

*Los hijos del limo*, el libro más extenso e importante que con posterioridad a *El arco y la lira* ha dedicado el autor a la evolución de la lírica contemporánea desde el romanticismo hasta nuestros días, está constituido por las *Charles Eliot Norton Lectures* dictadas en el curso 1971-1972 en la Universidad de Harvard por Octavio Paz, como anteriormente por T. S. Eliot, e. e. cummings, Igor Stravinsky, Jorge Luis Borges y Jorge Guillén. En palabras del propio autor, el hilo central de la obra es «la doble y antagónica tentación que ha fascinado alternativa o simultáneamente a los poetas modernos: la tentación religiosa y la tentación política, la magia o la revolución. Frente al cristianismo la poesía moderna se presenta como la *otra* religión; frente a las revoluciones del siglo XIX y del XX, como la voz de la revolución *original*. Una doble heterodoxia, una doble tensión que está presente lo mismo en el romántico William Blake que en el simbolista Yeats o el vanguardista Pound; lo mismo en Baudelaire que en Breton, en Pessoa que en Vallejo».



SEIX BARRAL



OCTAVIO PAZ Los hijos del limo



PREMIO NOBEL  
1990



BIBLIOTECA DE BOLSILLO



## BIBLIOTECA DE BOLSILLO

*Los hijos del limo*

OCTAVIO PAZ, nacido en México en 1914, Premio Cervantes en 1981 y Premio Nobel en 1990, es una de las figuras capitales de la literatura hispánica contemporánea. Su obra poética —reunida precedentemente en *Liber-tad bajo palabra* (1958), a la que siguieron *Salamandra* (1962), *Ladera Este* (1969) y *Vuelta* (1976)— se recoge en el volumen *Poemas (1935-1975)* (Seix Barral, 1979) y en *Arbol adentro* (Seix Barral, 1987). No menor en importancia y extensión es su obra ensayística, que comprende los siguientes títulos: *El laberinto de la soledad* (1950), *El arco y la lira* (1956), *Las peras del olmo* (1957; Seix Barral, 1971), *Puertas al campo* (1966; Seix Barral, 1972), *Corriente alterna* (1967), *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (1967), *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza* (1968) y su reedición ampliada *Apariencia desnuda* (1973), *Conjunciones y disyunciones* (1969), *Posdata* (1970), *El signo y el garabato* (1973), *Los hijos del limo* (Seix Barral, 1974 y 1987), *El ogro filantrópico* (Seix Barral, 1979), *In/mediaciones* (Seix Barral, 1979), *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (Seix Barral, 1982), *Tiempo nublado* (Seix Barral, 1983 y 1986), *Sombras de obras* (Seix Barral, 1983), *Hombres en su siglo* (Seix Barral, 1984), *Pequeña crónica de grandes días* (1990) y *La otra voz* (Seix Barral, 1990). En *Versiones y diversiones* (1973) reunió sus traducciones poéticas. Ha traducido también *Sendas de Oku*, de Matsuo Basho (1957; Seix Barral, 1981). Participa del ensayo, de la narración y del poema en prosa su fundamental obra *El Mono Gramático* (Seix Barral, 1974). Se han reunido sus conversaciones con diversos interlocutores en el volumen *Pasión crítica* (Seix Barral, 1985) y sus prosas de juventud en *Primeras letras* (Seix Barral, 1988). Bajo el título *El fuego de cada día* (Seix Barral, 1989) el propio autor ha reunido una extensa y significativa selección de su obra poética.

Octavio Paz

*Los hijos del limo*

*Del romanticismo  
a la vanguardia*



BIBLIOTECA DE BOLSILLO

## PREFACIO

Cubierta: «Orfeo» (fragmento), 1865,  
de Gustave Moreau

Primera edición en:  
Biblioteca de Bolsillo:  
enero 1987

Segunda edición: julio 1989  
Tercera edición: noviembre 1990

© 1974 y 1981: Octavio Paz

Derechos exclusivos de edición en castellano  
reservados para todo el mundo:

© 1974 y 1990: Editorial Seix Barral, S. A.  
Córcega, 270 - 08008 Barcelona

ISBN: 84-322-3041-3

Depósito legal: B. 40.848 - 1990

Impreso en España

1990. — Talleres Gráficos HUROPE, S. A.  
Recaredo, 2 - 08005 Barcelona

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

En un libro publicado hace más de quince años, *El arco y la lira* (México 1956), intenté responder a tres preguntas sobre la poesía: el decir poético, el poema ¿es irreductible a todo otro decir? ¿Qué dicen los poemas? ¿Cómo se comunican los poemas? La materia de este libro es una prolongación de la respuesta que intenté dar a la tercera pregunta. Un poema es un objeto hecho del lenguaje, los ritmos, las creencias y las obsesiones de este o aquel poeta y de esta o aquella sociedad. Es el producto de una historia y de una sociedad, pero su manera de ser histórico es contradictoria. El poema es una máquina que produce, incluso sin que el poeta se lo proponga, anti-historia. La operación poética consiste en una inversión y conversión del fluir temporal; el poema no detiene el tiempo: lo contradice y lo transfigura. Lo mismo en un soneto barroco que en una epopeya popular o en una fábula, el tiempo pasa de otra manera que en la historia o en lo que llamamos vida real. La contradicción entre historia y poesía pertenece a todas las sociedades pero sólo en la edad moderna se manifiesta de una manera explícita. El sentimiento y la conciencia de la discordia entre sociedad y poesía se ha convertido, desde el romanticismo, en el tema central, muchas veces secreto, de nuestra poesía. En este libro he procurado describir, desde la perspectiva de un poeta hispanoamericano, el movimiento poético moderno y sus relaciones contradictorias con lo que llamamos «modernidad».

A despecho de las diferencias de lenguas y culturas nacionales, la poesía moderna de Occidente es una. Ape- nas si vale la pena aclarar que el término Occidente abarca también a las tradiciones poéticas angloamerica- nas y latinoamericanas (en sus tres ramas: la española, la portuguesa y la francesa). Para ilustrar la unidad de la poesía moderna escogí los episodios más salientes, a mi entender, de su historia: su nacimiento con los románticos ingleses y alemanes, sus metamorfosis en el simbolismo francés y el modernismo hispanoameri- cano, su culminación y fin en las vanguardias del si- glo xx. Desde su origen la poesía moderna ha sido una reacción frente, hacia y contra la modernidad: la Ilus- tración, la razón crítica, el liberalismo, el positivismo y el marxismo. De ahí la ambigüedad de sus relaciones —casi siempre iniciadas por una adhesión entusiasta se- guida por un brusco rompimiento— con los movimien- tos revolucionarios de la modernidad, desde la Revolu- ción francesa a la rusa. En su disputa con el racionalismo moderno, los poetas redescubren una tradición tan anti- gua como el hombre mismo y que, transmitida por el neoplatonismo renacentista y las sectas y corrientes her- méticas y ocultistas de los siglos XVI y XVII, atraviesa el siglo XVIII, penetra en el XIX y llega hasta nuestros días. Me refiero a la analogía, a la visión del universo como un sistema de correspondencias y a la visión del lenguaje como el doble del universo.

La analogía de los románticos y los simbolistas está roída por la ironía, es decir, por la conciencia de la modernidad y de su crítica de cristianismo y las otras religiones. La ironía se transforma, en el siglo xx, en el humor—negro, verde o morado. Analogía e ironía

enfrentan al poeta con el racionalismo y el progresismo de la era moderna pero también, y con la misma vio- lencia, lo oponen al cristianismo. El tema de la poesía moderna es doble: por una parte es un diálogo contra- dictorio con y contra las revoluciones modernas y las religiones cristianas; por la otra, en el interior de la poesía y de cada obra poética, es un diálogo entre analo- gía e ironía. El contexto donde se despliega este doble diálogo es otro diálogo: la poesía moderna puede verse como la historia de las relaciones contradictorias, hechas de fascinación y repulsión, entre las lenguas románicas y las germánicas, entre la tradición central del clasi- cismo grecolatino y la tradición de lo particular y lo bizarro representada por el romanticismo, entre la ver- sificación silábica y la acentual.

En el siglo xx las vanguardias dibujan las mismas fi- guras que en el siglo anterior, sólo que en sentido in- verso: el *modernism* de los poetas angloamericanos es una tentativa de regreso a la tradición central de Occi- dente—precisamente lo contrario de lo que habían sido el romanticismo inglés y alemán—, mientras que el su- rrealismo francés extrema las tendencias del romanticis- mo alemán. El período propiamente contemporáneo es el del fin de la vanguardia y, con ella, de lo que desde fi- nes del siglo XVIII se ha llamado *arte moderno*. Lo que está en entredicho, en la segunda mitad de nuestro si- glo, no es la noción de arte, sino la noción de moderni- dad. En las últimas páginas de este libro aludo al tema de la poesía que comienza después de la vanguardia. Esas páginas se unen a *Los signos en rotación*, una suerte de manifiesto poético que publiqué en 1965 y que ha sido incorporado como epílogo a *El arco y la lira*.

El texto de este libro es, modificado y ampliado, el de las conferencias que di en la Universidad de Harvard (Charles Eliot Norton Lectures) el primer semestre de 1972.

O. P.

*Cambridge, Mass., a 28 de junio de 1972*

*Mais l'oracle invoqué pour jamais dut se taire;  
Un seul pouvait au monde expliquer ce mystère:  
—Celui qui donna l'âme aux enfants du limon.*

GÉRARD DE NERVAL, *Chimères*,  
«Le Christ aux Oliviers», v

I

LA TRADICIÓN DE LA RUPTURA

---



El tema de este libro es la tradición moderna de la poesía. La expresión no sólo significa que hay una poesía moderna sino que lo *moderno* es una tradición. Una tradición hecha de interrupciones y en la que cada ruptura es un comienzo. Se entiende por tradición la transmisión de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias y artísticas, ideas, estilos; por tanto, cualquier interrupción en la transmisión equivale a quebrantar la tradición. Si la ruptura es destrucción del vínculo que nos une al pasado, negación de la continuidad entre una generación y otra, ¿puede llamarse tradición a aquello que rompe el vínculo e interrumpe la continuidad? Y hay más: inclusive si se aceptase que la negación de la tradición a la larga podría, por la repetición del acto a través de generaciones de iconoclastas, constituir una tradición, ¿cómo llegaría a serlo realmente sin negarse a sí misma, quiero decir, sin afirmar en un momento dado, no la interrupción, sino la continuidad? La tradición de la ruptura implica no sólo la negación de la tradición sino también de la ruptura... La contradicción subsiste si en lugar de las palabras interrupción o ruptura empleamos otra que se oponga con menos violencia a las ideas de transmisión y de continuidad. Por ejemplo: la tradición moderna. Si lo tradicional es por excelencia lo antiguo, ¿cómo puede lo moderno ser tradicional? Si tradición significa continuidad del pasado en el presente, ¿cómo puede hablarse de una tradición sin pasado y que con-

siste en la exaltación de aquello que lo niega: la pura actualidad?

A pesar de la contradicción que entraña, y a veces con plena conciencia de ella, como en el caso de las reflexiones de Baudelaire en *L'art romantique*, desde principios del siglo pasado se habla de la modernidad como de una tradición y se piensa que la ruptura es la forma privilegiada del cambio. Al decir que la modernidad es una tradición cometo una leve inexactitud: debería haber dicho, *otra* tradición. La modernidad es una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que ésta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad. La modernidad nunca es ella misma: siempre es *otra*. Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad. Tradición heterogénea o de lo heterogéneo, la modernidad está condenada a la pluralidad: la antigua tradición era siempre la misma, la moderna es siempre distinta. La primera postula la unidad entre el pasado y el hoy; la segunda, no contenta con subrayar las diferencias entre ambos, afirma que ese pasado no es uno sino plural. Tradición de lo moderno: heterogeneidad, pluralidad de pasados, extrañeza radical. Ni lo moderno es la continuidad del pasado en el presente ni el hoy es el hijo del ayer: son su ruptura, su negación. Lo moderno es autosuficiente: cada vez que aparece, funda su propia tradición. Un ejemplo reciente de esta manera de pensar es el libro que publicó hace algunos años el crítico norteamericano Harold Rosenberg: *The tradition of the new*. Aunque lo nuevo no sea exactamente lo moderno—hay novedades

que no son modernas—, el título del libro de Rosenberg expresa con saludable y lúcida insolencia la paradoja que ha fundado al arte y a la poesía de nuestro tiempo. Una paradoja que es, simultáneamente, el principio intelectual que los justifica y que los niega, su alimento y su veneno. El arte y la poesía de nuestro tiempo viven de modernidad y mueren por ella.

En la historia de la poesía de Occidente el culto a lo nuevo, el amor por las novedades, aparece con una regularidad que no me atrevo a llamar cíclica pero que tampoco es casual. Hay épocas en que el ideal estético consiste en la imitación de los antiguos; hay otras en que se exalta a la novedad y a la sorpresa. Apenas si es necesario recordar, como ejemplo de lo segundo, a los poetas «metafísicos» ingleses y a los barrocos españoles. Unos y otros practicaron con igual entusiasmo lo que podría llamarse la estética de la sorpresa. Novedad y sorpresa son términos afines, no equivalentes. Los conceptos, metáforas, agudezas y otras combinaciones verbales del poema barroco están destinados a provocar el asombro: lo nuevo es nuevo si es lo inesperado. La novedad del siglo XVII no era crítica ni entrañaba la negación de la tradición. Al contrario, afirmaba su continuidad; Gracián dice que los modernos son más agudos que los antiguos, no que son distintos. Se entusiasma ante ciertas obras de sus contemporáneos no porque sus autores hayan negado el estilo antiguo, sino porque ofrecen nuevas y sorprendentes combinaciones de los mismos elementos.

Ni Góngora ni Gracián fueron revolucionarios, en el sentido que ahora damos a esta palabra; no se propusieron cambiar los ideales de belleza de su época, aun-

que Góngora los haya efectivamente cambiado: novedad para ellos no era sinónimo de cambio, sino de asombro. Para encontrar esta extraña alianza entre la estética de la sorpresa y la de la negación, hay que llegar al final del siglo XVIII, es decir, al principio de la edad moderna. Desde su nacimiento, la modernidad es una pasión crítica y así es una doble negación, como crítica y como pasión, tanto de las geometrías clásicas como de los laberintos barrocos. Pasión vertiginosa, pues culmina en la negación de sí misma: la modernidad es una suerte de autodestrucción creadora. Desde hace dos siglos la imaginación poética eleva sus arquitecturas sobre un terreno minado por la crítica. Y lo hace a sabiendas de que está minado... Lo que distingue a nuestra modernidad de las de otras épocas no es la celebración de lo nuevo y sorprendente, aunque también eso cuente, sino el ser una ruptura: crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad. El arte moderno no sólo es el hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de sí mismo.

Dije que lo nuevo no es exactamente lo moderno, salvo si es portador de la doble carga explosiva: ser negación del pasado y ser afirmación de algo distinto. Ese algo ha cambiado de nombre y de forma en el curso de los dos últimos siglos—de la *sensibilidad* de los prerrománticos a la *metaironía* de Duchamp—, pero siempre ha sido aquello que es ajeno y extraño a la tradición reinante, la heterogeneidad que irrumpe en el presente y tuerce su curso en dirección inesperada. No sólo es lo diferente sino lo que se opone a los gustos tradicionales: extrañeza polémica, oposición activa. Lo nuevo nos seduce no por nuevo sino por distinto; y lo

distinto es la negación, el cuchillo que parte en dos al tiempo: antes y ahora.

Lo viejo de milenios también puede acceder a la modernidad: basta con que se presente como una negación de la tradición y que nos proponga otra. Ungido por los mismos poderes polémicos que lo nuevo, lo antiquísimo no es un pasado: es un comienzo. La pasión contradictoria lo resucita, lo anima y lo convierte en nuestro contemporáneo. En el arte y en la literatura de la época moderna hay una persistente corriente arcaizante que va de la poesía popular germánica de Herder a la poesía china desenterrada por Pound, y del Oriente de Delacroix al arte de Oceanía amado por Breton. Todos esos objetos, trátase de pinturas y esculturas o de poemas, tienen en común lo siguiente: cualquiera que sea la civilización a que pertenezcan, su aparición en nuestro horizonte estético significó una ruptura, un cambio. Esas novedades centenarias o milenarias han interrumpido una vez y otra vez nuestra tradición, al grado de que la historia del arte moderno de Occidente es también la de las resurrecciones de las artes de muchas civilizaciones desaparecidas. Manifestaciones de la estética de la sorpresa y de sus poderes de contagio, pero sobre todo encarnaciones momentáneas de la negación crítica, los productos del arte arcaico y de las civilizaciones lejanas se inscriben con naturalidad en la tradición de la ruptura. Son una de las máscaras que ostenta la modernidad.

La tradición moderna borra las oposiciones entre lo antiguo y lo contemporáneo y entre lo distante y lo próximo. El ácido que disuelve todas esas oposiciones es la crítica. Sólo que la palabra crítica posee demasiadas resonancias intelectuales y de ahí que prefiera acoplarla

con otra palabra: pasión. La unión de pasión y crítica subraya el carácter paradójico de nuestro culto a lo moderno. Pasión crítica: amor inmoderado, pasional, por la crítica y sus precisos mecanismos de desconstrucción, pero también crítica enamorada de su objeto, crítica apasionada por aquello mismo que niega. Enamorada de sí misma y siempre en guerra consigo misma, no afirma nada permanente ni se funda en ningún principio: la negación de todos los principios, el cambio perpetuo, es su principio. Una crítica así no puede sino culminar en un amor pasional por la manifestación más pura e inmediata del cambio: el ahora. Un presente único, distinto a todos los otros. El sentido singular de este culto por el presente se nos escapará si no advertimos que se funda en una curiosa concepción del tiempo. Curiosa porque antes de la edad moderna no aparece sino aislada y excepcionalmente: para los antiguos el ahora repite al ayer, para los modernos es su negación. En un caso, el tiempo es visto y sentido como una regularidad, como un proceso en el que las variaciones y las excepciones son realmente variaciones y excepciones de la regla; en el otro, el proceso es un tejido de irregularidades porque la variación y la excepción son la regla. Para nosotros el tiempo no es la repetición de instantes o siglos idénticos: cada siglo y cada instante es único, distinto, *otro*.

La tradición de lo moderno encierra una paradoja mayor que la que deja entrever la contradicción entre lo antiguo y lo nuevo, lo moderno y lo tradicional. La oposición entre el pasado y el presente literalmente se evapora, porque el tiempo transcurre con tal celeridad, que las distinciones entre los diversos tiempos—pasado, presente, futuro—se borran o, al menos, se vuelven instan-

táneas, imperceptibles e insignificantes. Podemos hablar de tradición moderna sin que nos parezca incurrir en contradicción porque la era moderna ha limado, hasta desvanecerlo casi del todo, el antagonismo entre lo antiguo y lo actual, lo nuevo y lo tradicional. La aceleración del tiempo no sólo vuelve ociosas las distinciones entre lo que ya pasó y lo que está pasando sino que anula las diferencias entre vejez y juventud. Nuestra época ha exaltado a la juventud y sus valores con tal frenesí que ha hecho de ese culto, ya que no una religión, una superstición; sin embargo, nunca se había envejecido tanto y tan pronto como ahora. Nuestras colecciones de arte, nuestras antologías de poesía y nuestras bibliotecas están llenas de estilos, movimientos, cuadros, esculturas, novelas y poemas prematuramente envejecidos.

Doble y vertiginosa sensación: lo que acaba de ocurrir pertenece ya al mundo de lo infinitamente lejano y, al mismo tiempo, la antigüedad milenaria está infinitamente cerca... Puede concluirse de todo esto que [la tradición moderna, y las ideas e imágenes contradictorias que suscita esta expresión, no son sino la consecuencia de un fenómeno aún más turbador: la época moderna es la de la aceleración del tiempo histórico. No digo, naturalmente, que hoy pasen más rápidamente los años y los días, sino que pasan más cosas en ellos. Pasan más cosas y todas pasan casi al mismo tiempo, no una detrás de otra, sino simultáneamente. Aceleración es fusión: todos los tiempos y todos los espacios confluyen en un aquí y un ahora.

No faltará quien se pregunte si realmente la historia transcurre más de prisa que antes. Confieso que yo no

podría responder a esta pregunta y creo que nadie podría hacerlo con entera certeza. No sería imposible que la aceleración del tiempo histórico fuese una ilusión; quizá los cambios y convulsiones que a veces nos angustian y otras nos maravillan sean mucho menos profundos y decisivos de lo que pensamos. Por ejemplo, la Revolución Soviética nos pareció una ruptura de tal modo radical entre el pasado y el futuro, que un libro de viaje a Rusia se llamó, si no recuerdo mal, *Visita al porvenir*. Hoy, medio siglo después de ese acontecimiento en el que vimos algo así como la encarnación fulgurante del futuro, lo que sorprende al estudioso o al simple viajero es la persistencia de los rasgos tradicionales de la vieja Rusia. El famoso libro de John Reed en que cuenta los días eléctricos de 1917 nos parece que describe un pasado remoto, en tanto que el del Marqués de Coustine, que tiene por tema el mundo burocrático y policiaco del zarismo, resulta actual en más de un aspecto. El ejemplo de la revolución mexicana también nos incita a dudar de la pretendida aceleración de la historia; fue un inmenso sacudimiento que tuvo por objeto modernizar al país y, no obstante, lo notable del México contemporáneo es precisamente la presencia de maneras de pensar y de sentir que pertenecen a la época virreinal y aun al mundo prehispánico. Lo mismo puede decirse en materia de arte y de literatura: durante el último siglo y medio se han sucedido los cambios y las revoluciones estéticas, pero ¿cómo no advertir que esa sucesión de rupturas es asimismo una continuidad? El tema de este libro es mostrar que un mismo principio inspira a los románticos alemanes e ingleses, a los simbolistas franceses y a la vanguardia cosmopolita de la primera mitad

del siglo xx. Un ejemplo entre muchos: en varias ocasiones Friedrich von Schlegel define al amor, la poesía y la ironía de los románticos en términos no muy alejados de los que, un siglo después, emplearía André Breton al hablar del erotismo, la imaginación y el humor de los surrealistas. ¿Influencias, coincidencias? Ni lo uno ni lo otro: persistencia de ciertas maneras de pensar, ver y sentir.

Nuestras dudas crecen y se fortalecen si, en lugar de acudir a ejemplos del pasado reciente, interrogamos a épocas distantes o a civilizaciones distintas a la nuestra. En sus estudios de mitología comparada, Georges Dumézil ha mostrado la existencia de una «ideología» común a todos los pueblos indoeuropeos, de la India y el Irán al mundo celta y germánico, que resistió y aún resiste a la doble erosión del aislamiento geográfico e histórico. Separados por miles de kilómetros y de años, los pueblos indoeuropeos todavía conservan restos de una concepción tripartita del mundo. Estoy convencido de que algo semejante ocurre con los pueblos del área mongoloide, tanto asiáticos como americanos. Ese mundo está en espera de un Dumézil que muestre su profunda unidad. Desde antes de Benjamin Lee Whorf, el primero en formular de una manera sistemática el contraste entre las estructuras mentales subyacentes de los europeos y las de los Hopi, varios investigadores habían reparado en la existencia y la persistencia de una visión cuatripartita del mundo común a los indios americanos. No obstante, tal vez las oposiciones entre las civilizaciones recubren una secreta unidad: la del hombre. Tal vez las diferencias culturales e históricas son la obra de un autor único y que cambia poco. La naturaleza humana

no es una ilusión: es el invariante que produce los cambios y la diversidad de culturas, historias, religiones, artes.

Las reflexiones anteriores podrían llevarnos a sostener que la aceleración de la historia es ilusoria o, más probablemente, que los cambios afectan a la superficie sin alterar la realidad profunda. Los acontecimientos se suceden unos a otros y la impetuosidad del oleaje histórico nos oculta el paisaje submarino de valles y montañas inmóviles que lo sustenta. Entonces, ¿en qué sentido podemos hablar de tradición moderna? Aunque la aceleración de la historia puede ser ilusoria o real—sobre esto la duda es lícita—, podemos decir con cierta confianza que la sociedad que ha inventado la expresión *la tradición moderna* es una sociedad singular. Esa frase encierra algo más que una contradicción lógica y lingüística: es la expresión de la condición dramática de nuestra civilización que busca su fundamento, no en el pasado ni en ningún principio incommovible, sino en el cambio. Creamos que las estructuras sociales cambian muy lentamente y que las estructuras mentales son invariantes, o seamos creyentes en la historia y sus incesantes transformaciones, hay algo innegable: nuestra imagen del tiempo ha cambiado. Basta comparar nuestra idea del tiempo con la de un cristiano del siglo XII para advertir inmediatamente la diferencia.

Al cambiar nuestra imagen del tiempo, cambió nuestra relación con la tradición. Mejor dicho, porque cambió nuestra idea del tiempo, tuvimos conciencia de la tradición. Los pueblos tradicionalistas viven inmersos en su pasado sin interrogarlo; más que tener conciencia de sus tradiciones, viven con ellas y en ellas. Aquel que

sabe que pertenece a una tradición se sabe ya, implícitamente, distinto de ella, y ese saber lo lleva, tarde o temprano, a interrogarla y, a veces, negarla. La crítica de la tradición se inicia como conciencia de pertenecer a una tradición. Nuestro tiempo se distingue de otras épocas y sociedades por la imagen que nos hacemos del transcurrir: nuestra conciencia de la historia. Aparece ahora con mayor claridad el significado de lo que llamamos *la tradición moderna*: es una expresión de nuestra conciencia histórica. Por una parte, es una crítica del pasado, una crítica de la tradición; por la otra, es una tentativa, repetida una y otra vez a lo largo de los dos últimos siglos, por fundar una tradición en el único principio inmune a la crítica, ya que se confunde con ella misma: el cambio, la historia.

\* \* \*

La relación entre los tres tiempos—pasado, presente y futuro—es distinta en cada civilización. Para las sociedades primitivas el arquetipo temporal, el modelo del presente y del futuro, es el pasado. No el pasado reciente, sino un pasado inmemorial que está más allá de todos los pasados, en el origen del origen. Como si fuese un manantial, este pasado de pasados fluye continuamente, desemboca en el presente y, confundido con él, es la única actualidad que de verdad cuenta. La vida social no es histórica, sino ritual; no está hecha de cambios sucesivos, sino que consiste en la repetición rítmica del pasado intemporal. El pasado es un arquetipo y el presente debe ajustarse a ese modelo inmutable; además, ese pasado está presente siempre, ya que

regresa en el rito y en la fiesta. Así, tanto por ser un modelo continuamente imitado cuanto porque el rito periódicamente lo actualiza, el pasado defiende a la sociedad del cambio. Doble carácter de ese pasado: es un tiempo inmutable, impermeable a los cambios; no es lo que pasó una vez, sino lo que está pasando siempre: es un presente. De una y otra manera, el pasado arquetípico escapa al accidente y a la contingencia; aunque es tiempo, es asimismo la negación del tiempo: disuelve las contradicciones entre lo que pasó ayer y lo que pasa ahora, suprime las diferencias y hace triunfar la regularidad y la identidad. Insensible al cambio, es por excelencia la norma: las cosas deben pasar tal como pasaron en ese pasado inmemorial.

Nada más puesto a nuestra concepción del tiempo que la de los primitivos: para nosotros el tiempo es el portador del cambio, para ellos es el agente que lo suprime. Más que una categoría temporal, el pasado arquetípico del primitivo es una realidad que está más allá del tiempo: es el principio original. Todas las sociedades, excepto la nuestra, han imaginado un más allá en el que el tiempo reposa, por decirlo así, reconciliado consigo mismo: ya no cambia porque, vuelto inmóvil y transparente, ha cesado de fluir o porque, aunque fluye sin cesar, es siempre idéntico a sí mismo. Extraño triunfo del principio de identidad: desaparecen las contradicciones porque el tiempo perfecto es atemporal. Para los primitivos, el modelo atemporal no está después, sino antes, no en el fin de los tiempos, sino en el comienzo del comienzo. No es aquel estado al que ha de acceder el cristiano, sea para salvarse o para per-

derse, en la consumación del tiempo: es aquello que debemos imitar desde el principio.

La sociedad primitiva ve con horror las inevitables variaciones que implica el paso del tiempo; lejos de ser considerados benéficos, esos cambios son nefastos: lo que llamamos historia es para los primitivos falta, caída. Las civilizaciones del Oriente y del Mediterráneo, lo mismo que las de la América precolombina, vieron con la misma desconfianza a la historia, pero no la negaron tan radicalmente. Para todas ellas el pasado de los primitivos, siempre inmóvil y siempre presente, se despliega en círculos y en espirales: las edades del mundo. Sorprendente transformación del pasado atemporal: transcurre, está sujeto al cambio y, en una palabra, se temporaliza. El pasado se anima, es la semilla primordial que germina, crece, se agota y muere—para renacer de nuevo. El modelo sigue siendo el pasado anterior a todos los tiempos, la edad feliz del principio regida por la armonía entre el cielo y la tierra. Es un pasado que posee las mismas propiedades de las plantas y los seres vivos; es una substancia animada, algo que cambia y, sobre todo, algo que nace y muere. La historia es una degradación del tiempo original, un lento pero inexorable proceso de decadencia que culmina en la muerte.

El remedio contra el cambio y la extinción es la recurrencia: el pasado es un tiempo que reaparece y que nos espera al fin de cada ciclo. El pasado es una edad venidera. Así, el futuro nos ofrece una doble imagen: es el fin de los tiempos y es su recomienzo, es la degradación del pasado arquetípico y es su resurrección. El fin del ciclo es la restauración del pasado original—y el comienzo de la inevitable degradación. La diferencia

entre esta concepción y las de los cristianos y los modernos es notable: para los cristianos el tiempo perfecto es la eternidad: una abolición del tiempo, una anulación de la historia; para los modernos la perfección no puede estar en otra parte, si está en alguna, que en el futuro. Otra diferencia: nuestro futuro es por definición aquello que no se parece ni al pasado ni al presente: es la región de lo inesperado, mientras que el futuro de los antiguos mediterráneos y de los orientales desemboca siempre en el pasado. El tiempo cíclico transcurre, es historia; igualmente es una reiteración que, cada vez que se repite, niega al transcurrir y a la historia.

El tiempo primordial modelo de todos los tiempos, la era de la concordia entre el hombre y la naturaleza y entre el hombre y los hombres, se llama en Occidente la edad de oro. Para otras civilizaciones—la china, la mesoamericana—no fue ese metal, sino el jade, el símbolo de la armonía entre la sociedad humana y la sociedad natural. En el jade se condensa el perpetuo reverdecer de la naturaleza como en el oro presenciamos una suerte de materialización de la luz solar. Jade y oro son símbolos dobles, como todo lo que expresa las sucesivas muertes y resurrecciones del tiempo cíclico. En una fase el tiempo se condensa y se transmuta en materia dura y preciosa, como si quisiese escapar del cambio y sus degradaciones; en la otra, piedra y metal se ablandan, el tiempo se disgrega y corrompe vuelto excremento y pudrición vegetal y animal. Pero la fase de la desintegración y putrefacción es también la de la resurrección y la fertilidad: los antiguos mexicanos co-

locaban sobre la boca de los muertos una cuenta de jade.

La ambigüedad del oro y del jade refleja la ambigüedad del tiempo cíclico: el arquetipo temporal está en el tiempo y adopta la forma de un pasado que regresa—sólo que regresa para alejarse nuevamente. Verde o dorada, la edad dichosa es un tiempo de acuerdo, una conjunción de los tiempos, que dura sólo un momento. Es un verdadero acorde: a la prodigiosa condensación del tiempo en una gota de jade o una espiga de oro, suceden la dispersión y la corrupción. La recurrencia nos preserva de los cambios de la historia sólo para someternos a ellos más duramente: dejan de ser un accidente, una caída o una falta, para convertirse en los momentos sucesivos de un proceso inexorable. Ni los dioses escapan al ciclo. Quetzalcóatl desaparece por el mismo sitio por el que se pierden las divinidades que Nerval invoca en vano: ese lugar, dice el poema náhuatl, «donde el agua del mar se junta con la del cielo», ese horizonte donde el alba es crepúsculo.

¿No hay manera de salir del círculo del tiempo? Desde los albores de su civilización, los indios imaginaron un más allá que no es propiamente tiempo, sino su negación: el ser inmóvil igual a sí mismo siempre (brahmán) o la vacuidad igualmente inmóvil (nirvana). Brahmán nunca cambia y sobre él nada se puede decir excepto que es; sobre nirvana tampoco nada se puede decir, ni siquiera que no es. En uno y otro caso: realidad más allá del tiempo y del lenguaje. Realidad que no admite más nombres que los de la negación universal: no es esto ni aquello ni lo de más allá. No es esto ni aquello y, no obstante, es. La civilización india



no rompe el tiempo cíclico: sin negar su realidad empírica, lo disuelve y lo convierte en una fantasmagoría insubstancial. La crítica del tiempo reduce el cambio a una ilusión y así no es sino otra manera, quizá la más radical, de oponerse a la historia. El pasado atemporal del primitivo se temporaliza, encarna y se vuelve tiempo cíclico en las grandes civilizaciones de Oriente y del Mediterráneo; la India disipa los ciclos: son literalmente el sueño de Brahma. Cada vez que el dios despierta, el sueño se disipa. Me espanta la duración de ese sueño; según los indios, esta edad que vivimos ahora, caracterizada por la injusta posesión de riquezas, durará 432.000 años. Y más me espanta saber que el dios está condenado, cada vez que despierta, a volverse a dormir y a soñar el mismo sueño. Ese enorme sueño circular, irreal para el que lo sueña pero real para el soñado, es monótono: inflexible repetición de las mismas abominaciones. El peligro de este radicalismo metafísico es que tampoco el hombre escapa a su negación. Entre la historia con sus ciclos irreales y una realidad sin color, sabor ni atributos: ¿qué le queda al hombre? Una y otra son inhabitables.<sup>1</sup>

El indio disipó los ciclos; el cristiano los rompió: todo sucede sólo una vez. Antes de alcanzar la iluminación, Gautama recuerda sus vidas pasadas y ve, en otros universos y en otras edades cósmicas, a otros Gautamas disolverse en la vacuidad; Cristo vino a la tierra sólo una vez. El mundo en que se propagó el cristianismo estaba poseído por el sentimiento de su irremediable decadencia y los hombres tenían la convicción de que

1. El texto de esta nota aparece en pp. 231-232.

vivían el fin de un ciclo. A veces esta idea se expresaba en términos casi cristianos: «Los elementos terrestres se disolverán y todo será destruido para que todo sea creado de nuevo en su primera inocencia...» La primera parte de esta frase de Séneca corresponde a lo que creían y esperaban los cristianos: el próximo fin del mundo. Una de las razones del crecido número de conversiones a la nueva religión fue la creencia en la inminencia del fin; el cristianismo ofrecía una respuesta a la amenaza que se cernía sobre los hombres. ¿Se habrían convertido tantos si hubiesen sabido que el mundo duraría varios milenios más? San Agustín pensaba que la primera época de la humanidad, de la caída de Adán al sacrificio de Cristo, había durado un poco menos de seis mil años y que la segunda época, la nuestra, sería la última y no duraría sino unos cuantos siglos.

La creencia en la cercanía del fin requería una doctrina que respondiese con mayor calor a los temores y a los deseos de los hombres. El tiempo circular de los filósofos paganos entrañaba la vuelta de una edad de oro pero esa regeneración universal, aparte de ser sólo una tregua en el inexorable movimiento hacia la decadencia, no era estrictamente sinónimo de salvación individual. El cristianismo prometía una salvación personal y así su advenimiento produjo un cambio esencial: el protagonista del drama cósmico ya no fue el mundo, sino el hombre. Mejor dicho: cada uno de los hombres. El centro de gravedad de la historia cambió: el tiempo circular de los paganos era infinito e impersonal, el tiempo cristiano fue finito y personal.

San Agustín refuta la idea de los ciclos. Le parece absurdo que las almas racionales no recuerden haber vi-

vido todas esas vidas de que hablan los filósofos paganos. Aún más absurdo le parece postular simultáneamente la sabiduría y el eterno retorno: «¿cómo el alma inmortal que ha alcanzado la sabiduría puede estar sometida a esas incesantes migraciones entre una beatitud ilusoria y una desdicha real?» \* El dibujo que traza el tiempo circular es demoníaco y hará decir más tarde a Ramon Llull: «Así es la pena en el infierno, como el movimiento en el círculo». Finito y personal, el tiempo cristiano es irreversible; no es verdad, dice San Agustín, que por ciclos sin cuento el filósofo Platón esté condenado a enseñar en una escuela de Atenas llamada la Academia a los mismos discípulos las mismas doctrinas: «sólo una vez Cristo murió por nuestros pecados, resucitó entre los muertos y no morirá más». Al romper los ciclos e introducir la idea de un tiempo finito a irreversible, el cristianismo acentuó la heterogeneidad del tiempo; quiero decir: puso de manifiesto esa propiedad que lo hace romper consigo mismo, dividirse y separarse, ser otro siempre distinto. La caída de Adán significa la ruptura del paradisiaco presente eterno: el comienzo de la sucesión es el comienzo de la escisión. El tiempo en su continuo dividirse no hace sino repetir la escisión original, la ruptura del principio: la división del presente eterno e idéntico a sí mismo en un ayer, un hoy y un mañana, cada uno distinto, único. Ese continuo cambio es la marca de la imperfección, la señal de la Caída. Finitud, irreversibilidad y heterogeneidad son manifestaciones de la imperfección: cada minuto es

\* San Agustín, *De civitate Dei*.

único y distinto porque está separado, escindido de la unidad. Historia es sinónimo de caída.

A la heterogeneidad del tiempo histórico, se opone la unidad del tiempo que está después de los tiempos: en la eternidad cesan las contradicciones, todo se ha reconciliado consigo mismo y en esa reconciliación cada cosa alcanza su perfección inalterable, su primera y final unidad. El regreso del eterno presente, después del Juicio Final, es la muerte del cambio—la muerte de la muerte. La afirmación ontológica de la eternidad cristiana no es menos aterradora que la negación de la India, como puede verse en un pasaje de la *Divina comedia*. En uno de los primeros círculos del Infierno, en el tercero, donde padecen los glotones en un lago excremental, Dante se encuentra con un paisano suyo, un pobre hombre, Ciacco (el Puerquito). \* El condenado, tras de profetizar nuevas calamidades civiles en Florencia—los réprobos poseen el don de la doble vista—y pedir al poeta que cuando regrese a su tierra recuerde a la gente su memoria, se hunde en las aguas inmundas. «No volverá a salir—dice Virgilio—hasta que suene la trompeta angélica», anuncio del Juicio Final. Dante pregunta a su guía si, después de la «gran sentencia», la pena de ese pobre será mayor o más ligera. Y Virgilio responde con impecable lógica: sufrirá más porque, a mayor perfección, mayor goce o mayor dolor. Al fin de los tiempos cada cosa y cada ser serán más totalmente lo que son: la plenitud del goce en el paraíso corresponde exactamente y punto por punto a la plenitud del dolor en el infierno.

\* *Divina comedia*, «Infierno», canto IV.

Pasado atemporal del primitivo, tiempo cíclico, vacuidad budista, anulación de los contrarios en brahmán o en la eternidad cristiana: el abanico de las concepciones del tiempo es inmenso, pero toda esa prodigiosa variedad puede reducirse a un principio único. Todos esos arquetipos, por más distintos que sean, tienen en común lo siguiente: son tentativas por anular o, al menos, minimizar los cambios. A la pluralidad del tiempo real, oponen la unidad de un tiempo ideal o arquetípico; a la heterogeneidad en que se manifiesta la sucesión temporal, la identidad de un tiempo más allá del tiempo, igual a sí mismo siempre. En un extremo, las tentativas más radicales, como la vacuidad budista o la ontología cristiana, postulan concepciones en las que la alteridad y la contradicción inherentes al paso del tiempo desaparecen del todo, en beneficio de un tiempo sin tiempo. En el otro extremo, los arquetipos temporales se inclinan por la conciliación de los contrarios sin suprimirlos enteramente, ya sea por la conjunción de los tiempos en un pasado inmemorial que se hace presente sin cesar o por la idea de los ciclos o edades del mundo. Nuestra época rompe bruscamente con todas estas maneras de pensar. Heredera del tiempo lineal e irreversible del cristianismo, se opone como éste a todas las concepciones cíclicas; asimismo, niega el arquetipo cristiano y afirma otro que es la negación de todas las ideas e imágenes que se habían hecho los hombres del tiempo. La época moderna—ese período que se inicia en el siglo XVIII y que quizá llega ahora a su ocaso—es la primera que exalta al cambio y lo convierte en su fundamento. Diferencia, separación, heterogeneidad, pluralidad, novedad, evolución, desarrollo, revolución, his-

toria: todos esos nombres se condensan en uno: futuro. No el pasado ni la eternidad, no el tiempo que es, sino el tiempo que todavía no es y que siempre está a punto de ser.

A fines del siglo XVIII un indio musulmán de aguda inteligencia, Mirza Abū Tāleb Khan, visitó Inglaterra y a su regreso escribió, en persa, un libro en el que relata sus impresiones.\* Entre las cosas que más le sorprendieron—al lado de los adelantos mecánicos, el estado de las ciencias, el arte de la conversación y la ligereza de las muchachas inglesas, a las que llama «cipreses terrenales que suprimen todo deseo de descansar a la sombra de los árboles del paraíso»—se encuentra la noción de progreso: «los ingleses tienen opiniones muy extrañas acerca de lo que es la perfección. Insisten en que es una cualidad ideal y que se funda enteramente en la comparación; dicen que la humanidad se ha levantado gradualmente del estado de salvajismo a la exaltada dignidad del filósofo Newton pero que, lejos de haber alcanzado la perfección, es posible que en edades futuras, los filósofos vean los descubrimientos de Newton con el mismo desdén con que ahora vemos el rústico estado de las artes entre los salvajes». Para Abū Tāleb nuestra perfección es ideal y relativa: no tiene ni tendrá realidad y siempre será insuficiente, incompleta. Nuestra perfección no es lo que es, sino lo que será. Los antiguos veían con temor al futuro y repetían vanas fórmulas para conjurarlo; nosotros daríamos la vida por conocer su rostro radiante—un rostro que nunca veremos.

\* «The travels of Mirza Akū Tāleb», en *Sources of Indian tradition* (Nueva York: Columbia University Press, 1958).

II

LA REVUELTA DEL FUTURO

En todas las sociedades las generaciones tejen una tela hecha no sólo de repeticiones sino de variaciones; y en todas se produce de una manera u otra, abierta o velada, la «querrela de los antiguos y los modernos». Hay tantas «modernidades» como épocas históricas. No obstante, ninguna sociedad ni época alguna se ha llamado a sí misma *moderna*—salvo la nuestra. Si la modernidad es una simple consecuencia del paso del tiempo, escoger como nombre la palabra *moderno* es resignarse de antemano a perder pronto su nombre. ¿Cómo se llamará en el futuro la época moderna? Para resistir a la erosión que todo lo borra, las otras sociedades decidieron llamarse con el nombre de un dios, una creencia o un destino: Islam, Cristianismo, Imperio del Centro... Todos estos nombres aluden a un principio inmutable o, al menos, a ideas e imágenes estables. Cada sociedad se asienta en un nombre, verdadera piedra de fundación; y en cada nombre la sociedad no sólo se define sino que se afirma frente a las otras. El nombre divide al mundo en dos: cristianos-paganos, musulmanes-infieles, civilizados-bárbaros, toltecas-chichimecas... nosotros-ellos. Nuestra sociedad también divide al mundo en dos: lo moderno-lo antiguo. Esta división no opera únicamente en el interior de la sociedad—allí asume la forma de la oposición entre lo moderno y lo tradicional—, sino en el exterior: cada vez que los europeos y sus descendientes de la América del Norte han tropezado con otras culturas y civilizaciones, las han llamado invariablemente

*atrasadas*. No es la primera vez que una civilización impone sus ideas e instituciones a los otros pueblos, pero sí es la primera que, en lugar de proponer un principio atemporal, se postula como ideal universal al tiempo y a sus cambios. Para el musulmán o el cristiano la inferioridad del extraño consistía en no compartir su fe; para el griego, el chino o el tolteca, en ser un bárbaro, un chichimeca; desde el siglo XVIII el africano o el asiático es inferior por no ser moderno. Su extrañeza—su inferioridad—le viene de su «atraso». Sería inútil preguntarse: ¿atraso con relación a qué y a quién? Occidente se ha identificado con el tiempo y no hay otra modernidad que la de Occidente. Apenas si quedan bárbaros, infieles, gentiles, inmundos; mejor dicho, los nuevos paganos y perros se encuentran por millones, pero se llaman (nos llamamos) subdesarrollados... Aquí debo hacer una pequeña digresión sobre ciertos y recientes usos perversos de la palabra subdesarrollo.

El adjetivo *subdesarrollado* pertenece al lenguaje anémico y castrado de las Naciones Unidas. Es un eufemismo de la expresión que todos usaban hasta hace algunos años: nación atrasada. El vocablo no posee ningún significado preciso en los campos de la antropología y la historia: no es un término científico, sino burocrático. A pesar de su vaguedad intelectual—o tal vez a causa de ella—, es palabra predilecta de economistas y sociólogos. Al amparo de su ambigüedad se deslizan dos pseudoideas, dos supersticiones igualmente nefastas: la primera es dar por sentado que existe sólo una civilización o que las distintas civilizaciones pueden reducirse a un modelo único, la civilización occidental moderna; la otra es creer que los cambios de las socieda-

des y culturas son lineales, progresivos y que, en consecuencia, pueden medirse. Este segundo error es gravísimo: si efectivamente pudiésemos cuantificar y formalizar los fenómenos sociales—desde la economía hasta el arte, la religión y el erotismo—, las llamadas ciencias sociales serían ciencias como la física, la química o la biología. Todos sabemos que no es así.

La identificación entre modernidad y civilización se ha extendido de tal modo, que en América Latina muchos hablan de nuestro subdesarrollo cultural. A riesgo de pesadez hay que repetir, primero, que no hay una sola y única civilización; en seguida, que en ninguna cultura el desarrollo es lineal: la historia ignora la línea recta. Shakespeare no es más «desarrollado» que Dante ni Cervantes es un «subdesarrollado» frente a Hemingway. Es verdad que en la esfera de las ciencias hay acumulación de saber, y en ese sentido sí podría hablarse de desarrollo. Pero esa acumulación de conocimientos de ninguna manera implica que los hombres de ciencia de hoy sean más «desarrollados» que los de ayer. La historia de la ciencia, por otra parte, muestra que tampoco es exacto que los progresos en cada disciplina sean continuos y en línea recta. Se dirá que, al menos, el concepto de desarrollo sí se justifica cuando hablamos de la técnica y de sus consecuencias sociales. Pues bien, precisamente en este sentido el concepto me parece equívoco y peligroso. Los principios en que se funda la técnica son universales, pero no lo es su aplicación. Nosotros tenemos un ejemplo a la vista: la irreflexiva adopción de la técnica norteamericana en México ha producido un sinnúmero de desdichas y monstruosidades éticas y estéticas. Con el pretexto de acabar con nuestro subdesa-

rollo, en las últimas décadas hemos sido testigos de una progresiva degradación de nuestro estilo de vida y de nuestra cultura. El sufrimiento ha sido grande y las pérdidas más ciertas que las ganancias. No hay ninguna nostalgia oscurantista en lo que digo—en realidad los únicos oscurantistas son los que cultivan la superstición del progreso cueste lo que cueste. Sé que no podemos escapar y que estamos condenados al «desarrollo»: hagamos menos inhumana esa condena.

Desarrollo, progreso, modernidad: ¿cuándo empiezan los tiempos modernos? Entre todas las maneras de leer los grandes libros del pasado hay una que prefiero: la que busca en ellos, no lo que somos, sino justamente aquello que niega lo que somos. Acudiré de nuevo a Dante, maestro incomparable, por ser el más inactual de los grandes poetas de nuestra tradición. El poeta florentino y su guía recorren un inmenso campo de lápidas llameantes: es el círculo sexto del Infierno, donde arden los heréticos, los filósofos epicúreos y materialistas.\* En una de esas tumbas encuentran a un patrio florentino, Farinata degli Uberti, que resiste con entereza el tormento del fuego. Farinata predice el destierro de Dante y después le confía que incluso el don de la doble vista le será arrebatado «cuando se cierren las puertas del futuro». Después del Juicio Final no habrá nada que predecir porque nada ocurrirá. Clausura del tiempo, fin del futuro: todo ha de ser para siempre lo que es, ya sin alteración ni cambio. Cada vez que leo este pasaje me parece que escucho no sólo la voz de otra edad sino de otro mundo. Y así es: es otro mundo el que pro-

\* *Divina comedia*, «Infierno», canto X.

fiere esas palabras terribles. El tema de la muerte de Dios se ha vuelto un lugar común y hasta los teólogos hablan con desenvoltura de ese tópico, pero la idea de que un día han de cerrarse las puertas del futuro... esa idea alternativamente me hace temblar y reír.

Concebimos al tiempo como un continuo transcurrir, un perpetuo ir hacia el futuro; si el futuro se cierra, el tiempo se detiene. Idea insoportable e intolerable, pues contiene una doble abominación: ofende nuestra sensibilidad moral al burlarse de nuestras esperanzas en la perfectibilidad de la especie, ofende nuestra razón al negar nuestras creencias acerca de la evolución y el progreso. En el mundo de Dante la perfección es sinónimo de realidad consumada, asentada en su ser. Sustraída al tiempo cambiante y finito de la historia, cada cosa es lo que es por los siglos de los siglos. Presente eterno que nos parece impensable e imposible: el presente es, por definición, lo instantáneo y lo instantáneo es la forma más pura, intensa e inmediata del tiempo. Si la intensidad del instante se vuelve duración fija, estamos ante una imposibilidad lógica que es también una pesadilla. Para Dante el presente fijo de la eternidad es la plenitud de la perfección; para nosotros es una verdadera condenación, pues nos encierra en un estado que, si no es la muerte, tampoco es la vida. Reino de emparedados vivos, presos entre muros, no de ladrillo y piedra, sino de minutos congelados. Negación del existir tal como lo hemos pensado, sentido y amado: perpetua posibilidad de ser, movimiento, cambio, marcha hacia la tierra movable del futuro. Allá, en el futuro, en donde el ser es presentimiento de ser, están nuestros paraísos... Podemos decir ahora con cierta certeza que la

época moderna comienza en ese momento en que el hombre se atreve a realizar un acto que habría hecho temblar y reír al mismo tiempo a Dante y a Farinata degli Uberti: abrir las puertas del futuro.

\* \* \*

La modernidad es un concepto exclusivamente occidental y que no aparece en ninguna otra civilización. La razón es simple: todas las otras civilizaciones postulan imágenes y arquetipos temporales de los que es imposible deducir, inclusive como negación, nuestra idea del tiempo. La vacuidad budista, el ser sin accidentes ni atributos del hindú, el tiempo cíclico del griego, el chino y el azteca, o el pasado arquetípico del primitivo, son concepciones que no tienen relación con nuestra idea del tiempo. La sociedad cristiana medieval imagina al tiempo histórico como un proceso finito, sucesivo e irreversible; agotado ese tiempo—o como dice el poeta: cuando se cierran las puertas del futuro—, reinará un presente eterno. En el tiempo finito de la historia, en el ahora, el hombre se juega su vida eterna. Es claro que la idea de modernidad sólo podía nacer dentro de esta concepción de un tiempo sucesivo e irreversible; es claro, asimismo, que sólo podía nacer como una crítica de la eternidad cristiana. Ciertamente, en otra civilización, la islámica, el arquetipo temporal es análogo al del cristianismo, pero allá, por una razón que aparecerá dentro de unos instantes, era imposible que se produjese esa crítica de la eternidad en que consiste esencialmente la modernidad.

Todas las sociedades están desgarradas por contra-

dicciones que son simultáneamente de orden material e ideal. Esas contradicciones asumen en general la forma de conflictos intelectuales, religiosos o políticos. Por ellos viven las sociedades y por ellos mueren: son su historia. Precisamente una de las funciones del arquetipo temporal es ofrecer una solución transhistórica a esas contradicciones y así preservar a la sociedad del cambio y de la muerte. Por eso cada idea del tiempo es una metáfora hecha, no por un poeta, sino por un pueblo entero. Tránsito de la metáfora al concepto: todas las grandes imágenes colectivas del tiempo se convierten en materia de especulación de teólogos y filósofos. Y todas ellas, al pasar por el cedazo de la razón y de la crítica, tienden a aparecer como versiones más o menos acusadas de ese principio lógico que llamamos de identidad: supresión de las contradicciones, ya sea por la neutralización de los términos opuestos o por anulación de uno de ellos. A veces la disolución de los antagonismos es radical. La crítica budista aniquila los dos términos, el yo y el mundo, para erigir en su lugar a la vacuidad, un absoluto del que nada se puede decir porque está vacío de todo—incluso, dicen los Sutras Mahayanas, vacío de su vacuidad. Otras veces no hay supresión, sino conciliación y armonía de contrarios, como en la filosofía del tiempo de la antigua China. La posibilidad de que la contradicción estalle y haga estallar al sistema no sólo es un peligro de orden lógico sino vital: si la coherencia se rompe, la sociedad pierde su fundamento y se destruye. De ahí el carácter cerrado y autosuficiente de esos arquetipos, su pretensión de invulnerabilidad y su resistencia al cambio. Una sociedad puede cambiar de arquetipo, pasar del politeísmo al monoteísmo y del



tiempo cíclico al tiempo finito e irreversible del Islam; los arquetipos no cambian ni se transforman. Pero hay una excepción a esta regla universal: la sociedad de Occidente.

La doble herencia del monoteísmo judaico y de la filosofía pagana constituyen la dicotomía cristiana. La idea griega del ser—en cualquiera de sus versiones, de los presocráticos a los epicúreos, estoicos y neoplatónicos—es irreductible a la idea judaica de un Dios único, personal y creador del universo. Esta oposición fue el tema central de la filosofía cristiana desde los Padres de la Iglesia. Una oposición que la escolástica intentó resolver con una ontología de una sutileza extraordinaria. La modernidad es la consecuencia de esa contradicción y, en cierto modo, su resolución en sentido opuesto al de la escolástica. La disputa entre razón y revelación también desgarró al mundo árabe, pero allá la victoriosa fue la revelación: muerte de la filosofía y no, como en Occidente, muerte de Dios. El triunfo de la eternidad en el Islam alteró el valor y la significación del tiempo humano: la historia fue hazaña o leyenda, no invención de los hombres. Las puertas del futuro se cerraron; la victoria del principio de identidad fue absoluta: Alá es Alá. Occidente escapó de la tautología—sólo para caer en la contradicción.

La modernidad se inicia cuando la conciencia de la oposición entre Dios y Ser, razón y revelación, se muestra como realmente insoluble. A la inversa de lo que ocurrió en el Islam, entre nosotros la razón crece a expensas de la divinidad. Dios es lo Uno; no tolera la alteridad y la heterogeneidad sino como pecados de no-ser; la razón tiene la tendencia a separarse de ella mis-

ma: cada vez que se examina, se escinde; cada vez que se contempla, se descubre como otra ella misma. La razón aspira a la unidad pero, a diferencia de la divinidad, no reposa en ella ni se identifica con ella. La Trinidad, que es una evidencia divina, resulta un misterio impenetrable para la razón. Si la unidad reflexiona, se vuelve otra: se ve a sí misma como alteridad. Al fundirse con la razón, Occidente se condenó a ser siempre otro, a negarse a sí mismo para perpetuarse.

En los grandes sistemas metafísicos que la modernidad elabora en sus albores, la razón aparece como un principio suficiente: idéntica a sí misma, nada la funda sino ella misma y, por tanto, es el fundamento del mundo. Pero esos sistemas no tardan en ser substituidos por otros en los que la razón es sobre todo crítica. Vuelta sobre sí misma, la razón deja de ser creadora de sistemas; al examinarse, traza sus límites, se juzga y, al juzgarse, consume su autodestrucción como principio rector. Mejor dicho, en esa autodestrucción encuentra un nuevo fundamento. La razón crítica es nuestro principio rector, pero lo es de una manera singular: no edifica sistemas invulnerables a la crítica, sino que ella es la crítica de sí misma. Nos rige en la medida en que se desdobra y se constituye como objeto de análisis, duda, negación. No es un templo ni un castillo fuerte; es un espacio abierto, una plaza pública y un camino: una discusión, un método. Un camino en continuo hacerse y deshacerse, un método cuyo único principio es examinar a todos los principios. La razón crítica acentúa, por su mismo rigor, su temporalidad, su posibilidad siempre inminente de cambio y variación. Nada es permanente: la razón se identifica con la sucesión y con la alteridad.

La modernidad es sinónimo de crítica y se identifica con el cambio; no es la afirmación de un principio atemporal, sino el despliegue de la razón crítica que sin cesar se interroga, se examina y se destruye para renacer de nuevo. No nos rige el principio de identidad ni sus enormes y monótonas tautologías, sino la alteridad y la contradicción, la crítica en sus vertiginosas manifestaciones.

En el pasado, la crítica tenía por objeto llegar a la verdad; en la edad moderna, la verdad es crítica. El principio que funda a nuestro tiempo no es una verdad eterna, sino la verdad del cambio.

\* \* \*

La contradicción de la sociedad cristiana fue la oposición entre razón y revelación, el ser que es pensamiento que se piensa y el dios que es persona que crea; la de la edad moderna se manifiesta en todas esas tentativas por edificar sistemas que posean la solidez de las antiguas religiones y filosofías pero que estén fundados, no en un principio atemporal, sino en el principio del cambio. Hegel llamaba a su propia filosofía: cura de la escisión. Si la modernidad es la escisión de la sociedad cristiana y si la razón crítica, nuestro fundamento, es permanente escisión de sí misma, ¿cómo curarnos de la escisión sin negarnos a nosotros mismos y negar nuestro fundamento? ¿Cómo resolver en unidad la contradicción sin suprimirla? En las otras civilizaciones, la anulación del antagonismo entre los términos contrarios era el paso previo a la afirmación unitaria. En el mundo católico, la ontología de los grados del ser ofrecía también una posibilidad de atenuar las oposiciones hasta hacer-

las desaparecer casi del todo. En la edad moderna la dialéctica se arriesga a la misma empresa pero apelando a una paradoja: convierte a la negación en el puente de unión entre los términos. Pretende suprimir los antagonismos no limando, sino exasperando las oposiciones. Aunque Kant había llamado a la dialéctica «la lógica de las ilusiones», Hegel afirmó que, gracias a la negatividad del concepto, era posible eliminar el escándalo filosófico que constituía la «cosa en sí» kantiana. No es necesario tomar partido por Kant para advertir que, incluso si Hegel tuviese razón, la dialéctica disuelve las contradicciones sólo para que éstas renazcan inmediatamente. El último gran sistema filosófico de Occidente oscila entre el delirio especulativo y la razón crítica; es un pensamiento que se constituye como sistema sólo para desgarrarse. Cura de la escisión por la escisión. Modernidad: en un extremo, Hegel y sus continuadores materialistas; en el otro, la crítica de esas tentativas, de Hume a la filosofía analítica. Esta oposición es la historia de Occidente, su razón de ser. También será, un día, la razón de su muerte.

La modernidad es una separación. Empleo la palabra en su acepción más inmediata: apartarse de algo, desunirse. La modernidad se inicia como un desprendimiento de la sociedad cristiana. Fiel a su origen, es una ruptura continua, un incesante separarse de sí misma; cada generación repite el acto original que nos funda y esa repetición es simultáneamente nuestra negación y nuestra renovación. La separación nos une al movimiento original de nuestra sociedad y la desunión nos lanza al encuentro de nosotros mismos. Como si se tratase de uno de esos suplicios imaginados por Dante (pero que son

para nosotros una suerte de bienaventuranza: nuestro premio por vivir en la historia), nos buscamos en la alteridad, en ella nos encontramos y luego de confundirnos con ese otro que inventamos, y que no es sino nuestro reflejo, nos apresuramos a separarnos de ese fantasma, lo dejamos atrás y corremos otra vez en busca de nosotros mismos, a la zaga de nuestra sombra. Continuo ir hacia allá, siempre allá—no sabemos dónde. Y llamamos a esto: progreso.

Nuestra idea del tiempo como cambio continuo no sólo es una ruptura del arquetipo medieval cristiano sino que es una nueva combinación de sus elementos. El tiempo finito del cristianismo se vuelve el tiempo casi infinito de la evolución natural y de la historia pero conserva dos de sus propiedades constitutivas: el ser irrepetible y sucesivo. La modernidad niega al tiempo cíclico de la misma manera tajante con que San Agustín lo había negado: las cosas suceden sólo una vez, son irrepetibles. Por lo que toca al personaje del drama temporal: ya no es el alma individual, sino la colectividad entera, la especie humana. El segundo elemento, la perfección consubstancial a la eternidad, se convirtió en un atributo de la historia. Así se valoró por primera vez al cambio: los seres y las cosas no alcanzan su perfección, su plena realidad, en el otro tiempo del otro mundo, sino en el tiempo de aquí—un tiempo que no es un presente eterno, sino fugaz. La historia es nuestro camino de perfección.

La modernidad cargó el acento no en la realidad real de cada hombre sino en la realidad ideal de la sociedad y de la especie. Si los actos y las obras de los hombres dejaron de tener significación religiosa individual—la

salvación o la perdición del alma—, se tifieron de una coloración supraindividual e histórica. Subversión de los valores cristianos que fue también una verdadera conversión: el tiempo humano cesa de girar en torno al sol inmóvil de la eternidad y postula una perfección no fuera, sino dentro de la historia; la especie, no el individuo, es el sujeto de la nueva perfección, y la vía que se le ofrece para realizarla no es la fusión con Dios, sino la participación en la acción terrestre, histórica. Por lo primero, la perfección, atributo de la eternidad según la escolástica, se inserta en el tiempo; por lo segundo, se niega que la vida contemplativa sea el más alto ideal humano y se afirma el valor supremo de la acción temporal. No la fusión con Dios, sino con la historia: ése es el destino del hombre. El trabajo substituye a la penitencia, el progreso a la gracia y la política a la religión.

La edad moderna se concibe a sí misma como revolucionaria. Lo es de varias maneras. La primera y más obvia es de orden semántico: la modernidad comienza por cambiar el sentido de la palabra revolución. A la significación original—giro de los mundos y de los astros—se yuxtapuso otra, que es ahora la más frecuente: ruptura violenta del orden antiguo y establecimiento de un orden social más justo y racional. La vuelta de los astros era una suerte de manifestación visible del tiempo circular; en su nueva acepción, la palabra revolución fue la expresión más perfecta y consumada del tiempo sucesivo, lineal e irreversible. En un caso, eterno retorno del pasado; en el otro, destrucción del pasado y construcción en su lugar de una sociedad nueva. Pero el sentido primero no desaparece enteramente, sino que, una vez más, sufre una conversión. La idea de revolu-

ción, en su significado moderno, representa con la máxima coherencia la concepción de la historia como cambio y progreso ineludible: si la sociedad no evoluciona y se estanca, estalla una revolución. Sin embargo, si las revoluciones son necesarias, la historia posee la necesidad del tiempo cíclico. Misterio insoluble como el de la Trinidad, pues las revoluciones son expresiones del tiempo irreversible y, por tanto, manifestaciones de la razón crítica: la libertad misma. Ambigüedad de la revolución: su rostro nos muestra los rasgos míticos del tiempo cíclico y los rasgos geométricos de la crítica, la antigüedad más antigua y la novedad más nueva.

El gran cambio revolucionario, la gran conversión, fue la del futuro. En la sociedad cristiana el porvenir estaba condenado a muerte: el triunfo del eterno presente, al otro día del Juicio Final, era asimismo el fin del futuro. La modernidad invierte los términos: si el hombre es historia y sólo en la historia se realiza; si la historia es tiempo lanzado hacia el futuro y el futuro es el lugar de elección de la perfección; si la perfección es relativa con relación al porvenir y absoluta frente al pasado... pues entonces el futuro se convierte en el centro de la tríada temporal: es el imán del presente y la piedra de toque del pasado. Semejante al presente fijo del cristianismo, nuestro futuro es eterno. Como él, es impermeable a las vicisitudes del ahora e invulnerable a los horrores del ayer. Aunque nuestro futuro es una proyección de la historia, está por definición más allá de la historia, lejos de sus tempestades, lejos del cambio y de la sucesión. Si no es la eternidad cristiana, se parece a ella en ser aquello que está del otro lado del tiempo: nuestro futuro es simultáneamente la proyec-

ción del tiempo sucesivo y su negación. El hombre moderno se ve lanzado hacia el futuro con la misma violencia con que el cristiano se veía lanzado hacia el cielo o al infierno.

La eternidad cristiana era la solución de todas las contradicciones y agonías, el fin de la historia y del tiempo. Nuestro futuro, aunque sea el depositario de la perfección, no es un lugar de reposo, no es un fin; al contrario, es un continuo comienzo, un permanente ir más allá. Nuestro futuro es un paraíso/infierno; paraíso por ser el lugar de elección del deseo, infierno por ser el lugar de la insatisfacción. Por una parte, nuestra perfección es siempre relativa, pues, como dicen con los ojos en blanco los marxistas y los otros historicistas empedernidos, una vez resueltos los conflictos actuales las contradicciones reaparecerán en niveles más y más elevados; por la otra, si pensamos que en el futuro está el fin de la historia y la resolución de sus antagonismos, nos convertimos en víctimas voluntarias de un cruel espejismo: el futuro es por definición inalcanzable e intocable. La tierra prometida de la historia es una región inaccesible y en esto se manifiesta de la manera más inmediata y desgarradora la contradicción que constituye la modernidad. La crítica que la modernidad ha hecho de la eternidad cristiana y la que hizo el cristianismo del tiempo circular de la antigüedad son aplicables a nuestro propio arquetipo temporal. La sobrevaloración del cambio entraña la sobrevaloración del futuro: un tiempo que no es.

\* \* \*

La literatura moderna, ¿es moderna? Su modernidad es ambigua: hay un conflicto entre poesía y modernidad que se inicia con los prerrománticos y que se prolonga hasta nuestros días. Procuraré en lo que sigue describir ese conflicto, no a través de sus episodios—no soy un historiador de la literatura—, sino deteniéndome en esos momentos y en esas obras en donde la oposición se revela con mayor claridad. Acepto que mi método puede ser tachado de arbitrario; añado que esa arbitrariedad no es gratuita. Mis puntos de vista son los de un poeta hispanoamericano; no son una disertación desinteresada, sino una exploración de mis orígenes y una tentativa de autodefinition indirecta. Estas reflexiones pertenecen a ese género que Baudelaire llamaba *crítica parcial*, la única que le parecía válida.

Intenté definir a la edad moderna como una edad crítica, nacida de una negación. La negación crítica abarca también al arte y a la literatura: los valores artísticos se separaron de los valores religiosos. La literatura conquistó su autonomía: lo poético, lo artístico y lo bello se convirtieron en valores en sí y sin referencia a otros valores. La autonomía de los valores artísticos llevó a la concepción del arte como objeto y ésta, a su vez, condujo a una doble invención: el museo y la crítica de arte. En la esfera de la literatura la modernidad se expresó como culto al «objeto» literario: poema, novela, drama. La tendencia se inicia en el Renacimiento y se acentúa en el siglo XVII, pero sólo hasta la edad moderna los poetas se dan cuenta de la naturaleza vertiginosa y contradictoria de esta idea: escribir un poema es construir una realidad aparte y autosuficiente. Se introduce así la noción de la crítica «dentro»

de la creación poética. Nada más natural, en apariencia: la literatura moderna, según corresponde a una edad crítica, es una literatura crítica. Pero se trata de una modernidad que, vista de cerca, resulta paradójica: en muchas de sus obras más violentas y características—pienso en esa tradición que va de los románticos a los surrealistas—la literatura moderna es una apasionada negación de la modernidad; en otra de sus tendencias más persistentes y que abraza a la novela tanto como a la poesía lírica—pienso ahora en esa tradición que culmina en un Mallarmé y en un Joyce—, nuestra literatura es una crítica no menos apasionada y total de sí misma. Crítica del objeto de la literatura: la sociedad burguesa y sus valores; crítica de la literatura como objeto: el lenguaje y sus significados. De ambas maneras la literatura moderna se niega y, al negarse, se afirma-confirma su modernidad.

No es un azar que la poesía moderna se haya expresado en la novela antes que en la poesía lírica. La novela es el género moderno por excelencia y el que ha expresado mejor la poesía de la modernidad: la poesía de la prosa. En el caso de los prerrománticos, la modernidad de la novela se vuelve ambivalente y contradictoria, quiero decir: doble y plenamente moderna. Si la literatura moderna se inicia como una crítica de la modernidad, la figura en que encarna esta paradoja con una suerte de ejemplaridad es Rousseau. En su obra la edad que comienza—la edad del progreso, las invenciones y el desarrollo de la economía urbana—encuentra no sólo a uno de sus fundamentos sino también a su negación más encarnizada. En las novelas de Jean-Jacques y en las de sus seguidores la continua oscilación entre

prosa y poesía se hace más y más violenta, no en beneficio de la primera, sino de la segunda. Prosa y poesía libran en el interior de la novela una batalla, y esa batalla es la esencia de la novela: el triunfo de la prosa convierte a la novela en documento psicológico, social o antropológico; el de la poesía la transforma en poema. En ambos casos desaparece como novela. Para ser, la novela tiene que ser al mismo tiempo prosa y poesía, sin ser enteramente ni lo uno ni lo otro. La prosa representa, en esta contradicción complementaria, el elemento moderno: la crítica, el análisis. A partir de Cervantes, la prosa parece que paulatinamente gana la partida, pero a fines del siglo XVIII, bruscamente, un temblor desdibuja la geometría racional. Una nueva potencia, la sensibilidad, trastorna las arquitecturas de la razón. ¿Nueva potencia? Más bien: antiquísima, anterior a la razón y a la misma historia. A lo nuevo y a lo moderno, a la historia y sus fechas, Rousseau y sus continuadores oponen la sensibilidad, que no es sino lo original, lo que no tiene fechas porque está antes del tiempo, en el principio.

La sensibilidad de los prerrománticos no tardará en convertirse en la pasión de los románticos. La primera es un acuerdo con el mundo natural, la segunda es la transgresión del orden social. Ambas son naturaleza, pero naturaleza humanizada: cuerpo. Aunque las pasiones corporales ocupan un lugar central en la gran literatura libertina del siglo XVIII, sólo hasta los prerrománticos y los románticos el cuerpo comienza a hablar. Y el lenguaje que habla es el lenguaje de los sueños, los símbolos y las metáforas, en una extraña alianza de lo sagrado con lo profano y de lo sublime con lo obscuro. Ese

lenguaje es el de la poesía, no el de la razón. La diferencia con los escritores de la Ilustración es radical. En la obra más libre y osada de ese período, la del Marqués de Sade, el cuerpo no habla, aunque el único tema de este autor haya sido el cuerpo y sus singularidades y aberraciones: la que habla a través de esos cuerpos ensangrentados es la filosofía. Sade no es un autor pasional; sus delirios son racionales y su verdadera pasión es la crítica. Se exalta, no ante las posiciones de los cuerpos, sino ante el rigor y el brillo de las demostraciones. El erotismo de los otros filósofos libertinos del XVIII no tiene la desmesura del de Sade, pero no es menos frío y racional: no es una pasión, sino una filosofía. El conflicto se prolonga hasta nuestros días: D. H. Lawrence y Bertrand Russell batallaron contra el puritanismo de los anglosajones, pero sin duda a Lawrence le parecía cínica la actitud de Russell ante el cuerpo y a éste irracional la de Lawrence. La misma contradicción entre los surrealistas y los partidarios de la libertad sexual: para unos la libertad erótica es sinónimo de imaginación y pasión, para los otros significa una solución racional al problema de las relaciones físicas entre los sexos. Bataille creía que la transgresión era la condición y aun la esencia del erotismo; la nueva moral sexual cree que si se suprimen o atenúan las prohibiciones, desaparecerá o se atenuará la transgresión erótica. Blake dijo: «Los dos leemos día y noche la Biblia, pero tú lees negro donde yo leo blanco».\*

El cristianismo persiguió a los antiguos dioses y ge-

\* *The everlasting Gospel* [hacia 1818], en *The complete poetry of William Blake*, con una introducción de Robert Silliman Hillyer (Nueva York: Random House, 1941).

nios de la tierra, el agua, el fuego y el aire. Convirtió a los que no pudo aniquilar: unos, cambiados en demonios, fueron precipitados al abismo y allá se les empleó en la burocracia infernal; otros ascendieron al cielo y ocuparon un puesto en las jerarquías de los ángeles. La razón crítica despobló al cielo y al infierno, pero los espíritus regresaron a la tierra, al aire, al fuego y al agua: regresaron al cuerpo de los hombres y las mujeres. Ese regreso se llama romanticismo. Sensibilidad y pasión son los nombres del ánima plural que habita las rocas, las nubes, los ríos y los cuerpos. El culto a la sensibilidad y a la pasión es un culto polémico en el que se despliega un tema dual: la exaltación de la naturaleza es tanto una crítica moral y política de la civilización como la afirmación de un tiempo anterior a la historia. Pasión y sensibilidad representan lo natural: lo genuino ante el artificio, lo simple frente a lo complejo, la originalidad real ante la falsa novedad. La superioridad de lo natural reposa en su anterioridad: el primer principio, el fundamento de la sociedad, no es el cambio ni el tiempo sucesivo de la historia, sino un tiempo anterior, igual a sí mismo siempre. La degradación de ese tiempo original, sensible y pasional, en historia, progreso y civilización se inició cuando, dice Rousseau, por primera vez un hombre cercó un pedazo de tierra, dijo: «Esto es mío»—y encontró tontos que le creyesen. La propiedad privada funda a la sociedad histórica. Ruptura del tiempo anterior a los tiempos: comienzo de la historia. Comienza la historia de la desigualdad.

La nostalgia moderna de un tiempo original y de un hombre reconciliado con la naturaleza expresa una actitud nueva. Aunque postula como los paganos la

existencia de una edad de oro anterior a la historia, no inserta esa edad dentro de una visión cíclica del tiempo; el regreso a la edad feliz no será la consecuencia de la revolución de los astros, sino de la revolución de los hombres. En realidad, el pasado no regresa: los hombres, por un acto voluntario y deliberado, lo inventan e instalan en la historia. El pasado revolucionario es una forma que asume el futuro, su disfraz. La fatalidad impersonal del hado cede el sitio a un concepto nuevo, herencia directa del cristianismo: la libertad. El misterio que desvelaba a San Agustín—¿cómo pueden conciliarse libertad humana y omnipotencia divina?—se transforma desde el siglo XVIII en un problema que preocupa por igual al revolucionario y al evolucionista: ¿en qué sentido la historia nos determina y hasta dónde puede el hombre torcer su curso y cambiarlo? A la paradoja de la conjugación entre necesidad y libertad, debe añadirse otra: la renovación del pacto original implica un acto de inusitada aunque justa violencia, la destrucción de la sociedad fundada en la desigualdad de los hombres. Esta destrucción es, en cierto modo, la destrucción de la historia, ya que la desigualdad se identifica con ella; no obstante, se realiza a través de un acto eminentemente histórico: la crítica convertida en acto revolucionario. El regreso al tiempo del principio, el tiempo anterior a la ruptura, entraña una ruptura. No hay más remedio que afirmar, por más sorprendente que parezca esta proposición, que sólo la modernidad puede realizar la operación de vuelta al principio original, porque sólo la edad moderna puede negarse a sí misma.

Crítica de la crítica y sus construcciones, la poesía moderna, desde los prerrománticos, busca fundarse en

un principio anterior a la modernidad y antagónico a ella. Ese principio, impermeable al cambio y a la sucesión, es el comienzo del comienzo de Rousseau, pero también es el Adán de William Blake, el sueño de Jean-Paul, la analogía de Novalis, la infancia de Wordsworth, la imaginación de Coleridge. Cualquiera que sea su nombre, ese principio es la negación de la modernidad. La poesía moderna afirma que es la voz de un principio anterior a la historia, la revelación de una palabra original de fundación. La poesía es el lenguaje original de la sociedad—pasión y sensibilidad—y por eso mismo es el verdadero lenguaje de todas las revelaciones y revoluciones. Ese principio es social, revolucionario: regreso al pacto del comienzo, antes de la desigualdad; ese principio es individual y atañe a cada hombre y a cada mujer: reconquista de la inocencia original. Doble oposición, a la modernidad y al cristianismo, que es una doble confirmación tanto del tiempo histórico de la modernidad (revolución) como del tiempo mítico del cristianismo (inocencia original). En un extremo, el tema de la instauración de otra sociedad es un tema revolucionario que inserta el tiempo del principio en el futuro; en el otro extremo, el tema de la restauración de la inocencia original es un tema religioso que inserta al futuro cristiano en un pasado anterior a la Caída. La historia de la poesía moderna es la historia de las oscilaciones entre estos dos extremos: la tentación revolucionaria y la tentación religiosa.

### III

## LOS HIJOS DEL LIMO



La historia de la poesía moderna—al menos la mitad de esa historia—es la de la fascinación que han experimentado los poetas por las construcciones de la razón crítica. Fascinar quiere decir hechizar, magnetizar, encantar; asimismo: engañar. El caso de los románticos alemanes es una ilustración de este fenómeno de vaivén en el que la repulsión sucede casi fatal e inmediatamente a la atracción. En general se les considera como un grupo católico y monárquico, enemigo de la Revolución francesa; se olvida así que casi todos ellos mostraron inicialmente entusiasmo y simpatía por el movimiento revolucionario. Su conversión al catolicismo y al absolutismo monárquico fue la consecuencia tanto de la ambigüedad del romanticismo, siempre desgarrado entre los extremos, como de la naturaleza del dilema histórico a que se enfrentó esa generación. La Revolución francesa presentaba dos caras: movimiento revolucionario, ofrecía a los pueblos europeos una visión universal del hombre y una concepción nueva de la sociedad y del Estado; movimiento nacional, prolongaba en el exterior el expansionismo francés y en el interior continuaba la política de centralización comenzada por Richelieu. Las guerras contra el Consulado y el Imperio fueron simultáneamente guerras de liberación nacional y en defensa del absolutismo monárquico. El ejemplo de España me ahorra el trabajo de una larga demostración: los liberales españoles que colaboraron con los franceses fueron fieles a sus ideas políticas pero infieles a su

patria; los otros tuvieron que resignarse a confundir la causa de la independencia de España con la del indigno Fernando VII y la Iglesia.

La actitud de Hölderlin es un buen ejemplo de esta ambivalencia. Se dirá que Hölderlin no es un poeta estrictamente romántico. Pero no lo es por la misma razón por la que Blake tampoco lo es del todo: no tanto por estar cronológicamente un poco antes del romanticismo propiamente dicho, sino porque ambos lo traspasan. En los días de la Primera Coalición contra la República Francesa, el poeta alemán escribe a su hermana: «Ruega porque los revolucionarios derroten a los austriacos, pues de lo contrario el abuso de poder de los príncipes será terrible. Créeme y ora por los franceses, que son los defensores de los derechos del hombre» (19 de junio de 1792).<sup>\*</sup> Un poco después, en 1797, escribe una oda a Bonaparte—al libertador de Italia, no al general que un poco después se convertiría, como dice con desprecio en otra carta, «en una especie de dictador». El tema de *Hyperion* es doble: el amor por Diotima y la fundación de una comunidad de hombres libres. Ambos actos son inseparables. El punto de unión entre el amor a Diotima y el amor a la libertad es la poesía. Hiperión no sólo lucha por la libertad de Grecia sino por la instauración de una sociedad libre; la construcción de esta comunidad futura implica asimismo un regreso a la poesía. La palabra poética es mediación entre lo sagrado y los hombres y así es el verdadero fundamento de la comunidad.

<sup>\*</sup> Hölderlin, *Oeuvres*, volumen publicado bajo la dirección de Philippe Jacottet (París: Gallimard, 1967). Bibliothèque de la Pléiade. Incluye una selección de su correspondencia.

Poesía e historia, lenguaje y sociedad, la poesía como punto de intersección entre el poder divino y la libertad humana, el poeta como guardián de la palabra que nos preserva del caos original: todas estas oposiciones anticipan los temas centrales de la poesía moderna.

El sueño de una comunidad igualitaria y libre, herencia común de Rousseau, reaparece entre los románticos alemanes, aliado como en Hölderlin al amor, sólo que ahora de una manera más violenta y acusada. Todos estos poetas ven al amor como trasgresión social y exaltan a la mujer no sólo como objeto sino como sujeto erótico. Novalis habla de un comunismo poético, una sociedad en la que la producción, y no sólo la consumación, de poesía será colectiva. Friedrich von Schlegel hace la apología del amor libre en su novela *Lucinde* (1799), un libro que hoy puede parecernos ingenuo pero que Novalis quería que llevase como subtítulo: «Fantasías cínicas o diabólicas». Esa frase anticipa una de las corrientes más poderosas y persistentes de la literatura moderna: el gusto por el sacrilegio y la blasfemia, el amor por lo extraño y lo grotesco, la alianza entre lo cotidiano y lo sobrenatural. En una palabra, la ironía—la gran invención romántica. Precisamente la ironía—en el sentido de Schlegel: amor por la contradicción que es cada uno de nosotros y conciencia de esa contradicción—define admirablemente la paradoja del romanticismo alemán. Fue la primera y más osada de las revoluciones poéticas, la primera que explora los dominios subterráneos del sueño, el pensamiento inconsciente y el erotismo; la primera, asimismo, que hace de la nostalgia del pasado una estética y una política.

Todavía estudiantes en Cambridge, Robert Southey y

Samuel Taylor Coleridge conciben la idea de la Pantisocracia: una sociedad comunista, libre e igualitaria, que combinaría la «inocencia de la edad patriarcal» con los «refinamientos de la Europa moderna».\* El tema revolucionario del comunismo libertario se enlaza así al tema religioso del restablecimiento de la inocencia original. Los dos jóvenes poetas deciden embarcarse hacia América para fundar en el nuevo continente la sociedad pantisocrática, pero Coleridge cambia de opinión cuando se entera de que Southey pretendía llevar con ellos a un criado. Años más tarde el joven Shelley, acompañado de su primera mujer, Harriette, ambos casi adolescentes, visita a Southey en su retiro del Lake District. El viejo poeta ex republicano encuentra que su joven admirador era «exactamente como yo había sido en 1794». En cambio, al contar en una carta a su amigo Thomas Hogg las impresiones de su visita, Shelley escribe: «Southey es un hombre corrompido por el mundo y contaminado por los honores y las tradiciones» (7 enero 1812).\*\*

William Wordsworth visita Francia por primera vez en 1790. Al año siguiente, movido por su entusiasmo republicano—tenía apenas 21 años y acababa de terminar sus estudios en Cambridge—vuelve a Francia y por casi dos años, primero en París y luego en Orleans, vive—convive—con los girondinos. Esta circunstancia, y la repulsión que le inspira el terror revolucionario, explican su animadversión por los jacobinos, a los que llamaba «la tribu de Moloch». Como muchos escritores

\* R. J. White, ed., *Political tracts of Wordsworth, Coleridge and Shelley* (Cambridge: Cambridge University Press, 1953).

\*\* F. L. Jones, ed., *The letters of Percy Bysshe Shelley* (Londres: Oxford University Press, 1964).

del siglo XX ante la Revolución rusa, Wordsworth tomó partido por una de las facciones que se disputaban la dirección de la Revolución francesa, precisamente la facción vencida. En su gran poema autobiográfico, *The prelude* (1805), con ese estilo hiperbólico y lleno de mayúsculas que hacen de este inmenso poeta también uno de los más pomposos de su siglo, nos cuenta que uno de los momentos más felices de su vida fue el día en que, en un pueblo de la costa donde «todo lo que veía o sentía era quietud y serenidad», oyó decir a un viajero recién desembarcado de Francia: «Robespierre ha muerto». No es menor su antipatía hacia Bonaparte, y en el mismo poema refiere que, al enterarse de que había sido coronado Emperador por el Papa, sintió que era «el último oprobio, algo así como ver al perro que regresa a su vómito ...» \*

Ante los desastres de la historia y la «degradación de la época», Wordsworth se vuelve a la infancia y a sus instantes de transparencia: el tiempo se abre en dos para que, más que ver la realidad, veamos a través de ella. Y lo que Wordsworth ve, como quizá nadie haya visto ni antes ni después de él, no es un mundo fantástico sino la realidad tal cual: el árbol, la piedra, el arroyo, cada uno asentado en sí mismo, reposando en su propia realidad, en una suerte de inmovilidad que no niega al movimiento. Bloques de tiempo vivo, espacios que fluyen lentamente bajo la mirada mental: visión del «otro tiempo»—un tiempo distinto al de la historia con sus reyes y sus pueblos en armas, sus comités revo-

\* Ernest de Selincourt, ed., *The prelude* (Londres: Oxford University Press, 1970).

lucionarios y sus curas sanguinarios, sus gilotinas y sus horcas. El tiempo de la infancia es el tiempo de la imaginación, esa facultad que Wordsworth llama el «alma de la naturaleza» para significar que es un poder transhumano. La imaginación no está en el hombre, sino que es el espíritu del lugar y del momento; no es sólo la potencia por la que vemos la realidad visible y la oculta: también es el medio por el que la naturaleza, a través de la mirada del poeta, se mira. Por la imaginación la naturaleza nos habla y habla con ella misma.

Las vicisitudes de la pasión política de Wordsworth podrían explicarse en términos de su vida íntima: los años de su entusiasmo por la Revolución son los años de su amor por Annete (Anne Marie Vallon), una muchacha francesa a la que abandona precisamente cuando empiezan a cambiar sus opiniones políticas; los años de su creciente enemistad por los movimientos revolucionarios coinciden con los de su decisión de apartarse del mundo y vivir en el campo, acompañado de su mujer y de su hermana Dorothy. Esta mezquina explicación no empequeñece a Wordsworth, sino a nosotros. Otra interpretación, ahora de orden intelectual e histórico: su afinidad política con los girondinos; su natural repugnancia ante el espíritu de sistema de los jacobinos; sus convicciones morales y filosóficas que lo llevan a extender la reprobación protestante del universalismo papista al universalismo revolucionario; su reacción de inglés ante las tentativas de invasión de Napoleón. Esta explicación, que combina la antipatía del liberal frente al despotismo revolucionario y la del patriota frente a las pretensiones hegemónicas de un poder extranjero,

podría aplicarse también a los románticos alemanes, aunque con ciertas salvedades.

Ver el conflicto entre los primeros románticos y la Revolución francesa como un episodio de la lucha entre autoritarismo y libertad no es del todo falso, pero tampoco es enteramente cierto. No, la explicación es otra. En circunstancias históricas distintas, el fenómeno se manifiesta una y otra vez, primero a lo largo del siglo XIX y después, con mayor intensidad, en lo que va del que corre. Apenas si vale la pena recordar los casos de Esenin, Mandelstam, Pasternak y tantos otros poetas, artistas y escritores rusos; las polémicas de los surrealistas con la Tercera Internacional; la amargura de César Vallejo, dividido entre su fidelidad a la poesía y su fidelidad al Partido Comunista; las querellas en torno al «realismo socialista» y todo lo que ha seguido después. La poesía moderna ha sido y es una pasión revolucionaria, pero esa pasión ha sido desdichada. Afinidad y ruptura: no han sido los filósofos, sino los revolucionarios, los que han expulsado a los poetas de su república. La razón de la ruptura ha sido la misma que la de la afinidad: revolución y poesía son tentativas por destruir este tiempo de ahora, el tiempo de la historia que es el de la historia de la desigualdad, para instaurar *otro tiempo*. Pero el tiempo de la poesía no es el de la revolución, el tiempo fechado de la razón crítica, el futuro de las utopías: es el tiempo de antes del tiempo, el de la «vida anterior» que reaparece en la mirada del niño, el tiempo sin fechas.

\* \* \*

La ambigüedad de la poesía frente a la razón crítica y sus encarnaciones históricas: los movimientos revolucionarios, es una cara de la medalla; la otra es la de su ambigüedad—otra vez afinidad y ruptura—ante la religión de Occidente: el cristianismo. Casi todos los grandes románticos, herederos de Rousseau y del deísmo del siglo XVIII, fueron espíritus religiosos, pero ¿cuál fue realmente la religión de Hölderlin, Blake, Coleridge, Hugo, Nerval? La misma pregunta podría hacerse a los que se declararon francamente irreligiosos. El ateísmo de Shelley es una pasión religiosa. En 1810, en otra carta a su íntimo Thomas Hoog, dice: «Oh, ardo en impaciencia esperando la disolución del cristianismo ... Creo que es un deber de humanidad acabar con esa creencia. Si yo fuese el Anticristo y tuviese el poder de aniquilar a ese demonio para precipitarlo en su infierno nativo ... »\* Lenguaje más bien curioso para un ateo y que prefigura al del Nietzsche de los últimos años.

Negación de la religión: pasión por la religión. Cada poeta inventa su propia mitología y cada una de esas mitologías es una mezcla de creencias dispares, mitos desenterrados y obsesiones personales. El Cristo de Hölderlin es una divinidad solar y, en ese enigmático poema que se llama *El único*, Jesús se convierte en el hermano de Hércules y «de aquel que unció su carro con un tiro de tigres y descendió hasta el Indo», Dionisio.\*\*

\* F. L. Jones, ed., *The letters of Percy Bysshe Shelley* (Londres: Oxford University Press, 1964).

\*\* Friedrich Hölderlin, *Poems and fragments* (Londres: Routledge and Kegan Paul, 1966), edición bilingüe, traducción inglesa de Michael Hamburger.

La Virgen de Novalis es la madre de Cristo y la Noche precristiana, su novia Sofía y la muerte. La Aurelia de Nerval es Isis, Pandora y la actriz Jenny Colon. Religiones románticas: herejías, sincretismos, apostasías, blasfemias, conversiones. La ambigüedad romántica tiene dos modos, en el sentido musical de la palabra: uno se llama ironía y consiste en insertar dentro del orden de la objetividad la negación de la subjetividad; el otro se llama angustia y consiste en dejar caer, en la plenitud del ser, una gota de nada. La ironía revela la dualidad de lo que parecía uno, la escisión de lo idéntico, el otro lado de la razón: la quiebra del principio de identidad. La angustia nos muestra que la existencia está vacía, que la vida es muerte, que el cielo es un desierto: la quiebra de la religión.

El tema de la muerte de Dios es un tema romántico. No es un tema filosófico, sino religioso. Para la razón Dios existe o no existe. En el primer caso, no puede morir, y en el segundo, ¿cómo puede morir alguien que nunca ha existido? Este razonamiento es válido solamente desde la perspectiva del monoteísmo y del tiempo sucesivo e irreversible de Occidente. La antigüedad sabía que los dioses son mortales pero que, manifestaciones del tiempo cíclico, resucitan y regresan. En la noche los marineros escuchan una voz que recorre las costas del Mediterráneo diciendo: «Pan ha muerto», y esa voz que anuncia la muerte del dios, anuncia también su resurrección. La leyenda náhuatl nos cuenta que Quetzalcoatl abandona Tula, se inmola y se convierte en el planeta doble (Estrella de la Mañana y de la Tarde), pero que un día ha de regresar para recobrar su herencia. En cambio, Cristo vino a la tierra sólo

una vez. Cada acontecimiento de la historia sagrada de los cristianos es único y no se repetirá. Si alguien dice: «Dios ha muerto», anuncia un hecho irreplicable: Dios ha muerto para siempre jamás. Dentro de la concepción del tiempo como sucesión lineal irreversible, la muerte de Dios se vuelve un acontecimiento impensable.

La muerte de Dios abre las puertas de la contingencia y la sinrazón. La respuesta es doble: la ironía, el humor, la paradoja intelectual; también la angustia, la paradoja poética, la imagen. Ambas actitudes aparecen en todos los románticos: su predilección por lo grotesco, lo horrible, lo extraño, lo sublime irregular, la estética de los contrastes, la alianza entre risa y llanto, prosa y poesía, incredulidad y fideísmo, los cambios súbitos, las cabriolas, todo, en fin, lo que convierte a cada poeta romántico en un Ícaro, un Satanás y un payaso, no es sino respuesta al absurdo: angustia e ironía. Aunque el origen de todas estas actitudes es religioso, se trata de una religiosidad singular y contradictoria, pues consiste en la conciencia de que la religión está vacía. La religiosidad romántica es irreligión: ironía; la irreligión romántica es religiosa: angustia.

El tema de la muerte de Dios, en este sentido religioso/irreligioso, aparece por primera vez, según creo, en Jean-Paul Richter. En este gran precursor confluyen todas las tendencias y corrientes que más tarde van a desplegarse en la poesía y la novela del siglo XIX y del XX: el onirismo, el humor, la angustia, la mezcla de los géneros, la literatura fantástica aliada al realismo y éste a la especulación filosófica. El célebre *Sueño* de Jean-Paul es el sueño de la muerte de Dios y su título completo es: *Discurso de Cristo muerto en lo alto del*

*edificio del mundo: no hay Dios*. Existe otra versión en la que, significativamente, no es Cristo, sino Shakespeare, el que anuncia la noticia.\* Para los románticos Shakespeare era el poeta por antonomasia, como Virgilio lo fue para la Edad Media; al poner en labios del poeta inglés la terrible nueva, Jean-Paul afirma implícitamente algo que más tarde dirán todos los románticos: los poetas son videntes y profetas, por su boca habla el espíritu. El poeta desaloja al sacerdote y la poesía se convierte en una revelación rival de la escritura religiosa.

La versión definitiva del *Sueño* acentúa el carácter profundamente religioso de este texto capital y, simultáneamente, su carácter absolutamente blasfemo: no es un filósofo ni un poeta, sino Cristo mismo, el hijo de la divinidad, el que afirma que Dios no existe. El lugar del anuncio es la iglesia de un cementerio inmenso. Tal vez es medianoche, aunque ¿cómo saberlo a ciencia cierta?: el cuadrante del reloj no tiene cifras ni agujas y una mano negra traza incansablemente sobre esa superficie signos que se borran inmediatamente y que los muertos en vano quieren descifrar. En medio del clamor de la multitud de las sombras, Cristo desciende y dice: He recorrido los mundos, subí hasta los soles y no encontré a Dios alguno; bajé hasta los últimos límites del universo, miré los abismos y grité: Padre, ¿dónde estás? Pero no escuché sino la lluvia que caía en el precipicio y la eterna tempestad que ningún orden rige... La eternidad reposaba sobre el caos, lo roía y, al roerlo, se de-

\* La primera versión es de 1789 y la última, incluida en la novela *Siebenkas*, es de 1796.

voraba lentamente ella misma. Los niños muertos se acercan a Cristo y le preguntan: Jesús, ¿no tenemos padre? Y él responde: todos somos huérfanos.

Dos temas se entrelazan en el *Sueño*: el de la muerte del Dios cristiano, padre universal y creador del mundo; y el de la inexistencia de un orden divino o natural que regule el movimiento de los universos. El segundo tema está en abierta contradicción con las ideas que la nueva filosofía había propagado entre los espíritus cultivados de la época. Los filósofos de la Ilustración habían atacado con saña al cristianismo y a su Dios hecho persona, pero tanto los deístas como los materialistas postulaban la existencia de un orden universal. El siglo XVIII, con unas pocas excepciones como la de Hume, creyó en un cosmos regido por leyes que no eran esencialmente distintas a las del entendimiento. Divina o natural, una necesidad inteligente movía al mundo y el universo era un mecanismo racional. La visión de Jean-Paul nos muestra exactamente lo contrario: el desorden, la incoherencia. El universo no es un mecanismo, sino una inmensidad informe agitada por movimientos que no es exagerado llamar pasionales: esa lluvia que cae desde el principio sobre el abismo sin fin y esa tempestad perpetua sobre el paisaje de la convulsión son la imagen misma de la contingencia.

Universo sin leyes, mundo a la deriva, visión grotesca del cosmos: la eternidad está sentada sobre el caos y, al devorarlo, se devora. Estamos ante la «naturaleza caída» de los cristianos, pero la relación entre Dios y el mundo se presenta invertida: no es el mundo, caído de la mano de Dios, el que se precipita en la nada, sino que es Dios el que cae en el hoyo de la muerte. Blasfemia enorme:

ironía y angustia. La filosofía había concebido un mundo movido, no por un creador, sino por un orden inteligente; para Jean-Paul y sus descendientes la contingencia es una consecuencia de la muerte de Dios: el universo es un caos porque no tiene creador. El ateísmo de Jean-Paul es religioso y se opone al ateísmo de los filósofos: la imagen del mundo como un mecanismo es sustituida por la de un mundo convulso que agoniza sin cesar y nunca acaba de morir. La contingencia universal se llama, en la esfera existencial, orfandad. Y el primer huérfano, El Gran Huérfano, no es otro que Cristo. El *Sueño* de Jean-Paul escandaliza lo mismo al filósofo que al sacerdote, al ateo que al creyente.

El *Sueño* de Jean-Paul va a ser soñado, pensado y padecido por muchos poetas, filósofos y novelistas del siglo XIX y del XX: Nietzsche, Dostoievski, Mallarmé, Joyce, Valéry... En Francia fue conocido gracias al libro famoso de Madame de Staël: *De l'Allemagne* (1814). Hay un poema de Nerval, compuesto por cinco sonetos e intitulado «Cristo en el monte de los Olivos», que es una adaptación del *Sueño*.\* El texto de Jean-Paul es abrupto, exagerado; los sonetos de Nerval despliegan los mismos temas como una solemne música nocturna. El poeta francés suprimió el elemento confesional y psicológico; el poema no es el relato de un sueño, sino el de un mito: no es la pesadilla de un poeta en la iglesia de un cementerio, sino el monólogo de Cristo ante sus

\* Gérard de Nerval, *Oeuvres* (París: Gallimard, 1952). Bibliothèque de la Pléiade. Texto establecido, anotado y presentado por Albert Beguin y Jean-Paul Richier. Los sonetos de Nerval se publicaron por primera vez en 1844.

discípulos dormidos. En el primer soneto hay una línea soberbia («Le dieu manque a l'autel, où je suis la victime») que inicia un tema que no aparece en Jean-Paul y que los siguientes sonetos continúan hasta culminar en el último verso del último soneto. Es el tema del eterno retorno que, aliado al de la muerte de Dios, reaparece más tarde en Nietzsche con una intensidad y una lucidez sin paralelo.

En el poema de Nerval el sacrificio de Cristo en este mundo sin Dios lo convierte, a su vez, en un nuevo Dios. Nuevo y otro: es una divinidad que apenas si tiene relación con el Dios cristiano. El Cristo de Nerval es un Ícaro, un Faetón, un hermoso Atis herido y al que Cibeles reanima. La tierra se embriaga con esa sangre preciosa, el Olimpo se despeña en el abismo y César pregunta al oráculo de Júpiter Amón: ¿Quién es ese nuevo Dios? El oráculo calla, pues el único que puede explicar al mundo ese misterio es: «Celui qui donna l'âme aux enfants du limon». Misterio insoluble, pues el que infunde un alma al Adán de lodo es el Padre, el creador: precisamente ese Dios ausente en el altar donde Cristo es la víctima. Un siglo y medio más tarde Fernando Pessoa se enfrenta al mismo enigma y lo resuelve en términos parecidos a los de Nerval: no hay Dios, sino dioses, y el tiempo es circular: «Dios es un hombre de otro Dios más grande; / También tuvo caída, Adán supremo; / También, aunque creador, él fue criatura...»\*

La conciencia poética de Occidente ha vivido la muerte de Dios como si fuese un mito. Mejor dicho, esa muer-

\* «La tumba de Cristian Rosencreutz». (Traducción de O. P.)

te ha sido verdaderamente un mito y no un mero episodio en la historia de las ideas religiosas de nuestra sociedad. El tema de la orfandad universal, tal como lo encarna la figura de Cristo, el gran huérfano y el hermano mayor de todos los niños huérfanos que son los hombres, expresa una experiencia psíquica que recuerda la vía negativa de los místicos: esa «noche oscura» en la que nos sentimos flotar a la deriva, abandonados en un mundo hostil o indiferente, culpables sin culpa e inocentes sin inocencia. No obstante, hay una diferencia esencial: es una noche sin desenlace, un cristianismo sin Dios. Al mismo tiempo, la muerte de Dios provoca en la imaginación poética un despertar de la fabulación mítica y así se crea una extraña cosmogonía en la que cada Dios es la criatura, el Adán, de otro Dios. Regreso del tiempo cíclico, transmutación de un tema cristiano en un mito pagano. Un paganismo incompleto, un paganismo cristiano teñido de angustia por la caída en la contingencia.

Estas dos experiencias—cristianismo sin Dios, paganismo cristiano—son constitutivas de la poesía y la literatura de Occidente desde la época romántica. En uno y en otro caso estamos ante una doble transgresión: la muerte de Dios convierte el ateísmo de los filósofos en una experiencia religiosa y en un mito; a su vez, esa experiencia niega aquello mismo que afirma: el mito está vacío, es un juego de reflejos en la conciencia solitaria del poeta; no hay realmente nadie en el altar, ni siquiera esa víctima que es Cristo. Angustia e ironía: ante el tiempo futuro de la razón crítica y de la Revolución, la poesía afirma el tiempo sin fechas de la sensibilidad y la imaginación, el tiempo original; ante la eter-



nidad cristiana, afirma la muerte de Dios, la caída en la contingencia y la pluralidad de dioses y mitos. Pero cada una de estas negaciones se vuelve contra sí misma: el tiempo sin fechas de la imaginación no es un tiempo revolucionario sino mítico; la muerte de Dios es un mito vacío. La poesía romántica es revolucionaria no *con*, sino *frente a* las revoluciones del siglo; y su religiosidad es una transgresión de las religiones.

\* \* \*

Para la Edad Media la poesía era una sirvienta de la religión; para la edad romántica la poesía es su rival, y más, es la verdadera religión, el principio anterior a todas las escrituras sagradas. Rousseau y Herder habían mostrado que el lenguaje responde, no a las necesidades materiales del hombre, sino a la pasión y a la imaginación: no es el hambre, sino el amor, el miedo o el asombro lo que nos ha hecho hablar. El principio metafórico es el fundamento del lenguaje y las primeras creencias de la humanidad son indistinguibles de la poesía. Trátese de fórmulas mágicas, letanías, plegarias o mitos, estamos ante objetos verbales análogos a lo que más tarde se llamarían poemas. Sin la imaginación poética no habría ni mitos ni sagradas escrituras; al mismo tiempo, también desde el principio, la religión confisca para sus fines a los productos de la imaginación poética. La seducción que ejercen sobre nosotros los mitos no reside en el carácter religioso de esos textos—esas creencias no son las nuestras—, sino en que en todos ellos la *fabulación poética transfigura al mundo y a la realidad. Una de las funciones cardinales de la poesía es mostrarnos*

el otro lado de las cosas, lo maravilloso cotidiano: no la irrealidad, sino la prodigiosa realidad del mundo. Pero la religión y sus burocracias de sacerdotes y teólogos se apoderan de todas esas visiones, transforman las imaginaciones en creencias y las creencias en sistemas. Aun entonces el poeta da forma sensible a las ideas religiosas, las trasmuta en imágenes y las anima: las cosmogonías y las genealogías son poemas, las escrituras sagradas han sido escritas por los poetas. El poeta es el geógrafo y el historiador del cielo y del infierno: Dante describe la geografía y la población del otro mundo, Milton nos cuenta la verdadera historia de la Caída.

La crítica de la religión emprendida por la filosofía del siglo XVIII quebrantó al cristianismo como fundamento de la sociedad. La disgregación de la eternidad en tiempo histórico hizo posible que la poesía, en una suerte de regreso a sí misma y por la misma naturaleza de la función poética, indistinguible de la función mítica, se concibiese como el verdadero fundamento de la sociedad. La poesía fue la verdadera religión y el verdadero saber. Las biblias, los evangelios y los coranes habían sido denunciados por los filósofos como compendios de patrañas y fantasías; sin embargo, todos reconocían, incluso los materialistas, que esos cuentos poseían una verdad poética. En estas tentativas por encontrar un fundamento anterior a las religiones reveladas o naturales, los poetas encontraron muchas veces aliados en los filósofos. La influencia de Kant fue decisiva en la segunda fase del pensamiento de Coleridge. El filósofo alemán había mostrado que la «imaginación trascendental» es la facultad por la cual el hombre despliega un campo, un más allá mental, donde los objetos se sitúan. Por la ima-

ginación el hombre coloca frente a sí al objeto; por tanto, esta facultad es la condición del conocimiento: sin ella no habría ni percepción ni juicio. La imaginación trascendental es la raíz, como dice Heidegger, de la sensibilidad y del entendimiento. Kant había dicho que «la imaginación es el poder fundamental del alma humana y el que sirve a priori de principio a todo conocimiento. Por medio de ese poder, ligamos, por una parte, la diversidad de la intuición y, por la otra, la condición de la unidad necesaria de la intuición pura».

La imaginación, además, transfigura al objeto sensible. Más cerca de Schelling que de Kant en esto, Coleridge afirma que la imaginación no sólo es la condición del conocer sino que es la facultad que convierte a las ideas en símbolos y a los símbolos en presencias. La imaginación «is a form of Being».\* Para Coleridge no hay realmente diferencia entre imaginación poética y revelación religiosa, salvo que la segunda es histórica y cambiante, mientras que los poetas (en tanto que poetas y cualesquiera que hayan sido sus creencias) no son «the slaves of any sectarian opinion». Coleridge también dijo que la religión «is the poetry of Mankind»; años antes, adolescente casi, Novalis había escrito: «La religión es poesía práctica». Y en otro fragmento: «La poesía es la religión original de la humanidad».\*\* Las citas podrían multiplicarse y todas en el mismo sentido: los poetas románticos fueron los primeros en afirmar, lo mismo ante la religión oficial que ante la filosofía, la anterior-

\* «Poetry and religion», en I. A. Richards, *The portable Coleridge* (Nueva York: The Viking Press, 1950).

\*\* Cf. *Blütenstaub y Glauber und Liebe*.

idad histórica y espiritual de la poesía. Para ellos la palabra poética es la palabra de fundación. En esta afirmación temeraria está la raíz de la heterodoxia de la poesía moderna tanto frente a las religiones como ante las ideologías.

La figura de William Blake condensa las contradicciones de la primera generación romántica. Las condensa y las hace estallar en una explosión que trasciende al romanticismo. ¿Fue un verdadero romántico? El culto a la naturaleza, que es uno de los rasgos de la poesía romántica, no aparece en su obra. Creía que «el mundo de la imaginación es el mundo de la eternidad, mientras que el mundo de la generación es finito y temporal». Esta idea lo acerca a los gnósticos y a los iluminados, pero su amor al cuerpo, su exaltación del deseo erótico y del placer—«aquel que desea y no satisface su deseo engendra pestilencia»—lo oponen a la tradición neoplatónica. Aunque se llamó «adorador de Cristo», ¿fue cristiano? Su Cristo no es el de los cristianos: es un titán desnudo que se baña en el mar radiante de la energía erótica. Un demiurgo para el que imaginar y hacer, desear y satisfacer el deseo, son una y la misma cosa. Su Cristo más bien hace pensar en el Satán de *The marriage of Heaven and Hell* (1793); su cuerpo es como una gigantesca nube iluminada por relámpagos incandescentes: la escritura llameante de los proverbios del Infierno.

En los primeros años de la Revolución francesa, Blake se paseaba por las calles de Londres tocado por el gorro frigio color sangre. Más tarde se enfrió su entusiasmo político, no el ardor de su imaginación libre, libertaria y libertadora: «Todas las biblias y códigos sa-

grados han sido la causa de los errores siguientes: (1) que en el hombre coexisten dos principios distintos: el cuerpo y el alma; (2) que la energía, llamada mal, viene únicamente del cuerpo y que la razón, llamada bien, viene únicamente del alma; (3) que Dios atormentará eternamente al hombre por seguir sus energías. Pero las siguientes proposiciones contrarias son verdaderas: (1) el cuerpo no es distinto del alma; (2) la energía es vida y procede del cuerpo; la razón envuelve a la energía como una circunferencia; (3) energía es delicia eterna».\*

La violencia de estas afirmaciones anticristianas hace pensar en Rimbaud y en Nietzsche. No es menos violento contra el deísmo racionalista de los filósofos. Voltaire y Rousseau son frecuentes víctimas de su cólera y en sus poemas proféticos Newton y Locke aparecen como agentes de Urizen, el demiurgo maléfico. Urizen («Your Reason») es el señor de los sistemas, el inventor de la moral que aprisiona con sus silogismos a los hombres, los divide a unos de otros y a cada uno de sí mismo. Urizen: la razón sin cuerpo ni alas, el gran carcelero. Blake no sólo denuncia a la superstición de la filosofía y a la idolatría de la razón sino también, en el siglo de la primera revolución industrial y en el país que fue la cuna de esa revolución, profetiza los peligros del culto a la religión del progreso. En esos años el paisaje pastoral de Inglaterra comienza a cambiar, y valles y colinas se cubren con la vegetación de hierro, carbón, polvo y detritus de la industria. Blake llama a los telares, mi-

\* «The voice of the Devil», *The marriage of Heaven and Hell*, en *The complete poetry of William Blake* (Nueva York: Random House, 1941).

nas, fraguas y herrerías «fábricas satánicas», y «muerte eterna» al trabajo de los obreros. Blake: nuestro contemporáneo.

Eliot lamentaba que la mitología de Blake fuese indigesta y sincretista, una religión privada compuesta de fragmentos de mitos y creencias heteróclitas. El mismo reproche podría hacerse a la mayoría de los poetas modernos, de Hölderlin y Nerval a Yeats y Rilke. Ante la progresiva desintegración de la mitología cristiana, los poetas—sin excluir al poeta de *The waste land*—no han tenido más remedio que inventar mitologías más o menos personales hechas de retazos de filosofías y religiones. A pesar de esta vertiginosa diversidad de sistemas poéticos—mejor dicho: en el centro mismo de esa diversidad—, es visible una creencia común. Esa creencia es la verdadera religión de la poesía moderna, del romanticismo al surrealismo, y aparece en todos los poemas, unas veces de una manera implícita y otras, las más, explícita. He nombrado a la *analogía*. La creencia en la correspondencia entre todos los seres y los mundos es anterior al cristianismo, atraviesa la Edad Media y, a través de los neoplatónicos, los iluministas y los ocultistas, llega hasta el siglo XIX. Desde entonces no ha cesado de alimentar secreta o abiertamente a los poetas de Occidente, de Goethe al Balzac visionario, de Baudelaire y Mallarmé a Yeats y a los surrealistas.

La analogía sobrevivió al paganismo y probablemente sobrevivirá al cristianismo y a su enemigo el cientismo. En la historia de la poesía moderna su función ha sido doble: por una parte, fue el principio anterior a todos los principios y distinto a la razón de las filosofías y a la revelación de las religiones; por otra parte,

hizo coincidir ese principio con la poesía misma. La poesía es una de las manifestaciones de la analogía; las rimas y las aliteraciones, las metáforas y las metonimias, no son sino modos de operación del pensamiento analógico. El poema es una secuencia en espiral y que regresa sin cesar, sin regresar jamás del todo, a su comienzo. Si la analogía hace del universo un poema, un texto hecho de oposiciones que se resuelven en consonancias, también hace del poema un doble del universo. Doble consecuencia: podemos *leer* el universo, podemos *vivir* el poema. Por lo primero, la poesía es conocimiento; por lo segundo, acto. De una y otra manera colinda—pero sólo para contradecirlas—con la filosofía y con la religión. La imagen poética configura una realidad rival de la visión del revolucionario y de la del religioso. La poesía es la otra coherencia, no hecha de razones, sino de ritmos. No obstante, hay un momento en que la correspondencia se rompe; hay una disonancia que se llama, en el poema: ironía, y en la vida: mortalidad. La poesía moderna es la conciencia de esa disonancia *dentro* de la analogía.

Las mitologías poéticas, sin excluir a las de los poetas cristianos, envejecen y se vuelven polvo como las religiones y las filosofías. Queda la poesía y por eso podemos leer a los vedas y las biblias no como escrituras religiosas, sino como textos poéticos: «El genio poético es el hombre verdadero. Las religiones de todas las naciones se derivan de diferentes recepciones del genio poético» (Blake: «All religions are one», 1788). Aunque las religiones son históricas y percederas, hay en todas ellas un germen no religioso y que perdura: la imaginación poética. Hume habría sonreído ante esta extraña

idea. ¿A quién creer: a Hume y su crítica de la religión o a Blake y su exaltación de la imaginación? La historia de la poesía moderna es la historia de la respuesta que cada poeta ha dado a esta pregunta. Para todos los fundadores—Wordsworth, Coleridge, Hölderlin, Jean-Paul, Novalis, Hugo, Nerval—la poesía es la palabra del tiempo sin fechas. Palabra del principio: palabra de fundación. Pero también palabra de desintegración: ruptura de la analogía por la ironía, por la conciencia de la historia que es conciencia de la muerte.

IV

ANALOGÍA E IRONÍA

El romanticismo fue un movimiento literario, pero asimismo fue una moral, una erótica y una política. Si no fue una religión fue algo más que una estética y una filosofía: una manera de pensar, sentir, enamorarse, combatir, viajar. Una manera de vivir y una manera de morir. Friedrich von Schlegel afirmó en uno de sus escritos programáticos que el romanticismo no sólo se proponía la disolución y la mezcla de los géneros literarios y las ideas de belleza sino que, por la acción contradictoria pero convergente de la imaginación y de la ironía, buscaba la fusión entre vida y poesía. Y aún más: socializar la poesía. El pensamiento romántico se despliega en dos direcciones que acaban por fundirse: la búsqueda de ese principio anterior que hace de la poesía el fundamento del lenguaje y, por tanto, de la sociedad; y la unión de ese principio con la vida histórica. Si la poesía ha sido el primer lenguaje de los hombres—o si el lenguaje es en su esencia una operación poética que consiste en ver al mundo como un tejido de símbolos y de relaciones entre esos símbolos—cada sociedad está edificada sobre un poema; si la revolución de la edad moderna consiste en el movimiento de regreso de la sociedad a su origen, al pacto primordial de los iguales, esa revolución se confunde con la poesía. Blake dijo: «Todos los hombres son iguales en el genio poético».\* De ahí que la poesía romántica pretenda ser también ac-

\* «All religions are one» [1788].

ción: un poema no solo es un objeto verbal sino que es una profesión de fe y un acto. Inclusive la doctrina del «arte por el arte», que parece negar esta actitud, la confirma y la prolonga: más que una estética fue una ética, y aun, muchas veces, una religión y una política. La poesía moderna oficia en el subsuelo de la sociedad y el pan que reparte a sus fieles es una hostia envenenada: la negación y la crítica. Pero esta ceremonia en las tinieblas también es una búsqueda del manantial perdido, el agua del origen.

El romanticismo nació casi al mismo tiempo en Inglaterra y Alemania. Desde allí se extendió a todo el continente europeo como si fuese una epidemia espiritual. La preeminencia del romanticismo alemán e inglés no proviene sólo de su anterioridad cronológica sino, tanto como de su gran originalidad poética, de su penetración crítica. En ambas lenguas la creación poética se alía a la reflexión sobre la poesía con una intensidad, profundidad y novedad que no tienen paralelo en las otras literaturas europeas. Los textos críticos de los románticos ingleses y alemanes fueron verdaderos manifiestos revolucionarios e inauguraron una tradición que se prolonga hasta nuestros días. La conjunción entre la teoría y la práctica, la poesía y la poética, fue una manifestación más de la aspiración romántica hacia la fusión de los extremos: el arte y la vida, la antigüedad sin fechas y la historia contemporánea, la imaginación y la ironía. Mediante el diálogo entre prosa y poesía se perseguía, por una parte, vitalizar a la primera por su inmersión en el lenguaje común y, por la otra, idealizar la prosa, disolver la lógica del discurso en la lógica de la imagen. Consecuencia de esta interpenetración: el

poema en prosa y la periódica renovación del lenguaje poético, a lo largo de los siglos XIX y XX, por inyecciones cada vez más fuertes de habla popular. Pero en 1800, como más tarde en 1920, lo nuevo no era tanto que los poetas especulasen en prosa sobre la poesía, sino que esa especulación desbordase los límites de la antigua poética y proclamase que la nueva poesía era también una nueva manera de sentir y de vivir.

La unión de poesía y prosa es constante en los románticos ingleses y alemanes, aunque, como es natural, no en todos los poetas se manifiesta con la misma intensidad y de la misma manera. En algunos casos, como en Coleridge y Novalis, el verso y la prosa poseen, a pesar de la intercomunicación entre uno y otra, clara autonomía: *Kubla Khan* y *The rime of the ancient mariner* frente a los textos críticos de *Biographia literaria*, los *Hymnen an die Nacht* ante la prosa filosófica de *Blütenstaub*. En otros poetas, la inspiración y la reflexión se funden lo mismo en la prosa que en el verso: ni Hölderlin ni Wordsworth son poetas filosóficos, por fortuna para ellos, pero en ambos el pensamiento tiende a convertirse en imagen sensible. En fin, en un poeta como Blake la imagen poética es inseparable de la visión profética, de modo que es imposible trazar la frontera entre la prosa y la poesía.

Cualesquiera que sean las diferencias que separan a estos poetas—y apenas si necesito decir que son muy profundas—, todos ellos conciben la experiencia poética como una experiencia vital en la que participa la totalidad del hombre. El poema no sólo es una realidad verbal: también es un acto. El poeta dice y, al decir, hace. Este hacer es sobre todo un hacerse a sí mismo: la poe-

sía no sólo es autoconocimiento sino autocreación. El lector, a su vez, repite la experiencia de autocreación del poeta y así la poesía encarna en la historia. En el fondo de esta idea vive todavía la antigua creencia en el poder de las palabras: la poesía pensada y vivida como una operación mágica destinada a transmutar la realidad. La analogía entre magia y poesía es un tema que reaparece a lo largo del siglo XIX y del XX, pero que nace con los románticos alemanes. La concepción de la poesía como magia implica una estética activa; quiero decir, el arte deja de ser exclusivamente representación y contemplación: también es intervención sobre la realidad. Si el arte es un espejo del mundo, ese espejo es mágico: lo cambia.

La estética barroca y la neoclásica habían trazado una división estricta entre el arte y la vida. Por más distintas que fuesen sus ideas de lo bello, ambas acentuaban el carácter ideal de la obra de arte. Al afirmar la primacía de la inspiración, la pasión y la sensibilidad, el romanticismo borró las fronteras entre el arte y la vida: el poema fue una experiencia vital y la vida adquirió la intensidad de la poesía. Para Calderón la vida es un bien ilusorio porque tiene la duración y la consistencia de los sueños; para los románticos lo que redime a la vida de su horror monótono es ser un sueño. Los románticos hacen del sueño «una segunda vida» y, aún más, un puente para llegar a la verdadera vida, la vida del tiempo del principio. La poesía es la reconquista de la inocencia. ¿Cómo no ver las raíces religiosas de esta actitud y su íntima relación con la tradición protestante? El romanticismo nació en Inglaterra y Alemania no sólo por haber sido una ruptura de la estética

grecorromana sino por su dependencia espiritual del protestantismo. El romanticismo continúa la ruptura protestante. Al interiorizar la experiencia religiosa, a expensas del ritualismo romano, el protestantismo preparó las condiciones psíquicas y morales del sacudimiento romántico. El romanticismo fue ante todo una interiorización de la visión poética. El protestantismo había convertido a la conciencia individual del creyente en el teatro del misterio religioso; el romanticismo fue la ruptura de la estética objetiva y más bien impersonal de la tradición latina y la aparición del yo del poeta como realidad primordial.

Decir que las raíces espirituales del romanticismo están en la tradición protestante puede parecer aventurado, especialmente si se piensa en las conversiones al catolicismo de varios románticos alemanes. Pero el verdadero sentido de esas conversiones se aclara apenas se recuerda que el romanticismo fue una reacción contra el racionalismo del siglo XVIII: el catolicismo de los románticos alemanes fue un anti-racionalismo. Algo no menos equívoco que su admiración por Calderón. Su lectura del dramaturgo español fue más una profesión de fe que una verdadera lectura. Vieron en él a la negación de Racine, pero no vieron que en el teatro de Calderón se despliega una razón no menos, sino más rigurosa que en el del poeta francés. El teatro de Racine es estético y psicológico: las pasiones humanas; el de Calderón es teológico: el pecado original y la libertad humana. La lectura romántica de Calderón confundió poesía barroca y neoescolástica con anticlasicismo poético y anti-racionalismo filosófico.

Las fronteras literarias del romanticismo coinciden



con las fronteras religiosas del protestantismo. Esas fronteras fueron también y sobre todo lingüísticas: el romanticismo nació y alcanzó su plenitud en las naciones que no hablan las lenguas de Roma. Ruptura de la tradición que hasta entonces había sido central en Occidente y aparición de otras tradiciones: la poesía popular y tradicional de Alemania e Inglaterra, el arte gótico, las mitologías celtas y germánicas e incluso, frente a la imagen que la tradición latina nos había dado de Grecia, el descubrimiento (o la invención) de otra Grecia—la Grecia de Herder y de Hölderlin, que será más tarde la de Nietzsche y la nuestra. El guía de Dante en el infierno es Virgilio, el de Fausto es Mefistófeles. «¡Los clásicos! —dice Blake refiriéndose a Homero y Virgilio—, fueron los clásicos, no los godos o los monjes, los que asolaron a Europa con guerras». Y añade: «la griega es forma matemática, pero el gótico es forma viva». En cuanto a Roma: «Un Estado guerrero nunca produce arte».\* A partir de los románticos Occidente se reconoce en una tradición distinta a la de Roma, y esa tradición no es una, sino múltiple. Pero la influencia lingüística—lenguas germánicas y lenguas romances—se despliega en niveles aún más profundos. Según me propongo mostrar en lo que sigue, hay una íntima conexión entre el verso inglés y alemán—mejor dicho: entre los sistemas de versificación en ambas lenguas—y los cambios que introdujo el romanticismo en la sensibilidad y en la visión del mundo.

\* \* \*

\* «On Homer's poetry and on Virgil» [1820].

La poesía romántica no sólo fue un cambio de estilo y lenguajes: fue un cambio de creencias, y esto es lo que la distingue radicalmente de los otros movimientos y estilos poéticos del pasado. Ni el arte barroco ni el neoclásico fueron rupturas del sistema de creencias de Occidente; para encontrar un paralelo de la revolución romántica hay que remontarse al Renacimiento y, sobre todo, a la poesía provenzal. La comparación con esta última es particularmente reveladora porque lo mismo en la poesía provenzal que en la romántica hay una indudable correspondencia, todavía no del todo desentrañada, entre la revolución métrica, la nueva sensibilidad y el lugar central que ocupa la mujer en ambos movimientos. En el caso del romanticismo la revolución métrica consistió en la resurrección de los ritmos poéticos tradicionales de Alemania e Inglaterra. La visión romántica del universo y del hombre: la analogía, se apoya en una prosodia. Fue una visión más sentida que pensada y más *oída* que sentida. La analogía concibe al mundo como ritmo: todo se corresponde porque todo ritma y rima. La analogía no sólo es una sintaxis cósmica: también es una prosodia. Si el universo es un texto o tejido de signos, la rotación de esos signos está regida por el ritmo. El mundo es un poema; a su vez, el poema es un mundo de ritmos y símbolos. Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal.

La visión analógica había inspirado lo mismo a Dante que a los neoplatónicos renacentistas. Su reaparición en la era romántica coincide con el rechazo de los arquetipos neoclásicos y el descubrimiento de la tradición poética nacional. Al desenterrar los ritmos poéticos tradicionales, los románticos ingleses y alemanes resucitaron

la visión analógica del mundo y del hombre. Ciertamente, sería muy difícil probar que hay una relación necesaria de causa a efecto entre versificación acentual y visión analógica; no lo es sugerir que hay una relación histórica entre ellas y que la aparición de la primera, en el período romántico, es inseparable de la segunda. La visión analógica había sido preservada como una *idea* por las sectas ocultistas, herméticas y libertinas de los siglos XVII y XVIII; los poetas ingleses y alemanes traducen esta idea del «mundo-como-ritmo», y la traducen literalmente: la «convierten» en ritmo verbal, en poemas. Los filósofos habían pensado al mundo como ritmo; los poetas oyeron ese ritmo. No era el lenguaje de las esferas, aunque ellos lo creían así, sino el de los hombres.

La evolución del verso en las lenguas romances también es una prueba indirecta de la correspondencia entre versificación acentual y visión analógica. La relación entre el sistema de las lenguas romances y el de las germánicas es de simetría inversa: en el primero el golpe de los acentos es subsidiario del metro silábico mientras que en el segundo la medida silábica es subsidiaria de la distribución rítmica de los acentos. El golpe de los acentos está más cerca de la danza que del discurso y así los peligros del verso inglés y alemán no son los silogismos líricos, sino la confusión entre palabra y sonido, la venguedad y el mero ruido rítmico. Lo contrario de la prosodia románica. En los países de lenguas romances había acabado por imperar casi enteramente la versificación regular y silábica, cuya expresión más estricta y perfecta es el verso francés. Es verdad que en las otras lenguas romances los acentos

tónicos juegan un papel no menos importante que la regularidad silábica, de modo que un verso italiano, portugués o español es una unidad compleja: la variedad de los acentos tónicos dentro de cada verso contrarresta la uniformidad silábica de los metros. Pero la tendencia a la regularidad, dominante desde el Renacimiento y robustecida por la influencia del neoclasicismo francés, es un rasgo constante en los sistemas de versificación de las lenguas romances hasta el período romántico. La versificación silábica se convierte fácilmente en medida abstracta: la cuenta más que el canto y, como lo muestra la poesía del siglo XVIII, la elocuencia, el discurso y el razonamiento en verso. Prosa rimada y ritmada, no la prosa coloquial y viva, fuente de poesía, sino la de la oratoria y el discurso intelectual. Al iniciarse el siglo XIX las lenguas romances habían perdido sus poderes de encantamiento y no podían ser vehículos de un pensamiento antidiscursivo, lleno de resonancias mágicas y esencialmente rítmico como el pensamiento analógico.

Si la resurrección de la analogía coincide en Inglaterra y Alemania con el regreso a las formas poéticas tradicionales, en los países latinos coincide con la rebelión contra la versificación regular silábica. En lengua francesa esa rebelión fue más violenta y total que en italiano o en castellano porque allá el sistema de versificación silábica dominó más enteramente a la poesía que en las otras lenguas romances. Es significativo que los dos grandes precursores del movimiento romántico en Francia hayan sido dos prosistas: Rousseau y Chateaubriand. La visión analógica se despliega mejor en la prosa francesa que en los metros abstractos de la poesía tradicional. No es menos significativo que entre las

obras centrales del verdadero romanticismo francés se encuentre *Aurélia*, la novela de Nerval, y un puñado de narraciones fantásticas de Charles Nodier. Por último: entre las grandes creaciones de la poesía francesa del siglo pasado se encuentra el poema en prosa, una forma que realiza efectivamente la aspiración romántica de mezclar la prosa y la poesía. Es una forma que sólo pudo inventarse en una lengua en la que la pobreza de los acentos tónicos limita considerablemente los recursos rítmicos del verso libre. En cuanto al verso: Hugo deshace y rehace el alejandrino; Baudelaire introduce la reflexión, la duda, el prosaísmo, la ironía—la cesura mental tendiente, ya que no a romper el metro regular, a provocar la irregularidad, la excepción—; Rimbaud ensaya la poesía popular, la canción, el verso libre. La reforma de la prosodia culmina en dos extremos contradictorios: los ritmos rotos y vivaces de Laforgue y Corbière y la partitura-constelación de *Un coup de dés*. Los primeros influyeron profundamente en los poetas de las dos Américas: Lugones, Pound, Eliot, López Velarde; con el segundo nace una forma que no pertenece ni al siglo XIX ni a la primera mitad del XX, sino a nuestro tiempo. Esta apresurada y dispersa enumeración sólo ha tenido un propósito: señalar que el movimiento general de la poesía francesa durante el siglo pasado puede verse como una rebelión contra la versificación tradicional silábica. Esa rebelión coincide con la búsqueda del principio dual que rige al universo y al poema: la analogía.

Escribí más arriba: el verdadero romanticismo francés. Hay dos: uno, el de los manuales e historias de la literatura, está compuesto por una serie de obras elocuentes, sentimentales y discursivas que ilustran los nom-

bres de Musset y Lamartine; otro, que para mí es el verdadero, está formado por un número muy reducido de obras y de autores: Nerval, Nodier, el Hugo del período final y los llamados «pequeños románticos». En realidad, los verdaderos herederos del romanticismo alemán e inglés son los poetas posteriores a los románticos oficiales, de Baudelaire a los simbolistas. Desde esta perspectiva, Nerval y Nodier hacen figura de precursores y Hugo aparece como un contemporáneo. Estos poetas nos dan otra versión del romanticismo. Otra y la misma porque la historia de la poesía moderna es una sorprendente confirmación del principio analógico: cada obra es la negación y la resurrección, la transfiguración de las otras. La poesía francesa de la segunda mitad del siglo pasado—llamarla simbolista sería mutilarla—es indisociable del romanticismo alemán e inglés: es su prolongación, pero también es su metáfora. Es una traducción en la que el romanticismo se vuelve sobre sí mismo, se contempla y se traspa, se interroga y se trasciende. Es el *otro* romanticismo europeo.

En cada uno de los grandes poetas franceses de este período se abre y se cierra el abanico de correspondencias de la analogía. Asimismo, la historia de la poesía francesa, de las *Chimères* a *Un coup de dés*, puede verse como una vasta analogía: cada poeta es una estrofa de ese poema de poemas que es la poesía francesa y cada poema es una versión, una metáfora, de ese texto plural. Si un poema es un sistema de equivalencias, como ha dicho Roman Jakobson—rimas y aliteraciones que son ecos, ritmos que son juegos de reflejos, identidad de las metáforas y comparaciones—, la poesía francesa se resuelve también en un sistema de sistemas de equi-

valencias, una analogía de analogías. A su vez, ese sistema analógico es una analogía del romanticismo original de alemanes e ingleses. Si queremos comprender la unidad de la poesía europea sin atentar contra su pluralidad, debemos concebirla como un sistema analógico: cada obra es una realidad única y, simultáneamente, es una traducción de las otras. Una traducción: una metáfora.

\* \* \*

La idea de la correspondencia universal es probablemente tan antigua como la sociedad humana. Es explicable: la analogía vuelve habitable al mundo. A la contingencia natural y al accidente opone la regularidad; a la diferencia y la excepción, la semejanza. El mundo ya no es un teatro regido por el azar y el capricho, las fuerzas ciegas de lo imprevisible: lo gobiernan el ritmo y sus repeticiones y conjunciones. Es un teatro hecho de acordes y reuniones en el que todas las excepciones, inclusive la de ser hombre, encuentran su doble y su correspondencia. La analogía es el reino de la palabra *como*, ese puente verbal que, sin suprimirlas, reconcilia las diferencias y las oposiciones. La analogía aparece lo mismo entre los primitivos que en las grandes civilizaciones del comienzo de la historia, reaparece entre los platónicos y los estoicos de la Antigüedad, se despliega en el mundo medieval y, ramificada en muchas creencias y sectas subterráneas, se convierte desde el Renacimiento en la religión secreta, por decirlo así, de Occidente: cábala, gnosticismo, ocultismo, hermetismo. La historia de la poesía moderna, desde el romanti-

cismo hasta nuestros días, es inseparable de esa corriente de ideas y creencias inspiradas por la analogía.

La influencia de los gnósticos, los cabalistas, los alquimistas y otras tendencias marginales de los siglos XVII y XVIII fue muy profunda no sólo entre los románticos alemanes sino en Goethe mismo y su círculo. Lo mismo debe decirse de los románticos ingleses y, claro, de los franceses. A su vez, la tradición ocultista de los siglos XVII y XVIII se entronca con varios movimientos de crítica social y revolucionaria, simultáneamente libertaria y libertina. La creencia en la analogía universal está teñida de erotismo: los cuerpos y las almas se unen y separan regidos por las mismas leyes de atracción y repulsión que gobiernan las conjunciones y disyunciones de los astros y de las sustancias materiales. Un erotismo astrológico y un erotismo alquímico; asimismo, un erotismo subversivo: la atracción erótica rompe las leyes sociales y une a los cuerpos sin distinción de rangos y jerarquías. La astrología erótica ofrece un modelo de orden social fundado en la armonía cósmica y opuesto al orden de los privilegios, la fuerza y la autoridad; la alquimia erótica—unión de los principios contrarios, lo masculino y lo femenino, y su transformación en otro cuerpo—es una metáfora de los cambios, separaciones, uniones y conversiones de las sustancias sociales (las clases), durante una revolución. Correspondencias verbales: la revolución es el *crisol* en el que se produce la *amalgama* de los distintos miembros del cuerpo social y su transubstanciación en otro cuerpo. El erotismo del siglo XVIII fue un erotismo revolucionario de raíces ocultistas, tal como puede verse en las novelas libertinas de Restif de la Bretonne. Del

misticismo erótico de un Restif de la Bretonne a la concepción de una sociedad movida por el sol de la atracción apasionada no había sino un paso. Ese paso se llama Charles Fourier.

La figura de Fourier es central lo mismo en la historia de la poesía francesa que en la del movimiento revolucionario. No es menos actual que Marx (y sospecho que empieza a serlo más). Fourier piensa, como Marx, que la sociedad está regida por la fuerza, la coerción y la mentira, pero, a diferencia de Marx, cree que lo que une a los hombres es la atracción apasionada, el deseo. La palabra *deseo* no figura en el vocabulario de Marx. Una omisión que equivale a una mutilación del hombre. Para Fourier, cambiar a la sociedad significa liberarla de los obstáculos que impiden la operación de las leyes de la atracción apasionada. Esas leyes son leyes astronómicas, psicológicas y matemáticas, pero también son leyes literarias, poéticas. En el «discurso preliminar» de la *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* (1818) hace un resumen de su concepción: «La primera ciencia que descubrí fue la teoría de la atracción apasionada ... Pronto me di cuenta de que las leyes de la atracción apasionada se conformaban en todos sus puntos a las leyes de la atracción material explicadas por Newton: el sistema de movimiento del mundo material era el del mundo espiritual. Sospeché que esta analogía podía extenderse de las leyes generales a las leyes particulares y que las atracciones y propiedades de los animales, los vegetales y los minerales quizás estaban coordinadas de la misma manera que las de los hombres y los astros ... Así fue descubierta la analogía de los cuatro movimientos: material, orgánico, animal y social ...

Apenas estuve en posesión de las dos teorías, la de la atracción y la de la unidad de los cuatro movimientos, comencé a leer en el libro mágico de la naturaleza».\* Es revelador que esta declaración termine por una metáfora a un tiempo literaria y ocultista: la naturaleza concebida como un libro, pero como un libro mágico, secreto. Rotación de la analogía: el principio que mueve al mundo y a los hombres es un principio matemático y musical que también se llama, en una de sus fases, justicia y, en otra, pasión y deseo. Todos estos nombres son metáforas, figuras literarias: la analogía es un principio poético.

La crítica oficial había ignorado o minimizado la influencia de Fourier. Ahora, gracias sobre todo a las indicaciones de André Breton, que fue el primero en señalar al utopista francés como uno de los centros magnéticos de nuestro tiempo, sabemos que hay un punto en el que el pensamiento revolucionario y el pensamiento poético se cruzan: la idea de la atracción apasionada. Fourier: un autor secreto como Sade, aunque por razones distintas. Al hablar del Balzac visionario—el autor de *Louis Lambert*, *Séraphita*, *La peau de chagrin*, *Melmoth reconcilié*—se piensa únicamente en Swedenborg, con olvido de Fourier. Hasta Flora Tristan, la gran precursora del socialismo y de la liberación de la mujer, incurre en la misma injusticia: «Fourier fue un seguidor de Swedenborg; por la revelación de las correspondencias, el místico sueco anunció la universalidad de la ciencia e indicó a Fourier su hermoso sistema de analo-

\* Charles Fourier, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* (París: Éditions Anthropos, 1967).

gías. Swedenborg concibió al cielo y al infierno como sistemas movidos por la atracción y el antagonismo; Fourier quiso realizar en la tierra el sueño celeste de Swedenborg y convirtió las jerarquías angélicas en falansterios...». Stendhal dijo: «dentro de 20 años quizá se reconocerá el genio de Fourier». Estamos en 1972, el mes de abril se cumplió el segundo centenario de su nacimiento, y todavía no conocemos bien su obra. Hace poco Simone Debout rescató y publicó un manuscrito que había sido escamoteado por discípulos pudibundos, *Le nouveau monde amoureux*, en el que Fourier se revela como una suerte de anti-Sade y anti-Freud, aunque su conocimiento de las pasiones humanas no haya sido menos profundo que el de ellos. Contra la corriente de su época y contra la de nuestro tiempo, contra una tradición de dos mil años, Fourier sostiene que el deseo no es por necesidad mortífero, como afirma Sade, ni que la sociedad es represiva por naturaleza, como piensa Freud. Afirmar la bondad del placer es escandaloso en Occidente, y Fourier es realmente un autor escandaloso: Sade y Freud confirman en cierto modo—el modo negativo—la visión pesimista del judeocristianismo.

Baudelaire hizo de la analogía el centro de su poética. Un centro en perpetua oscilación, sacudido siempre por la ironía, la conciencia de la muerte y la noción del pecado. Sacudido por el cristianismo. Tal vez esa ambivalencia (también su escepticismo político) lo llevó a escribir con dureza contra Fourier. Pero esa dureza es apasionada, una admiración al revés: «Un día llegó Fourier a revelarnos, un poco con demasiada solemnidad, los misterios de la analogía. No niego el valor de algunos de sus minuciosos descubrimientos, aunque creo

que su mente estaba demasiado preocupada por llegar a una exactitud material como para comprender realmente y en su totalidad el sistema que había esbozado... Además, podía habernos dado una revelación igualmente preciosa si, en lugar de la contemplación de la naturaleza, nos hubiese ofrecido la lectura de muchos excelentes poetas...» \* En el fondo Baudelaire le reprocha a Fourier no haber escrito una poética, es decir, le reprocha no ser Baudelaire. Para Fourier, el sistema del universo es la llave del sistema social; para Baudelaire, el sistema del universo es el modelo de la creación poética. La mención de Swedenborg no podía faltar: «Swedenborg, que poseía un alma más grande, nos había enseñado que el cielo es un hombre inmenso y que todo—forma, color, movimiento, número, perfume—, en lo espiritual como en lo material, es significativo, recíproco y correspondiente». Admirable pasaje que revela el carácter creador de la verdadera crítica: comienza en una invectiva y termina en una visión de la analogía universal. Novalis había dicho: «tocar el cuerpo de una mujer es tocar cielo»; y Fourier: «las pasiones son matemáticas animadas».

En la concepción de Baudelaire aparecen dos ideas. La primera es muy antigua y consiste en ver al universo como un lenguaje. No un lenguaje quieto, sino en continuo movimiento: cada frase engendra otra frase; cada frase dice algo distinto y todas dicen lo mismo. En su ensayo sobre Wagner vuelve sobre esta idea: «no es sorprendente que la verdadera música sugiera ideas aná-

\* Charles Baudelaire, *L'art romantique. Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* («Victor Hugo, 1861»), en *Oeuvres* (París: Gallimard, 1941). Bibliothèque de la Pléiade.

logas en cerebros diferentes; lo sorprendente sería que el sonido no sugiriese el color, que los colores no pudiesen dar la idea de una melodía y que sonidos y colores no pudiesen traducir ideas; las cosas se han expresado siempre por una analogía recíproca, desde el día en que Dios profirió al mundo como una indivisible y compleja totalidad». Baudelaire no escribe: Dios creó al mundo sino que lo *profirió*, lo dijo. El mundo no es un conjunto de cosas, sino de signos: lo que llamamos cosas son palabras. Una montaña es una palabra, un río es otra, un paisaje es una frase. Y todas esas frases están en continuo cambio: la correspondencia universal significa perpetua metamorfosis. El texto que es el mundo no es un texto único: cada página es la traducción y la metamorfosis de otra y así sucesivamente. El mundo es la metáfora de una metáfora. El mundo pierde su realidad y se convierte en una figura de lenguaje. En el centro de la analogía hay un hueco: la pluralidad de textos implica que no hay un texto original. Por ese hueco se precipitan y desaparecen, simultáneamente, la realidad del mundo y el sentido del lenguaje. Pero no es Baudelaire, sino Mallarmé, el que se atreverá a contemplar ese hueco y a convertir esa contemplación del vacío en la materia de su poesía.

No es menos vertiginosa la otra idea que obsesiona a Baudelaire: si el universo es una escritura cifrada, un idioma en clave, «¿qué es el poeta, en el sentido más amplio, sino un traductor, un descifrador?» Cada poema es una lectura de la realidad; esa lectura es una traducción; esa traducción es una escritura: un volver a cifrar la realidad que se descifra. El poema es el doble del universo: una escritura secreta, un espacio cubierto de

jeroglíficos. Escribir un poema es descifrar al universo sólo para cifrarlo de nuevo. El juego de la analogía es infinito: el lector repite el gesto del poeta: la lectura es una traducción que convierte al poema del poeta en el poema del lector. La poética de la analogía consiste en concebir la creación literaria como una traducción; esa traducción es múltiple y nos enfrenta a esta paradoja: la pluralidad de autores. Una pluralidad que se resuelve en lo siguiente: el verdadero autor de un poema no es ni el poeta ni el lector, sino el lenguaje. No quiero decir que el lenguaje suprime la realidad del poeta y del lector, sino que las comprende, las engloba: el poeta y el lector no son sino dos momentos existenciales del lenguaje. Si es verdad que ellos se sirven del lenguaje para hablar, también lo es que el lenguaje habla a través de ellos. La idea del mundo como un texto en movimiento desemboca en la desaparición del texto único; la idea del poeta como un traductor o descifrador conduce a la desaparición del autor. Pero no fue Baudelaire, sino los poetas de la segunda mitad del siglo XX, los que harían de esta paradoja un método poético.

\* \* \*

La analogía es la ciencia de las correspondencias. Sólo que es una ciencia que no vive sino gracias a las diferencias: precisamente porque esto *no es* aquello, es posible tender un puente entre esto y aquello. El puente es la palabra *como* o la palabra *es*: esto es *como* aquello, esto *es* aquello. El puente no suprime la distancia: es una mediación; tampoco anula las diferencias: establece una relación entre términos distintos. La analogía

es la metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad. Por la analogía el paisaje confuso de la pluralidad y la heterogeneidad se ordena y se vuelve inteligible; la analogía es la operación por medio de la que, gracias al juego de las semejanzas, aceptamos las diferencias. La analogía no suprime las diferencias: las redime, hace tolerable su existencia. Cada poeta y cada lector es una conciencia solitaria: la analogía es el espejo en que se reflejan. Así pues, la analogía implica, no la unidad del mundo, sino su pluralidad, no la identidad del hombre, sino su división, su perpetuo escindirse de sí mismo. La analogía dice que cada cosa es la metáfora de otra cosa, pero en la esfera de la identidad no hay metáforas: las diferencias se anulan en la unidad y la alteridad desaparece. La palabra *como* se evapora: el ser es idéntico a sí mismo. La poética de la analogía sólo podía nacer en una sociedad fundada—y roída—por la crítica. Al mundo moderno del tiempo lineal y sus infinitas divisiones, al tiempo del cambio y de la historia, la analogía opone, no la imposible unidad, sino la mediación de una metáfora. La analogía es el recurso de la poesía para enfrentarse a la alteridad.

Los dos extremos que desgarran la conciencia del poeta moderno aparecen en Baudelaire con la misma lucidez—con la misma ferocidad. La poesía moderna, nos dice una y otra vez, es la belleza *bizarra*: única, singular, irregular, nueva. No es la regularidad clásica, sino la originalidad romántica: es irrepetible, no es eterna: es mortal. Pertenece al tiempo lineal: es la novedad de cada día. Su otro nombre es desdicha, conciencia de finitud. Lo grotesco, lo extraño, lo bizarro, lo original, lo

singular, lo único, todos estos nombres de la estética romántica y simbolista, no son sino distintas maneras de decir la misma palabra: muerte. En un mundo en que ha desaparecido la identidad—o sea: la eternidad cristiana—, la muerte se convierte en la gran excepción que absorbe a todas las otras y anula las reglas y las leyes. El recurso contra la excepción universal es doble: la ironía—la estética de lo grotesco, lo bizarro, lo único—y la analogía—la estética de las correspondencias.

Ironía y analogía son irreconciliables. La primera es la hija del tiempo lineal, sucesivo e irrepetible; la segunda es la manifestación del tiempo cíclico: el futuro está en el pasado y ambos en el presente. La analogía se inserta en el tiempo del mito, y más: es su fundamento; la ironía pertenece al tiempo histórico, es la consecuencia (y la conciencia) de la historia. La analogía convierte a la ironía en una variación más del abanico de las semejanzas, pero la ironía desgarran el abanico. La ironía es la herida por la que se desangra la analogía; es la excepción, el accidente fatal, en el doble sentido del término: lo necesario y lo infausto. La ironía muestra que, si el universo es una escritura, cada traducción de esa escritura es distinta, y que el concierto de las correspondencias es un galimatías babélico. La palabra poética termina en aullido o silencio: la ironía no es una palabra ni un discurso, sino el reverso de la palabra, la no-comunicación. El universo, dice la ironía, no es una escritura; si lo fuese, sus signos serían incomprensibles para el hombre porque en ella no figura la palabra muerte, y el hombre es mortal.

Baudelaire tenía conciencia de la ambigüedad de la



analogía y en el famoso «soneto de las correspondencias» escribe:

*La naturaleza es un templo de vivientes columnas  
que profieren a veces palabras confusas*

El hombre atraviesa esos bosques verbales y semánticos sin entender cabalmente el lenguaje de las cosas: las palabras que emiten esas columnas-árboles son *confusas*. Hemos perdido el secreto del lenguaje cósmico, que es la llave de la analogía. Fourier dice con tranquila inocencia que él lee en el «libro mágico» de la naturaleza; Baudelaire confiesa que no comprende sino confusamente la escritura de ese libro. La metáfora que consiste en ver al universo como un libro es antiquísima y figura en el canto último del *Paraíso*. El poeta contempla el misterio de la Trinidad, la paradoja de la alteridad que es unidad:

*... vi cómo se entrelazaban  
por el amor unidas las hojas de ese libro  
que de aquí para allá en el mundo vuelan:*

*sustancia y accidente al fin se juntan  
de esta manera y así mis palabras  
son sólo su reflejo...*

La pluralidad del mundo—las hojas que vuelan de aquí para allá—reposan unidas en el libro sagrado: *substancia y accidente al fin se juntan*. Todo es un reflejo de esa unidad, sin excluir a las palabras del poeta que la nombran. Más adelante, Dante presenta a la unión de *substancia y accidente* como un *nudo* y ese

nudo es la forma universal que encierra a todas las formas. El nudo es el jeroglífico del amor divino. Fourier diría que ese nudo de amor no es otro que la atracción apasionada. Pero Fourier, como todos nosotros, no sabe *qué es ese nudo ni de qué está hecho*. La analogía de Fourier, como la de Baudelaire y la de todos los modernos, es una operación, una combinatoria; la analogía de Dante reposa sobre una ontología. El centro de la analogía es un centro vacío para nosotros; ese centro es un nudo para Dante: la Trinidad que concilia lo uno y lo plural, la *substancia* y el *accidente*. Por eso sabe—o cree que sabe—el secreto de la analogía, la llave para leer el libro del universo; esa llave es otro libro: las Sagradas Escrituras. El poeta moderno sabe—o cree que sabe—precisamente lo contrario: el mundo es ilegible, no hay libro. La negación, la crítica, la ironía, son también un saber, aunque de signo opuesto al de Dante. Un saber que no consiste en la contemplación de la alteridad en el seno de la unidad, sino en la visión de la ruptura de la unidad. Un saber abismal, irónico.

Mallarmé cierra este período y al cerrarlo abre el nuestro. Lo cierra con la misma metáfora del libro. En su juventud, en los años del aislamiento provinciano, tiene la visión de la Obra, una obra que compara a la de los alquimistas, a los que llama «nuestros antepasados». En 1866 confía a su amigo Cazalis: «me he enfrentado a dos abismos: uno es la Nada, a la que he llegado sin conocer el budismo ... la Obra es el otro».\* La obra: la poesía frente a la nada. Y agrega:

\* Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, edición de Henri Mondor y Jean-Pierre Richard (Paris: Gallimard, 1959).

«quizás el título de mi volumen lírico será *La gloria de la mentira o Mentira gloriosa*». Mallarmé quiere resolver la oposición entre analogía e ironía: acepta la realidad de la nada—el mundo de la alteridad y la ironía no es al fin y al cabo sino la manifestación de la nada—, pero acepta asimismo la realidad de la analogía, la realidad de la obra poética. La poesía como máscara de la nada. El universo se resuelve en un libro: un poema impersonal y que no es la obra del poeta Mallarmé, desaparecido en la crisis espiritual de 1866, ni de persona alguna: a través del poeta, que ya no es sino una transparencia, habla el lenguaje.

Cristalización del lenguaje en una obra impersonal y que no sólo es el doble del universo, como querían los románticos y los simbolistas, sino también su anulación. La nada que es el mundo se cubierte en un libro, el Libro. Mallarmé nos ha dejado centenares de papelillos en que describe las características físicas de ese libro compuesto de hojas sueltas, la forma en que esas hojas serían distribuidas y combinadas en cada lectura de modo que cada combinación produjese una versión distinta del mismo texto, el ritual de cada lectura con el número de participantes y los precios de entrada—misa y teatro—, la forma de la edición popular (hay curiosos cálculos sobre la venta del volumen que hacen pensar en Balzac y en sus especulaciones financieras), reflexiones, confidencias, dudas, fragmentos, pedazos de frases... El libro no existe. Nunca fue escrito. La analogía termina en silencio.

## V

### TRADUCCIÓN Y METÁFORA

En Francia hubo una literatura romántica—un estilo una ideología, unos gestos románticos—, pero no hubo realmente un *espíritu romántico* sino hasta la segunda mitad del siglo XIX. Ese movimiento, además, fue una rebelión contra la tradición poética francesa desde el Renacimiento, contra su estética tanto como contra su prosodia, mientras que los romanticismos inglés y alemán fueron un redescubrimiento (o una invención) de las tradiciones poéticas nacionales. ¿Y en España y sus antiguas colonias? El romanticismo español fue epidérmico y declamatorio, patriótico y sentimental: una imitación de los modelos franceses, ellos mismos ampulosos y derivados del romanticismo inglés y alemán. No las ideas: los tópicos; no el estilo: la manera; no la visión de la correspondencia entre el macrocosmos y el microcosmos; tampoco la conciencia de que el yo es una falta, una excepción en el sistema del universo; no la ironía: el subjetivismo sentimental. Hubo actitudes románticas y hubo poetas no desprovistos de talento y de pasión que hicieron suyas las gesticulaciones heroicas de Byron (no la economía de su lenguaje) y la grandilocuencia de Hugo (no su genio visionario). Ninguno de los nombres oficiales del romanticismo español es una figura de primer orden, con la excepción de Larra. Pero el Larra que nos apasiona es el crítico de sí mismo y de su tiempo, un moralista más cerca del siglo XVIII que del romanticismo, el autor de epigramas feroces: «aquí yace media España, murió de la otra media». Con cierta bru-

talidad el argentino Sarmiento, al visitar España en 1846, decía a los españoles: «ustedes no tienen hoy autores ni escritores ni cosa que lo valga ... ustedes aquí y nosotros allá *traducimos*». Hay que agregar que el panorama de la América Latina no era menos, sino más desolador que el de España: los españoles imitaban a los franceses y los hispanoamericanos a los españoles.\*

El único escritor español de ese período que merece plenamente el nombre de romántico es José María Blanco White. Su familia era de origen irlandés y uno de sus abuelos decidió hispanizar el apellido simplemente traducéndolo: White = Blanco. No sé si pueda decirse que Blanco White pertenece a la literatura española: la mayor parte de su obra fue escrita en lengua inglesa. Fue un poeta menor y no es sino justo que en algunas antologías de la poesía romántica inglesa ocupe un lugar al mismo tiempo escogido y modesto. En cambio, fue un gran crítico moral, histórico, político y literario. Sus reflexiones sobre España e Hispanoamérica son todavía actuales. Así pues, aunque no pertenezca sino lateralmente a la literatura española, Blanco White representa un momento central de la historia intelectual y política de los pueblos hispánicos. Blanco White ha sido víctima tanto del odio de los conservadores y nacionalistas como de nuestra incuria: gran parte de su

\* A diferencia de los otros hispanoamericanos, los argentinos se inspiraron directamente en los románticos franceses. Aunque su romanticismo, como el de sus maestros, fue exterior y declamatorio, el movimiento argentino produjo un poco después, en la forma del «nacionalismo poético» (otra invención romántica), el único gran poema hispanoamericano de ese período: *Martín Fierro*, de José Hernández (1834-1866).

obra ni siquiera ha sido traducida al español.\* En íntimo contacto con el pensamiento inglés, es el único crítico español que examina desde la perspectiva romántica nuestra tradición poética: «Desde la introducción de la métrica italiana por Boscán y Garcilaso a mediados del siglo XVI, nuestros mejores poetas han sido imitadores serviles de Petrarca y los escritores de aquella escuela ... La rima, el metro italiano y cierta falsa idea del lenguaje poético que no permite hablar sino de lo que los otros poetas han hablado, les ha quitado la libertad de pensamiento y de expresión». No encuentro mejor ni más concisa descripción de la conexión entre la estética renacentista y la versificación regular silábica. Blanco White no sólo critica los modelos poéticos del siglo XVIII, el clasicismo francés, sino que va hasta el origen: la introducción de la versificación regular silábica en el siglo XVI y, con ella, la de una idea de la belleza fundada en la simetría y no en la visión personal. Su remedio es el de Wordsworth: renunciar al «lenguaje poético» y usar el lenguaje común, «pensar por nuestra cuenta en nuestro propio lenguaje». Por las mismas razones deplora el predominio de la influencia francesa: «es desgracia notable que los españoles, por la dificultad de aprender la lengua inglesa, recurran exclusivamente a los autores franceses».

Dos nombres parecen negar lo que he dicho: Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía Castro. El primero es un poeta

\* Gracias a los trabajos críticos de Vicente Llorens—*Liberales y románticos* (Madrid: Castalia, 1968<sup>2</sup>)—y más recientemente a los de Juan Goytisolo—vid. *Libre*, 2 (París 1971)—, empezamos a conocer la vida y la obra de Blanco White. Pero su voz nos llega con un siglo y medio de retardo.

que todos admiramos; la segunda es una escritora no menos intensa que Bécquer y quizá más extensa y enérgica (iba a escribir *viril*, pero me detuve: la energía también es mujeril). Son dos románticos tardíos, incluso dentro del rezagado romanticismo español. A pesar de que fueron contemporáneos de Mallarmé, Verlaine, Browning, su obra los revela como dos espíritus impermeables a los movimientos que sacudían y cambiaban a su época. No obstante, son dos poetas auténticos que, al cerrar el vocinglero romanticismo hispánico, nos hacen extrañar al romanticismo que nunca tuvimos. Juan Ramón Jiménez decía que con Bécquer comenzaba la poesía moderna en nuestra lengua. Si fuese así, es un comienzo demasiado tímido: el poeta andaluz recuerda demasiado a Hoffmann y, contradictoriamente, a Heine. Fin de un período o anuncio de otro, Bécquer y Rosalía viven entre dos luces; quiero decir: no constituyen una época por sí solos, no son ni el romanticismo ni la poesía moderna.

El romanticismo fue tardío en España y en Hispanoamérica, pero el problema no es meramente cronológico. No se trata de un nuevo ejemplo del «retraso histórico de España», frase con la que se pretende explicar las singularidades de nuestros pueblos, nuestra excentricidad. ¿La pobreza de nuestro romanticismo es un capítulo más de ese tema de disertación o de elegía que es «la decadencia española»? Todo depende de la idea que tengamos de las relaciones entre arte e historia. Es imposible negar que la poesía es un producto histórico; también es una simpleza pensar que es un mero reflejo de la historia. Las relaciones entre ambas son más sutiles y complejas. Blake decía: «Ages are all equal but Ge-

nius is always above the Age». Incluso si no se comparte un punto de vista tan extremo, ¿cómo ignorar que las épocas que llamamos decadentes son con frecuencia ricas en grandes poetas? Góngora y Quevedo coinciden con Felipe III y Felipe IV, Mallarmé con el Segundo Imperio, Li Po y Tu Fu son testigos del colapso de los T'ang. Así, procuraré esbozar una hipótesis que tenga en cuenta tanto la realidad de la historia como la realidad, relativamente autónoma, de la poesía.

El romanticismo fue una reacción contra la Ilustración y, por tanto, estuvo determinado por ella: fue uno de sus productos contradictorios. Tentativa de la imaginación poética por repoblar las almas que había despojado la razón crítica, búsqueda de un principio distinto al de las religiones y negación del tiempo fechado de las revoluciones, el romanticismo es la otra cara de la modernidad: sus remordimientos, sus delirios, su nostalgia de una palabra encarnada. Ambigüedad romántica: exalta los poderes y facultades del niño, el loco, la mujer, el otro no-racional, pero los exalta desde la modernidad. El salvaje no se sabe salvaje ni quiere serlo; Baudelaire se extasía ante lo que llama el «canibalismo» de Delacroix en nombre precisamente de «la belleza moderna». En España no podía producirse esta reacción contra la modernidad porque España no tuvo propiamente modernidad: ni razón crítica ni revolución burguesa. Ni Kant ni Robespierre. Esta es una de las paradojas de nuestra historia. El descubrimiento y la conquista de América no fueron menos determinantes que la Reforma religiosa en la formación de la edad moderna; si la segunda dio las bases éticas y sociales del desarrollo capitalista, la primera abrió las puertas

a la expansión europea e hizo posible la acumulación primitiva de capital en proporciones hasta entonces desconocidas. No obstante, las dos naciones que abrieron la época de la expansión, España y Portugal, pronto quedaron al margen del desarrollo capitalista y no participaron en el movimiento de Ilustración. Como el tema rebasa los límites de este ensayo, no lo tocaré aquí; será suficiente recordar que desde el siglo XVII España se encierra más y más en sí misma y que ese aislamiento se transforma paulatinamente en petrificación. Ni la acción de una pequeña élite de intelectuales nutridos por la cultura francesa del siglo XVIII ni los sacudimientos revolucionarios del XIX lograron transformarla. Al contrario: la invasión napoleónica fortificó al absolutismo y al catolicismo ultramontano.

Al apartamiento histórico de España sucedió brusca y casi inmediatamente, a fines del siglo XVII, un rápido descenso poético, literario e intelectual. ¿Por qué? La España del siglo XVII produjo grandes dramaturgos, novelistas, poetas líricos, teólogos. Sería absurdo atribuir la caída posterior a una mutación genética. No, los españoles no se entontecieron repentinamente: cada generación produce más o menos el mismo número de personas inteligentes y lo que cambia es la relación entre las aptitudes de la nueva generación y las posibilidades que ofrecen las circunstancias históricas y sociales. Más cuerdo me parece pensar que la decadencia intelectual de España fue un caso de autofagia. Durante el siglo XVII los españoles no podían ni cambiar los supuestos intelectuales, morales y artísticos en que se fundaba su sociedad ni tampoco participar en el movimiento general de la cultura europea: en uno y otro caso el pe-

ligo era mortal para los disidentes. De ahí que la segunda mitad del siglo XVII sea un período de recombinación de elementos, formas e ideas, un continuo volver a lo mismo para decir lo mismo. La estética de la sorpresa desemboca en lo que llamaba Calderón la «retórica del silencio». Un vacío sonoro. Los españoles se comieron a sí mismos. O como dice Sor Juana: hicieron de «su estrago un monumento».

Agotadas sus reservas, los españoles no podían escoger otra vía que la imitación. La historia de cada literatura y de cada arte, la historia de cada cultura, puede dividirse entre imitaciones afortunadas e imitaciones desdichadas. Las primeras son fecundas: cambian al que imita y cambian a aquello que se imita; las segundas son estériles. La imitación española del siglo XVIII pertenece a la segunda clase. El siglo XVIII fue un siglo crítico, pero la crítica estaba prohibida en España. La adopción de la estética neoclásica francesa fue un acto de imitación externa que no alteró la realidad profunda de España. La versión española de la Ilustración dejó intactas las estructuras psíquicas tanto como las sociales. El romanticismo fue la reacción de la conciencia burguesa frente y contra sí misma—contra su propia obra crítica: la Ilustración. En España la burguesía y los intelectuales no hicieron la crítica de las instituciones tradicionales o, si la hicieron, esa crítica fue insuficiente: ¿cómo iban a criticar una modernidad que no tenían? El cielo que veían los españoles no era el desierto que aterraba a Jean-Paul y a Nerval, sino un espacio repleto de vírgenes dulzonas, ángeles regordetes, apóstoles ceñudos y arcángeles vengativos—una verbena y un tribunal implacable. Los románticos españoles se rebelaron

contra ese cielo, pero su rebelión, justificada históricamente, no fue romántica sino en apariencia. Falta en el romanticismo español, de una manera aún más acentuada que en el francés, ese elemento original, absolutamente nuevo en la historia de la sensibilidad de Occidente—ese elemento dual y que no hay más remedio que llamar demoníaco: la visión de la analogía universal y la visión irónica del hombre. La correspondencia entre todos los mundos y, en el centro, el sol quemado de la muerte.

\* \* \*

El romanticismo hispanoamericano fue aún más pobre que el español: reflejo de un reflejo. No obstante, hay una circunstancia histórica que, aunque no inmediatamente, afectó a la poesía hispanoamericana y la hizo cambiar de rumbo. Me refiero a la Revolución de Independencia. (En realidad debería emplear el plural, pues fueron varias y no todas tuvieron el mismo sentido, pero, para no complicar demasiado la exposición, hablaré de ellas como si hubiesen sido un movimiento unitario.) Nuestra Revolución de Independencia fue la revolución que no tuvieron los españoles—la revolución que intentaron realizar varias veces en el siglo XIX y que fracasó una y otra vez. La nuestra fue un movimiento inspirado en los dos grandes arquetipos políticos de la modernidad: la Revolución francesa y la Revolución de los Estados Unidos. Incluso puede decirse que en esa época hubo tres grandes revoluciones con ideologías análogas: la de los franceses, la de los norteamericanos y la de los hispanoamericanos (el caso de Brasil es distinto). Aun-

que las tres triunfaron, los resultados fueron muy distintos: las dos primeras fueron fecundas y crearon nuevas sociedades, mientras que la nuestra inauguró la desolación que ha sido nuestra historia desde el siglo XIX hasta nuestros días. Los principios eran semejantes, nuestros ejércitos derrotaron a los absolutistas españoles y al otro día de consumada la Independencia se establecieron en nuestras tierras gobiernos republicanos. Sin embargo, el movimiento fracasó: no cambió nuestras sociedades ni nos liberó de nuestros libertadores.

A diferencia de la Revolución de Independencia norteamericana, la nuestra coincidió con la extrema decadencia de la metrópoli. Hay dos fenómenos concomitantes: la tendencia a la desmembración del Imperio español, consecuencia tanto de la decadencia hispánica como de la invasión napoleónica, y los movimientos autonomistas de los revolucionarios hispanoamericanos. La Independencia precipitó la desmembración del Imperio. Los hombres que encabezaban los movimientos de liberación, salvo unas cuantas excepciones como la de Bolívar, se apresuraron a tallarse patrias a su medida: las fronteras de cada uno de los nuevos países llegaban hasta donde llegaban las armas de los caudillos. Más tarde, las oligarquías y el militarismo, aliados a los poderes extranjeros y especialmente al imperialismo norteamericano, consumarían la atomización de Hispanoamérica. Los nuevos países, por lo demás, siguieron siendo las viejas colonias: no se cambiaron las condiciones sociales, sino que se recubrió la realidad con la retórica liberal y democrática. Las instituciones republicanas, a la manera de fachadas, ocultaban los mismos horrores y las mismas miserias.

Los grupos que se levantaron contra el poder español se sirvieron de las ideas revolucionarias de la época, pero ni pudieron ni quisieron realizar la reforma de la sociedad. Hispanoamérica fue una España sin España. Sarmiento lo dijo de una manera admirable: los gobiernos hispanoamericanos fueron los «ejecutores testamentarios de Felipe II». Un feudalismo disfrazado de liberalismo burgués, un absolutismo sin monarca pero con reyezuelos: los señores presidentes. Así se inició el reino de la máscara, el imperio de la mentira. Desde entonces la corrupción del lenguaje, la infección semántica, se convirtió en nuestra enfermedad endémica; la mentira se volvió constitucional, consubstancial. De ahí la importancia de la crítica en nuestros países. La crítica filosófica e histórica tiene entre nosotros, además de la función intelectual que le es propia, una utilidad práctica: es una cura psicológica a la manera del psicoanálisis y es una acción política. Si hay una tarea urgente en la América Hispana, esa tarea es la crítica de nuestras mitologías históricas y políticas.

No todas las consecuencias de la Revolución de Independencia fueron negativas. En primer lugar, nos liberó de España; en seguida, si no cambió la realidad social, cambió a las conciencias y desacreditó para siempre al sistema español: al absolutismo monárquico y al catolicismo ultramontano. La separación de España fue una desacralización: nos empezaron a desvelar seres de carne y hueso, no los fantasmas que quitaban el sueño a los españoles. ¿O eran los mismos fantasmas con nombres distintos? En todo caso, los nombres cambiaron y con ellos la ideología de los hispanoamericanos. La separación de la tradición española se acentuó en la primera

parte del siglo XIX, y en la segunda hubo un corte tajante. El corte, el cuchillo divisor, fue el positivismo. En esos años las clases dirigentes y los grupos intelectuales de América Latina descubren la filosofía positivista y la abrazan con entusiasmo. Cambiamos las máscaras de Danton y Jefferson por las de Auguste Comte y Herbert Spencer. En los altares erigidos por los liberales a la libertad y a la razón, colocamos a la ciencia y al progreso, rodeados de sus míticas criaturas: el ferrocarril, el telégrafo. En ese momento divergen los caminos de España y América Latina: entre nosotros se extiende el culto positivista, al grado de que en Brasil y en México se convierte en la ideología oficiosa, ya que no en la religión, de los gobiernos; en España los mejores entre los disidentes buscan una respuesta a sus inquietudes en las doctrinas de un oscuro pensador idealista alemán, Karl Christian Friedrich Krause. El divorcio no podía ser más completo.

El positivismo en América Latina no fue la ideología de una burguesía liberal interesada en el progreso industrial y social como en Europa, sino de una oligarquía de grandes terratenientes. En cierto modo, fue una mixtificación—un autoengaño tanto como un engaño. Al mismo tiempo, fue una crítica radical de la religión y de la ideología tradicional. El positivismo hizo tabla rasa lo mismo de la mitología cristiana que de la filosofía racionalista. El resultado fue lo que podría llamarse el desmantelamiento de la metafísica y la religión en las conciencias. Su acción fue semejante a la de la Ilustración en el siglo XVIII; las clases intelectuales de América Latina vivieron una crisis en cierto modo análoga a la que había atormentado un siglo antes a los euro-



peos: la fe en la ciencia se mezclaba a la nostalgia por las antiguas certezas religiosas, la creencia en el progreso al vértigo ante la nada. No era la plena modernidad, sino su amargo *avant-góût*: la visión del cielo deshabitado, el horror ante la contingencia.

*Modernismo*  
Hacia 1880 surge en Hispanoamérica el movimiento literario que llamamos *modernismo*. Aquí conviene hacer una pequeña aclaración: el *modernismo* hispanoamericano es, hasta cierto punto, un equivalente del Parnaso y del simbolismo francés, de modo que no tiene nada que ver con lo que en lengua inglesa se llama *modernism*. Este último designa a los movimientos literarios y artísticos que se inician en la segunda década del siglo XX; el *modernism* de los críticos norteamericanos e ingleses no es sino lo que en Francia y en los países hispánicos se llama *vanguardia*. Para evitar confusiones emplearé la palabra *modernismo*, en español, para referirme al movimiento hispanoamericano; cuando hable del movimiento poético angloamericano del siglo XX, usaré la palabra *modernism*, en inglés.

El *modernismo* fue la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón—también de los nervios—al empirismo y el cientismo positivista. En este sentido su función histórica fue semejante a la de la reacción romántica en el alba del siglo XIX. El *modernismo* fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: otro romanticismo. La conexión entre el positivismo y el *modernismo* es de orden histórico y psicológico. Se corre el riesgo de no entender en qué consiste esa relación si se olvida que el positivismo latinoamericano, más que un método científico, fue una

ideología, una creencia. Su influencia sobre el desarrollo de la ciencia en nuestros países fue muchísimo menor que su imperio sobre las mentes y las sensibilidades de los grupos intelectuales. Nuestra crítica ha sido insensible a la dialéctica contradictoria que une al positivismo y al *modernismo* y de ahí que se empeñe en ver al segundo únicamente como una tendencia literaria y, sobre todo, como un estilo cosmopolita y más bien superficial. No, el *modernismo* fue un estado de espíritu. O más exactamente: por haber sido una respuesta de la imaginación y la sensibilidad al positivismo y a su visión helada de la realidad, por haber sido un estado de espíritu, pudo ser un auténtico movimiento poético. El único digno de este nombre entre los que se manifestaron en la lengua castellana durante el siglo XIX. Los superficiales han sido los críticos que no supieron leer en la ligereza y el cosmopolitismo de los poetas *modernistas* los signos (los estigmas) del desarraigo espiritual.

La crítica tampoco ha podido explicarnos enteramente por qué el movimiento *modernista*, que se inicia como una adaptación de la poesía francesa en nuestra lengua, comienza antes en Hispanoamérica que en España. Ciertamente, los hispanoamericanos hemos sido y somos más sensibles a lo que pasa en el mundo que los españoles, menos prisioneros de nuestra tradición y nuestra historia. Pero esta explicación es a todas luces insuficiente. ¿Falta de información de los españoles? Más bien: falta de necesidad. Desde la Independencia y, sobre todo, desde la adopción del positivismo, el sistema de creencias intelectuales de los hispanoamericanos era diferente al de los españoles: distintas tradiciones exigían respuestas

distintas. Entre nosotros el modernismo fue la necesaria respuesta contradictoria al vacío espiritual creado por la crítica positivista de la religión y de la metafísica; nada más natural que los poetas hispanoamericanos se sintiesen atraídos por la poesía francesa de esa época y que descubriesen en ella no sólo la novedad de un lenguaje sino una sensibilidad y una estética impregnadas por la visión analógica de la tradición romántica y oculista. En España, en cambio, el deísmo racionalista de Krause fue no tanto una crítica como un sucedáneo de la religión—una tímida religión filosófica para liberales disidentes—, y de ahí que el modernismo no haya tenido la función compensatoria que tuvo en Hispanoamérica. Cuando el modernismo hispanoamericano llega por fin a España, algunos lo confunden con una simple moda literaria traída de Francia y de esta errónea interpretación, que fue la de Unamuno, arranca la idea de la superficialidad de los poetas modernistas hispanoamericanos; otros, como Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, lo traducen inmediatamente a los términos de la tradición espiritual imperante entre los grupos intelectuales disidentes. En España el modernismo no fue una visión del mundo, sino un lenguaje interiorizado y trasmutado por algunos poetas españoles.<sup>2</sup>

\* \* \*

Entre 1880 y 1890, casi sin conocerse entre ellos, dispersos en todo el continente—La Habana, México, Bogotá, Santiago de Chile, Buenos Aires, Nueva York—, un puñado de muchachos inicia el gran cambio. El centro de esa dispersión fue Rubén Darío: agente de en-

lace, portavoz y animador del movimiento. Desde 1888 Darío usa la palabra *modernismo* para designar a las nuevas tendencias. Modernismo: el mito de la modernidad o, más bien, su espejismo. ¿Qué es ser moderno? Es salir de su casa, su patria, su lengua, en busca de algo indefinible e inalcanzable pues se confunde con el cambio. «Il court, il cherche. Que cherche-t-il?», se pregunta Baudelaire. Y se responde: «il cherche quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité*».\* Pero Baudelaire no nos da una definición de esa inasible modernidad y se contenta con decirnos que es «l'élément particulier de chaque beauté». Gracias a la modernidad, la belleza no es una sino plural. La modernidad es aquello que distingue a las obras de hoy de las de ayer, aquello que las hace distintas y únicas. Por eso «le beau est toujours bizarre». La modernidad es ese elemento que, al particularizarla, vivifica a la belleza. Pero esa vivificación es una condena a la pena capital. Si la modernidad es lo transitorio, lo particular, lo único y lo extraño, es la marca de la muerte. La modernidad que seduce a los poetas jóvenes al finalizar el siglo es muy distinta a la que seducía a sus padres; no se llama progreso ni sus manifestaciones son el ferrocarril y el telégrafo: se llama lujo y sus signos son los objetos inútiles y hermosos. Su modernidad es una estética en la que la desesperación se alía al narcisismo y la forma a la muerte. Lo *bizarro* es una de las encarnaciones de la ironía romántica.

La ambivalencia de los románticos y los simbolistas frente a la edad moderna reaparece en los modernistas

\* Charles Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne» [1863], *Curiosités esthétiques*.

2. El texto de esta nota aparece en pp. 232-235.

cf. p. 10. 11.

hispanoamericanos. Su amor al lujo y al objeto inútil es una crítica al mundo en que les tocó vivir, pero esa crítica es también un homenaje. No obstante, hay una diferencia radical entre los europeos y los hispanoamericanos: cuando Baudelaire dice que el progreso es «una idea grotesca» o cuando Rimbaud denuncia a la industria, sus experiencias del progreso y de la industria son reales, directas, mientras que las de los hispanoamericanos son derivadas. La única experiencia de la modernidad que un hispanoamericano podía tener en aquellos días era la del imperialismo. La realidad de nuestras naciones no era moderna: no la industria, la democracia y la burguesía, sino las oligarquías feudales y el militarismo. Los modernistas dependían de aquello mismo que aborrecían y así oscilaban entre la rebelión y la abyección. Unos, como Martí, fueron incorruptibles y llegaron al sacrificio; otros, como el pobre Darío, escribieron odas y sonetos a tigres y caimanes con charretas. Los presidentes latinoamericanos de fin de siglo: jeques sangrientos con una corte de poetas hambreados. Pero nosotros que hemos visto y oído a muchos poetas de Occidente cantar en francés y español las hazañas de Stalin, podemos perdonarle a Darío que haya escrito unas cuantas estrofas en honor de Zelaya y Estrada Cabrera, sátrapas centroamericanos.

Modernidad antimoderna, rebelión ambigua, el modernismo fue un antitradicionalismo y, en su primera época, un anticasticismo: una negación de cierta tradición española. Digo cierta porque en un segundo momento los modernistas descubrieron la otra tradición española, la verdadera. Su afrancesamiento fue un cosmopolitismo: para ellos París era, más que la capital

de una nación, el centro de una estética. El cosmopolitismo los hizo descubrir otras literaturas y revalorar nuestro pasado indígena. La exaltación del mundo prehispánico fue, claro está, ante todo estética, pero también algo más: una crítica de la modernidad y muy especialmente del progreso a la norteamericana. El príncipe Netzahualcōyotl frente a Edison. En esto también seguían a Baudelaire, que había descrito al creyente en el progreso como un «pauvre homme américanisé par des philosophes zoocrates et industriels». La recuperación del mundo indígena y, más tarde, la del pasado español, fueron un contrapeso de la admiración, el temor y la cólera que despertaban los Estados Unidos y su política de dominación en América Latina. Admiración ante la originalidad y pujanza de la cultura norteamericana; temor y cólera ante las repetidas intervenciones de los Estados Unidos en la vida de nuestros países. En otras páginas me he referido al fenómeno; \* aquí me limito a subrayar que el antiimperialismo de los modernistas no estaba fundado en una ideología política y económica, sino en la idea de que la América Latina y la América de lengua inglesa representan dos versiones distintas y probablemente inconciliables de la civilización de Occidente. Para ellos el conflicto no era una lucha de clases y de sistemas económicos y sociales, sino de dos visiones del mundo y del hombre.

El romanticismo inició una tímida reforma del verso castellano, pero fueron los modernistas los que, al extremarla, la consumaron. La revolución métrica de los modernistas no fue menos radical y decisiva que la de

\* *Cuadrivio* (México: Siglo XXI, 1965); *Posdata* (México: Siglo XXI, 1970).

Garcilaso y los italianizantes del siglo XVI, aunque en sentido contrario. Opuestas e imprevisibles consecuencias de dos influencias extranjeras, la italiana en el siglo XVI y la francesa en el XIX: en un caso triunfó la versificación regular silábica, mientras que en el otro la continua experimentación rítmica se resolvió en la reaparición de metros tradicionales y, sobre todo, provocó la resurrección de la versificación acentual. Es imposible hacer aquí un resumen de la evolución métrica en nuestra lengua, de modo que me limitaré a una enumeración: el verso primitivo español es irregular desde el punto de vista silábico y lo que le da unidad rítmica son las cláusulas prosódicas marcadas por el golpe de los acentos; con la aparición del «mester de clerecía» se introduce el principio de regularidad silábica, probablemente de origen francés, y hay una intensa pugna entre isosilabismo (regularidad silábica) y ametría (versificación acentual); en el período llamado de la Gaya Ciencia—poesía cortesana de tardía influencia provenzal—hay ya predominio de la regularidad silábica en los metros cortos, pero no en el verso de *arte mayor*, cuya medida es fluctuante; a partir del siglo XVI triunfa la versificación silábica y el endecasílabo a la italiana desplaza al verso de *arte mayor*; los períodos siguientes, hasta el siglo XVIII, acentúan el isosilabismo; desde el romanticismo se inicia la tendencia, que culmina en el modernismo y en la época contemporánea, a la irregularidad métrica. Esta brevísima recapitulación muestra que la revolución modernista fue una vuelta a los orígenes. Su cosmopolitismo se transformó en el regreso a la verdadera tradición española: la versificación irregular rítmica.

Ya he señalado la conexión entre versificación acentual y visión analógica del mundo. Los nuevos ritmos de los modernistas provocaron la reaparición del principio rítmico original del idioma; a su vez, esa resurrección métrica coincidió con la aparición de una nueva sensibilidad que, finalmente, se reveló como una vuelta a la otra religión: la analogía. *Tout se tient*. El ritmo poético no es sino la manifestación del ritmo universal: todo se corresponde porque todo es ritmo. La vista y el oído se enlazan; el ojo ve lo que el oído oye: el acuerdo, el concierto de los mundos. Fusión entre lo sensible y lo inteligible: el poeta oye y ve lo que piensa. Y más: piensa en sonidos y visiones. La primera consecuencia de estas creencias es la exaltación del poeta a la dignidad de iniciado: si oye al universo como un lenguaje, también dice al universo. En las palabras del poeta oímos al mundo, al ritmo universal. Pero el saber del poeta es un saber prohibido y su sacerdocio es un sacrilegio: sus palabras, incluso cuando no niegan expresamente al cristianismo, lo disuelven en creencias más vastas y antiguas. El cristianismo no es sino una de las combinaciones del ritmo universal. Cada una de esas combinaciones es única y todas dicen lo mismo. La pasión de Cristo, como lo expresan inequívocamente varios poemas de Darío, no es sino una imagen instantánea en la rotación de las edades y las mitologías. La analogía afirma al tiempo cíclico y desemboca en el sincretismo. Esta nota no-cristiana, a veces anticristiana, pero teñida de una extraña religiosidad, era absolutamente nueva en la poesía hispánica.

La influencia de la tradición ocultista entre los modernistas hispanoamericanos no fue menos profunda que

entre los románticos alemanes y los simbolistas franceses. No obstante, aunque no la ignora, nuestra crítica apenas si se detiene en ella, como si se tratase de algo vergonzoso. Sí, es escandaloso pero cierto: de Blake a Yeats y Pessoa, la historia de la poesía moderna de Occidente está ligada a la historia de las doctrinas herméticas y ocultas, de Swedenborg a Madame Blavatsky. Sabemos que la influencia del Abbé Constant, alias Eliphas Levi, fue decisiva no sólo en Hugo sino en Rimbaud. Las afinidades entre Fourier y Levi, dice André Breton, son notables y se explican porque ambos «se insertan en una inmensa corriente intelectual que podemos seguir desde el Zohar y que se bifurca en las escuelas iluministas del XVIII y el XIX. Se la vuelve a encontrar en la base de los sistemas idealistas, también en Goethe y, en general, en todos aquellos que se rehúsan a aceptar como ideal de unificación del mundo la identidad matemática».\* Todos sabemos que los modernistas hispanoamericanos—Darío, Lugones, Nervo, Tablada—se interesaron en los autores ocultistas: ¿por qué nuestra crítica nunca ha señalado la relación entre el iluminismo y la visión analógica y entre ésta y la reforma métrica? ¿Escrúpulos racionalistas o escrúpulos cristianos? En todo caso, la relación salta a la vista. El modernismo se inició como una búsqueda del ritmo verbal y culminó en una visión del universo como ritmo.

Las creencias de Rubén Darío oscilaban, según una frase muy citada de uno de sus poemas, «entre la catedral y las ruinas paganas». Yo me atrevería a modificarla: entre las ruinas de la catedral y el paganismo. Las

\* *Arcane 17* (París: Sagittaire, 1947).

creencias de Darío y de la mayoría de los poetas modernistas son, más que creencias, búsqueda de una creencia y se despliegan frente a un paisaje devastado por la razón crítica y el positivismo. En ese contexto, el paganismo no sólo designa a la antigüedad grecorromana y a sus ruinas sino a un paganismo vivo: por una parte, al cuerpo y, por la otra, a la naturaleza. Analogía y cuerpo son dos extremos de la misma afirmación naturalista. Esta afirmación se opone tanto al materialismo positivista y cientista como al espiritualismo cristiano. La otra creencia de los modernistas no es el cristianismo, sino sus restos: la idea del pecado, la conciencia de la muerte, el saberse caído y desterrado en este mundo y en el otro, el verse como un ser contingente en un mundo contingente. No un sistema de creencias, sino un puñado de fragmentos y obsesiones.

\* \* \*

La tragicomedia modernista está hecha del diálogo entre el cuerpo y la muerte, la analogía y la ironía. Si traducimos al lenguaje métrico los términos psicológicos y metafísicos de esta tragicomedia, encontraremos, no la oposición entre versificación regular silábica y versificación acentual, sino la contradicción, más acentuada y radical, entre verso y prosa. La analogía está continuamente desgarrada por la ironía, y el verso por la prosa. Reaparece la paradoja amada por Baudelaire: detrás del maquillaje de la moda, la mueca de la calavera. El arte moderno se sabe mortal y en eso consiste su modernidad. El modernismo llega a ser moderno cuando tiene conciencia de su mortalidad, es decir, cuando no se

toma en serio, inyecta una dosis de prosa en el verso y hace poesía con la crítica de la poesía. La nota irónica, voluntariamente antipoética y por eso más intensamente poética, aparece precisamente en el momento de mediodía del modernismo (*Cantos de vida y esperanza*, 1905) y aparece casi siempre asociada a la imagen de la muerte. Pero no es Darío, sino Leopoldo Lugones, el que realmente inicia la segunda revolución modernista. Con Lugones penetra Laforgue en la poesía hispánica: el simbolismo en su momento antisimbolista.\*

Nuestra crítica llama a la nueva tendencia: el «post-modernismo». El nombre no es muy exacto. El supuesto postmodernismo no es lo que está después del modernismo—lo que está después es la *vanguardia*—, sino que es una crítica del modernismo dentro del modernismo. Reacción individual de varios poetas, con ella no comienza otro movimiento: con ella acaba el modernismo. Esos poetas son su conciencia crítica, la conciencia de su acabamiento. Se trata de una tendencia dentro del modernismo: las notas características de esos poetas—la ironía, el lenguaje coloquial—aparecen ya en Darío y en otros modernistas. Además, no hay literalmente espacio, en el sentido cronológico, para ese pseudomovimiento: si el modernismo se extingue hacia 1918 y la vanguardia comienza hacia esas fechas, ¿dónde colocar a los postmodernistas?

No obstante, el cambio fue notable. No un cambio de valores, sino de actitudes. El modernismo había poblado el mar de tritones y sirenas, los nuevos poetas viajan en barcos comerciales y desembarcan, no en Citeres, sino

\* Dos libros: *Crepúsculos del jardín* [1903] y *Lunario sentimental* [1909].

en Liverpool; los poemas ya no son cantos a las cosmópolis pasadas o presentes, sino descripciones más bien amargas y reticentes de barrios de clase media; el campo no es la selva ni el desierto, sino el pueblo de las afueras, con sus huertas, su cura y su sobrina, sus muchachas «frescas y humildes como humildes coles». Ironía y prosaísmo: la conquista de lo cotidiano maravilloso. Para Darío los poetas son «torres de Dios»; López Velarde se ve a sí mismo caminando por una calleja y hablando a solas: el poeta como un pobre diablo sublime y grotesco, una suerte de Charlie Chaplin *avant la lettre*. Estética de lo mínimo, lo cercano, lo familiar. El gran descubrimiento: los poderes secretos del lenguaje coloquial. Ese descubrimiento sirvió admirablemente a los propósitos de Lugones y de López Velarde: hacer del poema una «ecuación psicológica», un monólogo sinuoso en el que la reflexión y el lirismo, el canto y la ironía, la prosa y el verso, se funden y se separan, se contemplan y vuelven a fundirse. Ruptura de la canción: el poema como una confesión entrecortada, el canto interrumpido por silencios y lagunas. López Velarde lo dijo con lucidez: «el sistema poético se ha convertido en un sistema crítico». Habría que agregar: crítica e incandescencia, el lugar común transformado en imagen insólita.

Por las razones que apunté más arriba, los poetas españoles—salvo Valle-Inclán, único en esto como en tantas otras cosas—no podían ser sensibles a lo que constituía la verdadera y secreta originalidad del modernismo: la visión analógica heredada de los románticos y los simbolistas. En cambio, hicieron suyos inmediatamente el nuevo lenguaje y los ritmos y formas métricas. Unamu-

no cerró los ojos ante esas novedades brillantes y que juzgaba frívolas—cerró los ojos pero no los oídos: en sus versos reaparecen los metros redescubiertos por los modernistas. La negación de Unamuno, por lo demás, forma parte del modernismo: no es lo que está *más allá* de Darío y de Lugones, sino *frente* a ellos. En su negación, Unamuno encuentra el tono de su voz poética y en esa voz España encuentra al gran poeta romántico que no tuvo en el siglo XIX. Aunque debería haber sido el predecesor de los modernistas, Unamuno fue su contemporáneo y su antagonista complementario. Justicia poética.

El modernismo español propiamente dicho—pienso sobre todo en Antonio Machado y en Juan Ramón Jiménez, no en los epígonos de Darío—tiene más de un punto de contacto con el llamado postmodernismo hispanoamericano: crítica de las actitudes estereotipadas y de los clisés preciosistas, repugnancia ante el lenguaje falsamente refinado, reticencia ante un simbolismo de tienda de antigüedades, búsqueda de una poesía esencial. Hay una sorprendente afinidad entre el voluntario coloquialismo de Lugones y López Velarde y algunos de los poemas del primer libro de Antonio Machado (*Soledades*, segunda edición, 1907). Pero pronto los caminos se bifurcan: los poetas españoles no se interesan tanto en explorar los poderes poéticos del habla coloquial—la música de la conversación, decía Eliot—como en renovar la canción tradicional. Los dos grandes poetas españoles de ese período confundieron siempre el *lenguaje hablado* con la *poesía popular*. La segunda es una ficción romántica (el «canto del pueblo» de Herder) o una supervivencia literaria; la primera es una realidad:

el lenguaje vivo de las ciudades modernas, con sus barbarismos, cultismos, neologismos. El modernismo español coincide, inicialmente, con la reacción postmodernista hispanoamericana frente al lenguaje literario del primer modernismo; en un segundo momento esa coincidencia se resuelve en una vuelta hacia la tradición poética española: la canción, el romance, la copla. Los españoles confirman así el carácter romántico del modernismo, pero, al mismo tiempo, se cierran ante la poesía de la vida moderna. Precisamente en esos mismos años Pessoa, por boca de su heterónimo Álvaro de Campos, escribía:

*Venham dizer-me que não há poesia no comércio, nos escritórios!*

*Ora, ela entra por todos poros... Neste ar marítimo respiro-a,*

*Por tudo isto vem a propósito dos vapores, da navegação moderna,*

*Porque as facturas e as cartas comerciais são o princípio da história.*

El mismo Álvaro de Campos prescribía en otro poema la nueva receta poética: «un poco de verdad y una aspirina»... Si el principio contiene el fin, un poema de uno de los iniciadores del modernismo, José Martí, condensa a todo ese movimiento y anuncia también a la poesía contemporánea. El poema fue escrito un poco antes de su muerte (1895) y alude a ella como un necesario y, en cierto modo, deseado sacrificio:

*Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche.  
¿O son una las dos? No bien retira  
su majestad el sol, con largos velos  
y un clavel en la mano, silenciosa  
Cuba cual viuda triste me aparece.  
¡Yo sé cuál es ese clavel sangriento  
que en la mano le tiembla! Está vacío  
mi pecho, destrozado está y vacío  
en donde estaba el corazón. Ya es hora  
de empezar a morir. La noche es buena  
para decir adiós. La luz estorba  
y la palabra humana. El universo  
habla mejor que el hombre.*

*Cual bandera  
que invita a batallar, la llama roja  
de la vela flamea. Las ventanas  
abro, ya estrecho en mí. Muda, rompiendo  
las hojas del clavel, como una nube  
que enturbia el cielo, Cuba, viuda, pasa...*

Poema sin rimas y en endecasílabos quebrados por las pausas de la reflexión, los silencios, la respiración humana y la respiración de la noche. Poema-monólogo que elude la canción, fluir entrecortado, continua interpenetración de verso y prosa. Todos los grandes temas románticos aparecen en estos cuantos versos: las dos patrias y las dos mujeres, la noche como una sola mujer y un solo abismo. La muerte, el erotismo, la pasión revolucionaria, la poesía: todo está en la noche, la gran madre. Madre de tierra, pero también sexo y palabra común. El poeta no alza la voz: habla consigo mismo al hablar con la noche y la revolución. Ni *self-pity* ni

elocuencia: «ya es hora / de empezar a morir. La noche es buena / para decir adiós». La ironía se transfigura en aceptación de la muerte. Y en el centro del poema, como un corazón que fuese el corazón de toda la poesía de esa época, una frase a caballo entre dos versos, suspendida en una pausa para acentuar mejor su gravedad—una frase que ningún otro poeta de nuestra lengua podía haber escrito antes (ni Garcilaso ni San Juan de la Cruz ni Góngora ni Quevedo ni Lope de Vega) porque todos ellos estaban poseídos por el fantasma del Dios cristiano y porque tenían enfrente a una naturaleza caída—una frase en la que está condensado todo lo que yo he querido decir de la analogía: *el universo / habla mejor que el hombre.*



VI

EL OCASO DE LA VANGUARDIA

## 1. REVOLUCIÓN/ÉROS/METAIRONÍA

Una y otra vez se han destacado las semejanzas entre el romanticismo y la vanguardia. Ambos son movimientos juveniles; ambos son rebeliones contra la razón, sus construcciones y sus valores; en ambos el cuerpo, sus pasiones y sus visiones—erotismo, sueño, inspiración—ocupan un lugar cardinal; ambos son tentativas por destruir la realidad visible para encontrar o inventar otra—mágica, sobrenatural, superreal. Dos grandes acontecimientos históricos alternativamente los fascinan y los desgarran: al romanticismo, la Revolución francesa, el Terror jacobino y el Imperio napoleónico; a la vanguardia, la Revolución rusa, las Purgas y el Cesarismo burocrático de Stalin. En ambos movimientos el yo se defiende del mundo y se venga con la ironía o con el humor—armas que destruyen también al que las usa; en ambos, en fin, la modernidad se niega y se afirma. No sólo los críticos sino los artistas mismos sintieron y percibieron estas afinidades. Los futuristas, los dadaístas, los ultraístas, los surrealistas, todos sabían que su negación del romanticismo era un acto romántico que se inscribía en la tradición inaugurada por el romanticismo: la tradición que se niega a sí misma para continuarse, la tradición de la ruptura. No obstante, ninguno de ellos se dio cuenta de la relación peculiar y, en verdad, única, de la vanguardia con los movimientos poéticos que la precedieron. Todos tenían conciencia de la naturaleza paradójica de su negación: al negar al pasado, lo prolon-

gaban y así lo confirmaban; ninguno advirtió que, a diferencia del romanticismo, cuya negación inauguró esa tradición, la suya la clausuraba. La vanguardia es la gran ruptura y con ella se cierra la tradición de la ruptura.

La más notable de las semejanzas entre el romanticismo y la vanguardia, la semejanza central, es la pretensión de unir vida y arte. Como el romanticismo, la vanguardia no fue únicamente una estética y un lenguaje; fue una erótica, una política, una visión del mundo, una acción: un estilo de vida. La ambición de cambiar la realidad aparece lo mismo entre los románticos que en la vanguardia, y en los dos casos se bifurca en direcciones opuestas pero inseparables: la magia y la política, la tentación religiosa y la revolucionaria. Trotsky amaba el arte y la poesía de vanguardia, pero no podía comprender la atracción que André Breton sentía por la tradición ocultista. Las creencias de Breton no eran menos extrañas y antirracionalistas que las de Esenin. Cuando este último se suicidó, Trotsky publicó un artículo brillante y conmovido: «nuestro tiempo es duro, quizás uno de los más duros en la historia de la humanidad llamada civilizada. El revolucionario está poseído por un *patriotismo* furioso por esta época, que es su patria en el tiempo. Esenin no era un revolucionario... era un lírico interior. Nuestra época, en cambio, no es lírica. Esta es la razón esencial por la que Sergio Esenin, por su propia voluntad y tan pronto, se ha ido lejos de nosotros y de este tiempo» (*Pravda*, 19 de enero de 1926). Cuatro años después Mayakovsky, que no era un «lírico interior» y que estaba poseído por la furia revolucionaria de la época, también se suicidó y Trotsky tuvo que

escribir otro artículo—ahora en el *Boletín de la Oposición Rusa* (mayo de 1930).\*

La contradicción entre la época y la poesía, el espíritu revolucionario y el espíritu poético, es más vasta y profunda de lo que Trotsky pensaba. El caso de Rusia no es excepcional, sino exagerado. Allá la contradicción asumió caracteres abominables: los poetas que no fueron asesinados o que no cometieron suicidio, fueron reducidos al silencio por otros medios. Las razones de esta hecatombe proceden tanto de la historia rusa—ese pasado bárbaro al que aludieron más de una vez Lenin y Trotsky—como de la crueldad paranoica de Stalin. Pero no es menos responsable el espíritu *bolchevique*, heredero del jacobinismo y de sus pretensiones exorbitantes sobre la sociedad y la naturaleza humana.

Ya he dicho que, ante el desmantelamiento del cristianismo por la filosofía crítica, los poetas se convirtieron en los canales de transmisión del antiguo espíritu religioso, cristiano y precristiano. Analogía, alquimia, magia: sincretismos y mitologías personales. Al mismo tiempo, hombres tocados por la modernidad, los poetas reaccionaron contra la religión (y contra sí mismos) con el arma de la ironía. Más de una vez y con verdadera impaciencia—una impaciencia que no excluía una extraordinaria lucidez—, Trotsky señaló los elementos religiosos de la obra de la mayoría de los poetas y escritores rusos de la década de los veinte—los llamados «compañeros de viaje». Todos ellos, dice Trotsky, aceptan la Revolución de Octubre como un hecho *ruso* más

\* Los dos artículos han sido recogidos en el segundo volumen de *Literatura y revolución y otros escritos sobre la literatura y el arte* (París: Ruedo Ibérico, 1969).

que como un hecho *revolucionario*. Lo ruso es el mundo tradicional y religioso de los campesinos y sus viejas mitologías, «las brujas y sus encantamientos», mientras que la Revolución es la modernidad: la ciencia, la técnica, la cultura urbana. Para apoyar su crítica, cita un pasaje de *El año desnudo* de Pilniak: «la bruja Egorka dice: "Rusia es sabia por sí misma. El alemán es inteligente, pero su espíritu es alocado". "¿Y qué ocurre con Karl Marx?", pregunta uno. "Es alemán—digo yo—y por lo tanto alocado". "¿Y con Lenin?" "Lenin es un campesino—digo—, un bolchevique; por lo tanto, debéis ser comunistas..."». Trotsky concluye: es muy inquietante que Pilniak se oculte tras la bruja Egorka y use su lenguaje estúpido, incluso si lo hace en favor de los comunistas. La actitud inicial de simpatía hacia la Revolución de esos escritores—lo mismo debe decirse del comunismo cristiano de *Los doce* de Block—«tiene su origen en la concepción del mundo menos revolucionaria, más asiática, más pasiva y más impregnada de resignación cristiana que pueda concebirse».\* ¿Qué diría Trotsky si hoy leyese a los poetas y novelistas rusos contemporáneos, igualmente poseídos por esa concepción del mundo y ya sin ilusiones revolucionarias?

El grupo que apoyó abiertamente a la Revolución—una rama del futurismo prerrevolucionario que, encabezada por Mayakovsky, fundó la LEF—tampoco le parece a Trotsky enteramente revolucionario: «El futurismo es contrario al misticismo, a la deificación pasiva de la naturaleza ... Y es favorable a la técnica, la organización científica, la máquina, la planificación ... La

\* L. Trotsky, *op. cit.*

conexión entre esta "rebeldía" estética y la rebeldía social y moral es directa». Pero el origen de la rebelión futurista es individualista: «El hecho de que los futuristas rechacen exageradamente el pasado no tiene nada de revolucionarismo proletario, sino de nihilismo bohemio». De ahí que la adhesión de Mayakovsky a la Revolución, por más sincera que haya sido, le parezca un equívoco trágico: «sus sentimientos subconscientes hacia la ciudad, la naturaleza, el mundo entero no son los de un obrero, sino los de un bohemio. *El farol calvo que quita las medias a la calle*, gran imagen, descubre mejor la esencia bohemia del poeta que cualquier otra consideración». Trotsky subraya «el tono cínico e impúdico de muchas imágenes» de Mayakovsky y, con admirable perspicacia, descubre su origen romántico: «Los investigadores que, al definir la naturaleza social del futurismo en sus orígenes [se refiere al período prerrevolucionario, el más fecundo del movimiento] dan una importancia decisiva a las protestas violentas contra la vida y el arte burgueses, revelan su ingenuidad y su ignorancia ... Los románticos, tanto franceses como alemanes, hablaban siempre cáusticamente de la moralidad burguesa y de su vida rutinaria. Llevaban el pelo largo y Théophile Gautier se vestía con un chaleco rojo. La blusa amarilla de los futuristas es, sin ninguna duda, una sobrina nieta del chaleco romántico que despertó tanto horror entre los papás y las mamás».\* ¿Cómo no reconocer en el «cinismo y la rebeldía individualista» de Mayakovsky y sus amigos a la ironía romántica? La literatura rusa de esa época estaba desgarrada entre «los

\* L. Trotsky, *op. cit.*

encantamientos de las brujas» y la sátira de los futuristas. Avatares, metáforas de analogía e ironía.

La crítica de Trotsky equivale a una condenación de la poesía no sólo en nombre de la Revolución Rusa sino del espíritu moderno. Trotsky habla como un revolucionario que ha hecho suya la tradición intelectual de la era moderna, «de Marx a Hegel y la economía inglesa». Los orígenes de esta tradición están en la Revolución francesa y en la Ilustración. Su crítica a la poesía asume así, sin que él mismo se dé enteramente cuenta, la forma de la crítica que la filosofía y la ciencia han hecho a la religión, los mitos, la magia y otras creencias del pasado. Ni los filósofos ni los revolucionarios pueden tolerar con paciencia la ambigüedad de los poetas que ven en la magia y en la revolución dos vías paralelas, pero no enemigas, para cambiar al mundo. Las frases de Pilniak que cita Trotsky son un eco de las que antes habían dicho Novalis y Rimbaud: la operación mágica no es esencialmente distinta a la operación revolucionaria. La vocación mágica de la poesía moderna, desde Blake hasta nuestros días, no es sino la otra cara, la vertiente oscura, de su vocación revolucionaria. Éste es el nudo del equívoco entre revolucionarios y poetas, un nudo que nadie ha podido deshacer. Si el poeta reniega de su mitad mágica, reniega de la poesía y se convierte en un funcionario y un propagandista. Pero la magia devora a sus fieles y entregarse a ella también puede conducir al suicidio. La tentación de la muerte se llamó *revolución* para Mayakovsky, *magia* para Nerval. El poeta no elude nunca la doble fascinación; su oficio, como la volatinera de Harry Martinson, es «sonreír encima de abismos».

La condenación de la poesía por el espíritu moderno evoca inmediatamente otras condenaciones. Con la misma saña con que la Iglesia castigó a los místicos, iluminados y quietistas, el Estado revolucionario ha perseguido a los poetas. Si la poesía es la religión secreta de la era moderna, la política es su religión pública. Una religión sangrienta y enmascarada. El proceso de la poesía ha sido un proceso religioso: la revolución ha condenado a la poesía como una herejía. El equívoco es doble: si en la poesía se manifiesta una visión religiosa personal del mundo y del hombre, en la política revolucionaria reaparece una doble aspiración religiosa: cambiar la naturaleza humana e instaurar una iglesia universal fundada en un dogma también universal. En un caso, analogía e ironía; en el otro, trasposición de la teología dogmática y la escatología a la esfera de la historia y la sociedad.

Los orígenes de la nueva religión política—una religión que se ignora a sí misma—se remontan al siglo XVIII. David Hume fue el primero en advertirlo. Señaló que la filosofía de sus contemporáneos, especialmente su crítica al cristianismo, contenía ya los gérmenes de otra religión: atribuir un orden al universo y descubrir en ese orden una voluntad y una finalidad era incurrir otra vez en la ilusión religiosa. Pero Hume no fue testigo, aunque lo previó, del descenso de la filosofía en la política y su encarnación, en el sentido religioso de la palabra, en las revoluciones. La epifanía del universalismo filosófico adoptó inmediatamente la forma dogmática y sangrienta del jacobinismo y su culto a la diosa Razón. No es una casualidad que el dogmatismo y el sectarismo hayan acompañado a los movimien-

tos revolucionarios del siglo XIX y del XX; tampoco lo es que una vez en el poder, esos movimientos se transformen en inquisiciones que periódicamente realizan ceremonias reminiscentes de los sacrificios aztecas y de los autos de fe.

El marxismo se inició como una «crítica del cielo», es decir, de las ideologías de las clases dominantes, pero el leninismo victorioso transformó esa crítica en una teología terrorista. El cielo ideológico bajó a la tierra en la forma del Comité Central. El drama cristiano entre libre albedrío y predestinación divina reaparece también en el debate entre libertad y determinismo social. Como la providencia cristiana, la historia se manifiesta por signos: «las condiciones objetivas», «la situación histórica» y otros presagios e indicios que el revolucionario debe interpretar. La interpretación del revolucionario es, como la del cristiano, a un tiempo libre y determinada por las fuerzas sociales que sustituyen a la providencia divina. El ejercicio de esta ambigua libertad implica riesgos mortales: equivocarse, confundir la voz de Dios con la del Diablo, significa para el cristiano la pérdida del alma y para el revolucionario la condenación histórica. Nada más natural, desde esta perspectiva, que la deificación de los jefes: a la consagración de los textos como escrituras santas sigue fatalmente la consagración de sus intérpretes y ejecutores. Así se satisface la vieja necesidad humana de adorar y ser adorado. Padecer por la Revolución equivale al suplicio gozoso de los mártires cristianos. La máxima de Baudelaire, levemente modificada, conviene perfectamente a la situación del siglo XX: los revolucionarios han puesto en la política la ferocidad natural de la religión.<sup>3</sup>

3. El texto de esta nota aparece en pp. 235-240.

La oposición entre el espíritu poético y el revolucionario es parte de una contradicción mayor: la del tiempo lineal de la modernidad frente al tiempo rítmico del poema. La historia y la imagen: la obra de Joyce puede verse como un momento de la historia de la literatura moderna y en este sentido es historia; pero la verdad es que su autor la concibió como una imagen. Justamente como la imagen de la disolución del tiempo fechado de la historia en el tiempo rítmico del poema. Abolición del ayer, el hoy y el mañana en las conjugaciones y copulaciones del lenguaje. La literatura moderna es una apasionada negación de la era moderna. Esa negación no es menos violenta entre los poetas del *modernism* angloamericano que entre los vanguardistas europeos y latinoamericanos. Aunque los primeros fueron reaccionarios y los segundos revolucionarios, ambos fueron anticapitalistas. Sus distintas actitudes procedían de una común repugnancia ante el mundo edificado por la burguesía. A veces la negación ha sido total, como en Henri Michaux (destilador del veneno-antídoto contra nuestro tiempo: contra el tiempo). Como sus predecesores románticos y simbolistas, los poetas del siglo XX han opuesto al tiempo lineal del progreso y de la historia, el tiempo instantáneo del erotismo, el tiempo cíclico de la analogía o el tiempo hueco de la conciencia irónica. La imagen y el humor: dos negaciones del tiempo sucesivo de la razón crítica y su deificación del futuro. Las rebeliones y desventuras de los poetas románticos y de sus descendientes en el siglo XIX se repiten en nuestros días. Hemos sido los contemporáneos de la Revolución rusa, la dictadura burocrática comunista, Hitler y la *Pax Americana* como los románticos

lo fueron de la Revolución francesa, Napoleón, la Santa Alianza y los horrores de la primera revolución industrial. La historia de la poesía en el siglo XX es, como la del XIX, una historia de subversiones, conversiones, abjuraciones, herejías, desviaciones. Esas palabras tienen su contrapartida en otras: persecución, destierro, asilo de locos, suicidio, prisión, humillación, soledad.

\* \* \*

La dualidad magia/política no es sino una de las oposiciones que habitan a la poesía moderna. La pareja amor/humor es otra. Toda la obra de Marcel Duchamp gira sobre el eje de la afirmación erótica y la negación irónica. El resultado es la *metaironía*, una suerte de suspensión del ánimo, un más allá de la afirmación y la negación. El desnudo del Museo de Filadelfia, las piernas abiertas, empuñando con una mano (como una caída estatua de la Libertad) una lámpara de gas, recostada sobre haces de ramitas como si fuesen los leños de una pira, una cascada al fondo (doble imagen del agua del mito y de la industria eléctrica)—no es sino la *pin-up* Artemisa vista por la rendija de una puerta por Acteón el *voyeur*.<sup>\*</sup> Operación circular de la metaironía: el acto de ver una obra de arte convertido en un acto de *voyeurism*. Mirar no es una experiencia neutral: es una complicidad. La mirada enciende al objeto, el contemplador es un mirón. Duchamp muestra

\* Me refiero a la última obra de Marcel Duchamp, un ensamblaje realizado entre 1946 y 1966: *Étant donnés*: (1) *la chute de l'eau*; (2) *le gaz d'éclairage*, que se encuentra en el Museo de Filadelfia.

la función creadora de la mirada y, al mismo tiempo, su carácter irrisorio. Mirar es una transgresión, pero la transgresión es un juego creador. Al mirar por una rendija de la puerta de la censura estética y moral, entreveamos la relación ambigua entre contemplación artística y erotismo, entre ver y desear. Vemos la imagen de nuestro deseo y su petrificación en un objeto: una muñeca desnuda.

En *El gran vidrio*, Duchamp había presentado al eterno femenino como un motor de combustión y al mito de la gran diosa y su círculo de adoradores-víctimas como un circuito eléctrico: el arte de Occidente y sus imágenes erótico-religiosas, desde la Virgen hasta Melusina, tratados en el modo impersonal de esos prospectos industriales que nos enseñan el funcionamiento de un aparato. El ensamblaje de Filadelfia reproduce los mismos temas, sólo que desde la perspectiva opuesta: no la transformación de la naturaleza (muchacha, cascada) en aparato industrial sino la transmutación del gas y el agua en imagen erótica y en paisaje. Es el reverso, la otra imagen de *La novia desnudada por sus solteros*—por sus mirones. La otra: la misma.

La ironía consiste en desvalorizar al objeto; la metaironía no se interesa en el valor de los objetos, sino en su funcionamiento. Ese funcionamiento es simbólico: amor/umor/hamor... La metaironía nos revela la interdependencia entre lo que llamamos «superior» y lo que llamamos «inferior» y nos obliga a suspender el juicio. No es una inversión de valores, sino una liberación moral y estética que pone en comunicación los opuestos. Duchamp cierra el período iniciado por la ironía romántica y en esto su obra tiene una indudable

analogía con la de Joyce, otro poeta de cosmogonías cómico-eróticas. En el primero: crítica del sujeto que mira y del objeto mirado; en el segundo, crítica del lenguaje y de lo que habla en el lenguaje: los mitos y los ritos del hombre. En ambos la crítica se vuelve creación, como quería Mallarmé; una creación que consiste en el *renversement* de la modernidad con sus propias armas: la crítica, la ironía. La modernidad más moderna, la industria, es la más antigua: la otra cara del mito erótico. Fin del tiempo lineal o, más exactamente, presentación del tiempo lineal como una de las manifestaciones del tiempo. Las dos obras más extremas y «modernas» de la tradición moderna son también su límite, su fin: con ellas y en ellas la modernidad, al realizarse, se acaba.

Amor/humor y magia/política son formas que adopta la oposición central: arte/vida. Desde Novalis hasta los surrealistas, los poetas modernos se han enfrentado a esta oposición, sin lograr ni resolver ni disolverla. La dualidad asume otras formas: antagonismo entre lo absoluto y lo relativo o entre la palabra y la historia. Góngora, desengañado de la historia, cambia a la poesía *porque* no puede cambiar la vida; Rimbaud quiere cambiar a la poesía *para* cambiar la vida. Casi siempre se olvida que el poema que consuma la revolución estética de Góngora, *Soledades*, contiene una diatriba contra el comercio, la industria y, sobre todo, contra la gran hazaña histórica de España: el descubrimiento y la conquista de América. La poesía de Rimbaud, por el contrario, tiende a desembocar en el acto. La *alquimia del verbo* es un método poético para cambiar a la naturaleza humana; la palabra poética se adelanta al acontecimiento

histórico porque es productora o, como él dice, «multiplicadora de futuro»; \* la poesía no sólo provoca nuevos estados psíquicos (como las religiones y las drogas) y libera a los pueblos (como las revoluciones) sino que también tiene por misión inventar un nuevo erotismo y cambiar las relaciones pasionales entre los hombres y las mujeres. Rimbaud proclama que hay que «reinventar el amor», tentativa que hace pensar en Fourier. La poesía es el puente entre el pensamiento utópico y la realidad, el momento de encarnación de la idea. La poesía es la verdadera revolución, la que acabará con la discordia entre historia e idea. Pero la última palabra de Rimbaud es un extraño testamento: *Una temporada en el infierno*. Después, silencio.

En el otro extremo, pero empeñado en la misma aventura y como otro ejemplo de la común tentativa, Mallarmé busca ese momento de convergencia de todos los momentos en el que pueda desplegarse un acto puro: el poema. Ese acto, esos «dados lanzados en circunstancias eternas», es una realidad contradictoria porque, siendo un acto, es también un no-acto. Y el lugar en que se despliega el acto-poema es un no-lugar: unas circunstancias eternas, es decir, no-circunstancias. Lo relativo y lo absoluto se funden sin desaparecer. El momento del poema es la disolución de todos los momentos; no obstante, el momento eterno del poema es *este* momento: un tiempo único, irrepetible, histórico. El poema no es un acto puro, es una contingencia, una vio-

\* Carta a Paul Demeny (*Lettre du voyant*) [Charleville, 15 Mayo 1871].



lación del absoluto. La reaparición de la contingencia, a su vez, es sólo un momento de la rotación de los dados, ya confundidos con el rodar de los mundos: el absoluto absorbe al azar, la singularidad de este momento se disuelve en una infinita «cuenta total en formación». Violación del universo, el poema es asimismo el doble del universo; doble del universo, el poema es la excepción.\*

La oposición arte/vida, en cualquiera de sus manifestaciones, es insoluble. No hay otra solución que el remedio heroico-burlesco de Duchamp y Joyce. La solución es la no-solución: la literatura es la exaltación del lenguaje hasta su anulación, la pintura es la crítica del objeto pintado y del ojo que lo mira. La metaironía libera a las cosas de su carga de tiempo y a los signos de sus significados; es un poner en circulación a los opuestos, una animación universal en la que cada cosa vuelve a ser su contrario. No un nihilismo, sino una desorientación: el lado de acá se confunde con el lado de allá. El juego de los opuestos disuelve, sin resolverla, la oposición entre ver y desear, erotismo y contemplación, arte y vida. En el fondo, es la respuesta de Mallarmé: el instante del poema es la intersección entre lo absoluto y lo relativo. Respuesta instantánea y que sin cesar se deshace: la oposición reaparece continuamente, ya como negación de lo absoluto por la contingencia, ya como disolución de la contingencia en un absoluto que, a su turno, se dispersa. La no-solución que es una solución, por la misma lógica de la meta-ironía, no es una solución.

\* *Un coup de dés* se publicó por primera vez en 1897.

## 2. EL REVÉS DEL DIBUJO

La vanguardia rompe con la tradición inmediata—simbolismo y naturalismo en literatura, impresionismo en pintura—y esa ruptura es una continuación de la tradición iniciada por el romanticismo. Una tradición en la que también el simbolismo, el naturalismo y el impresionismo habían sido momentos de ruptura y de continuación. Pero hay algo que distingue a los movimientos de vanguardia de los anteriores: la violencia de las actitudes y los programas, el radicalismo de las obras. La vanguardia es una exasperación y una exageración de las tendencias que la precedieron. La violencia y el extremismo enfrentan rápidamente al artista con los límites de su arte o de su talento: Picasso y Braque exploran y agotan en unos cuantos años las posibilidades del cubismo; en otros pocos años Pound está de regreso del *imagism*; Chirico pasa de la «pintura metafísica» al clisé académico con la misma celeridad con que García Lorca va de la poesía tradicional al neobarroquismo gongorista y de éste al surrealismo. Aunque la vanguardia abre nuevos caminos, los artistas y poetas los recorren con tal prisa, que no tardan en llegar al fin y tropezar con un muro. No queda más recurso que una nueva transgresión: perforar el muro, saltar el abismo. A cada transgresión sucede un nuevo obstáculo y a cada obstáculo otro salto. Siempre entre la espada y la pared, la vanguardia es una intensificación de la estética del cambio inaugurada por el romanticismo. Aceleración y multiplicación: los cambios estéticos dejan de coincidir

con el paso de las generaciones y ocurren dentro de la vida de un artista. Picasso es ejemplar precisamente por ser el caso más extremo: la vertiginosa y contradictoria sucesión de rupturas y hallazgos que es su obra no niega, sino que confirma la dirección general de la época. Si no es seguro que la historia de la poesía y el arte del siglo XX sea más rica en grandes obras que la del XIX, sí es indudable que ha sido más variada y accidentada. Al final de estas reflexiones se verá cómo la aceleración del cambio y la proliferación de escuelas y tendencias ha provocado dos consecuencias inesperadas: una pone en entredicho a la tradición misma del cambio y la ruptura, la otra a la idea de «obra de arte».

Intensidad y extensión: a la aceleración de los cambios corresponde el ensanche del espacio literario. A partir de la segunda mitad del siglo XIX comienzan a aparecer fuera del ámbito estrictamente europeo varias grandes literaturas. Primero, la norteamericana; después las eslavas, particularmente la rusa; ahora las de América Latina, la escrita en español tanto como la brasileña. Chateaubriand descubre en el indio guerrero y filósofo de América al *otro*; Baudelaire descubre en Poe a su semejante. Poe es el primer mito literario de los europeos, quiero decir, es el primer escritor americano convertido en mito. Sólo que no es realmente un mito americano. Para Baudelaire, inventor del mito, Poe es un poeta europeo extraviado en la barbarie democrática e industrial de los Estados Unidos. Más que una invención, Poe es una traducción de Baudelaire; mientras traduce sus cuentos, se traduce a sí mismo: Poe es Baudelaire y la democracia yanqui es el mundo moderno. Un mundo en donde «el progreso se mide, no por la uti-

jización del alumbrado de gas en las calles, sino por la desaparición de las señas del pecado original».\* (Curiosa opinión que niega por anticipado la idea de Max Weber: el capitalismo no es el hijo de la ética protestante, sino un anticristianismo, una tentativa por borrar la mancha original.) La visión de Baudelaire será la de Mallarmé y sus descendientes: Poe es el mito del hermano perdido, no en país extraño y hostil, sino en la historia moderna. Para todos estos poetas los Estados Unidos no son un país: son el futuro.

El segundo mito fue el de Whitman. Distintos espejismos: el culto por Poe era el de las semejanzas; la pasión por Whitman fue un doble descubrimiento: era el poeta de otro continente y su poesía era otro continente. Whitman exalta a la democracia, el progreso y el futuro. En apariencia, su poesía se inscribe en una tradición contraria a la de la poesía moderna: ¿cómo pudo entonces seducir a los poetas modernos? En la poesía de Hugo hay un elemento nocturno y visionario que, a veces, la redime de su elocuencia y su fácil optimismo. ¿Y en la de Whitman? Poeta del espacio, se ha dicho; habría que agregar: poeta del espacio en movimiento. Espacios nómadas, inminencia del futuro: utopía y americanismo. También y sobre todo: el lenguaje, la realidad física de las palabras, las imágenes, los ritmos. Su lenguaje es un cuerpo, una todopoderosa presencia plural. Sin el cuerpo, su poesía se quedaría en oratoria, sermón, editorial de periódico, proclama. Poesía llena de ideas y pseudoideas, lugares comunes y auténticas revelaciones, enorme masa gaseosa que de pron-

\* «Mon cœur mis à nu» [1862-1864].

to encarna en un cuerpo-lenguaje que podemos ver, oler, tocar y, sobre todo, oír. El futuro desaparece: queda el presente, la presencia del cuerpo. La influencia de Whitman ha sido inmensa y se ha ejercido en todas las direcciones y sobre temperamentos opuestos: Claudel es un extremo y en el otro García Lorca. Su sombra cubre el continente europeo, de la Lisboa de Pessoa al Moscú de los futuristas rusos. Whitman es el abuelo de la vanguardia europea y latinoamericana. Entre nosotros su aparición es temprana: José Martí lo presentó al público hispanoamericano en un artículo de 1887. En seguida Rubén Darío sintió la tentación de emularlo —tentación fatal. Desde entonces no ha cesado de exaltar a muchos de nuestros poetas: emulación, admiración, entusiasmo, garrulería.

Las primeras manifestaciones de la vanguardia fueron cosmopolitas y políglotas: Marinetti escribe sus manifiestos en francés y polemiza en Moscú y San Petersburgo con los cubofuturistas rusos; Jlebinkov y sus amigos inventan al *zaum*, el lenguaje trans-racional; Duchamp exhibe en Nueva York y juega al ajedrez en Buenos Aires; Picabia trabaja y escandaliza a todos en Nueva York, Barcelona y París; Arthur Cravan se rehúsa a batirse en duelo con Apollinaire en París, pero boxea en Madrid con el campeón negro Jack Johnson y, en plena revolución, se interna en México para desaparecer, como Quetzalcoatl, en una barca en las aguas del Golfo; los primeros poemas de Cendrars son reportajes de las Pascuas en Nueva York y de un viaje interminable por el Transiberiano; Diego Rivera encuentra a Ilya Ehrenburg en Montparnase y reaparece pocos años después en las páginas de *Julio Jurenito*; Vicente Hui-

dobro llega a París desde Chile, colabora con los poetas que en aquellos días se llamaban cubistas y funda con Pierre Reverdy la revista *Nord-Sud*. La explosión Dadá acentúa el babelismo: el franco-alsaciano Arp, los alemanes Ball y Huelsenbech, el rumano Tzara, el franco-cubano Picabia. Bilingüismo: Arp escribe en alemán y en francés, Ungaretti en italiano y en francés, Huidobro en español y en francés. La predilección por el francés revela el papel central de la vanguardia francesa en la evolución de la poesía moderna. Menciono este hecho universalmente conocido porque muchos críticos norteamericanos e ingleses tienden a ignorarlo. Los críticos y, a veces, los mismos poetas; en una entrevista de 1961, Pound hizo esta extravagante afirmación: «If Paris had been as interesting as Italy in 1924, I would have stayed in Paris».\*

El movimiento de vanguardia comienza en lengua inglesa un poco más tarde que en el continente y que en América Latina. Los primeros libros de Pound y Eliot están todavía impregnados de Laforgue, Corbière y aún de Gautier. Mientras que los poetas de lengua inglesa se demoran en el *imagism*, tímida reacción antisimbolista, Apollinaire publica *Alcools*, y Max Jacob transforma el poema en prosa. El gran período creador de la vanguardia angloamericana se inicia con la edición definitiva de los primeros *Cantos* (1924), *The waste land* (1922) y un pequeño, magnético y poco conocido libro de William Carlos Williams: *Kora in Hell, Improvisations* (1920). Estos libros coinciden con el co-

\* Cf. Hugh Kenner, *The Pound era* (Berkeley: University of California Press, 1971). La entrevista, con D. C. Bridson, apareció en el número 17 de *New Directions* (1961).

mienzo del segundo momento de la vanguardia europea: el surrealismo. Dos versiones opuestas del movimiento moderno, una en rojo y la otra en blanco.

Estas breves notas no han tenido otro objeto que mostrar, primero, el carácter cosmopolita de la vanguardia y, segundo, que la poesía de lengua inglesa es parte de una corriente general. Las fechas indican que no es verosímil, como afirman algunos críticos, que Eliot y Pound conociesen sólo la tradición simbolista y que hayan pasado de largo ante Apollinaire, Reverdy, Dadá, el surrealismo. Harry Levin ha mostrado la influencia de Apollinaire en Cummings, quien además fue amigo y traductor de Aragon; la relación entre *Kora in Hell* y el poema en prosa tal como lo practicaban en esos días los surrealistas es clara y directa; Wallace Stevens conocía de manera admirable la poesía francesa contemporánea—pero nos gustaría saber algo más de los años en que comienza el gran cambio. El París que conocieron Pound y Eliot fue el París cosmopolita del primer tercio de siglo, teatro de sucesivas revoluciones artísticas y literarias. Se ha repetido hasta la saciedad el tema de la influencia de Laforgue en Eliot; en cambio, nadie ha explorado el de las semejanzas entre el *collage* poético de Pound y Eliot y la estructura «simultaneísta» de «Zone», «Le musicien de Saint-Merry» y otros poemas de Apollinaire. No pretendo negar la originalidad de los poetas norteamericanos, sino señalar que el movimiento poético de lengua inglesa sólo es plenamente inteligible dentro del contexto de la poesía de Occidente. Lo mismo ocurre con las otras tendencias: sin Dadá, nacido en Zurich y traducido por Tzara al francés, el surrealismo sería inexplicable. Sin Dadá y sin el romanticismo

alemán. A su vez, el ultraísmo español y el argentino son inexplicables sin Huidobro, que, por su parte, es inexplicable sin Reverdy.

Los ejemplos que he dado no se proponen ilustrar una idea lineal de la historia literaria, sino subrayar su complejidad y su carácter transnacional. Una literatura es una lengua, pero no aislada, sino en perpetua relación con otras lenguas, con otras literaturas. Eliot encuentra que la unión de experiencias contradictorias o dispares es un rasgo característico de los poetas «metafísicos» ingleses. Un rasgo característico no es un rasgo exclusivo: la unión de los contrarios—paradoja, metáfora—aparece en toda la poesía europea de esa época. La consecuente disociación de la sensibilidad y la imaginación—ingenio neoclásico y elocuencia miltoniana y romántica—también es un fenómeno general europeo. Por eso Eliot dice que «Jules Laforgue, y Tristan Corbière en muchos de sus poemas, están más cerca de la “escuela de Donne” que cualquier poeta inglés moderno».\* Quizás habría dicho lo mismo de López Velarde, si hubiese podido leerlo. La literatura de Occidente es un tejido de relaciones. Ese tejido está hecho de las figuras que dibujan, al enlazarse y desenlazarse, los movimientos, las personalidades—y el azar. En lo que sigue procuraré mostrar cómo las tendencias poéticas de la primera mitad del siglo repiten, aunque en sentido contrario, algunas de las figuras que el romanticismo había dibujado un siglo antes. La imagen es la misma—invertida. La relación de oposición entre las lenguas germánicas y ro-

\* «The metaphysical poets» [1921], en *Selected essays* (Nueva York: Harcourt, Brace, 1932).

mances reaparece en el siglo XX y tiende a cristalizar en dos extremos: la poesía de lengua inglesa y la poesía francesa. Me referiré también a la poesía de lengua española, no sólo por ser la mía sino porque el período moderno, lo mismo en España que en América, es uno de los más ricos de nuestra historia. Me doy cuenta de que dejo de lado grandes movimientos y figuras—el futurismo italiano y el ruso, el expresionismo alemán, Rilke, Benn, Pessoa, Ungaretti, Montale, los griegos, los brasileños, los polacos... Ciertamente, la visión de un poeta alemán o italiano sería distinta. Mi punto de vista es parcial: el de un poeta hispanoamericano.

\* \* \*

La expresión «poesía moderna» se usa generalmente en dos sentidos, uno restringido y otro amplio. En el primero, alude al período que se inicia con el simbolismo y que culmina en la vanguardia. La mayoría de los críticos piensan que este período comienza con Charles Baudelaire. Algunos añaden otros nombres, como el de Edgar Allan Poe o el del Nerval de *Les Chimères*. En el sentido amplio, tal como se ha usado en este libro, la poesía moderna nace con los primeros románticos y sus predecesores inmediatos de finales del siglo XVIII, atraviesa el siglo XIX y, a través de sucesivas mutaciones que son asimismo reiteraciones, llega hasta el siglo XX. Se trata de un movimiento que comprende a todos los países de Occidente, del mundo eslavo al hispanoamericano, pero que en cada uno de sus momentos se concentra y manifiesta en dos o tres puntos

de irradiación. El período del simbolismo, sin que esto signifique que no haya habido grandes poetas simbolistas en otras lenguas (apenas si debo recordar al simbolismo ruso, al alemán o al hispanoamericano), fue esencialmente francés. Va de Baudelaire a Mallarmé, Verlaine, Rimbaud y Laforgue, y de éstos a Claudel y Valéry. La poesía de vanguardia es, simultáneamente, una reacción contra el simbolismo y su continuación. La obra del poeta típico de ese momento, Guillaume Apollinaire, ostenta rasgos vanguardistas y simbolistas. El lugar de nacimiento de la poesía de vanguardia explica su genealogía literaria: Francia. En su origen, la vanguardia fue la metáfora contradictoria del simbolismo francés.

Al lado de esta relación, debe señalarse otra, ya no polémica sino de convergencia y aún filialidad, con la pintura de esos años, especialmente con la cubista. Esta relación no fue literaria ni verbal sino conceptual; más que un lenguaje, los poetas recogieron de la experiencia cubista una estética. Si la vanguardia comenzó hablando en francés, fue en un francés cosmopolita, con acento español, polaco, italiano, ruso, alemán, rumano. Un lenguaje que, si venía de Rimbaud, Mallarmé y Jarry, se conformaba, deformaba y reformaba al enfrentarse a la nueva estética de pintores y escultores. El nuevo lenguaje tuvo muchos nombres. El más conveniente, por ser el más descriptivo, es el de *simultaneísmo*. Fue una poética originada en el cubismo y en el futurismo. Una de las ideas centrales del cubismo era la presentación simultánea de las diversas partes de un objeto—las anteriores y las posteriores, las visibles y las escondidas—y mostrar las relaciones entre ellas. El

cubismo concibió al cuadro como una superficie donde, regidos por fuerzas de atracción y repulsión, oposiciones complementarias, se despliegan los distintos elementos externos e internos que componen un objeto. El cuadro se convirtió, para emplear la expresión consagrada, en un «sistema de relaciones plásticas». Jakobson ha subrayado que la influencia de la pintura cubista fue tanto o más profunda que la de la física atómica en la orientación del pensamiento de los primeros estructuralistas en lingüística. Apenas si vale la pena recordar otra analogía, destacada muchas veces, entre el «simultaneísmo» y el montaje cinematográfico, sobre todo tal como fue practicado y expuesto por Sergei Eiseinstein.

Los futuristas, como es sabido, añadieron a esta estética intelectualista dos elementos: la sensación y el movimiento. También el nombre: *simultaneísmo*. Fueron los primeros en usar la palabra y el concepto. La introducción de la sensación y del movimiento produjo consecuencias insospechadas. La sensación es movimiento y, desde Aristóteles, el movimiento es inseparable del tiempo. Tal vez por esto los filósofos de la Antigüedad, al tratar de entender la paradoja de la eternidad, que es tiempo inmóvil, se sirvieron del movimiento circular de los astros, un movimiento que volvía perpetuamente a su punto de partida. El simultaneísmo poético del siglo xx tuvo que enfrentarse a una dificultad semejante: la representación simultánea de la sucesión. Los futuristas italianos, al proclamar una estética de la sensación, abrieron la puerta a la temporalidad. Por la puerta de la sensación entró el tiempo; sólo que fue un tiempo disperso y no sucesivo: el instante. La sensación es instantánea. Así, el futurismo

se condenó, por su estética misma, no a las construcciones del porvenir sino a las destrucciones del instante. La traducción de la pintura de la sensación y del movimiento al lenguaje de la poesía fue aún más desconcertante y contraproducente. El poema simultaneísta—más exacto sería decir: instantaneísta—no era sino una yuxtaposición de interjecciones, exclamaciones y onomatopeyas. El poema futurista no se encaminaba hacia el futuro sino que se precipitaba por el agujero del instante o se inmovilizaba en una serie inconexa de instantes fijos. Eliminación del tiempo como sucesión y como cambio: la estética futurista del movimiento se resolvió en la abolición del movimiento. Los agentes de la petrificación fueron la sensación y el instante.

No sé si Apollinaire se dio cuenta de las consecuencias negativas de una doctrina que destruía en sus obras aquello mismo que exaltaba en su teoría: el movimiento. Pero es indudable que sí fue sensible a la pobreza poética de los poemas futuristas. El manifiesto que publicó en su favor, la *Antitradición futurista* (1913), fue un acto de oportunismo literario. Otra tentativa por allanar el obstáculo que se opone a todo simultaneísmo verbal fue la del poeta francés Henri-Martin Barzun. Ese obstáculo es doble: ¿cómo dar una representación simultánea del movimiento, que es por naturaleza un proceso, una sucesión, y particularmente del movimiento *per se*: el tiempo?; ¿cómo organizar la materia verbal, que es por esencia temporal y sucesiva, en una disposición espacial y simultánea? La solución de Henri-Martin Barzun—fundador de un grupo «simultaneísta» del que fue miembro Apollinaire por una corta temporada—fue aún más simple que la de los

futuristas: convertir al poema en una suerte de drama musical. El modelo de la poesía futurista fueron los ruidos de la ciudad moderna: el *bruitism*; el de Barzun fue la ópera. El primer nombre que escogió Barzun para su escuela poética fue «dramatisme». Poemas no para ser leídos sino para ser oídos. La limitación del método era obvia: cada actor tenía que decir su parte al mismo tiempo que los otros decían las suyas. La limitación era en verdad una imposibilidad: el poema era inaudible. Apollinaire abandonó pronto las ideas y la compañía de Barzun.

El remedio contra la sensación y su dispersión instantánea es la reflexión. Entre una sensación y otra, entre un instante y otro, la reflexión interpone una distancia que es también un puente: una medida. Esa distancia se llama ritmo; también se llama símbolo e idea. El poema de Mallarmé o de Valéry es un símbolo de símbolos; un cuadro cubista es la idea de un objeto expuesta como un sistema de relaciones. En el poema simbolista y en el cuadro cubista lo visible revela lo invisible pero la revelación se logra por métodos opuestos: en el poema, el símbolo evoca sin mencionar; en el cuadro, las formas y colores presentan sin representar. El simbolismo fue *transposición* (Mallarmé); el cubismo fue *presentación*. En la obra de Apollinaire se consuma el tránsito de la transposición a la presentación. El poeta quizá no hubiera podido dar este paso decisivo sin la influencia del pintor Robert Delaunay y su *orfismo*.\* Derivada del cubismo, esta tendencia fue una de las formas en que se manifestó el simultaneísmo en

\* Cf. Roger Shattuck, *The Banquet years*, Vintage Books, 1955.

pintura. En el orfismo había, además, como su nombre lo indica, ciertos elementos simbolistas—la idea de la correspondencia universal—y afinidades indudables con el hermetismo del abstraccionismo, tal como lo concebía Kandinsky (*Lo espiritual en el arte*).

La amistad entre Apollinaire y Delaunay produjo poemas admirables como *Les fenêtres*. No obstante, el orfismo pictórico no ofrecía una solución al problema del movimiento en la poesía. Se pueden presentar, al mismo tiempo y sobre una misma superficie, distintos colores y formas que los ojos perciben simultáneamente. En cambio, al hablar y escribir emitimos las palabras unas detrás de otras, en hilera; no sólo no podemos oír varias frases al mismo tiempo sino que tampoco, si las leemos, podemos entenderlas. Apollinaire descubrió la solución en la poesía de Blaise Cendrars. Hay dos poemas de Cendrars que impresionaron a Apollinaire y que son el origen de algunas de sus grandes composiciones de esos años: *Pâques à New York* (1912) y *Prose du Transibérien et la petite Jeanne de France* (1913). En ambos, más que del simultaneísmo, en el sentido del cubismo pictórico, Cendrars se sirve de un método de composición que no es otro que el del relato. Un relato entrecortado, con idas y venidas, anticipaciones, interrupciones, digresiones y enlaces imprevisibles. Los poemas de Cendrars están más cerca del cine que de la pintura, más del montaje que del *collage*. Pero Cendrars no hubiera podido utilizar esta técnica cinematográfica si no se hubiese servido del *lenguaje hablado* como instrumento de convocación de rimas, imágenes, episodios, sucedidos y sensaciones. Cendrars no canta: cuenta. El habla de todos los días, el len-

guaje cotidiano que fluye y transcurre y no el instante y sus onomatopeyas e interjecciones, fue el canal por el que penetró en la poesía de nuestro siglo el tiempo real, el tiempo simultáneo y discontinuo. Y penetró precisamente ahí donde la tradición poética, desde el siglo XVIII, ha confundido la elocuencia con la poesía y se ha mostrado refractaria a la seducción del habla coloquial: Francia.

El simultaneísmo de Apollinaire no fue un simultaneísmo al pie de la letra. No podía serlo. Fue un compromiso, como el de Cendrars. El poema siguió siendo una estructura verbal, lineal y sucesiva pero que tendía a dar la sensación—o la ilusión—de la simultaneidad. Apollinaire, más enteramente dueño de sus recursos expresivos que Cendrars, comprendió inmediatamente que la supresión de los nexos sintácticos era, en poesía, un acto de consecuencias semejantes a la abolición de la perspectiva en la pintura. La yuxtaposición fue su método de composición. Pero yuxtaposición es una palabra que no describe realmente el procedimiento de Apollinaire en sus grandes poemas. En cada una de estas composiciones hay un centro secreto, un eje de atracción y repulsión, en torno al cual giran las estrofas y las imágenes. En *Le musicien de Saint-Merry*, por ejemplo, ese eje es una figura mítica que es asimismo autobiográfica: el músico es Orfeo y es el diablo de una leyenda renacentista, es un autómatas que recuerda a los que pintaba Chirico por esos años y es Apollinaire mismo. La yuxtaposición se ordena, a la manera en que se ordenan los planetas alrededor de un sol, en torno a ese personaje plural y uno. Es el centro del poema, un centro en movimiento: el músico re-

corre las calles de un viejo barrio de París y su música convoca distintos tiempos y espacios, mujeres vivas y muertas, tenderos, guardias republicanas y fantasmas. Es un centro magnético. En *Zone*, un poema más abiertamente autobiográfico que *Le musicien de Saint-Merry*, el procedimiento es el mismo: el poeta camina por las calles de París y, como si fuese un doloroso y viviente imán, atrae otros tiempos y otros lugares. Todo confluye y se presenta, se hace presente, en un pedazo de tiempo inmóvil que es asimismo un pedazo de espacio en movimiento. Éste es uno de los aspectos del arte de Apollinaire que la crítica no ha explorado pero que todos sus lectores hemos sentido con gran intensidad. El presente de *Zone*, *Le musicien de Saint-Merry*, *Cortège* y otros poemas, confluencia de todos los tiempos, se inmoviliza y adquiere la fijeza del espacio, mientras que el espacio fluye, se bifurca, vuelve a reunirse consigo mismo y se pierde. El espacio adquiere las propiedades del tiempo.

El universo poético de Apollinaire está habitado por dos hermanas enemigas, la simpatía y la antipatía, en el sentido que daban los antiguos estoicos a estas dos palabras. Conjunción y dispersión y otra vez conjunción de tiempos y espacios: encuentros, separaciones, amores, muertes, odios: *destinos*. El simultaneísmo de Apollinaire es una variante de la vieja teoría de las correspondencias, una forma de la analogía, en la que se inserta con naturalidad la idea del destino. En Apollinaire está viva aún la religión de las estrellas. Su caso es un ejemplo más de la vitalidad de la corriente hermética que secretamente ha alimentado a la poesía de Occidente desde el Renacimiento. El simultaneísmo



de Apollinaire también colinda con la ironía. En el poema *Lundi rue Christine*, el simultaneísmo se vuelve conjunción o, más exactamente, confusión de lenguas. El poema es una minúscula caja de ecos donde resuenan trozos de conversaciones oídas en un restaurante. Crítica de los hombres y del lenguaje: lo que decimos y lo que oímos a todas horas son palabras sin sentido.

La poética simultaneísta—aunque no con este nombre—alcanzó su mayor pureza en la obra y la persona de Pierre Reverdy. La misión de Reverdy en el dominio de la poesía fue semejante a la de Juan Gris en el de la pintura. Ambos representan el rigor: con ellos y en ellos la vanguardia se vuelve sobre sí misma, reflexiona y, sin cesar de ser una aventura, se vuelve una conciencia. Las ideas de Reverdy se parecen mucho a las que por los mismos años expresaba Gris y no han faltado quienes señalen la influencia del pintor español sobre el poeta francés. Es probable. De todos modos, los textos en prosa que nos ha dejado Reverdy, muchos de ellos escritos con gran posterioridad a la muerte de Gris, lo revelan como un pensador original—y no sólo en materia de estética sino de moral, historia y política. La poesía y la crítica de Reverdy muestran una comprensión del cubismo mucho más lúcida que la de Apollinaire. Influido por esa estética severa, Reverdy tiende a convertir cada poema en un objeto. No sólo suprime la anécdota y la música, el cuento y el canto (los grandes recursos de Apollinaire) sino que extrema su ascetismo y elimina casi completamente los conectivos y los relativos. El poema se reduce a una serie de bloques verbales sin nexos sintácticos, unidos unos a otros por la ley de atracción de la imagen.

Reverdy elaboró una doctrina de la imagen poética como realidad espiritual autónoma que, además de haber influido en André Breton y los surrealistas, marcó a poetas tan distintos como William Carlos Williams y Vicente Huidobro. El poeta francés concibe a la imagen como el descubrimiento de las relaciones secretas o escondidas entre los objetos; la imagen será tanto más fuerte y eficaz cuanto más alejados entre sí se encuentren los objetos y más necesarias sean las relaciones entre ellos. La idea de un arte que no sea imitación de la realidad se justifica por el carácter central que tiene la imagen en la poética de Reverdy: la imagen es la verdadera realidad. La imagen ocupa, dentro de la economía verbal del poema, el antiguo lugar que habían tenido el ritmo y la analogía. O más exactamente: la imagen es la esencia de la analogía y del ritmo, la forma más perfecta y sintética de la correspondencia universal. En el sistema solar que es cada poema, la imagen es el sol. Reverdy abrió así la vía al surrealismo y, preparó, sin saberlo, la destrucción de su propia poética.

El simbolismo había mostrado escasa simpatía por la anécdota y por los temas históricos. Reverdy fue aún más riguroso y, al cerrar la puerta que habían entreabierto Claudel y Valéry Larbaud por un lado, y por el otro Cendrars y Apollinaire, expulsó definitivamente a la anécdota y a la biografía de la poesía francesa. La expulsión de la biografía se completó con la de la historia, condenada a perpetuo destierro. Las cortas composiciones de Reverdy, a la manera de los cuadros cubistas, son ventanas, pero ventanas que se abren no hacia afuera sino hacia adentro. El poema es un espacio cerrado en el que no ocurre nada, no pasa

nada, ni siquiera el tiempo. Un poema de Reverdy es un hecho del espíritu: todo lo que es el hombre—sensaciones, sentimientos, otros hombres y mujeres—ha sido filtrado por la poesía. Lo que queda en el poema son las esencias. Los futuristas habían visto al objeto como sensación; Reverdy convierte a las sensaciones y a los sentimientos mismos en objetos. Inmoviliza al instante—y así salva al tiempo. En sus mejores poemas el tiempo está vivo. Pero es un tiempo enjaulado, un tiempo que no transcurre. Reverdy purificó al simultaneísmo y al purificarlo lo esterilizó. Desde 1916 hasta su muerte, su poesía apenas si cambió. Escribió mucho y durante muchos años pero siempre el mismo poema. Reverdy es uno de los poetas más intensos de este siglo; también es uno de los más monótonos.

Aún antes de que los felices hallazgos iniciales se convirtiesen en las repeticiones de una fórmula, la poética de Reverdy fue desalojada, primero por Dadá y después, definitivamente, por el surrealismo. Para Reverdy, el poema era una construcción del espíritu, dueña de vida propia y desprendida de la realidad de su origen y de sus circunstancias; para Dadá y, más acuosamente, para los surrealistas, lo que contaba no era tanto el poema como la poesía. Para ellos la poesía no era una construcción sino una experiencia, no algo que hacemos sino algo que alternativamente nos hace y nos deshace, algo que nos pasa: una *pasión*. El fin último de la poesía, para Reverdy, era la contemplación de un objeto verbal, el poema, en el cual nos reconocemos. La poesía como *re-conocimiento*. Para los surrealistas, la poesía no era contemplación sino un medio de transformación del mundo y de los hombres; no un re-cono-

cimiento sino una metamorfosis. El principio que rige a la producción de poemas también fue distinto: al simultaneísmo, los surrealistas opusieron el dictado del inconsciente. La resurrección de la inspiración destruyó las bases intelectualistas de la poética derivada del cubismo y el orfismo. El dictado del inconsciente sustituyó a la presentación simultánea de distintas realidades y, en consecuencia, arruinó la concepción del cuadro y del poema como sistemas de relaciones hechas de equivalencias y de oposiciones. Como el dictado de la inspiración es lineal y sucesivo, el surrealismo re-instaló el orden lineal. No importa que, por su contenido, el texto surrealista sea una subversión de la razón, la moral, o la lógica de todos los días: el orden en que se manifiesta ese delirio es el viejo orden sintáctico. Desde este punto de vista, el surrealismo fue más bien un retroceso.

El simultaneísmo desapareció de Francia pero fue adoptado por los poetas norteamericanos, especialmente por Pound. La poesía norteamericana, confirmando una vez más el carácter simétrico y contradictorio de la evolución de la poesía moderna en inglés y en francés, utilizó el simultaneísmo en sentido contrario al de los poetas franceses: no para expulsar a la historia de la poesía sino como el eje de la reconciliación entre historia y poesía. Los grandes poemas de Pound y de Eliot están contruidos conforme a la técnica simultaneísta. Es verdad que durante ese período también se escribieron en Francia poemas extensos, algunos admirables. Pienso en las vastas composiciones de Saint-John Perse. Pero en ellas no triunfa el simultaneísmo sino esa tradición, a ratos inspirada y otras enfática, que va de los poemas en prosa de Rimbaud a *Les cinq*

*grandes odes* de Claudel. Al final de esta época André Breton escribe la *Ode à Charles Fourier*, en la que se aparta de la poética surrealista y aborda el tema histórico, moral y filosófico. Pero este gran poema tampoco continúa el simultaneísmo sino que vuelve a la tradición propiamente francesa—el último Hugo, Rimbaud, Perse—que colinda, en uno de sus extremos, con la inspiración profética y, en el otro, con la elocuencia.

El introductor del simultaneísmo en lengua inglesa fue Pound. No sólo en su obra propia sino a través de su influencia en la composición de *The waste land*, el primer gran poema simultaneísta en inglés y uno de los poemas centrales de nuestro siglo. Pound habló muchas veces de su poética y del método de composición de los *Cantos*. Aunque parezca extraño, no mencionó nunca a Apollinaire ni al simultaneísmo de los años inmediatamente anteriores a la Primera Guerra. En cambio, insistió en el ejemplo de la poesía china y afirmó que el método de los *Cantos*—supresión de nexos y puentes, yuxtaposición de imágenes—era una consecuencia de su lectura de Ernest Fenellosa y de la interpretación que este sabio orientalista había dado de la escritura ideográfica y de la utilización de los ideogramas por los poetas de China y de Japón. J. J. Liu ha mostrado de manera inequívoca que las ideas de Pound y de Fenellosa constituyen «a basic misconception».\* Según Liu, «The majority of the Chinese characters are Composite Phonograms (*Hsieh-Sheng*) and contain a phonetic element (the other part of the composite character, which signifies the meaning, is called the “ra-

\* *The art of Chinese poetry*, Londres, 1962.

dical” or “significant”). Moreover, even those characters which were originally formed on a pictographic principle have lost much of their pictorial quality, and in their modern forms bear little resemblance to the objects they are supposed to depict... The fallacy of Fenellosa and his followers should now be evident». Es verdad que otro crítico y poeta chino, Wai-lin Yip, afirma que la ausencia de nexos sintácticos en la poesía china—su ejemplo predilecto es Wang Wei—justifica hasta cierto punto la interpretación de Fenellosa/Pound. Sin negar que la observación de Yip es razonable, me parece claro y por sí mismo evidente que el método de composición de los *Cantos* se encuentra ya en el simultaneísmo de Apollinaire. Es imposible que Pound no haya conocido durante los años en que vivió en París los poemas de Cendrars, Apollinaire y Reverdy. Fue amigo de Picabia y colaboró en varias revistas y publicaciones del movimiento Dadá y otros grupos de vanguardia, como *Dada*, n.º 7 (*Dadophone*, 1920), *Littérature* (n.º 16, octubre 1920), 391 (n.º 15, 1921), etcétera. Piénsese en un poema como *Lundi rue Christine*: basta con cambiar las citas de las frases coloquiales por citas de textos literarios, históricos y filosóficos en varias lenguas y con cambiar el tema—por ejemplo: la caída de Troya superpuesta a la caída de París o de Berlín—para encontrar ya, en embrión, el método de los *Cantos*.

Repito: no quiero negar la originalidad del poeta norteamericano. El gran descubrimiento de Pound—adoptado también, gracias a sus consejos, por Eliot en *The waste land*—fue aplicar el simultaneísmo no a los temas más bien restringidos, personales y tradicionales

de Apollinaire sino a la historia misma de Occidente. La grandeza de Pound y, en menor grado, la de Eliot —aunque este último me parezca, finalmente, un poeta más perfecto—consiste en la tentativa por reconquistar la tradición de la *Divina Comedia*, es decir, la tradición central de Occidente. Pound se propuso escribir el gran poema de una civilización, pero—*make it new!*—utilizando los procedimientos y hallazgos de la poesía más moderna. Reconciliación de tradición y vanguardia: el simultaneísmo y Dante, el *Shy-King* y Jules Laforgue. En suma, el simultaneísmo tiene dos grandes momentos, el de su iniciación en Francia y el de su mediodía en lengua inglesa. Semejanza y contradicción: el método poético es el mismo pero insertado en ideas distintas y antagónicas de la poesía. ¿Y en español? Vicente Huidobro recogió esta tendencia en sus primeros poemas «creacionistas», brillantes pero vanas adaptaciones de Reverdy y Apollinaire. Después la abandonó: no hay simultaneísmo en su gran poema *Altazor*. El mexicano José Juan Tablada escribió un pequeño y perfecto poema simultaneísta: *Nocturno Alterno*. De nuevo: una golondrina no hace verano. Hubo que esperar hasta mi generación para que el simultaneísmo se manifestase en la poesía y también, con gran energía, en la novela.

\* \* \*

El romanticismo no sólo fue una reacción contra la estética neoclásica sino contra la tradición greco-latina, tal como la habían formulado el Renacimiento y la edad barroca. El neoclasicismo, después de todo, no fue sino

la última y más radical de las manifestaciones de esa tradición. La vuelta a las tradiciones poéticas nacionales (o la invención de esas tradiciones) fue una negación de la tradición central de Occidente. No en balde las primeras expresiones del romanticismo, al lado de la novela gótica y el medievalismo, fueron el orientalismo de Wathek y la inmensidad americana de Natchez. Catedrales y abadías góticas, mezquitas, templos hindúes, desiertos y bosques americanos: más que imágenes, signos de negación. Reales o imaginarios, cada edificio y paisaje era una proposición polémica contra la tiranía de Roma y su herencia. En sus ensayos de crítica poética, Blanco White no se detiene en la influencia del neoclasicismo francés, sino que va a la raíz: el origen del mal que aqueja a nuestra poesía está en el siglo XVI y se llama Renacimiento italiano. Elocuencia, regularidad, petrarquismo: simetría que desnaturaliza, geometría que ahoga a la poesía española y no la deja ser ella misma. Para recobrar su ser, los poetas españoles deben librarse de esa herencia y regresar a su propia tradición. Blanco White no dice cuál es esa tradición salvo que es *otra*. Una tradición distinta a la que veneraban por igual Garcilaso, Góngora y los poetas neoclásicos. La tradición central de Europa se convierte en un extravío, una imposición extraña. Había sido el elemento unificador, el puente entre las lenguas, los espíritus y las naciones: ahora es una imposición ajena. El romanticismo obedece al mismo impulso centrífugo del protestantismo. Si no es un cisma, es una separación, una escisión.

La ruptura de la tradición central de Occidente provocó la aparición de muchas tradiciones; la pluralidad de tradiciones condujo a la aceptación de distintas ideas de

belleza; el relativismo estético fue la justificación de la estética del cambio: la tradición crítica que, al negarse, se afirma. Dentro de esta tradición, el movimiento poético angloamericano del siglo XX es un gran cambio, una gran negación y una gran novedad. La ruptura consiste en que, lejos de ser una negación de la tradición central, es una búsqueda de esa tradición. No una revuelta, sino una restauración. Cambio de rumbo: reunión y no separación. Aunque Eliot y Pound tenían ideas distintas acerca de lo que era realmente esa tradición, su punto de partida fue el mismo: la conciencia de la escisión, el sentirse y el saberse aparte. Doble escisión: la personal y la histórica. Van a Europa, no como desterrados, sino en búsqueda del origen; su viaje no es un exilio, sino un regreso a las fuentes. Es un movimiento en dirección opuesta al de Whitman: no la exploración de los espacios desconocidos, el más allá americano, sino la vuelta a Inglaterra. Pero Inglaterra, separada de Europa desde la Reforma, no es más que un eslabón de la cadena rota. El anglicismo de Eliot fue un europeísmo; Pound, más extremado, saltó de Inglaterra a Francia y de Francia a Italia.

La palabra *centro* aparece con frecuencia en los escritos de los dos poetas, en general asociada con la palabra orden. La tradición se identifica con la idea de un centro de convergencia universal, un orden terrestre y celeste. La poesía es la búsqueda y, a veces, la visión de ese orden. Para Eliot la imagen histórica del orden espiritual es la sociedad cristiana medieval. La idea del mundo moderno como la disgregación del orden cristiano de la Edad Media aparece en muchos escritores de ese período, pero en Eliot es más que una idea: un destino y

una visión. Algo pensado y vivido—algo dicho: un lenguaje. Si la modernidad es la desintegración del orden cristiano, su destino individual de poeta y hombre moderno se inserta precisamente en ese contexto histórico. La historia moderna es caída, separación, disgregación; asimismo es la vía de purgación y reconciliación. El exilio no es exilio: es el regreso al tiempo sin tiempo. El cristiano asume al tiempo sólo para transmutarlo. La poética de Eliot se transforma en una visión religiosa de la historia moderna de Occidente.

En el caso de Pound la idea de la tradición es más confusa y cambiante. Confusa porque no es tanto una idea como una yuxtaposición de imágenes; cambiante porque, como el Grifón que vio Dante en el Purgatorio, sin cesar se transforma sin dejar de ser la misma. En esto consiste, quizá, su profundo americanismo: su búsqueda de la tradición central no es sino una forma más, la extrema, de la tradición de la búsqueda. Su involuntario parecido con Whitman es sorprendente: los dos van más allá de Occidente, sólo que uno en busca de una efusión místico-panteísta (India) y el otro tras una sabiduría que armonice el orden del cielo con el de la tierra (China). La fascinación de Pound por el sistema de Confucio es semejante a la de los jesuitas en el siglo XVII y, como la de ellos, es una pasión política: los jesuitas pensaban que una China cristiana sería el modelo del mundo; Pound soñó en unos Estados Unidos confucianos. La extraordinaria riqueza y complejidad de las referencias, alusiones y ecos de otras épocas y civilizaciones hacen de los *Cantos* un texto cosmopolita, una verdadera babel poética (no hay nada peyorativo en esta designación). No obstante, los *Cantos* son

primero y ante todo un poema norteamericano y escrito para los norteamericanos—lo cual no impide, claro está, que nos fascine a todos. Los distintos episodios, figuras y textos que aparecen en el poema son *ejemplos* que propone el poeta a sus compatriotas. Todos ellos apuntan hacia un modelo universal o, más exactamente, imperial. Pound difiere en esto de Whitman. Uno soñó en una sociedad nacional, aunque grande como un mundo, que realizaría al fin la democracia; el otro en una nación universal, heredera de todas las civilizaciones y los imperios. Pound habla del mundo, pero siempre pensando en su patria, potencia mundial. El nacionalismo de Whitman era un universalismo; el universalismo de Pound es un nacionalismo. Así se explica el culto de Pound por el sistema político y moral de Confucio: vio en el Imperio chino un modelo para los Estados Unidos. De ahí también su admiración por Mussolini. La aparición de Justiniano en los últimos *Cantos* corresponde asimismo a esta visión imperial.

El centro del mundo no es el lugar donde se manifiesta la palabra religiosa, como en Eliot; es el foco de energía que mueve a los hombres y los junta en una obra en común. El orden de Pound es jerárquico aunque sus jerarquías no están basadas en el dinero. Su pasión no fue la libertad ni la igualdad, sino la grandeza y la equidad entre los desiguales. Su nostalgia de la sociedad agraria no fue nostalgia por la aldea democrática, sino por las viejas sociedades imperiales como China y Bizancio, dos grandes imperios burocráticos. Su error consistió en que su visión de esas civilizaciones ignora el peso enorme del Estado aplastando a los labriegos, los artesanos y los comerciantes. Su anticapitalismo, como se

ve en su célebre *Canto* contra la Usura, expresa un legítimo horror ante el mundo moderno, pero su condena del agio es la misma de la Iglesia Católica en el medievo. Se trata de una nueva confusión: el capitalismo no es la usura, no es el atesoramiento del oro excremental, sino su sublimación y su transformación por el trabajo humano en productos sociales. El atesoramiento del usurero estanca la riqueza, la retira de la circulación, mientras que los productos del capitalismo son a su vez productivos: circulan y se multiplican. Pound ignoró a Adam Smith, Ricardo y Marx—el abecé de la economía y de nuestro mundo.

Su obsesión excremental está asociada a su odio a la usura y al antisemitismo. La otra cara de esa obsesión es su culto solar. El excremento es demoníaco y terrestre; su imagen, el oro, se esconde en las tripas de la tierra y en los cofres, tripas simbólicas, del usurero. Pero hay otra imagen del excremento que es su transfiguración: el sol. El oro excremental del usurero se oculta en las profundidades, el sol luce en las alturas para todos. Dos movimientos antitéticos: el excremento regresa a la tierra, el sol se extiende sobre ella. Pound percibió admirablemente la oposición entre estas dos imágenes, pero no vio la conexión, la relación contradictoria que las une. En todos los emblemas y visiones imperiales el sol o su homólogo—el ave solar, el águila—ocupan el lugar central. El emperador es el sol. En el orden del cielo—el giro de los planetas y las estaciones en torno a un eje luminoso—está la receta para gobernar a la tierra. Orden, ritmo, danza: armonía social, equidad de los de arriba, lealtad de los de abajo. El sueño de Pound es, como el de Fourier, aunque en sentido opues-

to, una analogía del sistema solar.

Para Eliot la poesía es la visión del orden divino desde aquí, desde el mundo a la deriva de la historia; para Pound es la percepción instantánea de la fusión del orden natural (divino) con el orden humano. Instantes arquetípicos: la gesta del héroe, el código del legislador, la balanza del emperador, la obra del artista, la aparición de la diosa velada «apenas por una nube / hoja que se mece en la corriente» (*Canto* 80). La historia es infierno, purgatorio, cielo, limbo—y la poesía es el cuento, el relato del viaje del hombre por esos mundos de la historia. No sólo el cuento: también la presentación objetiva de los momentos de orden y desorden. La poesía es *paideia*: esas visiones instantáneas que rasgan, como Diana las nubes, las sombras de la historia, no son ni ideas ni cosas: son luz. Todas las cosas que son, son luces (*Canto* 74). Pero Pound no es contemplativo: esas luces son actos y nos proponen una acción.

La búsqueda de la tradición central fue una exploración de reconocimiento, en el sentido militar de la palabra: una polémica y un descubrimiento. Polémica: la historia de la poesía inglesa vista como una gradual separación de la tradición central. Chaucer, dice Pound en el *ABC of reading*, participa en la vida intelectual del continente, es un europeo, pero Shakespeare «ya mira hacia Europa desde fuera». Descubrimiento: encontrar aquellas obras que realmente pertenecen a la tradición central y mostrar los nexos que las unen. La poesía europea es un todo animado y coherente. Pound se pregunta: «¿Quién puede comprender los mejores poemas de Donne si no los pone en relación con Cavalcanti?» A su vez Eliot descubre afinidades entre los

«metafísicos» y algunos simbolistas franceses, y entre ambos y los poetas florentinos del siglo XIII. Reconstitución de una tradición que va de los poetas provenzales a Baudelaire: no una asamblea de fantasmas, sino de obras vivas. En el centro: Dante. Es la balanza, la piedra de toque. Eliot lee a Baudelaire desde la perspectiva de Dante y *Les fleurs du mal* se convierten en un comentario moderno del Infierno y del Purgatorio. Coincidió entre *La Odisea* y la *Comedia*, Pound escribe un poema épico que es también un infierno, un purgatorio y un paraíso. La *Comedia* no es un poema épico, sino alegórico: el viaje del poeta por los tres mundos es una alegoría del libro de Éxodo, que a su vez es una alegoría de la historia de la humanidad desde la Caída hasta el Juicio Final, que no es sino una alegoría del error del alma humana, al fin redimida por el amor divino. El tema de la *Comedia* es el del regreso al Creador; el de los *Cantos* también es el regreso, sólo que ¿adónde? En el curso del viaje el poeta ha olvidado el punto de destino. La materia de los *Cantos* es épica; la división tripartita es teológica. Teología secularizada: política autoritaria. El fascismo de Pound, antes de ser un error moral, fue un error literario, una confusión de géneros.

La recolección de fragmentos no fue un trabajo de anticuarios, sino un rito de expiación y reconciliación. Purgación de los pecados del protestantismo y el romanticismo. Los resultados fueron contradictorios. En su expedición de reconquista de la tradición central, Pound fue más allá de Roma—hasta la China del siglo VI antes de Cristo—mientras que Eliot se quedó a medio camino, en la Iglesia anglicana. Pound no descubrió una, sino muchas tradiciones, y las abrazó a todas; al escoger

la pluralidad, escogió la yuxtaposición y el sincretismo. Eliot escogió sólo una tradición, pero su visión no fue menos excéntrica. La excentricidad no fue un error de los dos poetas, sino que estaba en el origen mismo del movimiento y en su naturaleza contradictoria. El *modernism* angloamericano se concibió a sí mismo como un renacimiento clásico. Precisamente con esta expresión (*classical revival*) se inicia *Romanticism and classicism*,\* un ensayo de T. E. Hulme, el inspirador de Eliot y el compañero de Pound. El joven poeta y crítico inglés había encontrado en las ideas de Charles Maurras y en su movimiento, L'Action Française, una estética y una política. Hulme señalaba la conexión entre revolución y romanticismo: «la revolución fue la obra del romanticismo» (Rousseau). Una simplificación: la afinidad inicial entre romanticismo y revolución se resolvió, según se ha visto, en oposición. El romanticismo fue un antirracionalismo; el terror revolucionario escandalizó a los románticos justamente por su carácter sistemático y sus pretensiones racionales. Robespierre había cortado las cabezas de la nobleza, decía Heine en su respuesta a Madame de Staël, con la misma lógica con que Kant había decapitado a las ideas de la antigua metafísica. Aunque Hulme criticaba las ideas estéticas de los románticos alemanes, su actitud y la de su círculo recordaba a la de aquéllos: el odio a la revolución se confundía, en unos y en otros, con una nostalgia por el mundo cristiano medieval. Es una idea que aparece en todos los románticos alemanes y que Novalis formuló en su en-

\* En *Speculations. Essays on humanism and the philosophy of art* (Londres: Routledge and Kegan Paul Ltd., 1964).

sayo *Die Christenheit oder Europa*. La nueva sociedad cristiana que, según Novalis, nacería de las ruinas de la Europa racionalista y revolucionaria, realizaría al fin la unión prefigurada por el Imperio romano-germánico. El clasicismo de Hulme, Eliot y Pound fue un romanticismo que se ignoraba.

El movimiento de Maurras se reclamaba de la tradición grecorromana y medieval: clasicismo, racionalismo, monarquía, catolicismo. Apenas si vale la pena recordar que esa tradición no es unitaria, sino, desde su origen, dual y contradictoria: Heráclito/Parménides, monarquía/democracia. Y más: hoy la corriente central es la de la Reforma, el romanticismo y la Revolución, y la marginal es aquella que Eliot y sus amigos querían restaurar. En la historia moderna de Francia, el movimiento de Maurras fue el de una facción política. A la marginalidad histórica hay que agregar la herejía religiosa: Roma lo condenó. El racionalismo de Maurras no excluía el culto a la autoridad, la supresión de la crítica por la violencia y el antisemitismo. Su clasicismo poético era un arcaísmo; y en sus ideas políticas el concepto cardinal era el de nación—una idea romántica. En busca de la tradición central, el *modernism* angloamericano siguió a una secta cismática en religión y marginal en estética. ¿Quién lee hoy los poemas de Maurras? Por fortuna el antirromanticismo de Hulme, Eliot y Pound era menos estrecho que el de Maurras. Menos estrecho y menos coherente: inventaron una tradición poética en la que figuraban nombres que los románticos habían visto siempre como suyos. Los más notables: Dante y Shakespeare. Ambos habían sido gritos de combate contra la estética neoclásica y la hegemonía de Raci-



ne. La inclusión de los poetas «metafísicos»—expresión inglesa de la poesía barroca y del conceptismo europeos—tampoco se ajustaba a lo que se entiende generalmente por clasicismo. Hulme justificaba con gracia estas violaciones a la ortodoxia clasicista: «Acepto que Racine está en el extremo del clasicismo... pero Shakespeare es el clásico del movimiento». Agudo pero no convincente.

Mientras el *modernism* angloamericano encontraba en Maurras una inspiración, los jóvenes poetas franceses descubrían a Lautréamont y a Sade. La diferencia no podía ser más grande. En Europa, los movimientos de vanguardia estaban teñidos por una fuerte coloración romántica, desde los más tímidos como el expresionismo alemán hasta los más exaltados como los futurismos de Italia y Rusia. Dadá y el surrealismo fueron, casi no hay que decirlo, ultrarrománticos. El extremado formalismo de algunas de estas tendencias—cubismo, constructivismo, abstraccionismo—parece desmentir mi afirmación. No la desmiente: el formalismo del arte moderno es una negación del naturalismo y del humanismo de la tradición grecorromana. Sus fuentes históricas están fuera de la tradición clásica de Occidente: el arte negro, el precolombino, el de Oceanía. El formalismo continúa y acentúa la tendencia iniciada por el romanticismo: oponer a la tradición grecorromana otras tradiciones. El formalismo moderno destruye la idea de representación—en el sentido del ilusionismo grecorromano y renacentista—y somete a la figura humana a la estilización de una geometría racional o pasional, cuando no la expulsa del cuadro. Se dirá que el cubismo fue una reacción contra el romanticismo del impresionismo y de los *fauves*. Es verdad, pero el cubismo sólo es inteligible dentro del

contexto contradictorio de la vanguardia, del mismo modo que Ingres sólo es *visible* frente a Delacroix. En la historia de la vanguardia el cubismo es el momento de la razón, no el del clasicismo. Una razón suspendida sobre el abismo, entre los *fauves* y los surrealistas. En cuanto a las geometrías de Kandinsky y Mondrian: están impregnadas de ocultismo y hermetismo, así que prolongan la corriente más profunda y persistente de la tradición romántica. La vanguardia europea, incluso en sus manifestaciones más rigurosas y racionales—cubismo y abstraccionismo—continuó y exacerbó la tradición romántica. Su romanticismo fue contradictorio: una pasión crítica que sin cesar se niega a sí misma para continuarse.

Oposiciones que repiten, aunque en sentido opuesto, a las del período romántico: Pound condena a Góngora precisamente cuando los jóvenes poetas españoles lo proclaman su maestro; para Breton los mitos de los celtas y la leyenda del Graal son testimonios de la *otra* tradición—la tradición que niega a Roma y que nunca fue enteramente cristiana—, mientras que para Eliot esos mismos mitos adquieren sentido espiritual sólo al contacto del cristianismo romano; Pound busca en Provenza una poética, los surrealistas ven en la poesía provenzal una erótica doblemente subversiva—frente a la sociedad burguesa por su exaltación del adulterio, frente a la promiscuidad contemporánea por su celebración del amor único—; la vanguardia europea afirma la estética de la excepción, Eliot quiere reintegrar la excepción religiosa—la separación protestante—en el orden cristiano de Roma y Pound pretende insertar la singularidad histórica que son los Estados Unidos en un orden

universal; Dadá y los surrealistas destrozan los códigos y lanzan sarcasmos y escupitajos contra los altares y las instituciones, Eliot cree en la Iglesia y la Monarquía, Pound propone a los Estados Unidos la imagen del Jefe-Filósofo-Salvador, un híbrido de Confucio, Malatesta y Mussolini; para la vanguardia europea, la sociedad ideal está fuera de la historia—es el mundo de los primitivos o la ciudad del futuro, el pasado sin fechas o la utopía comunista y libertaria—, en tanto que los arquetipos que nos ofrecen Eliot y Pound son imperios e iglesias, modelos históricos; Dadá niega a las obras del pasado tanto como a las del presente, los poetas angloamericanos se empeñan en la reconstrucción de una tradición; para unos, los surrealistas, el poeta escribe lo que le dicta el inconsciente, poesía es transcribir la otra voz que habla en cada uno de nosotros cuando acallamos la voz de la vigilia, para los angloamericanos la poesía es técnica, dominio, maestría, conciencia, lucidez; Breton fue trotskista y Eliot monárquico. La lista de las oposiciones es interminable. Hasta en los «errores» políticos y morales la simetría de la oposición reaparece: al fascismo de Pound corresponde el estalinismo de Aragon, Éluard y Neruda.

Los surrealistas creen en el poder subversivo del deseo y en la función revolucionaria del erotismo. El español Cernuda ve en el placer no sólo una explosión corporal sino una crítica moral y política de la sociedad cristiana y burguesa: «Abajo estatuas anónimas / Preceptos de niebla / Una chispa de aquellos placeres / Brilla en la hora vengativa / Su fulgor puede destruir vuestro mundo».\* La diferente valoración de los sueños

\* *Los placeres prohibidos* [1931].

y las visiones no es menos notable y reveladora que la del erotismo. Eliot observa que «Dante vivió en una época en la que los hombres todavía tenían visiones ... Ahora nosotros tenemos únicamente sueños y hemos olvidado que ver visiones fue antes una manera de soñar más interesante, disciplinada y significativa que la nuestra. Estamos seguros de que nuestros sueños vienen de abajo y tal vez por eso se ha deteriorado la calidad de nuestros sueños».\*\* Los surrealistas exaltan a los sueños y a las visiones, pero, a diferencia de Eliot, no trazan una línea divisoria entre ellos: ambos brotan de abajo, ambos son revelaciones del abismo y del «otro lado» del hombre—el oscuro, el corporal. El cuerpo habla en los sueños.

Todas estas oposiciones pueden concentrarse en una: la vanguardia europea rompe con todas las tradiciones y así continúa la tradición romántica de la ruptura; el movimiento angloamericano rompe con la tradición romántica. A la inversa del surrealismo, más que una revolución es una tentativa de restauración. El protestantismo y el romanticismo habían separado al mundo anglosajón de la tradición religiosa y estética de Europa: el *modernism* angloamericano es una vuelta a esa tradición. ¿Una vuelta? Ya señalé su involuntario parecido con el romanticismo alemán. Su negación del romanticismo fue también romántica: la reinterpretación de Dante y los poetas provenzales por Pound y Eliot no fue menos excéntrica que, un siglo antes, la lectura de Calderón por los románticos alemanes. Se invierte la posición de los términos, pero ni los términos ni la relación entre ellos desaparecen. El *modernism* angloame-

\*\* «Dante» [1929], en *Selected essays*.

ricano es otra versión de la vanguardia europea, como el simbolismo francés y el «modernismo» hispanoamericano habían sido otras versiones del romanticismo. Versiones: metáforas: transmutaciones.

La «restauración» de los angloamericanos fue un cambio no menos profundo y radical que la «revolución» de los surrealistas. Esta observación no sólo es aplicable a los *Cantos* y a *The waste land*—la obra posterior de Eliot pierde en tensión poética lo que gana en claridad contextual y firmeza de convicciones religiosas—sino también a la poesía de e. e. cummings, Wallace Stevens, Marianne Moore, William Carlos Williams. Me he referido casi exclusivamente a Pound y Eliot porque hay en ellos una faceta crítica y programática que no aparece en los otros poetas de esa generación. No creo, por lo demás, que esos poetas sean menos importantes que Pound y Eliot. Pero «importante» es una palabranecia: cada poeta es diferente, único, insustituible. La poesía no es mesurable, no es pequeña ni grande—es poesía simplemente. Sin las explosiones verbales de cummings, resultado de su extrema y admirable concentración poética, sin la densidad transparente del Wallace Stevens de *Esthétique du mal* y *Notes toward a supreme fiction*, poemas en los que, como en *The prelude*, la mirada del poeta (pero ya desengañada y de regreso de los espejismos románticos y vanguardistas) traza un puente entre «el alma y el cielo»—sin los poemas de Williams que, como dijo el mismo Stevens, nos dan «un nuevo conocimiento de la realidad»—la poesía angloamericana moderna se empobrecería muchísimo. Y nosotros también.

El cosmopolitismo angloamericano se presentó como

un formalismo radical. Precisamente ese formalismo—*collages* poéticos en Pound y en Eliot, transgresiones y combinaciones verbales en cummings y en Stevens—une al (*modernism*) de los anglosajones con la vanguardia europea y latinoamericana. Aunque declaró ser una reacción antirromántica, el formalismo angloamericano no fue sino otra y más extremada manifestación de la dualidad que rige a la poesía moderna desde su nacimiento: la analogía y la ironía. El sistema poético de Pound consiste en la presentación de las imágenes como racimos de signos sobre la página. Ideogramas, no fijos, sino en movimiento, a la manera de un paisaje visto desde un barco o, más exactamente, tal como las constelaciones forman distintas figuras a medida que se juntan o separan sobre la hoja del cielo. La palabra constelación evoca inmediatamente la idea de música y la de música con sus múltiples asociaciones, del acorde erótico de los cuerpos al acuerdo político entre los hombres, suscita el nombre de Mallarmé. Estamos en el centro de la analogía.

Pound no es un discípulo de Mallarmé, pero lo mejor de su obra se inscribe en la tradición iniciada por *Un coup de dés*. Lo mismo en los *Cantos* que en *The waste land* la analogía está continuamente desgarrada por la crítica, por la conciencia irónica. Mallarmé y también Duchamp: la analogía deja de ser una visión y se convierte en un sistema de permutaciones. Como la dualidad erótico-industrial, mito-irónica de *La novia desnudada por sus solteros*, todos los personajes de *The waste land* son actuales y míticos. Reversibilidad de los signos y las significaciones: en Duchamp, Artemisa es una *pin-up* y en Eliot la imagen del cielo y sus constelaciones en ro-

tación se transforma en la de un haz de naipes tendidos sobre una mesa por una cartomanciana. La imagen de los naipes nos lleva a la de los dados y ésta de nuevo a la de las constelaciones. En el espejo del cuarto vacío que describe el «soneto en ix», Mallarmé ve dibujarse las siete luces de la Osa Mayor como siete notas que «juntan al cielo con este cuarto abandonado del mundo». En *Arcane 17* (otra vez el Tarot y la magia de las cartas), André Bretón mira desde la ventana de su cuarto la noche doblemente noche, la terrestre y la de la historia del siglo XX, hasta que poco a poco el cubo negro de la ventana, como el espejo de Mallarmé, se ilumina y una imagen se precisa: «siete flores que se transmutan en siete estrellas». La rotación de los signos es una verdadera espiral en cuyas vueltas aparecen, desaparecen y reaparecen, alternativamente enmascaradas y desnudas, las dos hermanas—analogía e ironía. Anónimo poema colectivo y del que cada uno de nosotros, más que autor o lector, es una estrofa, un puñado de sílabas.

\* \* \*

Hay una curiosa semejanza entre la historia de la poesía moderna en castellano y en inglés: angloamericanos e hispanoamericanos dejan casi en los mismos años su tierra natal; asimilan en Europa las nuevas tendencias, las transforman y las recrean; saltan dos formidables obstáculos (los Pirineos y el Canal de la Mancha); irrumpen en Madrid y Londres; despiertan a los amodorrados poetas ingleses y españoles; los innovadores (Pound y Huidobro) son acusados de herejías galicistas y cosmopolitas; al contacto de las nuevas tenden-

cias dos grandes poetas de la generación anterior (Yeats y Jiménez) se desnudan de sus vestiduras simbolistas y escriben al final de su vida sus mejores poemas; el cosmopolitismo inicial no tarda en producir su negación: el americanismo de Williams y el de Vallejo. Las oscilaciones entre cosmopolitismo y americanismo revelan nuestra doble tentación, nuestro común espejismo: la tierra que dejamos, Europa, y la tierra que buscamos: América.

La semejanza entre la evolución de la literatura angloamericana y la hispanoamericana proviene de ser ambas literaturas escritas en lenguas transplantadas. Entre nosotros y la tierra americana se abrió un espacio vacío que tuvimos que poblar con palabras extrañas. Incluso si somos indios o mestizos, nuestro idioma es europeo. La historia de nuestras literaturas es la historia de nuestras relaciones con el espacio americano, pero asimismo con el espacio en que nacieron y crecieron las palabras que hablamos. En un principio nuestras letras fueron un reflejo de las europeas. No obstante, en el siglo XVII nace en Hispanoamérica una singular variedad de la poesía barroca que no es nada más la exageración sino, a veces, la transgresión del modelo español. El primer gran poeta americano es una mujer, Sor Juana Inés de la Cruz. Su poema «El sueño» (1692) es nuestro primer texto cosmopolita; como más tarde Pound y Borges, la monja mexicana construye un texto como una torre—de nuevo la Torre de Babel. En otros poemas suyos aparecen, como otro ejemplo de su cosmopolitismo, la nota mexicana y la mezcla de idiomas: latín, castellano, náhuatl, portugués y los dialectos populares de indios, mestizos y mulatos. El americanismo de Sor

Juana es, como el de Borges, un cosmopolitismo; a su vez ese cosmopolitismo expresa una manera de ser mexicana y argentina. Si a Sor Juana se le ocurre hablar de pirámides, citará a las de Egipto, no a las de Teotihuacán; si escribe un auto sacramental (*El divino Narciso*), el mundo pagano no aparece personificado por una divinidad griega o latina, sino por el precolombino dios de las semillas.

La tensión entre cosmopolitismo y americanismos, lenguaje culto y coloquial, es constante en la poesía hispanoamericana desde la época de Sor Juana Inés de la Cruz. Entre los «modernistas» hispanoamericanos de fin de siglo, el cosmopolitismo fue la tendencia predominante en la fase inicial, pero, en el seno mismo del movimiento, según ya señalé, brotó la reacción coloquialista, crítica e irónica (el llamado «postmodernismo»). Hacia 1915 la poesía hispanoamericana se caracterizaba por su regionalismo o provincialismo, su amor por el habla de la conversación y su visión irónica del mundo y del hombre. Cuando Lugones habla del peluquero de la esquina, ese peluquero no es un símbolo, sino un ser maravilloso a fuerza de ser el peluquero de la esquina. López Velarde exalta el poder del grano de mostaza y afirma que su voz «es la gemela de la canela». En España el coloquialismo hispanoamericano se transformó en la reconquista de la riquísima poesía tradicional, medieval y moderna. En Antonio Machado y en Juan Ramón Jiménez predominó también la estética (y la ética) de la pequeñez inmensa: los universos caben en una copla. Algunos jóvenes intentaron otro camino: un simbolismo dotado de una conciencia clásica, más o menos inspirado en Valéry, como Alfonso Reyes y su *Ifigenia*

*cruel* (1924), o una poesía despojada de todo pintoresquismo, como la de Jorge Guillén. Pero la alternativa extrema fue la aparición de un nuevo cosmopolitismo, ya no emparentado con el simbolismo, sino con la vanguardia francesa de Apollinaire y Reverdy. Como en 1885, el iniciador fue un hispanoamericano: a fines de 1916 el joven poeta chileno Vicente Huidobro llega a París y poco después, en 1918 y en Madrid, publica *Ecuatorial* y *Poemas árticos*. Con esos libros comienza la vanguardia en castellano.

Huidobro fue adorado y vilipendiado. Su poesía y sus ideas prendieron en muchos jóvenes y dos movimientos nacieron de su ejemplo, el «ultraísmo» español y el argentino—ambos rechazados airadamente por el poeta como imitaciones de su «creacionismo». Las ideas de Huidobro tienen una indudable semejanza con las que exponía entonces Reverdy: el poeta no copia realidades, las produce. Huidobro afirmaba que el poeta no imita a la naturaleza, sino que imita su modo de operación: hace poesía como la lluvia y la tierra hacen árboles. Algo parecido decía Williams en las prosas intercaladas en la primera edición de *Spring and all* (1923): como el vapor y la electricidad, el poeta produce objetos poéticos. Pero Huidobro no se parece a Williams, sino a Cummings. Ambos vienen de Apollinaire, ambos son líricos y eróticos, ambos escandalizaron con sus innovaciones sintácticas y tipográficas. Cummings es más concentrado y perfecto, Huidobro más vasto. Su lenguaje era internacional (esa es una de sus limitaciones) y más visual que hablado. No el idioma de una tierra, sino de un espacio aéreo. Idioma de aviador: las palabras son paracaídas que se abren en pleno vuelo. Antes de tocar

tierra, estallan y se disuelven en explosiones coloridas. El gran poema de Huidobro es *Altazor* (1931): el azor al asalto de la altura y que desaparece quemado por el sol. Las palabras pierden su peso significativo y se vuelven, más que signos, huellas de una catástrofe estelar. En la figura del aviador-poeta reaparece el mito romántico de Lucifer.

La vanguardia hispanoamericana y el *modernism* angloamericano fueron transgresiones de los cánones de Londres y Madrid tanto como fugas del provincialismo americano. En ambos movimientos la poesía oriental, especialmente el haiku, ejerció una influencia benéfica. El introductor del haiku en castellano fue José Juan Tablada, autor también de poemas ideográficos y simultaneístas. Pero estas semejanzas son formales. Cosmopolitismos opuestos: lo que buscaban Pound y Eliot en Europa era precisamente lo contrario de lo que buscaban Huidobro, Oliverio Girondo y el Borges de aquellos años. El *modernism* intentó volver a Dante y a Provenza; los hispanoamericanos se proponían extremar la revuelta contra esa tradición. Por eso Huidobro nunca renegó de Darío: su «creacionismo» no fue la negación del «modernismo», sino su non-plus-ultra.

En su primer momento la vanguardia hispanoamericana dependió de la francesa, como antes los primeros modernistas habían seguido a los parnasianos y simbolistas. La rebelión contra el nuevo cosmopolitismo asumió otra vez la forma de un nativismo o americanismo. El primer libro de César Vallejo (*Los heraldos negros*, 1918) prolongaba la línea poética de Lugones. En su segundo libro (*Trilce*, 1922), el poeta peruano asimiló las formas internacionales de la vanguardia y las inte-

riorizó. Una verdadera traducción, quiero decir, una transmutación. Lo contrario de Huidobro: poesía de la tierra y no del aire. No cualquier tierra: una historia, una lengua. Perú: hombres-piedras-fechas. Signos indios y españoles. El lenguaje de *Trilce* no podía ser sino de un peruano, pero de un peruano que fuese asimismo un poeta que viese en cada peruano al hombre y en cada hombre al testigo y a la víctima. Vallejo fue un gran poeta religioso. Comunista militante, el trasfondo de su visión del mundo y de sus creencias no fue la filosofía crítica del marxismo, sino los misterios básicos del cristianismo de su infancia y de su pueblo: la comunión, la transubstanciación, el ansia de inmortalidad. Sus invenciones verbales nos impresionan no sólo por su extraordinaria concentración sino por su autenticidad. A veces tropezamos con fallas de expresión, torpezas, balbuceos. No importa: incluso sus poemas menos realizados están vivos.

El nativismo y el americanismo aparecen en muchos poetas de este período. Por ejemplo, en el Borges de *Fervor de Buenos Aires* (1923), que contiene una serie de admirables poemas a la muerte y a los muertos. En los Estados Unidos también brotó una reacción contra el cosmopolitismo de Eliot, representada principalmente por Williams y los «objetivistas» como Louis Zukofsky y Georges Oppen. La semejanza, otra vez, es formal. Los angloamericanos, frente al paisaje de la era industrial, se interesaban sobre todo en el objeto—su geometría, sus relaciones internas y externas, su significado—y apenas si sentían nostalgia por el mundo preindustrial. En los hispanoamericanos esa nostalgia era un elemento esen-

cial. La industria no aparece entre los angloamericanos como un tema, sino como un contexto. Con ellos ocurre lo mismo que con Proporcio: su modernidad no consiste en el tema de la gran ciudad, sino en que la gran ciudad aparece en sus poemas sin que el poeta se lo proponga expresamente. En cambio, algunos poetas hispanoamericanos—Carlos Pellicer y Jorge Carrera Andrade—se sirven de los términos y metáforas de la poesía moderna—también del haiku—para expresar el paisaje americano: la aviación y Virgilio. Es revelador que en la poesía de Pellicer las ruinas precolombinas tengan el mismo lugar de elección que la magia del objeto industrial en un Zukofsky.

Repetición de los episodios del «modernismo»: el nativismo y el coloquialismo hispanoamericanos se transformaron en España en tradicionalismo: romances y canciones de Federico García Lorca y Rafael Alberti. La influencia de Juan Ramón Jiménez fue decisiva en la orientación de la joven poesía española. Sin embargo, en 1927, aniversario del tercer centenario de la muerte de Góngora, hay un cambio de rumbo. La rehabilitación de Góngora fue iniciada por Rubén Darío y después siguieron los estudios de varios críticos eminentes. Pero la resurrección del gran poeta andaluz se debe a dos circunstancias: la primera es que entre los críticos se encontraba un poeta, Dámaso Alonso; la segunda, decisiva, es la coincidencia que advertían los jóvenes españoles entre la estética de Góngora y la de la vanguardia. En su *Antología poética en honor de Góngora* (Madrid 1927), el poeta Gerardo Diego subraya que se trata de crear objetos verbales (poemas) «hechos de palabras solas», palabras «que tengan más de ensalmo que de ver-

so». La estética de Reverdy y de Huidobro. El mismo Gerardo Diego publicó después un memorable poema, *Fábula de Equis y Zedà* (1932), en el que el barroquismo se aliaba al «creacionismo». El formalismo de la vanguardia se asociaba, en el espíritu de los poetas españoles, al formalismo de Góngora. No es extraño que por esos años José Ortega y Gasset publicase *La deshumanización del arte*.

Dos poetas resistieron lo mismo al tradicionalismo que al neogongorismo: Pedro Salinas y Jorge Guillén. El primero fue autor de una suerte de monólogos líricos en los que la vida moderna—el cine, los autos, los teléfonos, los radiadores—se reflejan sobre las aguas límpidas de un erotismo que viene de Provenza. La obra de Guillén, escribí alguna vez, «es una isla y un puente». Isla: frente al tumulto de la vanguardia, Guillén tiene la increíble insolencia de decir que la perfección también es revolucionaria; puente: «desde un principio Guillén fue un maestro, lo mismo para sus contemporáneos (García Lorca) como para los que vinimos después».\*

Nueva ruptura: la explosión parasurrealista. En los países de habla inglesa la influencia del surrealismo fue tardía y superficial (hasta la aparición de Frank O'Hara y John Ashberry, en la década de los 50). En cambio, fue temprana y muy profunda en España e Hispanoamérica. He dicho «influencia» porque, aunque hubo artistas y poetas que individualmente participaron en distintas épocas del surrealismo—Picabia, Buñuel, Dalí, Miró, Matta, Lam, César Moro y yo mismo—, ni en España ni

\* «Horas situadas de Jorge Guillén», en *Puertas al campo* (Barcelona: Seix Barral, 1972).

en América hubo una actividad surrealista en sentido estricto. (Una excepción: el grupo chileno *Mandrágora*, fundado en 1936 por Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa, Gonzalo Rojas y otros.) Muchos poetas de ese período adoptaron el onirismo y otros procedimientos surrealistas, pero no puede decirse que Neruda, Alberti o Alexandre hayan sido surrealistas, a pesar de que, en algunos momentos de su obra, sus búsquedas y hallazgos hayan coincidido con los de los surrealistas. En 1933, aparece en Madrid un libro de Pablo Neruda: *Residencia en la tierra*. Libro esencial. La poesía de Huidobro evoca el elemento aire; la de Vallejo, la tierra; la de Neruda, el agua. Más agua de mar que de lago. La influencia de Neruda fue como una inundación que se extiende y cubre millas y millas—aguas confusas, poderosas, sonámbulas, informes. Esos años fueron de gran riqueza: *Poeta en Nueva York* (1929), probablemente el mejor libro de Federico García Lorca y que contiene algunos de los poemas más intensos de este siglo, como la «Oda a Walt Whitman»; *La destrucción o el amor* (1935) de Vicente Aleixandre, visión a un tiempo sombría y suntuosa de la pasión erótica; *Sermones y moradas* (1930) de Rafael Alberti, subversión del lenguaje religioso que se echa a delirar y pone bombas en los altares y los confesionarios; los *Nocturnos* (1933) de Xavier Villaurrutia, entre los cuales hay seis o siete poemas que se encuentran entre los mejores de esa década, poesía metálica, brillante, angustiada: doble voz del deseo y la esterilidad; Ricardo Molinari: en su extrañamiento mediodía hay árboles sin sombra; Luis Cernuda, el que más lúcida y valerosamente asume la dualidad de la palabra *placer*—crítica activa de la moral social y puerta que

da a la muerte. La guerra de España y la mundial pusieron fin a este intenso período. Dispersión de los poetas españoles y aislamiento de los hispanoamericanos.

Muchos de estos poetas pasaron de la rebelión individual a la rebelión social. Algunos se afiliaron al Partido Comunista, otros a las organizaciones culturales que los estalinistas habían creado a la sombra de los Frentes Populares. El resultado fue la utilización de muchos impulsos generosos—aunque también hubo una dosis nada desdeñable de oportunismo—por las burocracias comunistas. Los poetas se adhirieron al «realismo socialista» y practicaron la poesía de propaganda social y política. Sacrificio de la búsqueda verbal y la aventura poética en aras de la claridad y la eficacia política. Gran parte de esos poemas ha desaparecido como desaparecen las noticias y los editoriales de los periódicos. Quisieron ser testimonio de la historia y la historia los ha borrado. Lo más grave no fue la falta de tensión poética, sino moral: los himnos y las odas a Stalin, Molotov, Mao—y los insultos más o menos rimados a Trotsky, Tito y otros disidentes. Curioso realismo que, después de las revelaciones de Khrushchev, obliga a sus autores a desdecirse. Las verdades de ayer son las mentiras de hoy: ¿dónde está la realidad? Esa época fue la del «deshonor de los poetas», como la llamó Benjamín Péret.

También aquellos que se negaron a poner su arte al servicio de un partido renunciaron casi completamente a la experimentación y la invención. Fue una vuelta general al orden. Didactismo político y retórica neoclásica. Los antiguos vanguardistas—Borges, Villaurrutia—se dedicaron a componer sonetos y décimas. Dos libros representativos de lo mejor y lo peor de ese período: el *Can-*



to general (1950) de Pablo Neruda y *Muerte sin fin* (1939) de José Gorostiza. El primero es enorme, descosido, farragoso, pero atravesado aquí y allá por intensos pasajes de gran poesía material: lenguaje-lava y lenguaje-marea. El otro es un poema de unos ochocientos versos blancos, un discurso en el que la conciencia intelectual se inclina fijamente sobre el fluir del lenguaje hasta congelarlo en una dura transparencia. Retórica y gran poesía. Dos extremos: el sí pasional y el no reflexivo. Un monumento a la locuacidad y un monumento a la reticencia.

Hacia 1945 la poesía de nuestra lengua se repartía en dos academias: la del «realismo socialista» y la de los vanguardistas arrepentidos. Unos pocos libros de unos cuantos poetas dispersos iniciaron el cambio. Aquí se quiebra toda pretensión de objetividad: aunque quisiera no podría disociarme de este período. Procuraré, por tanto, reducirlo a unas cuantas noticias mínimas. Todo comienza—recomienza—con un libro de José Lezama Lima: *La fijeza* (1944). Un poco después (no tengo más remedio que citarme) *Libertad bajo palabra* (1949) y *¿Águila o sol?* (1950). En Buenos Aires, Enrique Molina: *Costumbres errantes o la redondez de la tierra* (1951). Casi en los mismos años, los primeros libros de Nicanor Parra, Alberto Girri, Jaime Sabines, Cintio Vitier, Roberto Juarroz, Álvaro Mutis... Estos nombres y estos libros no son toda la poesía hispanoamericana contemporánea: son su comienzo. Hablar de lo que ha seguido, por más valioso que sea, sería caer en la crónica. El comienzo: acción clandestina, casi invisible y que muy pocos tomaron en cuenta. En cierto sentido fue un regreso a la vanguardia. Pero una van-

guardia silenciosa, secreta, desengañada. Una vanguardia *otra*, crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia. No se trataba, como en 1920, de inventar, sino de explorar. El territorio que atraía a estos poetas no estaba afuera ni tampoco adentro. Era esa zona donde confluyen lo interior y lo exterior: la zona del lenguaje. Su preocupación no era estética; para aquellos jóvenes el lenguaje era, simultánea y contradictoriamente, un destino y una elección. Algo dado y algo que hacemos. Algo que nos hace.

El lenguaje es el hombre, pero también es el mundo. Es historia y es biografía: los otros y yo. Estos poetas habían aprendido a reflexionar y a burlarse de sí mismos: sabían que el poeta es el instrumento del lenguaje. Sabían asimismo que con ellos no comenzaba el mundo, pero no sabían si no se acabaría con ellos: habían atravesado el nazismo, el estalinismo y las explosiones atómicas en el Japón. Su incomunicación con España era casi total, no sólo por las circunstancias políticas sino porque los poetas españoles de la postguerra se demoraban en la retórica de la poesía social o en la de la poesía religiosa. Se sentían atraídos por el surrealismo, movimiento ya en repliegue y al que llegaban tarde. Veían en los poetas angloamericanos posteriores al *modernism*—Lowell, Olson, Bishop, Ginsberg— a sus verdaderos contemporáneos, incluso si (o porque) esos poetas venían de la *otra vertiente*, la opuesta, de la tradición moderna. Descubrieron también a Pessoa y, por Pessoa, a los brasileños y portugueses de su generación, como Cabral de Melo. Aunque algunos eran católicos y otros comunistas, en general se inclinaban hacia la disi-

dencia individualista y oscilaban entre el trotskismo y el anarquismo. Pero las clasificaciones ideológicas no son enteramente aplicables a estos escritores. En casi todos ellos el horror hacia la civilización de Occidente coincide con la atracción por el Oriente, los primitivos o la América precolombina. Un ateísmo religioso, una religiosidad rebelde. Búsqueda de una erótica más que de una poética. Casi todos se reconocían en una frase del Camus de aquellos años de la segunda postguerra: «solitario solidario». Fue una generación que aceptó la marginalidad y que hizo de ella su verdadera patria.

La poesía de la postvanguardia (no sé si haya que resignarse a este nombre no muy exacto que empiezan a darnos algunos críticos) nació como una rebelión silenciosa de hombres aislados. Empezó como un cambio insensible que, diez años después, se reveló irreversible. Entre cosmopolitismo y americanismo, mi generación cortó por lo sano: estamos condenados a ser americanos como nuestros padres y abuelos estaban condenados a buscar América o a huir de ella. Nuestro salto ha sido hacia dentro de nosotros mismos.

### 3. EL PUNTO DE CONVERGENCIA

La oposición a la modernidad opera dentro de la modernidad. Criticarla es una de las funciones del espíritu moderno; y más: es una de las maneras de realizarla. El tiempo moderno es el tiempo de la escisión y de la negación de sí mismo, el tiempo de la crítica. La modernidad se identificó con el cambio, identificó al cambio con la crítica y a los dos con el progreso. El arte mo-

derno es moderno porque es crítico. Su crítica se desplegó en dos direcciones contradictorias: fue una negación del tiempo lineal de la modernidad y fue una negación de sí mismo. Por lo primero, negaba a la modernidad; por lo segundo, la afirmaba. Frente a la historia y sus cambios, postuló el tiempo sin tiempo del origen, el instante o el ciclo; frente a su propia tradición, postuló el cambio y la crítica. Cada movimiento artístico negaba al precedente, y a través de cada una de estas negaciones el arte se perpetuaba. Sólo dentro del tiempo po lineal la negación podía desplegarse plenamente y sólo en una edad crítica como la muestra la crítica podía ser creadora. Hoy somos testigos de otra mutación: el arte moderno comienza a perder sus poderes de negación. Desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales: la rebeldía convertida en procedimiento, la crítica en retórica, la transgresión en ceremonia. La negación ha dejado de ser creadora. No digo que vivimos el fin del arte: vivimos el fin de la *idea de arte moderno*.

El arte y la poesía son inseparables de nuestro destino terrestre: hubo arte desde que el hombre se hizo hombre y habrá arte hasta que el hombre desaparezca. Pero nuestras ideas sobre lo que es el arte son tantas y tan diversas, de la visión mágica del primitivo a los Manifiestos del Surrealismo, como las sociedades y las civilizaciones. Los desfallecimientos de la tradición de la ruptura es una manifestación de la crisis general de la modernidad. En algunos de mis escritos me he ocupado de este tema.\* Aquí me limitaré a una breve enumera-

\* *Corriente alterna* (México: Siglo XXI, 1967); *Conjunciones y disyunciones* (México: Joaquín Mortiz, 1969); entre-

ción de los síntomas más obvios.

En los dos primeros capítulos señalé que nuestra idea del tiempo es el resultado de una operación crítica: la destrucción de la eternidad cristiana fue seguida por la secularización de sus valores y su trasposición a otra categoría temporal. La edad moderna comienza con la insurrección del futuro. Dentro de la perspectiva del cristianismo medieval, el futuro era mortal: el Juicio Final sería, simultáneamente, el día de su abolición y el del advenimiento de un presente eterno. La operación crítica de la modernidad invirtió los términos: la única eternidad que conoció el hombre fue la del futuro. Para el cristiano medieval, la vida terrestre desembocaba en la eternidad de los justos o de los réprobos; para los modernos, es una marcha sin fin hacia el futuro. Allá, no en la eternidad ultraterrestre, reside la suprema perfección. Ahora, en la segunda mitad del siglo XX, aparecen ciertos signos que indican un cambio en nuestro sistema de creencias. La concepción de la historia como un proceso lineal progresivo se ha revelado inconsistente. Esta creencia nació con la edad moderna y, en cierto modo, ha sido su justificación, su *raison d'être*. Su quiebra revela una fractura en el centro mismo de la conciencia contemporánea: la modernidad empieza a perder la fe en sí misma.

La creencia en la historia como una marcha continua, aunque no sin tropiezos y caídas, adoptó muchas formas. A veces, fue una aplicación ingenua del «darwinismo» en la esfera de la historia y la sociedad; otras,

---

vista con Rita Guibert, en *Seven voices* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1973).

una visión del proceso histórico como la realización progresiva de la libertad, la justicia, la razón o cualquier otro valor semejante. En otros casos la historia se identificó con el desarrollo de la ciencia y la técnica o con el dominio del hombre sobre la naturaleza o con la universalización de la cultura. Todas estas ideas tienen algo en común: el destino del hombre es la colonización del futuro. En los últimos años ha habido un cambio brusco: los hombres empiezan a ver con terror el porvenir y lo que apenas ayer parecían las maravillas del progreso hoy son sus desastres. El futuro ya no es el depositario de la perfección, sino del horror. Demógrafos, ecologistas, sociólogos, físicos y geneticistas denuncian la marcha hacia el futuro como una marcha hacia la perdición. Unos preven el agotamiento de los recursos naturales, otros la contaminación del globo terrestre, otros una llamarada atómica. Las obras del progreso se llaman hambre, envenenamiento, volatilización. No me importa saber si estas profecías son o no exageradas: subrayo que son expresiones de la duda general sobre el progreso. Es significativo que en un país como los Estados Unidos, donde la palabra *cambio* ha gozado de una veneración supersticiosa, hoy aparezca otra que es su refutación: *conservación*. Los valores que irradiaba *cambio* ahora se han trasladado a *conservación*. El presente hace la crítica del futuro y empieza a desplazarlo.

El marxismo ha sido, probablemente, la expresión más coherente y osada de la concepción de la historia como un proceso lineal progresivo. Más coherente porque la concibe como un proceso dueño del rigor de un discurso racional; más osada porque ese discurso abarca tanto al pasado y al presente de la especie humana como

a su futuro. Ciencia y profecía. Para Marx la historia no es plural, sino una, y se despliega como la serie de proposiciones de una demostración. Cada proposición engendra una réplica y así, a través de negaciones y contradicciones, la demostración produce nuevas proposiciones. La historia es un texto productor de textos. Ese texto es un proceso único que va del comunismo de las sociedades primitivas al futuro comunismo de la edad industrial. Los protagonistas de ese proceso son las clases sociales y el motor que lo mueve son las distintas técnicas de producción. Cada período histórico marca un avance frente al anterior y en cada período una clase social asume la representación de la humanidad entera: señores feudales, burgueses, proletarios. Estos últimos encarnan el presente y el futuro inmediato de la historia... Repetiré lo que todos sabemos: si las violencias y cambios del siglo XX confirman el genio apocalíptico de Marx, la forma en que se han producido niega la supuesta racionalidad del proceso histórico.

La ausencia de revoluciones proletarias en los países más avanzados industrialmente tanto como las revueltas en la periferia del Occidente, revelan que la ideología marxista no ha sido la levadura de la revolución proletaria mundial, sino de la resurrección nacional de Rusia, China y otros países que llegaron tarde a la era industrial y tecnológica. Los protagonistas de todos esos cambios no han sido los obreros, sino clases y grupos que la teoría había puesto al margen o a la zaga del proceso histórico: intelectuales, campesinos, pequeña burguesía. Y lo más grave: las revoluciones triunfantes se han transformado en regímenes anómalos desde un punto de vista auténticamente marxista. Aberración histórica: el

socialismo asume la forma de la dictadura de una nueva clase o casta burocrática. La aberración cesa de serlo si renunciamos a la concepción de la historia como un proceso lineal progresivo dotado de una racionalidad immanente.

Nos cuesta trabajo resignarnos porque renunciar a esta creencia implica asimismo el fin de nuestras pretensiones sobre la dirección del futuro. Sin embargo, no se trata de renunciar al socialismo como *libre elección* ética y política, sino a la idea del socialismo como un *producto necesario* del proceso histórico. La crítica de las aberraciones políticas y morales de los «socialismos» contemporáneos debe comenzar por la crítica de nuestras aberraciones intelectuales. No, la historia no es una: es plural. Es la historia de la prodigiosa diversidad de sociedades y civilizaciones que han creado los hombres. Nuestro futuro, nuestra idea del futuro, se bambolea y vacila: la pluralidad de pasados vuelve plausible la pluralidad de futuros.

Las revueltas en los países atrasados y en la periferia de las sociedades industriales desmienten las previsiones del pensamiento revolucionario; las rebeliones y trastornos en los países avanzados minan aún más profundamente la idea que se habían hecho del futuro los evolucionistas, los liberales y los burgueses progresistas. Es notable que la clase a la que se atribuía *per se* la vocación revolucionaria, el proletariado, no haya participado en los disturbios que han sacudido a las sociedades industriales. Recientemente se ha intentado explicar el fenómeno por medio de una nueva categoría social: las sociedades más adelantadas, especialmente los Estados Unidos, han pasado ya de la etapa industrial a la post-

industrial.\* Esta última se caracteriza por la importancia de lo que podría llamarse producción de conocimientos productivos. Un nuevo modo de producción en el que la ciencia y la técnica ocupan el lugar central que tuvo la industria. En la sociedad postindustrial las luchas sociales no son el resultado de la oposición entre trabajo y capital, sino que son conflictos de orden cultural, religioso y psíquico. Así, los trastornos estudiantiles de la década anterior pueden verse como una rebelión instintiva contra la excesiva racionalización de la vida social e individual que exige el nuevo modo de producción. Distintos modos de deshumanización: el capitalismo trató a los hombres como máquinas; la sociedad postindustrial los trata como signos.

Cualquiera que sea el valor de las elucubraciones sobre la sociedad postindustrial, lo cierto es que las rebeliones en los países adelantados, aunque son justas y apasionadas negaciones del actual estado de cosas, no presentan programas sobre la organización de la sociedad futura. Por eso las llamo rebeliones y no revoluciones.\*\* Esta indiferencia frente a la forma que debe asu-

\* Cf. Daniel Bell, «The post-industrial society. The evolution of an Idea», *Survey*, 78 y 79 (Cambridge, Mass. 1971).

\*\* En *Corriente alterna* he descrito las diferencias entre revolución, revuelta y rebelión. El ejemplo clásico de *revolución* es todavía la Revolución francesa y no sé si sea lícito aplicar esta palabra a los cambios sociales que han ocurrido en Rusia, China y otras partes, por más profundos y decisivos que hayan sido. Uso la palabra *revuelta* para designar los levantamientos y movimientos de liberación nacional del Tercer Mundo y de América Latina (en un sentido estricto, esta última no pertenece al Tercer Mundo), y *rebelión* para los movimientos de protesta de las minorías raciales, liberación femenina, estu-

mir el futuro distingue al nuevo radicalismo de los movimientos revolucionarios del siglo XIX y de la primera mitad del XX. La confianza en los poderes de la espontaneidad está en proporción inversa a la repugnancia frente a las construcciones sistemáticas. El descrédito del futuro y de sus paraísos geométricos es general. No es extraño: en nombre de la edificación del futuro medio planeta se ha cubierto de campos de trabajo forzado. La rebelión de los jóvenes es un movimiento de justificada negación del presente pero no es una tentativa por construir una nueva sociedad. Los muchachos quieren acabar con la situación presente precisamente porque es un presente que nos oprime en nombre de un futuro quimérico. Esperan instintiva y confusamente que la destrucción de este presente provoque la aparición del *otro* presente y sus valores corporales, intuitivos y mágicos. Siempre la búsqueda de *otro tiempo*, el verdadero.

En el caso de las rebeliones de las minorías étnicas y culturales, las reivindicaciones de orden económico no son las únicas ni, muchas veces, las centrales. Negros y chicanos pelean por el reconocimiento de su identidad. Otro tanto ocurre con los movimientos de liberación de las mujeres y con los de las minorías sexuales: no se trata de la edificación de la ciudad futura como de la emergencia, dentro de la sociedad contemporánea, de grupos que buscan su identidad o que pelean por su reconocimiento. Los movimientos nacionalistas y antiimperialistas, las guerras de liberación y los otros trastornos del Tercer Mundo tampoco se ajustan a la noción de

---

diantes y otros grupos en las sociedades industriales o en los sectores modernos de las naciones subdesarrolladas.

revolución elaborada por la concepción lineal y progresiva de la historia. Estos movimientos son la expresión de particularismos humillados durante el período de expansión de Occidente y de allí que se hayan convertido en los modelos de la lucha de las minorías étnicas en los Estados Unidos y en otras partes. Las revueltas del Tercer Mundo y las rebeliones de las minorías étnicas y nacionales en las sociedades industriales son la insurrección de particularismos oprimidos por otro particularismo enmascarado de universalidad: el capitalismo de Occidente. El marxismo preveía la desaparición del proletariado, como clase, inmediatamente después de la desaparición de la burguesía. La disolución de las clases significaba la universalización de los hombres. Los movimientos contemporáneos tienden a lo contrario: son afirmaciones de la particularidad de cada grupo y aun de las idiosincrasias sexuales. El marxismo prometió un futuro en el que se disolverían todas las clases y particularidades en una sociedad universal; hoy somos testigos de una lucha por el reconocimiento ahora mismo de la realidad concreta y particular de cada uno.

Todas estas rebeliones se presentan como una ruptura del tiempo lineal. Son la irrupción del presente ofendido y, así, explícita o implícitamente, postulan una desvalorización del futuro. El trasfondo general de estas rebeliones es el cambio en la sensibilidad de la época. Derrumbe de la ética protestante y capitalista con su moral del ahorro y del trabajo, dos formas de construcción del futuro, dos tentativas por apropiarnos del porvenir. La sublevación de los valores corporales y orgiásticos es una rebelión contra la doble condenación del hombre: la condena al trabajo y la represión del deseo.

Para el cristianismo el cuerpo humano era *naturaleza caída*, pero la gracia divina podía transfigurarlo en *cuerpo glorioso*. El capitalismo desacralizó al cuerpo: dejó de ser el campo de batalla entre los ángeles y los diablos y se transformó en un instrumento de trabajo. El cuerpo fue una fuerza de producción. La concepción del cuerpo como fuerza de trabajo llevó inmediatamente a la humillación del cuerpo como fuente de placer. El ascetismo cambió de signo: no fue un método para ganar el cielo, sino una técnica para acrecentar la productividad. El placer es un gasto, la sensualidad una perturbación. La condenación del placer abarcó también a la imaginación, porque el cuerpo no sólo es un manantial de sensaciones sino de imágenes. Los desórdenes de la imaginación no son menos peligrosos para la producción y el rendimiento óptimo que los sacudimientos físicos del placer sensual. En nombre del futuro se completó la censura del cuerpo con la mutilación de los poderes poéticos del hombre. Así, la rebelión del cuerpo es también la de la imaginación. Ambas niegan al tiempo lineal: sus valores son los del presente. El cuerpo y la imaginación ignoran al futuro: las sensaciones son la abolición del tiempo en lo instantáneo, las imágenes del deseo disuelven pasado y futuro en un presente sin fechas. Es la vuelta al principio del principio, a la sensibilidad y a la pasión de los románticos. La resurrección del cuerpo quizás es un anuncio de que el hombre recobrará alguna vez la sabiduría perdida. Porque el cuerpo no solamente niega el futuro: es un camino hacia el presente, hacia ese ahora donde vida y muerte son las dos mitades de una misma esfera.

Todos estos signos dispersos apuntan hacia un cambio

en nuestra imagen del tiempo. Al iniciarse la edad moderna, la eternidad cristiana perdió tanto su realidad ontológica como su coherencia lógica: se convirtió en una proposición insensata, un nombre vacío. Hoy el futuro no nos parece menos irreal que la eternidad. La crítica de la religión por la filosofía, de Hume a Marx, es perfectamente aplicable al futuro: es la proyección de nuestros deseos y su negación; no existe y, sin embargo, nos roba realidad, nos roba vida. Pero la crítica del futuro no ha sido hecha por la filosofía, sino por el cuerpo y por la imaginación.

La Antigüedad sobrevaloró al pasado. Para enfrentarse a su tiranía, los hombres inventaron una ética y una estética de excepción fundada en el instante. Al rigor del pasado y a la autoridad del precedente opusieron la libertad del instante, no un antes ni un después, sino un ahora: el tiempo fuera del tiempo del placer, la revelación religiosa o la visión poética. Ética y estética de excepción y asimismo de y para privilegiados: el filósofo, el místico, el artista. En la edad moderna el instante también ha sido el recurso contra la dominación del futuro. Frente al tiempo sucesivo e infinito de la historia, lanzada hacia un futuro inalcanzable, la poesía moderna, desde Blake hasta nuestros días, no ha cesado de afirmar el tiempo del origen, el instante del comienzo. El tiempo del origen no es el tiempo de antes: es el de ahora. Reconciliación del principio y del fin: cada ahora es un comienzo, cada ahora es un fin. La vuelta al origen es la vuelta al presente.

La visión del ahora como centro de convergencia de los tiempos, originalmente visión de poetas, se ha transformado en una creencia subyacente en las actitudes e

ideas de la mayoría de nuestros contemporáneos. El presente se ha vuelto el valor central de la tríada temporal. La relación entre los tres tiempos ha cambiado, pero este cambio no implica la desaparición del pasado o la del futuro. Al contrario, cobran mayor realidad: ambos se vuelven dimensiones del presente, ambos son presencias y están *presentes* en el ahora. De ahí que debamos edificar una Ética y una Política sobre la Poética del ahora. La Política cesa de ser la construcción del futuro: su misión es hacer habitable el presente. La Ética del ahora no es hedonista, en el sentido vulgar de esta palabra, aunque afirme al placer y al cuerpo. El ahora nos muestra que el fin no es distinto o contrario al comienzo, sino que es su complemento, su inseparable mitad. Vivir en el ahora es vivir cara a la muerte. El hombre inventó las eternidades y los futuros para escapar de la muerte, pero cada uno de esos inventos fue una trampa mortal. El ahora nos reconcilia con nuestra realidad: somos mortales. Sólo ante la muerte nuestra vida es realmente vida. En el ahora nuestra muerte no está separada de nuestra vida: son la misma realidad, el mismo fruto.

\* \* \*

El fin de la modernidad, el ocaso del futuro, se manifiesta en el arte y la poesía como una aceleración que disuelve tanto la noción de futuro como la de cambio. El futuro se convierte instantáneamente en pasado; los cambios son tan rápidos que producen la sensación de inmovilidad. La idea del cambio, más que los cambios mismos, fue el fundamento de la poesía moderna: el arte de hoy debe ser diferente del arte de ayer. Sólo que

para percibir la diferencia entre ayer y hoy debe haber cierto ritmo. Si los cambios se producen muy lentamente, corren el peligro de ser confundidos con la inmovilidad. Eso fue lo que ocurrió con el arte del pasado: ni los artistas ni el público, hipnotizados por la idea de la «imitación de los antiguos», percibían claramente los cambios. Tampoco podemos ahora percibirlos, aunque por la razón contraria: desaparecen con la misma celeridad con que aparecen. En realidad, no son cambios: son variaciones de los modelos anteriores. La imitación de los modernos ha esterilizado más talentos que la imitación de los antiguos. A la falsa celeridad hay que añadir la proliferación: no sólo las vanguardias mueren apenas nacen, sino que se extienden como fungosidades. La diversidad se resuelve en uniformidad. Fragmentación de la vanguardia en cientos de movimientos idénticos: en el hormiguero se anulan las diferencias.

El romanticismo mezcló los géneros. El simbolismo y la vanguardia consumaron la fusión entre prosa y poesía. Los resultados fueron monstruos maravillosos, del poema en prosa de Rimbaud a la epopeya verbal de Joyce. La mezcla de los géneros y su final abolición desembocó en la crítica del objeto de arte. La crisis de la noción de obra se manifestó en todas las artes pero su expresión más radical fueron los *ready-made* de Duchamp. Consagración irrisoria: lo que cuenta no es el objeto, sino el acto del artista al separarlo de su contexto y colocarlo en el pedestal de la antigua obra de arte. En China y Japón muchos artistas, al descubrir en una piedra anónima una cierta irradiación estética la recogían y la firmaban con su nombre. Ese gesto era, más que un descubrimiento, un reconocimiento. Una cere-

monia que celebraba a la naturaleza como una potencia creadora: la naturaleza crea y el artista reconoce. El contexto de los *ready-made* de Duchamp no es la naturaleza creadora, sino la técnica industrial. Su gesto no es una elección ni un reconocimiento, sino una negación; en un clima de no elección y de indiferencia, Duchamp encuentra el *ready-made* y su gesto es la disolución del reconocimiento en la anonimidad del objeto industrial. Su gesto es una crítica, no del arte, sino del *arte como objeto*.

Desde el romanticismo la poesía moderna había hecho la crítica del sujeto. Nuestro tiempo ha consumado esa crítica. Los surrealistas otorgaron al inconsciente y al azar una función primordial en la creación poética; ahora algunos poetas subrayan las nociones de permutación y combinación. En 1970, por ejemplo, cuatro poetas (un francés, un inglés, un italiano y un mexicano) decidieron componer un poema colectivo en cuatro idiomas y que llamaron, a la japonesa, *Renga*. Combinación no sólo de textos sino de productores de textos (poetas). El poeta no es el «autor» en el sentido tradicional de la palabra, sino un momento de convergencia de las distintas voces que confluyen en un texto. La crítica del objeto y la del sujeto se cruzan en nuestros días: el objeto se disuelve en el acto instantáneo; el sujeto es una cristalización más o menos fortuita del lenguaje.

¿Fin del arte y de la poesía? No, fin de la «era moderna» y con ella de la idea de «arte moderno». La crítica del objeto prepara la resurrección de la obra de arte, no como una cosa que se posee, sino como una presencia que se contempla. La obra no es un fin en sí ni tiene existencia propia: la obra es un puente, una mediación. La



crítica del sujeto tampoco equivale a la destrucción del poeta o del artista, sino de la noción burguesa de autor. Para los románticos, la voz del poeta era la de *todos*; para nosotros es rigurosamente la de *nadie*. Todos y nadie son equivalentes y están a igual distancia del autor y de su yo. El poeta no es «un pequeño dios», como quería Huidobro. El poeta desaparece detrás de su voz, una voz que es suya porque es la voz del lenguaje, la voz de nadie y la de todos. Cualquiera que sea el nombre que demos a esa voz—inspiración, inconsciente, azar, accidente, revelación—, es siempre la voz de la *otredad*.

La estética del cambio no es menos ilusoria que la de la imitación de los antiguos. Una tiende a minimizar los cambios, la otra a exagerarlos. La historia de las revoluciones poéticas de la edad moderna, ha sido la del diálogo entre analogía e ironía. La primera negó a la modernidad; la segunda negó a la analogía. La poesía moderna ha sido la crítica del mundo moderno tanto como la crítica de sí misma. Una crítica que se resuelve en imagen: de Hölderlin a Mallarmé la poesía construye transparentes monumentos de su propia caída. Ironía y analogía, lo bizarro y la imagen, son momentos de la rotación de los signos. Los peligros de la estética del cambio son también sus virtudes: si todo cambia, también cambia la estética del cambio. Esto es lo que hoy ocurre. 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 *À la recherche du temps perdu*. Esta pregunta, más que negar a la vanguardia, se despliega más allá de ella, en otro tiempo y en otro

lugar: los nuestros, los de ahora. La estética del cambio acentuó el carácter histórico del poema. Ahora nos preguntamos, ¿no hay un punto en que el principio del cambio se confunde con el de la permanencia?

La naturaleza histórica del poema se muestra inmediatamente en el hecho de ser un texto que alguien ha escrito y que alguien lee. Escribir y leer son actos que suceden y que son fechables. Son historia. Desde otra perspectiva, lo contrario también es cierto. Mientras escribe, el poeta no sabe cómo será su poema; lo sabrá cuando, ya terminado, lo lea. El autor es el primer lector de su poema y con su lectura se inicia una serie de interpretaciones y recreaciones. Cada lectura produce un poema distinto. Ninguna lectura es definitiva y, en este sentido, cada lectura, sin excluir a la del autor, es un accidente del texto. Soberanía del texto sobre su autor-lector y sus lectores sucesivos. El texto permanece, resiste a los cambios de cada lectura. Resiste a la historia. Al mismo tiempo, el texto sólo se realiza en esos cambios. El poema es una virtualidad transhistórica que se actualiza en la historia, en la lectura. No hay poema en sí, sino en mí o en ti. Vaiven entre lo transhistórico y lo histórico: el texto es la condición de las lecturas y las lecturas realizan al texto, lo insertan en el transcurrir. Entre el texto y sus lecturas hay una relación necesaria y contradictoria. Cada lectura es histórica y cada una niega a la historia. Las lecturas pasan, son historia y, al mismo tiempo, la traspasan, van más allá de ella.

Un poema es un texto, pero asimismo es una estructura. El texto reposa en la estructura—su soporte. El texto es visible, legible; el esqueleto es invisible. Las estructuras de todas las novelas son semejantes, pero Ma-

Sobran  
la  
de  
tr  
na  
de  
por  
ma.

*dame Bovary* y *The turn of the screw* son dos textos únicos, inconfundibles. Lo mismo sucede con los poemas épicos, los sonetos o las fábulas. La *Odisea* y la *Eneida* poseen estructuras parecidas, obedecen a las mismas leyes retóricas y, sin embargo, cada una es un texto distinto, irrepetible. Un soneto de Góngora tiene la misma estructura que uno de Quevedo y cada uno de ellos es un mundo aparte. Cada texto poético actualiza ciertas estructuras virtuales comunes a todos los poemas—y cada texto es una excepción y, con frecuencia, una transgresión de esas estructuras. La literatura es un reino en el que cada ejemplar es único. Nos fascina Baudelaire por aquello precisamente que sólo es suyo y que no aparece ni en Racine ni en Mallarmé. En la ciencia buscamos las recurrencias y las semejanzas: leyes y sistemas; en la literatura, las excepciones y las sorpresas: obras únicas. Una ciencia de la literatura como la que pretenden algunos estructuralistas franceses (no ciertamente Jakobson) sería una ciencia de objetos particulares. Una no-ciencia. Un catálogo o un sistema ideal perpetuamente desmentido por la realidad de cada obra.

La estructura es ahistórica; el texto es historia, está fechado. De la estructura al texto y del texto a la lectura: dialéctica del cambio y de la identidad. La estructura es invariante en relación con el texto, pero el texto es invariante en relación con la lectura. El texto es siempre el mismo—y en cada lectura es distinto. Cada lectura es una experiencia fechada que niega a la historia con el texto y que a través de esa negación se inserta de nuevo en la historia. Variación y repetición: la lectura es una interpretación, una variación del texto y en esa variación el texto se realiza, se repite—y absorbe la variación. A su

vez, la lectura es histórica y, simultáneamente, es la disipación de la historia en un presente no fechado. La fecha de la lectura se evapora: la lectura es una repetición—una variación creadora—del acto original: la composición del poema. La lectura nos hace regresar a otro tiempo: al del poema. Aparición de un presente que no inserta al lector en el tiempo del calendario y del reloj, sino en un tiempo que está *antes* de calendarios y relojes.

El tiempo del poema no está fuera de la historia, sino dentro de ella: es un texto y es una lectura. Texto y lectura son inseparables y en ellos la historia y la ahistoria, el cambio y la identidad, se unen sin desaparecer. No es una trascendencia, sino una convergencia. Es un tiempo que se repite y que es irrepetible, que transcurre sin transcurrir, un tiempo que vuelve sobre sí mismo. El tiempo de la lectura es un hoy y un aquí: un hoy que sucede en cualquier momento y un aquí que está en cualquier parte. El poema es historia y es aquello que niega a la historia en el instante en que la afirma. Leer un texto no poético es comprenderlo, apropiarse de su sentido; leer un texto poético es resucitarlo, *re-producirlo*. Esa re-producción se despliega en la historia, pero se abre hacia un presente que es la abolición de la historia. La poesía que comienza en este fin de siglo que comienza—no comienza realmente. Tampoco vuelve al punto de partida. La poesía que comienza ahora, sin comenzar, busca la intersección de los tiempos, el punto de convergencia. Afirma que entre el pasado abigarrado y el futuro deshabitado, la poesía es el presente. La re-producción es una presentación. Tiempo puro: aleteo de la presencia en el momento de su aparición/desaparición.

Cambridge, Mass., junio de 1972.

## NOTAS

1. La crítica del tiempo no es sino uno de los métodos para exorcisar a la historia. El otro es el régimen de castas. Aunque la palabra casta traduce con cierta fidelidad el término generalmente usado en la India, *jati*, los occidentales tienen la tendencia a darle un significado teñido de historicismo: no linaje o generación, sino clase estratificada. La palabra «clase», en el sentido en que la emplean los antropólogos occidentales y sus discípulos indios, tiene el sentido de grupo social e inmediatamente nos remite a la historia y al cambio. Desde este punto de vista, el fenómeno de las castas, por más singular que nos parezca, no es sino un caso extremo de un fenómeno universal: la tendencia a la estratificación social. Esta interpretación disuelve o, más exactamente, escamotea el concepto de «casta» en lo que tiene de único. Hay algo específico en la «casta» que no aparece en la «clase». Si queremos comprender la ideología subyacente en que se apoya la realidad de las castas, lo que significa realmente este concepto para un indio tradicional, lo primero que debemos hacer es distinguir la «casta» de la «clase».

Para nosotros la sociedad es un conjunto de clases, generalmente en lucha unas con otras y todas en movimiento. La sociedad humana es un todo dinámico y en cambio continuo; ese incesante movimiento es lo que la distingue de las sociedades animales, que son estáticas. En la sociedad humana aparece algo que no existe en la naturaleza: la cultura. Y la cultura es historia. La concepción india es la contraria: no hay oposición entre naturaleza y sociedad, la primera es el arquetipo de la segunda. Para un indio las «castas»—hay más de tres mil—no son «clases», sino especies. La palabra *jati* quiere decir precisamente especie. El indio ve a la sociedad humana en el espejo inmóvil de la naturaleza y sus especies inmutables. Lejos de ser excepción, el mundo humano prolonga y confirma el orden natural. A nosotros, acostumbrados a ver la sociedad

como un proceso, nos parece el régimen de castas una escandalosa excepción, una anomalía histórica. Así, la oposición entre «casta» y «clase» recubre otra más profunda: historia y naturaleza, cambio y estabilidad. Si hombres de otras civilizaciones pudiesen terciar en el debate, probablemente dirían que la verdadera excepción no es el régimen de castas—aunque algunos reconocerían que es una exageración más o menos inicua—ni la idea que lo inspira, sino pensar, como pensamos nosotros, que los cambios son inherentes a la sociedad y que esos cambios son casi siempre benéficos. Lo singular y único es sobrevalorar el cambio, convertirlo en una filosofía y hacer de esa filosofía el fundamento de la sociedad. Un primitivo diría que semejante manera de pensar es, por lo menos, imprudente: equivale a abrir la puerta al caos original.

2. Ya escritas estas páginas llega a mis manos un interesante estudio de Edmund L. King: «What is Spanish Romanticism?» (*Studies in Romanticism*, 1 II, Otoño 1962). La primera parte del análisis del profesor King coincide con el mío: la pobreza del neoclasicismo español y la ausencia de una auténtica Ilustración en España explican la debilidad la reacción romántica; en cambio no comparto el punto de vista que expone en la segunda parte de su estudio: el *krausismo* fue el verdadero romanticismo español, «pues infundió genuinas inquietudes románticas a una generación de jóvenes españoles que serían expresadas en las artes y la literatura de la que llamamos la generación de 1898». Mi desacuerdo puede concretarse en dos puntos.

El primero: el *krausismo* fue una filosofía, no un movimiento poético. No hay poetas *krausistas* aunque algunos poetas de principios de siglo (Jiménez entre ellos) hayan sido tocados más o menos por las ideas de los discípulos españoles de Krause. ¿Y la generación de 1898? Fue un grupo de escritores memorable por su actitud crítica ante la realidad española, expresada sobre todo en sus obras en prosa. No constituyen un movimiento poético, aunque algunos entre ellos

hayan sido poetas. En cambio, la influencia del «modernismo» hispanoamericano fue determinante en todos los poetas de ese período: Jiménez, Valle-Inclán, Antonio y Manuel Machado, el mismísimo Unamuno.

El segundo punto de desacuerdo: la explicación del profesor King es contradictoria, pues niega (u olvida) en la segunda parte de su estudio lo que afirma en la primera. En la primera sostiene que el romanticismo español fracasó porque carecía de autenticidad histórica (aunque hayan sido sinceros individualmente los románticos españoles): fue una reacción contra algo que los españoles no habían tenido, la Ilustración y su crítica racionalista de las instituciones tradicionales. En la segunda parte afirma que el *krausismo* de la segunda mitad del siglo XIX fue el romanticismo que España no tuvo en la primera mitad. Ahora bien, si el romanticismo es una *reacción* frente y contra la Ilustración, el *krausismo* ha de ser también una reacción... ¿contra o ante qué? El profesor King no lo dice. Más claramente: si el *krausismo* es el equivalente español del romanticismo, ¿cuál es el equivalente español de la Ilustración? El problema deja de serlo si, en lugar de pensar que la tradición hispánica es una (la peninsular), se acepta que es dual (la española y la hispanoamericana). La respuesta al aparente enigma está en dos palabras y en la relación contradictoria que entablan en el contexto hispanoamericano: positivismo y «modernismo». El positivismo es el equivalente hispanoamericano de la Ilustración europea y el «modernismo» fue nuestra reacción romántica. No fue, claro, el romanticismo original de 1800, sino su metáfora. Los términos de esa metáfora son los mismos que los de románticos y simbolistas: analogía e ironía. Los poetas españoles de ese momento responden al estímulo hispanoamericano de la misma manera que los hispanoamericanos habían respondido al estímulo de la poesía francesa. Respuestas, a veces réplicas, creadoras: transmutaciones. La cadena es: positivismo hispanoamericano → «modernismo» hispanoamericano → poesía española.

¿Por qué fue fecunda la influencia de la poesía hispanoamericana? Pues porque, gracias a la renovación métrica y verbal de los «modernistas», por primera vez fue posible decir en cas-

tellano cosas que antes sólo se habían dicho en inglés, francés y alemán. Esto lo adivinó Unamuno, aunque para desaprobarlo. En una carta a Rubén Darío dice: «Lo que yo veo, precisamente en usted, es un escritor que quiere decir, en castellano, cosas que ni en castellano se han pensado nunca ni pueden, *boy*, con él pensarse». Unamuno veía en los «modernistas» a unos salvajes *parvenus* adoradores de formas brillantes y vacías. Pero no hay formas vacías o insignificantes. Las formas poéticas *dicen* y lo que dijeron las formas «modernistas» fue algo no dicho en castellano: analogía e ironía. Una vez más: el «modernismo» hispanoamericano fue la versión, la metáfora, del romanticismo y del simbolismo europeos. A partir de esa versión, los poetas españoles exploraron por su cuenta otros mundos poéticos.

¿Cómo explicar la escasa penetración de las ideas de la Ilustración en España? En su libro *Liberales y románticos*, Llorens cita unas desilusionadas frases de Alcalá Galiano: «Sin duda alguna esta renovación (la romántica) de la poesía y la crítica era sobremanera saludable; pero pecó entre nosotros cabalmente por lo que habían pecado las doctrinas erróneamente llamadas clásicas, esto es, por ser planta de tierra extraña traída a nuestro suelo con poca inteligencia y plantada en él para dar frutos forzados, pobres, mustios de color y escasos de fuerza...» La explicación de Alcalá Galiano es poco convincente: la poesía italiana fue en el siglo XVI una planta no menos extraña que el neoclasicismo en el XVIII y el romanticismo en el XIX, pero sus frutos no fueron escasos ni pobres. Llorens cita la opinión de uno de los extremistas desterrados en Londres y que se ocultaba bajo el pseudónimo de «Filópatro». En 1825, en *El Español Constitucional*, que pasaba por ser el vocero de los comuneros, Filópatro decía: «... Los españoles empezaron a ilustrarse clandestinamente, devorando con ansia las obras más selectas de filosofía y de derecho público de que hasta entonces no habían tenido la menor idea... Empero esa misma ilustración (los Lockes, los Voltaires, los Montesquieus, los Rousseaus...), como inmadura y sin contacto alguno con la práctica, vino a dar de sí frutos más amargos que la ignorancia misma». Filópatro tenía razón: para que la

Ilustración hubiese fecundado a España habría sido necesario insertar las ideas (la crítica) en la vida (la práctica). En España faltó una clase, una burguesía nacional, capaz de hacer la crítica de la sociedad tradicional y modernizar al país.

3. La crítica de la religión en el siglo XVIII abarcó al cielo y a la tierra: crítica de la divinidad cristiana, sus santos y sus demonios; crítica de sus iglesias y sus sacerdotes. Por lo primero, crítica de la religión como verdad revelada y escritura inmutable; por lo segundo, como institución humana. La filosofía minó el edificio conceptual de la teología y combatió las pretensiones a la hegemonía y a la universalidad de la iglesia. Destruyó la imagen del Dios cristiano, no la idea de Dios. La filosofía fue anticristiana y deísta: Dios dejó de ser una persona y se convirtió en un concepto. Ante el espectáculo del universo los filósofos se entusiasmaron: creyeron descubrir en sus movimientos un orden secreto, una inspiración escondida y que no podía ser sino divina. Doble perfección: el universo estaba movido por un designio racional que era igualmente un designio moral. La religión natural substituyó a la religión revelada y la academia filosófica al cónclave cardenalicio. La idea de orden y la idea de causalidad eran manifestaciones visibles, evidencias racionales y sensibles de la existencia de un proyecto divino; el movimiento del universo estaba inspirado por un fin y un propósito: Dios es invisible, no sus obras ni la intención que anima a esas obras. Los materialistas y los ateos, salvo rarísimas excepciones, también compartieron esta creencia: el universo es un orden inteligente y dotado de un propósito evidente, incluso si ignoramos cuál es su finalidad última.

David Hume fue el primero que hizo la crítica de los críticos de la religión—una crítica que todavía no ha sido superada y que es aplicable a muchas de nuestras creencias contemporáneas. En sus *Dialogues concerning natural religion* mostró que los filósofos habían colocado sobre los altares vacíos del cristianismo otras divinidades no menos quiméricas, conceptos divinizados como los de la armonía universal y el pro-

pósito que anima a esa armonía. En la noción de designio o propósito está la raíz de la idea religiosa y allí donde aparece, sin excluir a las filosofías ateas y materialistas, aparece también la religión y con ella, tarde o temprano, una iglesia, un mito y una inquisición. El contenido de cada religión puede variar—el número de dioses e ideas que han adorado y adoran los hombres es casi infinito—, pero detrás de todas esas creencias encontramos siempre el mismo esquema: atribuir un propósito al universo y en seguida identificar ese propósito con el bien, la libertad, la santidad, la eternidad o cualquier otra idea del mismo género.

No es difícil deducir de la crítica de Hume esta consecuencia: el origen de la idea de la historia como progreso es religioso y la idea misma es parareligiosa. Es el resultado de una doble y defectuosa inferencia: pensar que la naturaleza tiene un designio e identificar ese designio con la marcha de la sociedad y de la historia. Todas las religiones y pseudoreligiones obedecen a este mismo razonamiento. En el primer momento de esta operación de ilusionismo, al observar la regularidad real o aparente de los procesos naturales, se introduce en ese orden la idea de finalidad; en el segundo momento se atribuyen los cambios y agitaciones sociales a la acción del mismo principio que anima a la naturaleza. Si la historia posee realmente un sentido, el transcurrir se vuelve providencial, aunque el nombre de esa providencia cambie con los cambios de la sociedad y la cultura: unas veces se llama Dios, otras evolución, otras dialéctica de la historia. La importancia del calendario en la antigua China (o en Mesoamérica) es otra consecuencia de la misma idea: el modelo del tiempo histórico es el tiempo natural, el tiempo del sol y del movimiento de los cuerpos celestes.

La religión es una interpretación de la condición original del hombre, arrojado en un mundo extraño y ante el cual su primera sensación es la de abandono, orfandad, desamparo. Podemos juzgar de muchas maneras el sentido y el valor de la interpretación religiosa. Podemos decir, por ejemplo, que es un acto de hipocresía inconsciente, valga la paradoja, por medio del cual nos engañamos a nosotros mismos antes de engañar

a nuestros semejantes. O podemos decir que es una manera de conocer o, más bien, de penetrar en la *otra* realidad, esa región que nunca vemos con los ojos abiertos. También podemos decir que quizá no es sino la manifestación de una tendencia inherente a la naturaleza humana. Si fuese así, no habría más remedio que aceptar la existencia de un «instinto religioso». La crítica de Hume es decisiva porque, al mostrar que invariablemente se trata de la misma operación—cualquiera que sean la sociedad, la época, el contenido y el carácter de las representaciones y creencias—, implícitamente nos autoriza a sospechar que estamos ante una estructura mental común a todos los hombres. Al mismo tiempo, al subrayar su carácter inconsciente, apunta que es el resultado de una necesidad psíquica y, en cierto modo, instintiva. La crítica de Hume sería completada un siglo y medio después por Freud y por Heidegger, pero todavía nos falta una descripción completa del «instinto religioso».

Cualquiera que sea su origen, la religión aparece en todas las sociedades: en las primitivas y en las grandes civilizaciones de la antigüedad, en el seno de los pueblos que creen en la magia y en las sociedades industriales contemporáneas, entre los adoradores de Mahoma y entre los que juran por Marx. En todas partes y en todas las épocas el «instinto religioso» convierte a las ideas en creencias y a las creencias en ritos y mitos. Sería injusto olvidar que le debemos la encarnación de las ideas en imágenes sensibles. Nada más hermoso que esa estatua india (Orissa) del siglo XII, que representa a Prajna Paramita, la Suprema Sabiduría budista, el concepto metafísico central de la tendencia Mahayana, como una muchacha desnuda y alhajada. Doble rostro de la religión: la experiencia solitaria de los místicos y el embrutecimiento de los pueblos, la iluminación espiritual y la rapacidad de los clérigos, la fiesta comunal y la quema de herejes.

La crítica de Hume es aplicable a todas esas filosofías e ideologías que no son sino religiones vergonzantes, sin dioses pero con sacerdotes, libros santos, concilios, beatos, verdugos, herejes y réprobos. Hume anticipó lo que ocurriría cincuenta años después: la razón adorada como una diosa y el ser supre-

mo de los filósofos convertido en el Jehová de sectas pedantes y sanguinarias. La crítica de la religión desplazó al cristianismo y en su lugar los hombres se apresuraron a entronizar a una nueva deidad: la política. El «instinto religioso» contó con la complicidad de la filosofía. Los filósofos substituyeron una creencia por otra: la religión revelada por la religión natural, la gracia por la razón. La filosofía profanó al cielo, pero consagró a la tierra; la consagración del tiempo histórico fue la consagración del cambio en su forma más intensa e inmediata: la acción política. La filosofía dejó de ser teoría y descendió entre los hombres. Su encarnación se llamó revolución. Si la historia humana es la historia de la desigualdad y la iniquidad, la redención de la historia, la eucaristía que la cambia en igualdad y libertad, es la revolución.

El tema mítico del tiempo original se convierte en el tema revolucionario de la sociedad futura. Desde fines del siglo XVIII y señaladamente desde la Revolución francesa, la filosofía política revolucionaria confisca uno a uno los conceptos, valores e imágenes que tradicionalmente pertenecían a las religiones. Ese proceso de apropiación se agudiza en el siglo XX, el siglo de las religiones políticas como los siglos XVI y XVII lo fueron de las guerras de religión. Desde hace doscientos años hemos vivido, primero los europeos y después todos los hombres, en espera de un acontecimiento que posee para nosotros la gravedad y la fascinación terrible que tenía la Segunda Vuelta de Cristo para los primeros cristianos: la Revolución. Este acontecimiento, visto con esperanza por unos y con horror por otros, posee un significado doble según ya he dicho: es la instauración de una sociedad nueva y es la restauración de la sociedad original, antes de la propiedad privada, el Estado, la escritura, la idea de Dios, la esclavitud y la opresión de las mujeres. Expresión de la razón crítica, la Revolución se sitúa en el tiempo histórico: es el cambio del presente inicuo por el futuro justo y libre. Ese cambio es un regreso: la vuelta al tiempo del principio, a la inocencia original. Así, la Revolución es una idea y una imagen, un concepto que participa de las propiedades del mito y un mito que se funda en la autoridad de la razón.

En las sociedades del pasado, las religiones tenían la exclusividad de dos funciones: cambiar al tiempo y cambiar al hombre. Los cambios de calendario no eran cambios revolucionarios, sino religiosos. Cambio de era, cambio de dios: los cambios del mundo eran los cambios de transmundo. Las revueltas, los motines, las usurpaciones, las abdicaciones, el advenimiento de nuevas dinastías, las transformaciones sociales, las mutaciones del régimen de propiedad o de la estructura jurídica, los inventos, los descubrimientos, las guerras, las conquistas—todo ese enorme e incoherente rumor de la historia con sus vicisitudes incesantes—no entrañaban alteración de la imagen del tiempo y de la cuenta de los años. No sé si se haya reparado y meditado sobre un hecho singular: para los indios mexicanos la Conquista fue un cambio de calendarios. O sea: un cambio de divinidades, un cambio de religión. En el mundo moderno la revolución desplaza a la religión y por eso los revolucionarios franceses intentaron cambiar el calendario. Según la conocida frase de Marx, la misión del filósofo no consiste tanto en interpretar al mundo como en cambiarlo; ese cambio entraña la adopción de un nuevo arquetipo temporal: cambio de la eternidad cristiana por el futuro de las revoluciones. La función religiosa que consiste en la creación y el cambio del calendario se convierte así en una función revolucionaria.

Algo semejante sucede con la otra función de las religiones: cambiar al hombre. Las ceremonias de iniciación y de tránsito consisten en una verdadera transmutación de la naturaleza humana. Todos esos rituales poseen una nota en común: el sacramento es el puente simbólico por el que el neófito pasa del mundo profano al mundo sagrado, de esta a la otra orilla. Tránsito que es muerte y resurrección: un hombre nuevo emerge del rito. El bautismo nos cambia, nos da un nombre y nos hace otros; la comunión es también una transmutación y la misma función tiene el viático, palabra significativa como pocas. El rito central, en todas las religiones, es el del ingreso a la comunidad de los fieles y ese rito, en todos los casos, equivale a un cambio de naturaleza. *Conversión* expresa con mucha claridad esta mutación que es igualmente un regreso a la co-



unidad original (*con vertere*: «verterse con» y también «cambiarse en» y «con»). Desde el nacimiento de la era moderna y con mayor insistencia durante los últimos cincuenta años, los dirigentes revolucionarios proclaman que el fin último de la revolución es cambiar al hombre: la conversión del individuo y la comunidad. A veces esta pretensión ha adoptado formas que habrían sido grotescas si no hubiesen sido atroces como cuando, combinando la superstición por la técnica y la superstición ideológica, se llamó a Stalin: «ingeniero de hombres». El ejemplo de Stalin es aterrador; hay otros que son conmovedores: Saint-Just, Trotsky. Incluso si me conmueve el carácter prometeico de su pretensión, no tengo más remedio que deplorar su ingenuidad y condenar su desmesura.

## ÍNDICE

<i>Prefacio</i>	7
I La tradición de la ruptura	15
II La revuelta del futuro	39
III Los hijos del limo	63
IV Analogía e ironía	89
V Traducción y metáfora	115
VI El ocaso de la vanguardia	145
1. Revolución / Eros / Metaironía, 147;	
2. <u>El revés del dibujo</u> , 161; 3. El punto de convergencia, 210	
<i>Notas</i>	229