la contigüidad sino la *sucesión*. Pero hay una diferencia esencial entre música y poesía. En la primera, la sincronía es constante: el contrapunto, la fuga, la armonía. La poesía está hecha de palabras: sonidos que son sentidos. Cada sonido debe ser escuchado con claridad para que el oyente pueda percibir el sentido. La armonía está en la esencia de la música; en la poesía, sólo produce confusión. La poesía no puede ser sincrónica sin desnaturalizarse y sin renunciar a los poderes significativos de la palabra. Al mismo tiempo, la simultaneidad no sólo es un recurso muy poderoso sino que está presente en las formas básicas del poema. La comparación, la metáfora, el ritmo y la rima son conjunciones y repeticiones que obedecen a la misma ley de la presentación simultánea. Este fue el reto al que se enfrentaron los poetas hacia 1910: ¿cómo adaptar la simultaneidad espacial a un arte regido por la *sucesión* temporal?

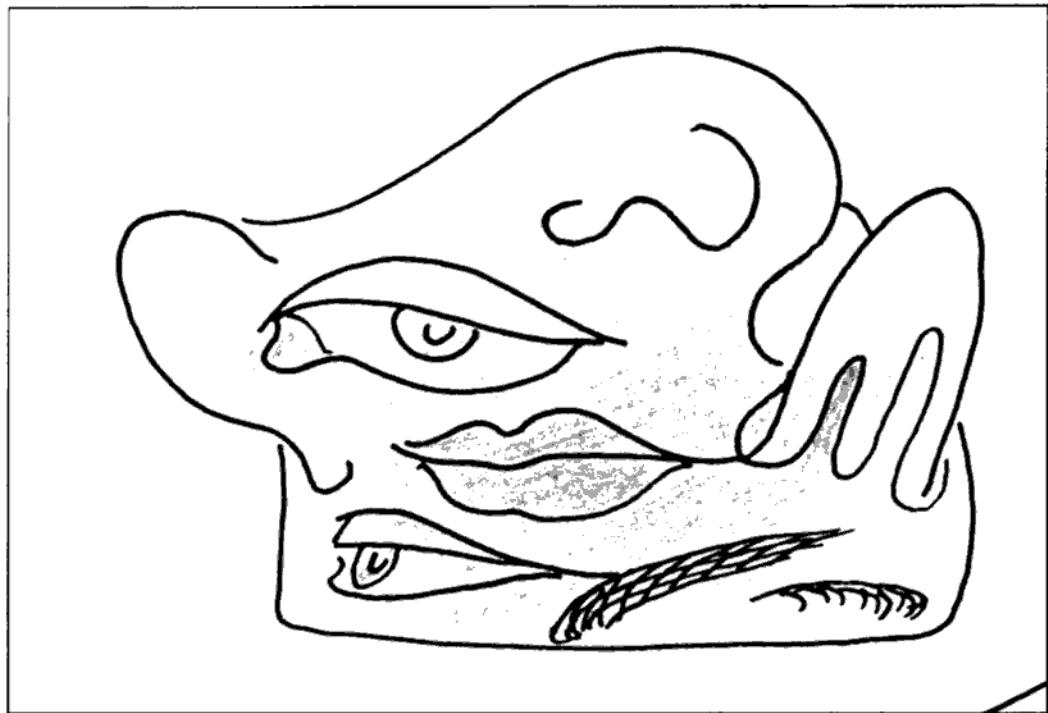
En 1911 surgió en París el "dramatisme", que después se llamó "simultanisme". Tanto la palabra como el concepto habían sido usados un poco antes por los futuristas. El procedimiento no podía ser más simple: decir al mismo tiempo las distintas partes de un poema. La solución futurista fue más brutal: dieron

"conciertos" en los que la voz humana, reducida a sus elementos sonoros, de la interjección al suspiro, se mezclaba a otros ruidos urbanos, como el tecleo de las máquinas de escribir. Más tarde, durante la guerra, en Zurich, el dadaísta Hugo Ball redescubrió el "hablar en lenguas" de los cristianos primitivos, los gnósticos y otras religiones; también en Moscú y en Petrogrado, hacia la misma época, los cubofuturistas exploraron las posibilidades de la glosolalia, que llamaron "lenguaje transraccional". Pero la traducción del lenguaje a meros ritmos emisores de un difuso sentido, aunque permite la yuxtaposición y la simultaneidad, reduce al mínimo la significación. Es un empobrecimiento y, casi siempre, una mutilación.

El cubismo y, sobre todo, el orfismo de Delaunay inspiraron las primeras tentativas de Cendrars y Apollinaire. Con estos dos poetas comienza realmente el simultaneísmo. En el caso del primero también fue decisiva la influencia del cine: el montaje y el *flash-back*. El empleo de estos recursos cinematográficos quebrantó la sintaxis y el carácter lineal y sucesivo del poema tradicional. Apollinaire fue más allá; suprimió casi enteramente los conectivos y los nexos sintácticos —un acto de consecuencias semejantes a la eliminación de la perspectiva en la pintura—, aplicó la técnica del *collage* por la inserción de frases hechas en el texto y, en fin, se sirvió de la yuxtaposición de distintos bloques verbales. Logró así la conjunción de espacios y tiempos en un texto. A diferencia de los cuadros cubistas, los poemas de Apollinaire se mueven, quiero decir, no sólo tienen un principio y un fin sino que *transcurren*. El futurismo había intentado representar

al movimiento; la nueva poesía fue movimiento. Otros poetas franceses siguieron a Apollinaire en esta dirección. Pienso sobre todo en Pierre Reverdy.

Un poco después Ezra Pound y T. S. Eliot adoptaron el simultaneísmo. Al adoptarlo, lo transformaron y lo ensancharon. Así crearon una nueva modalidad del poema extenso y exploraron un territorio no tocado por los poetas franceses: la historia espiritual y social de Occidente. En lengua española el simultaneísmo, salvo en un breve y perfecto poema de José Juan Tablada, no fue cultivado sino hasta mi generación. Vale la pena reiterar aquí una queja: los críticos de lengua inglesa, con la excepción de Roger Shattuck, nunca se refieren a los orígenes franceses del simultaneísmo y se empeñan en repetir la temeraria afirmación de Pound: el método de *presentación* —como él llama a esta modalidad— nació de su lectura de Fenollosa y de sus traducciones de poesía china. Aunque más de una vez he tratado de poner las cosas en su sitio, confieso que no sólo no lo he conseguido sino que hoy, debido a la extraordinaria irradiación de la cultura angloamericana, los críticos de otras lenguas repiten la versión canónica. Entre ellos muchos de América Latina... y de Francia. Nadie quiere ver en los *Cantos* y en *The Waste Land* una consecuencia extrema del simultaneísmo iniciado diez años antes por Apollinaire y Cendrars. Apenas sí necesito agregar que esa consecuencia, además de ser feliz, fue una creación. No una imitación sino un injerto; el resultado fue una planta nueva, más vasta, compleja y poderosa que la original.



El simultaneísmo —a veces llamado cubismo poético— fue otra manifestación, a veces brutal y casi siempre eficaz, del principio cardinal de la poesía romántica y simbolista: la analogía. El poema es una totalidad movida —conmovida— por la acción complementaria de la afinidad y la oposición entre las partes. Triunfo de la contigüedad sobre la sucesión. O más bien, puesto que el poema es lenguaje en movimiento: fusión de la contigüedad y la sucesión, lo espacial y lo temporal. Un poco después, en el otro extremo de la poesía de vanguardia —el surrealismo— reaparecieron la analogía y el humor de manera aun más directa, ostensible y desnuda. Todos los grandes temas poéticos, eróticos y metafísicos del romanticismo fueron recogidos por los surrealistas y llevados a sus últimos límites. El eje de los dos grandes movimientos poéticos de la primera mitad del siglo —el simultaneísmo y el surrealismo— fue el mismo del romanticismo: la visión de la correspondencia universal y la conciencia de la ruptura —la conciencia de la muerte. La relación ambigua del romanticismo con la tradición religiosa de Occidente y con los movimientos revolucionarios —afinidad y transgresión— también reaparece en casi todos los grandes poetas de nuestro siglo. La poesía moderna, desde su nacimiento, ha sido simultánea afirmación y negación de la modernidad.

III Poesía de convergencia

Con cierta regularidad surgen voces que nos avisan de la proximidad del fin de nuestras sociedades. Parece que la modernidad se alimenta de las sucesivas negaciones que engendra, de Chateaubriand a Nietzsche y de Nietzsche a Valéry. En los últimos veinticinco años las voces que anuncian calamidades y catástrofes se han multiplicado. No son ya la expresión de la desesperación de un solitario o de la angustia de una minoría de inconformes: son opiniones populares y revelan un estado de espíritu colectivo. El temple de este siglo hace pensar a veces en los terrores del Año Mil o en la sombría visión de los aztecas que convivían con la amenaza del cíclico fin del cosmos. La modernidad nació con la afirmación del futuro como tierra prometida y hoy asistimos al ocaso de esta idea. Nadie está seguro de lo que nos espera y muchos se preguntan: ¿saldrá mañana el sol para los hombres? Son tantas las formas en que se manifiesta el descrédito del futuro, que cualquier enumeración resulta incompleta: unos prevén el agotamiento de los recursos naturales, otros la contaminación del globo terrestre, otros la multiplicación de las hambrunas, otros la petrificación histórica por la instauración universal de ideocracias totalitarias, otros la llamarada atómica. Ciertamente, el equilibrio nuclear nos ha salvado de una tercera guerra mundial pero ¿por cuánto tiempo? Al mismo tiempo, incluso si logramos evitar la catástrofe, la sola existencia de las armas atómicas volatiliza literalmente nuestra idea del progreso, sea como evolución gradual o como salto revolucionario. Si la bomba no ha destruido al mundo, ha destruido nuestra idea del mundo. La modernidad está herida de muerte: el sol del progreso desaparece en el horizonte y todavía no vislumbramos la nueva estrella intelectual que ha de guiar a los hombres. No sabemos siquiera si vivimos un crepúsculo o un alba.

La modernidad se identificó con el cambio, concibió a la crítica como el instrumento del cambio e identificó a ambos con el progreso. Para Marx incluso la insurrección revolucionaria era crítica en acción. En el dominio de la literatura y las artes la estética de la modernidad, desde el romanticismo hasta nuestros días, ha sido la estética del cambio. La tradición moderna es la tradición de la ruptura, una tradición que se niega a sí misma y así se perpetúa. El descubrimiento de las artes de otras civilizaciones —India y el Extremo Oriente, África y Oceanía, la América precolombina— también se ha visto y vivido como rupturas de la tradición central de Occidente. Hoy asistimos al crepúsculo de la estética del cambio. El arte y la literatura de este fin de siglo han perdido paulatinamente sus poderes de negación; desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales, fórmulas sus rebeldías, ceremonias sus transgresiones. No es el fin del arte: es el fin de la *idea* de arte moderno. O sea: el fin de la estética fundada en el culto al cambio y la ruptura.

La crítica, con cierto retraso, ha advertido que desde hace más de un cuarto de siglo hemos entrado en otro período histórico y en otro arte. Se habla mucho de la crisis de la vanguardia y se ha popularizado, para llamar a nuestra época, la expresión "la era postmoderna". Denominación equívoca y contradictoria, como la idea misma de modernidad. Aquello que está después de lo moderno no puede ser sino lo ultramoderno: una modernidad todavía más moderna que la de ayer. Los hombres nunca han sabido el nombre del tiempo en que viven y nosotros no somos una excepción a esta regla universal. Llamarse *postmoderno* es una manera más bien ingenua de decir que somos muy modernos. Ahora bien, lo que está en entredicho es la concepción lineal del tiempo y su identificación con la crítica, el cambio y el progreso —el tiempo abierto hacia el futuro como tierra prometida. Llamarse *postmoderno* es seguir siendo prisionero del tiempo sucesivo, lineal y progresivo.

Si el término *postmoderno* es, más que un nombre, un antifaz, ¿qué decir de la expresión que usan los críticos angloamericanos para llamar al arte actual: *postmodernismo*? Para ellos la palabra *modernismo* designa ese conjunto de obras, autores y tendencias que evocan los nombres de Joyce, Pound, Eliot, William Carlos Williams, Hemingway y otros. Sin embargo, nadie ignora —salvo, quizá, los críticos y periodistas angloamericanos— que en lengua española llamamos *modernismo* al primer movimiento literario de Hispanoamérica y de España. Fueron modernistas Rubén Darío y Valle Inclán, Juan Ramón Jiménez y Leopoldo Lugones, José Martí y Antonio Machado: con ellos comienza nuestra tradición moderna y sin ellos no existiría nuestra literatura contemporánea. En realidad, las distintas tendencias, obras y autores que los angloamericanos engloban bajo el término "modernismo" fueron siempre llamadas, en Francia y en el resto de Europa así como en la América Hispana, con un nombre no menos general: vanguardia*. Desconocer todo esto y llamar *modernismo* a un movimiento de lengua inglesa posterior en treinta años al nuestro, revela arrogancia cultural, etnocentrismo e insensibilidad histórica. Lo

mismo sucede con el vocablo *post-modernism* para designar al arte y la literatura contemporáneos de los Estados Unidos y de otras partes. Lo más triste —lo más cómico— es que estos términos, con la significación particular que les dan los angloamericanos, no sólo comienzan a ser usados en varios países europeos sino también en Hispanoamérica y en España. Esta aclaración no es ociosa ni refleja ningún trasnochado nacionalismo: la querrela del *modernismo* no es una querrela de palabras sino de significados, conceptos e historia. El mundo comienza por ser un conjunto de nombres. Más exactamente: el mundo es un mundo de nombres. Si nos quitan los nombres, nos quitan nuestro mundo.

Para los antiguos el prestigio del pasado era el de la edad de oro, el edén nativo que un día abandonamos; para los modernos, el futuro fue el lugar de elección, la tierra prometida. Pero el ahora ha sido siempre el tiempo de los poetas y de los enamorados, de los epicúreos y de algunos místicos. El instante es el tiempo del placer pero también el tiempo de la muerte, el tiempo de los sentidos y el de la revelación del más allá. Creo que la nueva estrella —esa que aun no despunta en el horizonte histórico pero que se anuncia ya de muchas maneras indirectas— será la del *ahora*. Los hombres tendrán muy pronto que edificar una Moral, una Política, una Erótica y una Poética del tiempo presente. El camino hacia el presente pasa por el cuerpo pero no debe ni puede confundirse con el hedonismo mecánico y promiscuo de las sociedades modernas de Occidente. El presente es el fruto en el que la vida y la muerte se funden.

La poesía ha sido siempre la visión de una presencia en la que se reconcilian las dos mitades de la esfera. Presencia plural: muchas veces, en el curso de la historia, ha cambiado de rostro y de nombre; sin embargo, a través de todos esos cambios, es una. No se anula en la diversidad de sus apariciones; incluso cuando se identifica con la vacuidad, como ocurre en la tradición budista y en algunos poetas modernos de Occidente,

se manifiesta —insigne paradoja— como presencia. No es una idea: es tiempo puro. Tiempo y no medida: este tiempo singular, único y particular que ahora mismo está pasando y que pasa sin cesar desde el principio. La presencia es el ahora encarnado.

Alguna vez llamé a la poesía de este tiempo que comienza: arte de la convergencia. Así la opuse a la tradición de la ruptura: "Los poetas de la edad moderna buscaron el principio del cambio; los poetas de la edad que comienza buscamos ese principio invariante que es el fundamento de los cambios. Nos preguntamos si no hay algo en común entre *La Odisea* y *A la recherche du temps perdu*. La estética del cambio acentuó el carácter histórico del poema; ahora nos preguntamos, ¿no hay un punto en el que el principio del cambio se confunde con el de la permanencia?... La poesía que comienza en este fin de siglo —no comienza realmente ni tampoco vuelve al punto de partida: es un perpetuo recomienzo y un continuo regreso. La poesía que comienza ahora, sin comenzar, busca la intersección de los tiempos, el punto de convergencia. Dice que entre el pasado abigarrado y el futuro deshabitado, la poesía es el presente". Escribí estas frases hace quince años. Hoy añadiría: el presente se manifiesta en la presencia y la presencia es la reconciliación de los tres tiempos. Poesía de la reconciliación: la imaginación encarnada en un ahora sin fechas.

México, a 12 de Agosto de 1986.

Notas

- ¹ Cf. *Los Hijos del Limo*, Barcelona, 1974.
- ² Jean-Paul. Véase *Los Hijos del Limo*, capítulo III.
- ³ Obra citada.
- ⁴ Guillaume Apollinaire: *Zone* (1912).
- * Un ejemplo entre mil: el libro de Guillermo de la Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, publicado en 1925.

