

La poesía y el futuro

Alberto Blanco

El enigmático futuro se nos presenta en este ensayo desde la perspectiva de la poesía. Alberto Blanco, quien ha dedicado su vida a la práctica y a la reflexión poéticas, medita acerca de las relaciones entre la lírica y el tiempo.

No sabemos si el tiempo existe. Lo que sí sabemos con certeza es que envejecemos —no cabe la menor duda— y de esta primera experiencia personal y corporal, extraemos una primera conclusión: el tiempo pasa. Vemos pasar las estaciones, y vemos cómo otros seres que nos rodean nacen, crecen, se reproducen, envejecen y mueren. Y todo ello no hace más que confirmar nuestro diagnóstico: el tiempo pasa. Pero, ¿qué es en realidad *el tiempo*? La pregunta ha pasado de mano en mano, de libro en libro y de mente en mente, de brujos y chamanes a poetas y artistas; de teólogos y filósofos a físicos y cosmólogos; y no ha perdido ni un ápice de su poder de seducción. Hannah Arendt nos dice al respecto:

El *continuum* temporal, el cambio interminable, se descompone en los tiempos gramaticales de pasado, presente y futuro, de tal manera que la oposición entre pasado y futuro, igual que la de ya-no y la de todavía-no, se debe únicamente a la presencia del hombre que en sí mismo tiene un “origen”, su nacimiento, y un fin, su muerte, y se encuentra, por tanto, en todo momento entre los dos; este intervalo se llama “presente”. Es la inserción del hombre, con su limitado lapso temporal de vida; es lo que transforma la ininterrumpida corriente de puro cambio —que podemos concebir según un esquema cíclico o en forma de movimiento rectilíneo, sin ser capaces de imaginar un fin o un comienzo absolutos—, en el tiempo tal y como lo conocemos.

Las formas en que nos imaginamos el tiempo dicen, desde luego, mucho más de nuestra manera de ver y de pensar, de la forma en que nuestro cerebro opera, y hasta de nuestro código genético, que de una hipotética realidad intrínseca de eso que llamamos *tiempo*. Como bien dice Hannah Arendt, son “tiempos gramaticales”, y su conceptualización dice más de nuestra gramática que de cualquier otra cosa.

Porque el hecho de que podamos postular un sustantivo que proviene de nuestra experiencia de la impermanencia de todas las cosas y que engloba nuestras sensaciones, sentimientos y dudas con respecto a la transitoriedad de todos los fenómenos observables, no quiere decir que exista una realidad sustancial detrás del sustantivo *tiempo*. Porque, bien visto, conocemos el pasar, el durar, el nacer, el vivir, el morir, el cambiar pero no conocemos *la duración, la vida, la muerte*... es decir: en realidad no conocemos *el tiempo*. Así que, por lo pronto, no queda más remedio que reconocer que el tiempo es tan sólo una palabra.

Muchas veces uno tiene que esperar hasta tener la experiencia de estudiar y conocer otro idioma para darse cuenta de las características implícitas en el propio. Las palabras no son estampas intercambiables de un mismo y colorido álbum universal. Como tampoco lo son las nociones y conceptos relacionados con cada una de estas palabras. De ello se da uno cabal cuenta al aprender otro idioma. Esto es cierto, sobre todo, cuan-

do se estudia un idioma que está muy alejado de nuestra lengua materna. Yo tuve, por suerte, esta experiencia extrema cuando dediqué un par de años a estudiar el chino mandarín.

Antes de mi trabajosa inmersión en la lengua china, había aspectos fundamentales del español en los que yo nunca había reparado, y que —ingenuamente— pensaba que eran universales. Simple y sencillamente los daba por sentados. Tuve que entrar a un idioma lejano, como el chino, tan distinto al nuestro, para percatarme de ello. A diferencia del español, el chino es un idioma ideogramático donde a cada palabra —cada ideograma— además de corresponder fonéticamente una sola sílaba, corresponde una imagen hasta cierto punto pictográfica. Ambos aspectos trabajan juntos, sintética y sinestésicamente juntos, como una entidad completa. Así sucede, por supuesto, con el ideograma mismo de *tiempo*.

Para decir futuro o para decir pasado en chino hay que añadir al ideograma de tiempo otro ideograma que significa arriba o abajo. Y aquí planteo la pregunta: para nosotros, que hablamos el español, una lengua romance, un idioma de Occidente, ¿que sería el futuro? ¿Tiempo más abajo o tiempo más arriba? Creo que no me equivoco al asegurar que para el 99 por ciento de nosotros, occidentales, el futuro está “allá arriba”. *Whatever that means...* Futuro = tiempo + arriba.

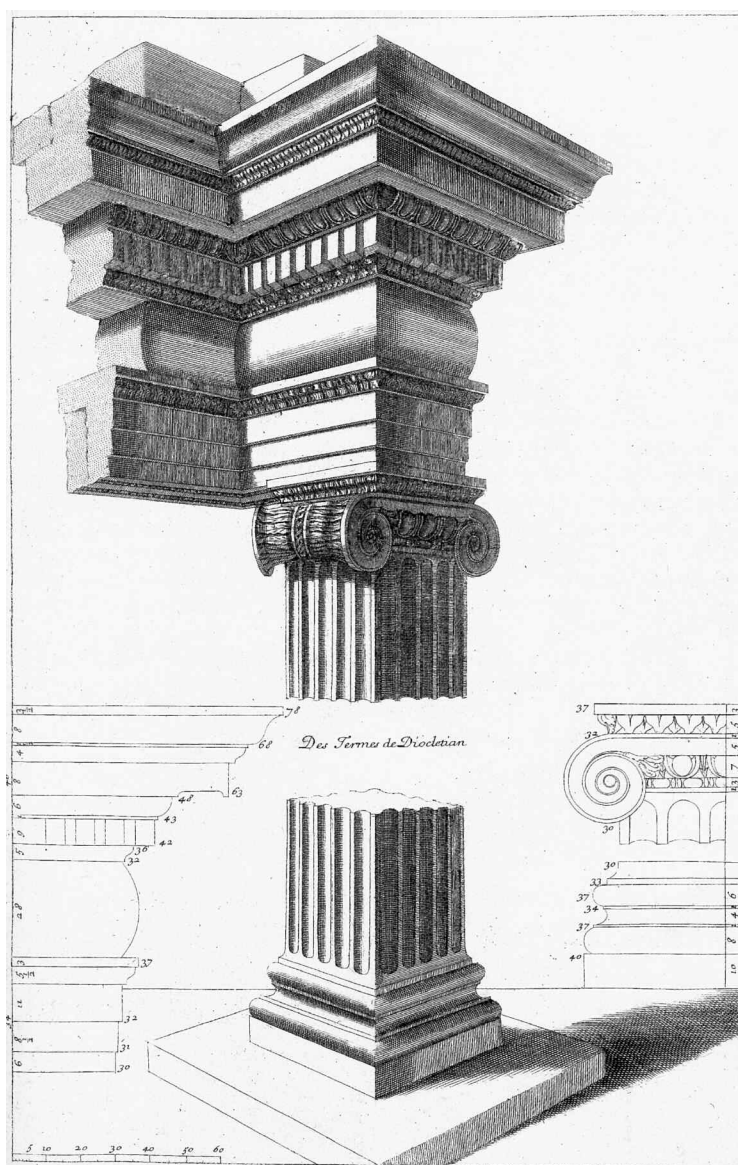
Me sorprendió muchísimo constatar que el futuro para los chinos, los orientales, está “abajo”. Futuro = tiempo + abajo. Para los chinos, al igual que para todas las culturas tradicionales, resulta obvio que el futuro está abajo. El tiempo es una caída: un proceso que va desde la alegre Edad de Oro de nuestros primeros ancestros hasta la triste Edad de Hierro que a nosotros nos ha tocado vivir. Los seres humanos, el mundo, el universo, no va para arriba sino para abajo: todos estamos cayendo, decayendo. Sin embargo, para nosotros, hombres modernos, occidentales, resulta obvio —o creemos que resulta obvio— lo contrario. Sin percatarnos de ello, se puede decir que inconscientemente, pensamos que el tiempo es una línea ascendente, y damos por sentado que el futuro está “allá arriba”, con su imprescindible promesa de tiempos mejores por venir, sea por la vía que sea. Estamos dispuestos a aceptar cualquier promesa de un futuro mejor, y hasta dorado, por más que la terca y dura realidad se empeñe en demostrarnos lo contrario.

Que el tiempo va para abajo lo han pensado muchas culturas tradicionales (tal vez todas) por más que las imágenes que conjuran su visión del tiempo tiendan siempre a la forma geométrica perfecta del círculo y a su consabida reverberación: el mito del eterno retorno, que si bien sobrelleva la idea de la caída, subraya, sobre todo, el concepto del renacimiento cíclico, como sucede con las estaciones del año, las fases de la luna,

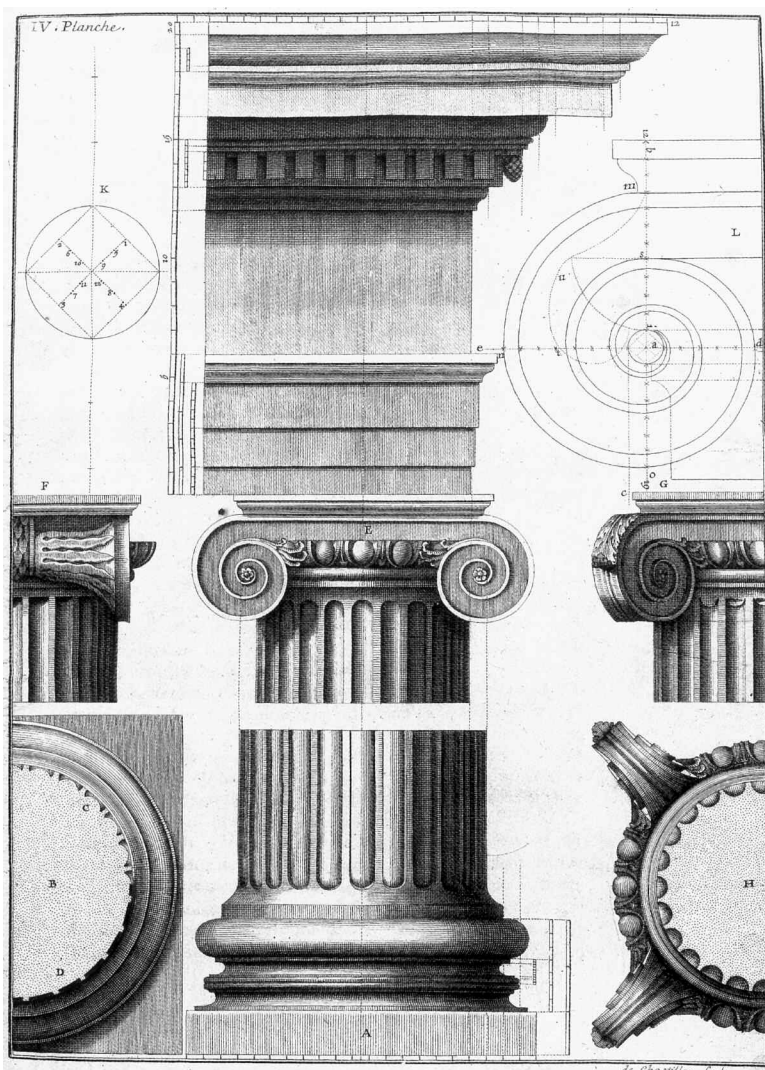
y el ciclo de las cosechas. En su estudio clásico sobre el tema, *El mito del eterno retorno*, Mircea Eliade hace una observación crucial:

Colectivos o individuales, periódicos o esporádicos, los ritos de regeneración encierran siempre en su estructura y significación un elemento de regeneración por repetición de un acto arquetípico, la mayoría de las veces el acto cosmogónico. Lo que nos detiene principalmente en esos sistemas arcaicos es la abolición del tiempo concreto y, por lo tanto, su intención ahistórica.

La negativa a conservar la memoria del pasado, aun inmediato, por parte del hombre arcaico (y de todos aquellos otros seres humanos que, aun siendo contemporáneos, todavía participan de semejante visión del tiempo, como es el caso de los hombres religiosos, de los sobrevivientes de las culturas indígenas y autóctonas tradicionales de nuestro planeta, y de ciertos artistas) cuya vida se halla circunscrita por la repetición de los actos arquetípicos, manifiesta una evidente voluntad de restarle valor al tiempo —o al menos al “tiempo



Roland Fréart de Chambray, *Construcción de una "columna cuadrada" jónica*, 1650



Claude Perrault, *Basa, capitel y entablamento*, 1683

concreto”, como lo llama Eliade— para reafirmar su intención de vivir en un “eterno presente”.

Pero el “eterno presente” no es moneda en curso en los pueblos históricos. Con la invención de la escritura y las posibilidades de llevar un recuento mucho más preciso y minucioso de los acontecimientos, dejando testimonio indeleble de ellos, al ser humano se le abrieron nuevos retos y horizontes. Muy rápido se desarrolló un culto a la memoria que consiguió profundizar nuestra percepción del tiempo como un río que fluye. Para los seres humanos inmersos en la historia, el tiempo se convirtió en una serie aparentemente interminable de acontecimientos que no se repiten, y que corren —ora sosegada ora impetuosamente— desde el pasado, pasando por el presente, hasta desembocar en el futuro. Ésta es la forma en que, más o menos, *sentimos* el tiempo hoy en día.

De acuerdo con esta manera de ver el tiempo, en medio del río, observadores de su devenir, nos encontramos los seres humanos, en el instante presente, en la confluencia justa de las aguas que fueron y de las aguas que todavía no son, pero que tarde o temprano serán. Sin embargo, curiosamente, esta visión simétrica lo es sólo en apariencia. Wittgenstein en su famoso *Cuaderno café*, que contiene las clases que el gran filósofo dictó a

sus estudiantes de Cambridge en la década de los treinta, dice al respecto:

Es más probable que la idea de una proposición que nos diga algo acerca de lo que ha de pasar en el futuro sea más discutible y difícil de aceptar que la idea de una proposición sobre el pasado. Al comparar los acontecimientos del futuro con los acontecimientos del pasado uno se siente inclinado a decir que, aunque los eventos del pasado realmente no existen como tales a la luz del día, sí existen en un inframundo al que han pasado de la vida real; mientras que los eventos del futuro ni siquiera tienen una borrosa existencia.

Esta curiosa y significativa asimetría que podemos observar sin mayores dificultades en lo que toca a nuestra apreciación del pasado y el futuro, permea toda nuestra visión del mundo. No es de extrañar, en este sentido, que en tantas tradiciones se haya considerado al futuro como un tiempo caído, un tiempo inferior en relación al pasado. Sólo en los tiempos modernos, con el advenimiento del Renacimiento y de sus hijas legítimas, la Edad de la Razón y la Revolución Industrial, se ha comenzado a ver todo este asunto de otra forma. La línea ascendente del tiempo que remata en la Edad de Oro del futuro de una sociedad sin clases es análoga a la línea ascendente del progreso tecnológico. Sin embargo, es difícil, fuera de los avances científicos y tecnológicos, estar de acuerdo en que este tiempo es mejor que los tiempos anteriores.

Pero, ¿qué tienen que ver todas estas consideraciones con la poesía? Nada y todo. En palabras de Octavio Paz:

Reducidos a un presente que se angosta más y más, nos preguntamos: ¿adónde vamos?; en realidad deberíamos preguntarnos ¿en qué tiempo vivimos? No creo que nadie pueda responder con certeza a esta pregunta. La aceleración del suceder histórico [...] y la universalidad de la técnica, que ha hecho de la tierra un espacio homogéneo, se revelan al fin como una suerte de frenética inmovilidad en un sitio que es todos los sitios. Poesía: búsqueda de un ahora y un aquí.

La puntualidad flamígera del instante se halla siempre balanceada por aquello que el poeta galés Robert Graves llamaba *el único tema de la poesía*, “El Tema” (así, con mayúsculas) de toda la poesía: el nacimiento, la vida, la muerte y la resurrección del Dios del Año. A veces el Dios puede referirse a su ciclo diario como el Sol desde una aurora hasta la siguiente; a veces, a su ciclo anual, que va desde un solsticio de invierno hasta otro solsticio de invierno con los meses como estaciones; y otras veces a ciclos mucho más grandes, como al ciclo de 52 años que constituía la base del sistema calendárico mesoame-

ricano —el Fuego Nuevo— o hasta el magno ciclo del Año Cósmico o el Gran Año que dura 25,920 años y que señala la precisión de los equinoccios.

En todo caso queda claro que en la dialéctica entre el tiempo como duración y el tiempo como instante se cifra lo que podríamos llamar “el tema de la poesía”. Es el tiempo el que une, hermana, y hasta disuelve, esos dos extremos opuestos, esas dos fuentes originales de inspiración, en apariencia irreconciliables, que nutren a todos los artistas: la vida y el arte. Como dice el poeta Seamus Heaney: “En la formación de cualquier poeta tanto el arte como la vida juegan sus respectivas partes, y ambos han de ser amados, honrados y obedecidos. Sin embargo, es frecuente percibir que se hallan en conflicto”.

Hablar aquí de conflicto no es más que reconocer que se escoge un símil o una metáfora de acuerdo con un estado de ánimo o con un cierto temperamento. Aunque quizá valdría más decir, aquí como en tantos otros casos, que es el símil o la metáfora los que escogen al poema o al poeta. Así tenemos, por ejemplo, que Ivan Malinowski, al hablar de la posibilidad de entender la dialéctica o el contrapunto que se establecen entre este instante y el tiempo, entre el arte y la vida, entre el espíritu y la materia, dice en una de sus *Tesis sobre la verdadera naturaleza de las cosas*:

La palabra griega “polemos”
con la cual Heráclito
definía la fuerza
que sostiene al mundo
es traducida con frecuencia
como “disputa” o “guerra”
librada entre principios opuestos;
sin embargo si observamos
a qué grado necesitan
uno del otro los opuestos
para llevar a cabo su tarea
podríamos igualmente
traducirla como “atracción”
y hasta como “amor”.
También el símbolo chino
del yin y el yang
se parece más a un coito
que a un campo de batalla.

La poesía contemporánea no hace sino constatar este conflicto, coito, o campo de batalla, y la necesidad que sienten los poetas de hoy en día de reconocer a sus ancestros, así sea para diferenciarse de ellos, de confrontarse con sus maestros para superarlos, de medir fuerzas en una carrera con los titanes para darles después la espalda a fuerza de correr más rápido. Se trata, pues, de reconocer nuestro lugar de origen —aunque, paradójicamente, no sea uno solo— así como de aprender a res-

petarlo y amarlo; y se trata de tomar en nuestras manos las herramientas de otros tiempos para así comprobar por nosotros mismos lo que son capaces de hacer; se trata de aprender a usar y valorar las nuevas herramientas, y de inventar las que todavía no existen; se trata, pues, de cumplir con la vieja petición de principios: en el arte primero hay que dominar las bases y, a partir de este conocimiento y una libertad ganada a pulso, hallar nuevas formas de hacer las cosas.

Hoy es el futuro de ayer. Y hoy por hoy, nos dice el filósofo Jürgen Habermas: “la obra de arte declaradamente moderna ya no obtiene su poder, su capacidad de ser clásica, de la autoridad de una época pasada; en vez de eso, una obra moderna se convierte en clásica porque ha sido ya alguna vez auténticamente moderna”. Y no olvidemos que “moderno” viene del latín *modo*, que quiere decir “hace un momento, ahora mismo”.

Nuestro tiempo es una época que valora el instante muy por encima del pasado y del futuro, y que ha decidido prescindir, para todos los fines prácticos, de la hipótesis de la eternidad. Sin embargo, el tema esencial de la poesía de nuestro tiempo sigue siendo el tema de todos los tiempos: el tiempo. Sólo que ahora ya no nos interesa el tiempo en general, sino que nos interesa este tiempo: nuestro tiempo. Sí, pero, ¿qué quiere decir *nuestro tiempo*? En otras palabras: ¿qué quiere decir *este instante*?

El tiempo es, en más de un sentido, el tema principal —y hasta se podría argumentar que único— de toda la poesía. Sí, pero, ¿cuál tiempo? ¿El tiempo de la presencia y el tiempo de la ausencia? ¿El tiempo bifronte del *Eclesiastés*?

- 3, 1. Todas las cosas tienen su tiempo, y todo lo que hay debajo del cielo pasa en el tiempo que se le ha prescrito;
2. Tiempo de nacer, y tiempo de morir; tiempo de plantar, y tiempo de arrancar lo plantado;
3. Tiempo de dar muerte, y tiempo de dar vida; tiempo de destruir, y tiempo de edificar;
4. Tiempo de llorar, y tiempo de reír; tiempo de luto, y tiempo de bailar;
5. Tiempo de esparcir las piedras, y tiempo de recogerlas; tiempo de abrazar, y tiempo de alejarse de los abrazos;
6. Tiempo de ganar, y tiempo de perder; tiempo de guardar, y tiempo de arrojar;
7. Tiempo de rasgar, y tiempo de coser; tiempo de callar, y tiempo de hablar;
8. Tiempo de amar, y tiempo de aborrecer; tiempo de guerra, y tiempo de paz.

Tiempo de la paciencia y tiempo de la impaciencia. El tiempo de la espera y el tiempo en donde ya no hay nada qué esperar, por la simple y sencilla razón de que en este instante no hay tiempo. En un sentido literal, en este instante no hay pasado ni futuro, nada que recordar

y nada que esperar. Porque, como decía Paul Valéry: “el trabajo del poeta es quizá, de todos los trabajos, aquél en el que la máxima impaciencia tiene necesidad esencial de la mayor paciencia”. Calma: mientras hay espacio hay tiempo.

Pero entre la paciencia y la impaciencia, entre la imposible simetría del tiempo que ya no es y el tiempo que todavía no es y que, por lo tanto, se asemejan absolutamente en el no ser, resplandece el enigma. Como el maravilloso tigre de Blake:

*Tyger! Tyger! burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?*

Tigre, tigre, que te enciendes
en los bosques de la noche,
¿qué mano inmortal, qué ojo
pudo idear tu terrible simetría?

Sin embargo, en medio de los bosques de la noche de los tiempos no sólo aparece un tigre y su terrible simetría; aparece, de pronto, un objeto inesperado: una flecha. Sí, al tigre visionario de Blake, como a todos los seres vivos, escritos o no, imaginarios o reales, lo persigue un dardo: la inmemorial flecha del tiempo. Una flecha dorada que rompe la simetría y apunta hacia el futuro. Una flecha que se manifiesta siempre en un mismo sentido: viendo hacia el mañana. Así lo resume Stephen Hawking en su célebre libro *Breve historia del tiempo*:

La explicación que se da usualmente de por qué no vemos vasos rotos recomponiéndose ellos solos en el suelo y saltando hacia atrás sobre la mesa, es que lo prohíbe la segunda ley de la termodinámica. Esta ley dice que en cualquier sistema cerrado el desorden, o la entropía, siempre aumenta con el tiempo. En otras palabras, se trata de una forma de la ley de Murphy: ¡las cosas siempre tienden a ir peor! Un vaso intacto encima de una mesa es un estado de orden elevado, pero un vaso roto en el suelo es un estado desordenado. Se puede ir desde el vaso que está sobre la mesa en el pasado hasta el vaso roto en el suelo en el futuro, pero no al revés.

El hecho de que con el tiempo aumente el desorden o la entropía es un ejemplo de lo que hemos llamado la flecha del tiempo, y que es lo que distingue el pasado del futuro dando una dirección al tiempo. De hecho, se trata, para ser más precisos, no de una simple flecha, sino de una flecha triple, de tal manera que más que hablar de una flecha de oro habría que hablar de un tri-dente. En primer lugar está la flecha termodinámica, que es la dirección del tiempo en la que el desorden o

la entropía aumentan. En segundo lugar, se encuentra la flecha psicológica: ésta es la dirección en la que nosotros *sentimos* que pasa el tiempo, la dirección en la que somos capaces de recordar el pasado pero no el futuro. Y en tercer lugar, está la flecha cosmológica: ésta es la dirección del tiempo en la que el universo está expandiéndose en vez de contrayéndose. Tres flechas en una que apuntan inequívocamente hacia el futuro.

Son muchos los movimientos, escuelas y obras poéticas que en el siglo XX decidieron hacer de su vocación por el futuro o por las nuevas formas y las innovaciones de toda clase que apuntaban siempre hacia el futuro, el centro de su práctica. Para conseguir este fin han sido muchas las estrategias que los poetas modernos y contemporáneos han puesto en práctica al trabajar con el lenguaje: el simultaneísmo, asociado al cubismo y al constructivismo; el *collage*, que a través de Apollinaire y Cendrars nos llega desde Picasso, Braque y dadá; la escritura automática y el cadáver exquisito del surrealismo; el imagismo y el vorticismismo de Ezra Pound; el interseccionismo y el drama en gente de Pessoa; el monólogo interior que viene de Joyce; el ultraísmo de Borges y el creacionismo de Huidobro; el estridentismo en México; el poema objeto de Ponge y los poemas-cosas del doctor Williams; las composiciones por campo y el verso proyectivo de Olson y Creeley; el poema río de José Lezama Lima y de Octavio Paz; la poesía concreta brasileña; el rescate de las centellas —vía Fenollosa, Pound, Tablada— que nos han dejado como enseñanza los haikus japoneses y los poetas chinos; las centellas alucinadas de la poesía escrita en trances inducidos por psicotrópicos, como la de Michaux, Daumal y Artaud; la poesía que hace uso de los ritmos sincopados del *jazz* —Kerouac, Ginsberg, Boris Vian— y la fuerza iconoclasta del *rock*: Bob Dylan, Lennon, Leonard Cohen, Tom Waits; la poesía hablada de David Antin; la poesía y el arte del performance; la poesía de Fluxus; la experimental poesía sonora; la poesía del lenguaje de los *Language poets*; la experimental poesía visual.

Además, habría que subrayar la influencia de Duchamp, tal como lo señala Jerome Rothenberg, en *Revolution of the Word*:

James Schuyler, hablando por sí mismo, pero también a nombre de poetas como Frank O'Hara, escribió: “Rose Sélavy, de Duchamp, tiene más que ver con la poesía de los poetas que yo conozco que esa Emperatriz de la Tapioca: la Diosa Blanca”. Y Duchamp también fue una fuerza detrás de la poesía y de la música aleatoria de John Cage y Jackson Mac Low, junto con la obra de Gertrude Stein...

Sin embargo, es indudable que si algún movimiento literario se interesó vivamente en el futuro, ése fue el

futurismo italiano. Así, ya en 1909 Filippo Tommaso Marinetti, decía en su Primer Manifiesto Futurista publicado en Francia: “¡Nos encontramos sobre el último promontorio de los siglos!... ¿Por qué deberíamos mirar a nuestras espaldas, si queremos echar abajo las misteriosas puertas de lo Imposible? El Tiempo y el Espacio murieron Ayer. Nosotros ya vivimos en lo absoluto, pues hemos creado la eterna velocidad omnipresente”. Claro está que junto a estos exabruptos emocionales, y frente al entusiasmo que despertaron los descubrimientos científicos y los avances tecnológicos a principios del siglo XX, aparece también un culto estúpido y suicida de la guerra, la violencia, el odio y la misoginia, que, desgraciadamente, fructificarían muy pronto. Y no sólo porque el futurismo propusiera “cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y la temeridad”, propagando a los cuatro vientos que “el valor, la audacia, la rebelión serán elementos esenciales de nuestra poesía”. La verdad es que las condiciones políticas y sociales de Europa eran favorables a la reacción organizada bajo el modelo que unos cuantos años después triunfaría en Italia con la marcha sobre Roma de los “camisas negras” de Mussolini, el mismo hombre que, ya convertido en dictador, haría ingresar en la Academia al fundador del futurismo que había clamado:

9. Nosotros queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las hermosas ideas por las que se muere y el desprecio por la mujer.

10. Nosotros queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y toda cobardía oportunista o utilitaria.

Y si bien es cierto que, como puede verse por estas declaraciones, el futurismo fue más un movimiento de choque que una escuela literaria propiamente dicha, también es cierto que apuntó hacia una nueva forma de arte, en general, y en particular hacia una nueva poesía. En este sentido, interesantes nos resultan ahora las propuestas estrictamente literarias que fueron formuladas por Marinetti en el “Manifiesto técnico de la literatura futurista” publicado en Milán el 11 de marzo de 1912:

1. Es menester destruir la sintaxis disponiendo los sustantivos al azar, tal como nacen.

2. Los verbos deben usarse en infinitivo, para que se adapten elásticamente al sustantivo y no queden sometidos al yo del escritor que observa o imagina. El infinitivo del verbo puede dar el sentido de la continuidad de la vida y la elasticidad de la intuición que percibe.

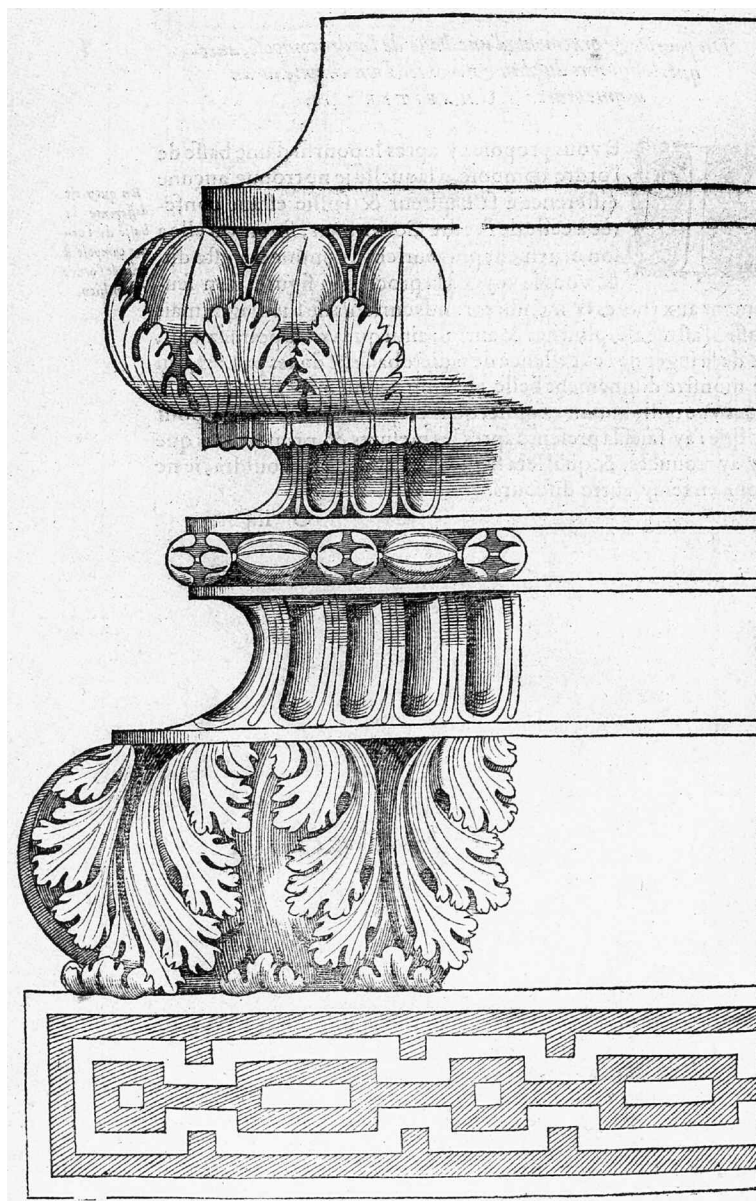
3. Se debe abolir el adjetivo, para que el sustantivo desnudo guarde su color esencial. El adjetivo, teniendo en sí

mismo el carácter alusivo, es incompatible con nuestra visión dinámica, puesto que presupone una pausa y una meditación.

6. Abolir también la puntuación. Al haberse suprimido los adjetivos, los adverbios y las conjunciones, la puntuación queda anulada, en la continuidad variada de un estilo vivo que se crea por sí mismo, sin las pausas absurdas de los puntos y las comas. Para acentuar ciertos movimientos e indicar sus direcciones se emplearán signos matemáticos: $+$ $>$ $<$ $-$ $:$ $=$, y signos musicales.

8. No existen categorías de imágenes, nobles o groseras o vulgares, excéntricas o naturales. La intuición que las percibe carece de preferencias y partidismos. El estilo analógico es el dueño absoluto de toda la materia y de su intensa vida.

11. Destruir en la literatura el “yo”, o sea, toda la psicología. El hombre completamente averiado por la biblioteca y el museo, sometido a una lógica y a una sabiduría espantosa, ya no ofrece ningún interés. Por consiguiente debemos abolirlo de la literatura y finalmente sustituirlo por la materia, de la que se debe captar la esencia a gol-



Philibert de l'Orme, *Principio del orden compuesto*, 1568

pes de intuición, cosa que jamás podrán hacer los físicos ni los químicos.

Estas propuestas hechas por Marinetti en 1912 encontraron un eco lejano en Perú cuando César Vallejo publicó en 1922 su libro *Trilce*, que había sido escrito en una cárcel, a la cual fue injustamente condenado “por incendio, asalto, homicidio frustrado, robo y asonada...”. He aquí un breve ejemplo extraído del poema XXXII:

Remeda al cuco; Roooooooooeeis.....
 tierno autocarril, móvil de sed,
 que corre hasta la playa.

Aire, aire! Hielo!
 Si al menos el calor (_____Mejor
 no digo nada.

La enorme cantidad de manifiestos y programas generados por los futuristas revela una exasperada proyección hacia el futuro; y si bien es verdad que expresa la férrea voluntad de romper con la tradición, también

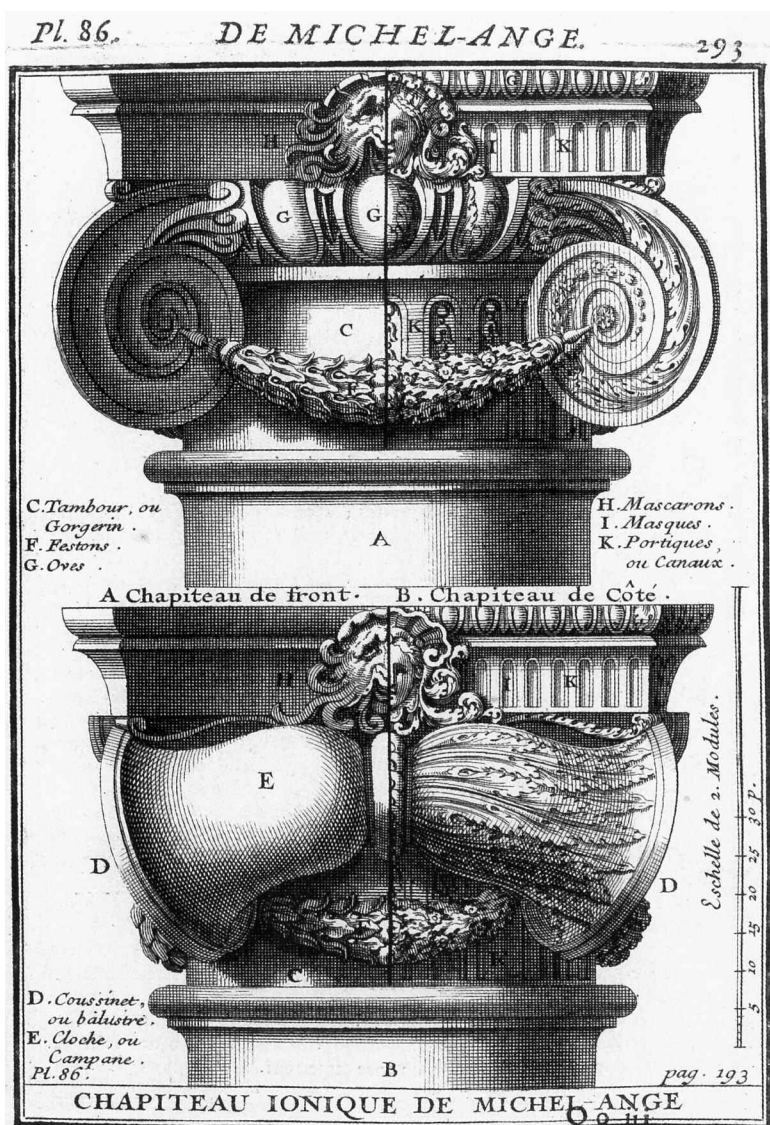
es cierto que demuestra una cierta incapacidad de escapar a lo que tanto afirmaba detestar: los cánones establecidos. Los viejos mandamientos de la literatura eran sustituidos por nuevos, irreverentes mandamientos. Pero, sobre todo, revela una absoluta incapacidad de escapar a lo inevitable. Como dice George Steiner:

El discurso, el habla, nos compele a subordinar nuestra experiencia, por más íntima y más extática que sea, a la vulgaridad universal del tiempo pasado, la niebla del presente o del futuro. De hecho, el que recurramos al tiempo futuro en el discurso es una triste burla, un disparo de honda contra el hecho real de nuestra inescapable e impredecible muerte.

Tal vez todo esto no es sino una nueva manera de hablar de lo mismo que hemos hablado ya antes, y, quizá, de lo mismo que se ha venido hablando en la poesía desde siempre. Porque las limitaciones de nuestra vida siguen siendo las mismas: un cuerpo —es decir, un espacio— y un tiempo: el que nos sea concedido para vivir en esta tierra. Y es por ello que, con todas las innovaciones técnicas y tecnológicas, con todos los avances científicos, con todas las novedades habidas y por haber en el campo del arte, la literatura y la poesía, tiene toda la razón Marcel Proust cuando dice: “Actualmente, a un escritor genial le queda todo por hacer. Su situación es más o menos la misma que la de los tiempos de Homero”. Lo cual no quiere decir que no existan nuevas formas de decir lo mismo que se ha dicho siempre. Y tampoco quiere decir que no haya nada nuevo por ser dicho.

Ante la maliciosa pregunta: ¿Tiene la poesía un futuro?, el poeta argentino Roberto Juarroz respondió con otras agudas preguntas: “Yo preguntaría: ¿es suplantable la muerte, el hombre, el misterio, el infinito? ¿Es suplantable la palabra en relación con todo eso? Si las respuestas son no, la poesía sí tiene un futuro. El futuro de la poesía es como su pasado: para ella no existe el tiempo. La poesía es”. O, como dice el poema de Luis Cernuda “A un poeta futuro”:

Cuando en días venideros, libre el hombre
 Del mundo primitivo a que hemos vuelto
 De tiniebla y de horror, lleve el destino
 Tu mano hacia el volumen donde yazan
 Olvidados mis versos, y lo abras,
 Yo sé que sentirás mi voz llegarte,
 No de la letra vieja, mas del fondo
 Vivo en tu entraña, con un afán sin nombre
 Que tú dominarás. Escúchame y comprende.
 En sus limbos mi alma quizá recuerde algo,
 Y entonces en ti mismo mis sueños y deseos
 Tendrán razón al fin, y habré vivido. [U]



Augustin Charles D'Aviler, Capitel jónico de Miguel Ángel, 1691