

el
canto y
el vuelo

alberto blanco

 ANDANTE

*A la poesía:
ese filo cortante
de la esfera del lenguaje.*

*

*A todos los que mantuvieron el fuego de la poesía
encendido para que llegara hasta nosotros.*

*A los que están por venir y les tocará en su turno
mantenerlo encendido.*

Al origen y el misterio del fuego.

© Alberto Blanco
© anDante
www.lamanoandante.com
Primera edición
Ciudad de México, 2016
ISBN 978-607-97352-1-0

La poesía intenta poner orden en los conflictos entre antiguos pensamientos religiosos y nuevos pensamientos científicos. Prepara el terreno para una nueva ciencia. En su esfuerzo por superar los conflictos entre dioses, subraya el hecho que había conflictos. También patentiza la flaqueza de los textos científicos, insiste sobre el hecho que, necesariamente, la ciencia es futura. La poesía aporta a aquélla una materia esencial. Para quien estudia la naturaleza humana o la historia de los hombres y de la cultura, la poesía permite conocer a profundidad los fenómenos de la imaginación. Una ciencia del hombre sólo puede existir mediante la poesía.

La utilidad poética
Michel Butor

el futuro

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, no todo el tiempo hemos sabido que todo pasa. ¿En qué momento despierta en nosotros esta certeza de la fugacidad de todo? Ciertamente no en la primera infancia; aunque hay excepciones. Mi hija Dana tendría cuatro años cuando me preguntó: “Papá, ¿cuánto duran los años?” Yo no tuve más remedio que responderle que nadie lo sabía.

El momento de este despertar es distinto para cada persona; pero tarde o temprano a todos nos sucede. Y es un momento crucial. Hay un antes y un después de la noción de que en el mundo todo ha de morir y muere. Incluidos nosotros, por supuesto. Así describe este momento determinante Eugène Ionesco en su *Diario*:

¿Cuándo me di cuenta de que el tiempo “pasaba”? La noción del tiempo no estaba asociada, al menos en un principio, con la de la muerte. Claro que cuando yo tenía cuatro o cinco años me daba cuenta de que iba a crecer y a envejecer, y que tendría que morir. A los siete u ocho años me dije a mí mismo: tu mamá morirá algún día. Este pensamiento me aterró. Saber que ella moriría antes que yo. Sin embargo, pensé en ello sólo como una interrupción decisiva del presente, pues todo sucedía en el presente. Un día, una hora, me parecían interminables. Cuando me hablaban del próximo año yo sentía que no iba a llegar jamás... me

sentía fuera del tiempo, en una especie de Paraíso. Pero a los once o doce años —no antes— fui consciente por primera vez, de una manera intuitiva, de que todo se acaba.

En realidad, únicamente a partir de esta dolorosa epifanía se puede empezar a hablar de *el tiempo*. Pero *¿qué es el tiempo?* Nos hemos planteado esta pregunta innumerables veces: ha pasado de mente en mente, de libro en libro y, a lo largo de esta poética, de capítulo en capítulo; ha pasado de brujos y chamanes a poetas y artistas; de teólogos, maestros y filósofos a físicos, cosmólogos y charlatanes, y no ha perdido ni un ápice su poder de seducción. Las respuestas que se han dado conforman una lista interminable. Pero sólo el ser humano se plantea esta pregunta. “Es la inserción del hombre, con su limitado lapso temporal de vida —dice Hannah Arendt— 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 dependen mucho más de nuestra manera de ver y de pensar, de la forma en que nuestro cerebro opera, y hasta de nuestro código genético y del idioma que hablamos, que de una hipotética realidad intrínseca de eso que llamamos *tiempo*. El hecho de que podamos postular un sustantivo que proviene de nuestra experiencia de la permanencia 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*. Lo mismo se podría decir de todo sustantivo, incluido el sustantivo *poesía*. Porque, bien visto, experimentamos verbos —el pasar, cambiar, permanecer, vivir—, pero no conocemos *el paso, el cambio, la permanencia, la vida...* que son todos sustantivos. No conocemos, pues, *el tiempo*. Así que, por lo pronto, no habrá más remedio que reconocer que el tiempo es tan sólo una palabra. Asunto del lenguaje, pues. Más aún: asunto de cada idioma en particular.

Tal vez uno ha de esperar hasta tener la experiencia del estudio a fondo de otro idioma para darse cuenta de las características implícitas en el propio; descubrir que 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. Tampoco puede esperarse que la sintaxis sea la misma, ni el modo de utilizar los verbos (si es que hay verbos), o los artículos. Esto es verdad, sobre todo, cuando se estudia un idioma que está muy alejado de nuestra lengua materna. Por fortuna, yo tuve esta reveladora experiencia cuando estudié el chino mandarín en El Colegio de México.

Antes de mi trabajosa inmersión en la lengua china, había aspectos bien fundamentales del español en los que yo nunca había reparado, y que con gran ingenuidad 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: a cada palabra —a cada ideograma— además de corresponder fonéticamente una sola sílaba, corresponde una imagen hasta cierto punto pictográfica. Ambos aspectos trabajan juntos, sintética y sinestésicamente combinados, como una entidad completa. Así sucede, por supuesto, con el ideograma 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 al lector: para nosotros, que hablamos español, una lengua romance, un idioma occidental, ¿qué sería el futuro? ¿Tiempo más abajo o tiempo más arriba? Creo que no me equivoco al aseverar que para el 99% de nosotros, occidentales (si no es que para el 100%), la respuesta inmediata que surge en nuestra mente es: tiempo + arriba. *Whatever that means...*

Me sorprendió muchísimo constatar que el futuro para los chinos está “abajo”. Futuro = tiempo + abajo. Para el Oriente, al igual que para 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— parece resultarnos obvio lo contrario. Sin percatarnos de ello, inconscientemente, pensamos que el tiempo es una línea que no deja de subir, y así damos por hecho que el futuro está “allá arriba”, con su imprescindible promesa de los tiempos mejores por venir. Por más que la terca y dura realidad se empeñe en demostrarnos en muchos sentidos lo contrario.

Así lo han pensado y reconocido muchas culturas tradicionales —tal vez todas—, por más que las imágenes que conjuran su visión del tiempo tiendan con abrumadora frecuencia a la forma geométrica perfecta del círculo y a su consabida reverberación: el mito del eterno retorno. Este mito, si bien es cierto que sobrelleva la idea de la caída, subraya, sobre todo, el concepto del renacimiento cíclico, como sucede con la noche y el día, 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, 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 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 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. Los tres niveles —como dijo Fellini al hablar de *Ocho y medio*— “en los cuales vive la mente: el pasado, el presente y el condicional... el reino de la fantasía”.

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. Ésta es la forma en que, más o menos, *sentimos* el tiempo hoy en día. 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, pues, 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 (o, para el caso, del Paraíso cristiano) es sospechosamente análoga a la línea ascendente del progreso tecnológico. Sin embargo, es difícil aseverar que este tiempo es *indiscutiblemente* 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: ¿a dónde 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.

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 extremos opuestos, esas dos fuentes originales de inspiración, en apariencia irreconciliables: 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 son 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. Se trata, en cierta medida, de volver al origen, 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 de una libertad ganada a pulso, hallar nuevas formas de hacer las cosas.

Cuando el compositor húngaro György Ligeti estrenó en 1961 una de sus obras maestras, *Atmosphères*, para gran orquesta y per-

cusiones, entronizando su método de micropolifonía, comenzaba una nueva etapa en la música contemporánea que ya muy poco o casi nada le debía a sus antecedentes modernos. Aunque todavía se pueden escuchar ecos de las *Cinco piezas para orquesta* (1909) de Schönberg, y de alguna de las *Altenberglieder* (1912) de Alban Berg, *Atmosphères* va mucho más lejos y señala con claridad el fin de la era de la ortodoxia que se derivó de la música de Webern.

En esta nueva manera de componer, donde incluso la fragmentación radical de las obras más avanzadas de Webern resultaba ya irrelevante, el nombre del juego era *construcción*. Los compositores a la cabeza de la nueva música —Stockhausen, Xenakis, Boulez, Ligeti— idearon grandes esquemas abstractos en los cuales todos y cada uno de los elementos de una composición quedaron sujetos a una estricta organización que tal vez no sería una exageración calificar de *científica*, y ciertamente *matemática*. Los títulos mismos de las obras dan testimonio de ello: *Composición No. 1, Polifonía x, Música en dos dimensiones, Atmósferas*, etc.

Los trabajos de Ligeti después de *Atmosphères* transitaron a gran velocidad del silencio a la entropía. Y quizá ninguno ejemplifica mejor este proceso que su “conferencia” sobre el futuro de la música, en Alpbach. Y entrecomillo la palabra *conferencia* porque a pesar de que Ligeti se resistió a hablar sobre el futuro de la música, finalmente cedió a la presión de los organizadores bajo las siguientes premisas: Ligeti no tenía nada que decir ni quería decir nada sobre el tema; a los organizadores les pareció bien que así fuera. A juzgar por los resultados, es evidente que no estaban preparados para lo que iba a venir.

Ligeti decidió permanecer en silencio los diez minutos que duraba su conferencia. Pero la audiencia tenía una idea diferente. Después de un largo silencio, Ligeti comenzó a escribir en un pizarrón algunas sencillas instrucciones como las siguientes: “Por favor no aplaudan”; “No se dejen manipular”, etc. El resultado fue un escándalo de grandes proporciones y el “no-evento” pasó a formar parte del catálogo de obras de Ligeti con el título de *El futuro de la música: una composición colectiva*.

Este episodio señala muy claramente no sólo el futuro de la música (y no hay que olvidar que este *happening* sucedió en 1961), sino el futuro de todas las artes, incluyendo el de la poesía. ¿Por qué? Primero que nada, por la decisión radical de poner en tela de juicio la idea de “obra musical”, sustituyéndola —muy a la manera de las obras de Fluxus, un movimiento con el que Ligeti tuvo claras afinidades en un momento dado— por una serie de instrucciones. En segundo lugar, por poner en tela de juicio la idea de “autor”. La “obra” termina por ser una creación colectiva, como lo atestigua su título oficial. En tercer lugar, por dejar que el silencio fuera el centro mismo de una composición musical, permitiendo —a la manera de John Cage y su *4'33"* (1952)— que el ruido ambiente fuera la “composición” y que el azar “ordenara” los elementos.

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.” Creo que ninguno de los poetas modernos, postmodernos, contemporáneos, pone en duda la posibilidad de crear una nueva obra maestra *a partir* de una vieja obra maestra. O, incluso —¿por qué no?— a partir de una obra “declaradamente moderna”.

Así que la pregunta ya no es, nada más, ¿qué significa el tiempo? También es: ¿cuál tiempo? ¿El tiempo de la presencia o 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.
- 3.2. Tiempo de nacer, y tiempo de morir; tiempo de plantar, y tiempo de arrancar lo plantado;
- 3.3. Tiempo de dar muerte, y tiempo de dar vida; tiempo de destruir, y tiempo de edificar;
- 3.4. Tiempo de llorar, y tiempo de reír; tiempo de luto, y tiempo de bailar;
- 3.5. Tiempo de esparcir las piedras, y tiempo de recogerlas; tiempo de abrazar, y tiempo de alejarse de los abrazos;

- 3.6. Tiempo de ganar, y tiempo de perder; tiempo de guardar, y tiempo de arrojar;
- 3.7. Tiempo de rasgar, y tiempo de coser; tiempo de callar, y tiempo de hablar;
- 3.8. Tiempo de amar, y tiempo de aborrecer; tiempo de guerra, y tiempo de paz.

Y aquí vale la pena hacer notar que las nociones del tiempo del idioma en que se escribió el *Eclesiastés* —el hebreo— y las del pueblo judío tradicional, no reconocen el futuro. El verbo en hebreo es rico en formas, pero muy limitado en cuanto a los tiempos. Existen sólo dos tiempos en esta lengua: el pasado y el no-pasado. Todo lo no-pasado es presente y futuro.

Tiempo de la paciencia y tiempo de la impaciencia. El tiempo de la espera y el tiempo en donde ya no hay nada que 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.

Paciencia es la palabra. Porque una cosa es el tiempo de la concepción (instantánea, o fuera del tiempo, o no-tiempo); otra cosa es el tiempo de la realización de una obra (que puede llevar segundos, minutos, horas, días, meses, años, décadas...); otro es el tiempo de la publicación (si es que se publica) y sus distintas etapas; otro el tiempo de la lectura, en voz alta si no se publica, o en silencio, una vez que el libro existe y comienza a circular y vivir su vida; y otro es el tiempo de las posibles respuestas, si es que las hay. En todo caso, queda claro que la inspiración, si sucede —¡y más vale que suceda!—, sucede en el principio y prácticamente no dura nada... es, si acaso se le puede comparar con algún fenómeno, un relámpago. Lo que sigue es mucho trabajo que lleva mucho tiempo. Y el poeta no tiene más remedio, si ha de cumplir con su llamado y serle fiel a su don, que ponerse al servicio de esa visión original, le lleve el tiempo y el esfuerzo que le lleve.

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 que resplandece en estos versos:

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, 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 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. Y ese mañana será siempre más desordenado que hoy, como el día de hoy es más desordenado que el de ayer. ¿Por qué? Porque, como dice Stephen Hawking en su reconocido libro *Breve historia del tiempo*: “En cualquier sistema cerrado el desorden, o la entropía, siempre aumenta con el tiempo.”

El hecho de que con el tiempo aumente el desorden o la entropía es inherente a su naturaleza. La flecha del tiempo —de hecho, se trata, para ser más precisos, de una flecha triple, de tal manera que más bien habría que hablar de un tridente— apunta no sólo hacia el desorden, sino también hacia la posibilidad de recordar el pasado pero no el futuro, y hacia el hecho de que el universo está expandiéndose, no lo contrario. Nada ni nadie puede escapar a esta condición.

Desde luego que hablar del tiempo en relación con un universo que se expande o se contrae, es hablar del tiempo en relación con el espacio. Y que el tiempo y el espacio se encuentren de tal manera unidos no debe, a estas alturas, sorprendernos. “El espacio y la duración *son uno*”, escribió Edgar Allan Poe en su libro de cosmología, *Eureka*, en una genial anticipación relativista más

de sesenta años antes que Einstein, inaugurando lo que sin rubor podríamos llamar “nuestro tiempo”.

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*?

“Todo análisis es vano. Es el instante lo que habría que considerar. Pero antes hay que apresarlo”, dice Edmond Jabès. Y para conseguir este fin son muchas las estrategias que los poetas modernos, postmodernos y contemporáneos, han puesto en práctica al trabajar con el lenguaje: el simultaneísmo, asociado al cubismo y al constructivismo; el *collage*, que viene desde Picasso y Dadá; la escritura automática y los cadáveres exquisitos del surrealismo; el imagismo y el vorticismo 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 de México; el poema-objeto de Ponge y los poemas-cosas del Dr. 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; las centellas y la lección de austeridad de los haikús japoneses y muchos poetas chinos; la poesía que se mezcla con los ritmos sincopados del *jazz* y la fuerza iconoclasta del *rock*; la experimental poesía sonora; la experimental poesía visual.

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 del siglo XX, aparece también un culto estúpido y suicida a la guerra, la violencia, el odio y la misoginia, que, desgraciadamente, fructificaría muy pronto. Y no sólo porque el futurismo propusiera “cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y la temeridad”, propalando 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 en general, y de Italia en particular, eran favorables a la reacción organizada bajo el modelo que unos cuantos años después triunfaría 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 y una nueva poesía. En este sentido, pueden resultar interesantes las propuestas estrictamente literarias formuladas por Marinetti en el *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, publicado en 1912 en Milán:

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.

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

Remeda al cuco; Rooooooeeeeis.....
 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 manifiesta incapacidad de escapar de lo que afirmaba detestar: los cánones establecidos. Los viejos mandamientos de la literatura fueron sustituidos por nuevos, irreverentes mandamientos. Y con la misma arrogancia... o tal vez mayor. Pero, sobre todo, el futurismo revela una absoluta incapacidad de escapar de lo inevitable. Como con gran tino señala 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 se nos ha 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 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.” En este sentido, creo que de entre todas las maneras de abordar la escritura y la forma de cifrar un poema, hay tres que hoy se destacan como faros del futuro: la composición por matrices, la composición por series y los poemas del lenguaje. En la composición de un poema por matrices, que viene de la pintura y el diseño, se nos presenta de golpe, visualmente, una constelación de formas distintas: allí está *El golpe de dados*, de Mallarmé, las *Galaxias* de Haroldo de Campos o la poesía de Robert Duncan. La composición por series, que viene de la música desde Webern y Schönberg, y que llega hasta las variaciones minimalistas de Terry Riley y de Steve Reich, se encuentra presente en poemas

seriales como “Visitas a St. Elizabeth”, de Elizabeth Bishop o en el minimalismo de los haikús. Y por lo que toca a los poemas del lenguaje podríamos citar cualquiera de los escritos por los llamados *Language Poets*.

Y es que si hablamos de composiciones por matrices y series, quiere decir que seguimos operando en función de pares opuestos: uno centrado en el espacio —las formas visuales, el ojo, la imagen— y el otro centrado en el tiempo —las formas sonoras, el oído, la música— como polos inevitables de nuestra práctica. He aquí la balanza: en un platillo, en un mismo tiempo una forma poética ocupa el espacio de muchos modos distintos; en el otro platillo, una misma forma poética y un mismo modo de ocupar el espacio desarrollan sus múltiples variaciones en el tiempo. El fiel de la balanza es, como siempre, el misterio del lenguaje. Y las preguntas que despierta siguen siendo las mismas.

Así, por ejemplo, ante la maliciosa pregunta: ¿Tiene la poesía un futuro?, el poeta argentino Roberto Juarroz respondió con otras agudas preguntas: “Yo me 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 yazcan
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.

la ciencia

aunque por mucho tiempo ha sido una costumbre social —y hasta una verdadera obligación— considerar a la ciencia y la poesía como dos polos antitéticos e irreconciliables, no podemos ni debemos pasar por alto el hecho de que muchos de los más grandes poetas del siglo XX, así como muchos de los científicos más importantes de nuestro tiempo, no sólo se han sentido poderosamente atraídos por la práctica de sus “antípodas”, sino que han dedicado buena parte de su tiempo y muy serios esfuerzos a tratar de llegar al fin a comprender la naturaleza de estas dos actividades humanas, así como a trazar paralelismos, contrastes y posibles relaciones entre ellas.

Sin embargo, esta atracción no es nueva. Baste pensar en Omar Khayyam, matemático y astrónomo, autor del *Tratado en la demostración de problemas de álgebra* (1070); o en el luminoso ejemplo de Goethe, que lo mismo se interesó en la geología que en la biología, en la meteorología, la anatomía y la óptica; o el caso de Edgar Allan Poe, cuyo interés en las ciencias lo llevó a inventar un nuevo género literario: la ciencia ficción. Y ni qué decir de los poetas con formación de científicos, como es el caso de Miroslav Holub, inmunólogo; A. R. Ammons, biólogo; Nicanor Parra, físico y matemático; Liliana Popescu, matemática; Jorge Cuesta, químico; Primo Levi, químico; Gerardo Deniz, químico; yo mismo, químico.

Por principio de cuentas, habría que aclarar que tanto la ciencia —esa necesidad humana de entender el mundo real tal cual es— al igual que la poesía —esa necesidad humana y más que humana de comprender y de expresar el mundo real y más que real no sólo