

# LA POESIA DEL FUTURO

POR

LUIS FELIPE VIVANCO

Conferencia leída en el Instituto de Cultura  
Hispánica el jueves 11 de marzo de 1965.

Pasado, presente y futuro son las tres casillas artificiales —o espaciales, como diría Bergson— en que encerramos al tiempo. En primer lugar, al tiempo de nuestra propia existencia, personal y social, pero también al tiempo de todo lo que existe en el Universo. Hoy día sabemos que este tiempo no es homogéneo, que no es el mismo el tiempo de la biología que el de la astronomía, el tiempo de la célula o del crecer de la hierba que el de la estrella o de la danza de los átomos al compás de sus intermitencias cuánticas. Sabemos también que no es el mismo, dentro de las ocupaciones y diversiones humanas, el tiempo de la política y el periodismo que el del arte y la investigación científica, el tiempo de la historia que el de la intrahistoria. Gracias a esta diversidad y hasta disparidad de tiempos humanos sabemos que muchas veces perder el tiempo es ganarlo, y al revés, y que dentro de un mismo tiempo, una hora no es igual a otra, o no debe serlo. En mi libro *Lecciones para el hijo* y en el poema representable titulado «Los nombres» he incluido un romancillo que dice así:

*Perder el tiempo es ganarlo,  
recuperar su verdad:  
el corazón y la muerte  
que andan al mismo compás.*

*Las horas que eran iguales  
se agrietan de ociosidad  
y empieza a ser cada una  
distinta de las demás.*

*¡Quién sabe si cada hora  
se asoma a su más allá!  
Mientras estaba en el tiempo  
nunca le oía pasar.*

*Pero he llegado a la orilla  
donde las olas están  
salpicando con sus voces  
la voz eterna del mar.*

*Quien pierde tiempo en el tiempo  
lo gana en la eternidad.  
Ya he perdido unos minutos...  
¡Quiero perder muchos más!*

He leído estos versos porque mis palabras en prosa van a consistir ahora en comentarlos un poco. Vamos a ver si perdemos unos pocos minutos de tiempo hablando de poesía, y vamos a ver si los perdemos de veras en el tiempo, para ganarlos, también de veras, en la eternidad. La técnica mide las realidades de este mundo con la mano y con los instrumentos, que son prolongación suya; en definitiva, con la inteligencia. La lírica mide las realidades con el corazón. La técnica tiene sus limitaciones, y la lírica las suyas. El poeta es el hombre que dice: no quiero más realidades que las que puedo medir con mi corazón. Y al tiempo que se emplea en medir las realidades con el corazón es al que llamo, en una época de predominio de la técnica, tiempo perdido. ¿Qué quiero decir cuando digo en mi romance que el corazón y la muerte andan al mismo compás y que así es como el tiempo recupera su verdad o su medida humana? ¿Qué quiero decir cuando digo que las horas iguales empiezan a agrietarse de ociosidad y que así empieza cada una de ellas a ser distinta de las otras, es decir, a existir y a crecer por su cuenta desde su realidad más profunda? ¿Y qué es esa ociosidad que agrieta a las horas para hacerlas más nuestras? ¿Qué es ese más allá al que puede llegar a asomarse cada hora, y nosotros con ella? ¿Es el arte, la forma artística, el poema, el busto que sobrevive a la ciudad? Por otra parte, ¿qué quieren decir esas olas que salpican con sus voces la voz eterna del mar? ¿Son, esas olas, los poetas? La voz única del mar, ¿se confunde con las múltiples voces de sus olas? ¿Podemos decir que cada ola, cada poeta, tiene voz propia, o es siempre el mar, el mismo mar, el que canta? Y por último, ¿qué tienen que ver todas estas preguntas con el tema de esta conferencia, es decir, con la poesía del futuro?

Empezaré por el final. A lo largo de mi ya larga vida de poeta he escrito bastante sobre la poesía y los poetas del presente. He corrido ese riesgo, ya que hablar de los contemporáneos es siempre lo más arriesgado. Ahí está mi libro: *Introducción a la poesía española contemporánea*, y otros muchos ensayos y artículos dispersos y aún no recogidos en libro. He escrito principalmente sobre poesía en lengua española, pero también sobre poesía y poetas en otras lenguas que conozco y puedo leer, aunque no las hable, empezando por la catalana. También he escrito algo sobre la poesía del pasado. Pero es la primera vez que me siento ante unas cuartillas para escribir sobre la

poesía del futuro. Escribir sobre la poesía del futuro no es lo mismo que escribir sobre el futuro de la poesía. Predecir este futuro desde fuera—la evolución probable de escuelas y tendencias vigentes—es algo que cae fuera de mi alcance. Podría hablar de una futura sociedad socialista, en vez de capitalista, y, por tanto, de la extinción dentro de ella de la poesía llamada social, que ya no tendría razón de ser, y, en cambio, la restauración de una nueva poesía del yo, más exigente y más romántica que nunca, saliendo otra vez por los fueros de la fantasía y del sentimiento. Es la tesis paradójica de Oscar Wilde en su ensayo: *El alma del hombre bajo el socialismo*. Porque la poesía de una época no es preciso que esté de acuerdo con los convencionalismos sociales, basta que lo esté con las necesidades humanas. Por eso, cuando la renovación de una sociedad injusta es una necesidad humana, la poesía más íntima se convierte en social. Pero cuando la sociedad vuelve a imponer sus nuevos convencionalismos, la poesía tiene que ponerse otra vez de parte del hombre. Podría hablar de que la evolución de la poesía en los países democráticos europeos tiene un sentido y en España otro sentido contrario. También podría hablar de las mutuas influencias entre la poesía occidental y la de otras culturas. Desde principios de siglo la poesía de Occidente—lo mismo que el arte, y en alguna medida el pensamiento—se abre a las de otras culturas menos desarrolladas técnicamente. En este sentido, la descolonización poética o artística ha precedido a la política. Incluso podríamos decir que una vez en marcha la primera tenía que ocurrir la segunda. Pero dentro de una situación futura de auténtico ecumenismo, ¿quién va a seguir influyendo a quién, qué van a seguir siendo las poesías regionales y cómo, dentro de ellas, va a seguir descubriendo su mundo personal cada poeta? Por otra parte, dentro del campo de la poesía religiosa, podría hablar de la posibilidad de una nueva poesía católica, inspirada en los temas y en la actuación del Concilio, pero sobre todo en la aparición manantial o manantial del Papa Juan XXIII, gracias al cual tantas aguas vivas que corrían ya cansadas y próximas a la desembocadura vuelven a manar desde el origen.

Toda poesía verdadera quiere ser manantial, ¿podrá seguir siéndolo en el futuro la poesía escrita o volverá a serlo la oral? El poeta Gabriel Celaya ha tratado recientemente este tema en un trabajo suyo interesantísimo aparecido en la *Revista de Occidente*. Para Celaya, *los nuevos medios de transmisión sonora—radio, micrófono, disco, magnetofón, etc. ...— están llamados a producir—si no han producido ya— un cambio en la poesía de signo inverso al que la revolución técnica de la imprenta produjo en su día, y mucho más radical, desde luego, que el de una a otra escuela poética*. Si el futuro de la huma-

nidad pertenece a la técnica y a la cultura de masas, aquélla se ha puesto ya de parte de la poesía oral y ésta la necesita. Sin embargo, para que la palabra poética en sí misma vuelva a ser oral en vez de escrita no basta que el poeta diga de viva voz su verso ante el micrófono o en el disco, es menester que brote de un manantial nuevo, es decir, que los nuevos medios técnicos de comunicación estén vigentes, por así decirlo, en el arranque mismo de la voz. ¿Una vuelta al futurismo y al dadaísmo? Celaya, de acuerdo con su propia actitud poética, se da cuenta de que la poesía oral se socializa y de que la lírica tendrá que dejarle otra vez el puesto—tal vez el primer puesto—a la épica. ¿A qué épica? El problema de una nueva épica, ¿no afecta a la novela más que a la lírica? No sabemos cuáles van a ser los nuevos géneros poéticos del futuro. Dentro de la poesía española hay una gran cantidad de poesía oral y, por ejemplo, entre los poetas del 27 no cabe duda que la poesía de Lorca o Alberti es más oral—y no sólo más neo-popular—que la de Guillén o Cernuda. En todo caso, una cosa me parece cierta: la mayor parte de la poesía entra mejor por el oído—como la fe, según San Pablo—que por los ojos. Por eso ha llegado a ser tan raro el buen lector de poesía. La poesía lírica, género minoritario, ¿volvería a ser mayoritaria al volver a ser oral en vez de escrita?

Todo esto es hablar del futuro de la poesía y de algo que pertenece a la historia literaria. En cambio, la poesía del futuro está dentro de mí, formando parte de mi actividad y, sobre todo, mi pasividad de poeta. La pasividad del poeta es esa ociosidad que decía antes, que agrieta las horas para hacerlas distintas unas de otras y verdaderamente vividas por nosotros. ¿Qué cantidad de horas vividas y distintas puede soportar el hombre? La ventaja de la técnica desde el punto de vista del bienestar humano es que homogeniza las horas y los minutos del tiempo—como diría Antonio Machado—, los hace y los conserva iguales, quitándonos toda necesidad de participación activa en ellos. Porque esa participación activa—el medir las realidades con el corazón—es, desde el punto de vista de la técnica, una actitud pasiva. La pasividad del poeta es la que le opone al técnico y a su voluntad de transformación de las cosas en objetos. El poeta sabe que, de acuerdo con las palabras del viejo Heráclito, antes de hablar hay que escuchar y que este escuchar es un elemento constitutivo de la palabra y, por tanto, del ser del hombre. Hablar de la poesía del futuro es hablar de la palabra del hombre que va a seguir escuchando lo que dicen las cosas, sin convertirse en objetos. La forma poética o artística es el desperdicio de la cosa como objeto. Pero como el futuro pertenece a la técnica, hablar de la poesía del futuro es hablar de la palabra humana, que seguirá teniendo el hombre técnico, gracias al poeta. Una cosa es el lenguaje de la técnica, lenguaje racional homogéneo, y otra

la palabra poética o cualificada del hombre técnico. El lenguaje de la técnica es algo homogéneo y, como diría Heidegger, desamparado. La palabra del hombre técnico tiene que seguir siendo, creo yo, palabra poética.

El tema de la poesía del futuro es el tema de la relación entre la esencia de la técnica y la esencia de la lírica, que es la poesía por excelencia, o al menos la de planteamiento más radical y existencial en la palabra. El futuro no es una página en blanco donde hay que proyectar a tientas unas posibles trayectorias. El futuro pertenece a la dialéctica interior de cada poeta que está viviendo ya en el mundo de la técnica. Es posible que no sepamos todavía —vuelvo a citar a Heidegger— en qué consiste la esencia de la técnica. Pero sabemos que la actividad técnica consiste en utilizarlo todo. Es posible que no sepamos en qué consiste la esencia de la lírica, pero su actividad consiste en desaprovecharlo todo. La técnica utiliza y objetiviza para el hombre, para el bienestar material y espiritual del hombre. ¿Podemos decir que la lírica desaprovecha o desperdicia también para el hombre y su bienestar más profundo?

La técnica modifica las condiciones de la existencia humana. Para Ortega y Gasset el hombre es un animal técnico que se siente extraño en la naturaleza —metido en ella, pero sin pertenecer a ella— y tiene que crear otro mundo, el mundo de los objetos técnicos, que le libere de la naturaleza. Ortega difiere de Heidegger y confiere a la técnica categoría suprema de creación imaginativa. El mundo de la técnica pertenece al mundo específicamente humano de la interioridad y la creatividad personal, al mundo del espíritu. De acuerdo con este planteamiento, ¿qué quiere decir que el poeta cante, en vez de imponerse con el técnico, y que su canción sea su libertad de estar entre las cosas? Ortega no tiene una idea del poeta tan elevada y fundamental como la de Heidegger —al que llama en cierta ocasión «ventrílocuo de Hölderlin»—; en cambio, tiene una idea muy elevada de la imaginación como dimensión decisiva del hombre. La ciencia es imaginación, tanto o más que el arte y la poesía. La imaginación formal o específica del científico, por un lado, del poeta, por otro, ¿crea bienestar sin más a través de la técnica y malestar a través de la lírica? ¿Qué sentido tiene una lírica del malestar? Este malestar de la lírica, ¿acaso no es el bienestar más profundo del hombre? El hombre futuro, ¿podría llegar a su bienestar más profundo de desaprovecharlo todo en la libertad de la canción en vez de quedarse en el bienestar material de la técnica?

Cuando digo el hombre futuro estoy hablando todavía del hombre presente. Porque en el hombre actual es donde la invasión triunfante de la técnica ha producido un despegue más radical hacia el más allá

de la lírica y donde la vigencia social de la poesía ha alcanzado un nivel más bajo. No debemos dejarnos engañar por las apariencias de unas cuantas minorías culturales y unos pocos nombres universales de grandes poetas. La satisfacción de la técnica modifica las apetencias de más allá del hombre y convierte a la lírica en una curiosa colección de casos aislados, sin posibilidad de contagio en las masas. En este sentido podemos ser optimistas de cara al futuro —a este futuro que llevamos dentro como necesidad de conservación de nuestra palabra humana—, y suponer que en el hombre de un futuro inmediato el desapego hacia la lírica habrá disminuído bastante. Hoy día se habla de la sociedad del bienestar, pero al mismo tiempo se habla ya de la crisis de esa sociedad. Se habla, por un lado, de la sociedad socialista, y, por otro, de la crisis de esa sociedad en los países donde existe. ¿Qué quiere decir esta crisis? Por lo pronto, creo yo, que la palabra humana persiste por debajo del lenguaje técnico, y con ella la libertad de canción y de estar cantando entre las cosas sin utilizarlas para nada.

La libertad de canción es libertad de imaginación, más allá de la libertad de conciencia. El mundo de la técnica crece por la multiplicación de individuos repetidos, objetos repetidos a los que, según la palabra inventada por el arquitecto Enrique Colás Hontán, podríamos llamar multillizos. El de la lírica, por la adición de criaturas únicas. El ritmo de la multiplicación no es el mismo que el de la adición y no admite las pausas y los tropiezos que la adición necesita para lograr el acierto de sus criaturas. Yo diría que el mundo de la técnica es un mundo de individuos o máquinas necesariamente perfectas, mientras el mundo de la lírica es un mundo de criaturas imperfectas. En mi obra poética he contado siempre, o casi siempre, la imperfección de la criatura. Llamo criatura poética imperfecta a aquella que nos deja milagrosamente interrumpidos en nosotros mismos y hace que nuestro tiempo empiece a ser más nuestro. Hoy día la criatura poética ha llegado a ser una criatura marginal imperfecta. El que sea marginal proviene de la posición central de la técnica, y el que sea imperfecta es su garantía de imaginación poética, su plenitud de realidad desaprovechada por el hombre. *Nuestras vidas son los ríos...* Y nuestra corriente central existencial corre entre dos orillas o márgenes: una, de naturaleza pura; la otra, de puro ensueño. La técnica nos saca de la naturaleza y nos mete dentro de nuestras casillas de hombres civilizados, es decir, nos instala en su mundo de objetos creados por la inteligencia práctica y de lenguaje racional ceñido a la objetividad de esos objetos. Pero la lírica nos saca de nuestras casillas y nos devuelve la naturaleza y, al mismo tiempo, al ensueño. La orilla del ensueño pertenece al canto del poeta con la misma fuerza de realidad

invisible que la de la naturaleza. Y al revés: la orilla de la naturaleza pertenece al canto con la misma fuerza de realidad visible que la del ensueño.

La vuelta a la naturaleza no es la vuelta a un estado natural desde otro de civilización o cultura. La técnica pertenece a la cultura, pero la cultura, a su vez, pertenece a la lírica. Quiero decir que los valores supremos de la cultura no son aquellos que consisten en utilizar las cosas técnicamente, sino los que consisten en cantarlas líricamente. No es el aparato de radio donde suena música de Bach, sino la música de Bach que suena en el aparato. Cuando en el aparato de radio suena la propaganda comercial o la política—que son dos de las técnicas que más ofenden nuestra dignidad de hombres—seguimos metidos dentro de nuestras casillas, pero cuando suena la música de Bach volvemos a la naturaleza y al ensueño.

En realidad, la lírica no nos devuelve a la naturaleza, sino nos mantiene en ella a través de la palabra poética o de la forma artística. No deja que la naturaleza como orilla desaparezca del todo de nuestra vida. Nos recuerda que, además de la perfección de la técnica, existen esas otras criaturas o realidades marginales, de naturaleza y ensueño, que podemos medir con la imperfección de nuestro corazón. Antonio Machado ha dicho: *Un corazón solitario / no es un corazón*. Podría haber dicho: *Un corazón perfecto / no es un corazón*. Por su parte, Juan Ramón Jiménez, en su poema de *La estación total*, titulado: «El otoñado», nos dice: *Estoy completo de naturaleza...* Yo diría más bien: *Sigo incompleto de naturaleza...* ¿Cómo desperdiciar de veras una mañana o una tarde de este mundo, para no seguir siendo tan incompletos? Porque seguimos incompletos de naturaleza, ésta, para nosotros, incluso para el propio Juan Ramón, es el ensueño. Incompleto de naturaleza he escrito mis poemas en verso de *El descampado* y mis poemas en prosa de *Lecciones para el hijo*. Mi orilla de naturaleza es mi pasividad de poeta a la escucha, mi humildad de poeta y mi atención más profunda, mi callar transparente.

Mi orilla de ensueño es mi actividad imaginativa en la palabra, mi libertad en el poema. Pero el ensueño son los barbechos y todo lo que se puede descubrir en ellos. El ensueño es un viejo tejado con goteras, o una vieja tapia con glicinas y lagartijas trepando por ella, o un viejo castaño que extiende sus ramas en la soledad de un valle. El ensueño es la naturaleza, y lo primero que tengo que hacer como poeta es escuchar, saber escuchar para que me hable su voz:

*Soy la noche más larga de viento en la montaña,  
la noche impetuosa de viento, la más diáfana,  
la más alta y en calma de estrellas desveladas.  
Se te cierran los ojos de cansancio. Descansa.*

*Duerme un poco. Y no sueñes. Y no pienses en nada.  
No quiero que te excites demasiado. Descalza  
tus pies (y tus recónditos pensamientos). Retarda  
tus horas de entusiasmo creciendo hacia mañana.  
No tengas prisa. Espera tu voz junto a la tapia.  
Aunque el viento por fuera te incorpore a su danza,  
sigue, aparte, en la orilla. Soy la noche que calla,  
la noche que se acerca como un valle a tu alma.*

Estos versos, puestos en boca de la noche, son de otro de mis poemas representables: *Subida a la cumbre*.

Después de haber escuchado de veras la voz natural de la noche, o la del viento, o la de las estrellas, el poeta puede empezar a crear sus palabras, tal vez esas mismas palabras que ha oído de boca de la noche, palabras que le decían que no tenga prisa y que espere junto a la tapia, a la vieja tapia de ensueño por la que trepan lagartijas y glicinas, su voz. Esperar su voz es esperar su vez. ¿Qué quiere decir esta palabra, vez, tan misteriosamente vinculada al destino del hombre? Don Miguel de Unamuno tiene un poemilla en su *Cancionero póstumo*, en el que nos habla de la vez:

*Vez, misteriosa palabra  
que en el corazón nos labra  
cada vez  
aquel asombro primero  
con que nos abrió el sendero  
la niñez.*

Para el mundo de la técnica la niñez no cuenta; casi podríamos decir que no existe. Sólo algunos niños prodigio, con capacidad mental de adultos. Para la lírica, la niñez forma parte de las dos orillas de naturaleza y ensueño. En un mundo de criaturas imperfectas y balbucientes el niño sigue siendo siempre, hasta el final de la vida, una realidad inagotable. Incompleto de naturaleza, el poeta se pone a esperar su voz y su vez, su asombro primero de niño, junto a la tapia, o junto a la esposa y el hijo dormidos, junto a todo lo que tiene o junto a todo lo que le falta. Y de pronto se le empiezan a juntar las palabras, las horas de la noche empiezan a juntarle las palabras de su canto. Así nos lo dice el poeta Leopoldo Panero, al comienzo de su poema *La estancia vacía*:

*Despacio, muy despacio, van las horas  
juntando las palabras de mi canto.  
Las horas muertas tras las horas vivas  
caminan y caminan en la sombra.  
Despacio, muy despacio, el viento mueve  
su dulce libertad, y Dios escucha*



Ese viento que mueve su dulce libertad es lo único que al poeta le queda de la naturaleza, pero, a lo largo del poema, la irá recuperando por completo, ya en forma de niñez, ya en forma de paisaje vivido. La poesía de Panero, fallecido hace un poco más de dos años, es ya poesía del futuro. Sus palabras persisten por debajo del lenguaje de la técnica para que el hombre que vive en sus casillas se dé cuenta de su desamparo y se ponga a recordar y escuchar, tal vez a cantar, por su cuenta. La técnica no canta, pero el técnico sí puede cantar y, sobre todo, escuchar el canto. En la sociedad técnica del futuro la poesía sigue siendo la palabra primera del hombre. En el caso de Unamuno y en el de Panero, a los que acabo de citar, palabra religiosa.

En otro de sus poemas—uno de sus poemas más hondos e impresionantes—Leopoldo Panero nos habla de *El que no sirve para nada*. Y el que no sirve para nada—ni en su época ni en la nuestra—es Miguel de Cervantes:

*Porque Miguel es torpe, porque Miguel no sirve para nada.  
Porque no sirve para nada, como el arbol soñoliento  
de la tarde y los pájaros. Porque no sirve para nada  
como el olor de las encinas. Porque no sirve para nada  
como Miguel en el umbral de las puertas. Porque es torpe  
y tartamudo, como un niño que es niño...*

Es torpe y tartamudo frente a los listos y a los que sirven para algo. Con estos versos, el poeta defiende su condición de poeta y su no servir para nada. El poeta, como el torpe Miguel de Cervantes, sirve para los mismo que el arbol de la tarde y el olor de las encinas. No nos dice que Miguel sea bueno, pero sí que *le gusta la bondad de los buenos*. Por eso hay que llevar a Miguel dentro del corazón. Este, el corazón, para medir la cosas líricamente, desperdiciándolas, tiene que llamarse Miguel:

*Porque sólo la libertad es su límite:  
digo y repito, como las olas,  
lo vivo de mi corazón, lo que se llama Miguel,  
lo que se ciega Miguel, lo que es España y Miguel,  
lo que es amor y Miguel, lo que es niño  
lo que no sirve para nada.*

El poeta se hace cargo de la realidad, de toda la realidad, haciéndola crecer en su palabra. La realidad de la técnica específicamente humana—aunque artificial y derivada—es la más pujante e inmediata para el hombre de la época técnica. Una realidad contradictoria que le libera por un lado y le esclaviza por otro. Cantar la técnica no es cantar la libertad. Un poeta de la libertad, como Walt Whitman, en

realidad no es un poeta de la técnica, sino del progreso en general, unido a la democracia. Es un poeta de la vida humana, incluyendo los instrumentos técnicos. Pero los instrumentos que canta, el hacha y el tambor, el camino público o la barca de Brooklyn, son tan sencillos, antiguos y elementales como la mano del hombre. La poesía de Whitman arranca de esa actitud lírica tradicional que consiste en recordar lo que he llamado las dos orillas de naturaleza y ensueño. Seguimos viviendo de la poesía de Whitman por la gran cantidad de naturaleza y de fuerza vital que hay en ella. Su paradoja de poeta, de gran poeta, consiste en convertir—o desconvertir—el mundo de la técnica, al que no puede dejar fuera de su poesía, en mundo de la naturaleza. Otros poetas posteriores, por ejemplo, el belga Verhaeren, han sido más fieles a la técnica y a lo que el mundo de la técnica significa para el hombre. Las ciudades humanas, para él, son ya ciudades tentaculares—es el título de uno de sus libros—que se comen a los campos:

*La plaine est morte et morte—et la ville la mange.*

Pero, en definitiva, *Los ritmos soberanos*—título de otro de sus libros—siguen siendo en su poesía, como en la de Whitman, su maestro, los ritmos de la vida. Los poetas más vitalistas, los que cantan desde la vida misma, y no sólo desde el espíritu o las ideas, o el sentimiento, se atreven con la técnica y la humanizan, pero a veces se contagian de ella y llegan a creer que su verso es un instrumento técnico más, apto para la transformación material del mundo.

En el extremo opuesto, un Rimbaud sabe que su verso no sirve para nada fuera del terreno del progreso moral o espiritual. El verso negativo de Rimbaud pertenece a la fuerza de la naturaleza invisible. En pleno triunfo de la primera revolución industrial, el adolescente Rimbaud acomete su revolución del lenguaje. Rimbaud es un rebelde metafísico en su palabra, y no sólo en su conciencia o en su acción. Nos enseña, de una vez para todas, que cuanto más perfecta o técnica es una sociedad más rebelde puede ser el poeta dentro de ella. El poeta puede y debe ser rebelde contra la injusticia social, pero también contra la técnica y la sociedad del bienestar material debe estar siempre a favor del hombre y en contra de una sociedad más o menos convencional y deshumanizada. Puede ser rebelde satánicamente contra Dios—como William Blake y los románticos ingleses—, o, más modestamente, contra los dogmas y la moral de una religión positiva, de una iglesia, pero también puede ser rebelde contra el ateísmo, sobre todo cuando es un ateísmo confesional o de Estado. Mas el poeta, en tanto que poeta, no puede ser rebelde más que en su palabra, en

su libertad de canción. Rimbaud fué primero rebelde en su palabra y después en su vida prosaica de aventurero al servicio del colonialismo y la civilización técnica. El prosaísmo de su vida comercial en Abisinia es su rebeldía social absoluta. Antes nos ha dejado su rebeldía, también absoluta, de poeta en la palabra. En la poesía de Rimbaud, destructora del lenguaje, la palabra poética alcanza la importancia exagerada que va a tener desde entonces. Su palabra se rebela contra el arte y contra la literatura desde lo más secreto de la naturaleza. A primera vista no parece Rimbaud un poeta de la naturaleza, como Novalis o Hölderlin, ni mucho menos como Walt Whitman. Y no lo es. No lo es a la manera de ningún otro poeta, sino a la suya propia. En ningún otro poeta, en ninguna otra poesía resulta tan claro el planteamiento radical de la lírica. Su planteamiento radical y su actitud esencial de desaprovecharlo todo. Para desaprovechar las cosas líricamente, como nadie lo había hecho antes que él, es para lo que Rimbaud destruye el lenguaje con la palabra. Antes de él, la poesía estaba en la frase; después de él va a estar en la palabra, y hasta, como nos dirá Paul Claudel, en las pausas o espacios en blanco que quedan entre las palabras. También después de él muchos poetas van a intentar un planteamiento radical de la poesía semejante al suyo. La poesía de Rimbaud ha sido ya poesía del futuro y lo seguirá siendo. Rimbaud es poeta de la naturaleza en la medida en que es poeta de la vuelta al origen mismo del poetizar, como diría Heidegger.

Otro poeta posterior a Rimbaud, del que se ha ocupado Heidegger —mejor dicho, del que se ha ocupado y se ocupa todo el que quiere hablar de poesía sin ser poeta—, es Rilke. El origen del poetizar, para Rimbaud, está al principio; en cambio, para Rilke está al final. Rilke no es poeta paradisiáco, sino escatológico a su manera. La realidad tiende, en su palabra de poeta, a su consumación final. En Rimbaud, la palabra era algo que llegaba desde antes, y para llegar y aparecer incólume tenía que destruirlo todo a su alrededor. En Rilke la palabra se pone a caminar hacia adelante, cargada de experiencia. Esta, la experiencia, le es consustancial a la poesía de Rilke, lo mismo que la falta de experiencia a la de Rimbaud. Pero una y otra coinciden en ser instrumento de perfección moral, en vez de material, como los de la técnica. También uno y otro poeta coinciden en su conciencia de la oposición entre la esencia de la técnica y la de la lírica.

Ser poeta de la realidad en una época técnica no significa necesariamente ser poeta de la técnica. La técnica modifica la realidad natural hasta perderla de vista, y la poesía consiste en mantenerla a la vista. Entre nosotros hemos tenido un gran poeta en prosa de la realidad de este mundo y de las puras cosas, por así decirlo, desobjetivadas: Ramón Gómez de la Serna. Nadie como él para mantener

a la vista la realidad natural mezclada con la de toda clase de objetos más o menos técnicos. La poesía de Ramón ha tenido entre nosotros bastante vigencia literaria, pero muy poca o ninguna vigencia social. En las *Cartas a las golondrinas*, pero sobre todo en las *Cartas a mí mismo*, Ramón nos cuenta patéticamente, humorísticamente, su soledad de última hora como escritor. Su soledad de creador que se ha quedado a solas con su obra. En otra obra suya, *El hombre perdido*, nos deja su visión de penúltima hora de este mundo. Ramón ha sido durante toda su vida de escritor un gran visionario de las cosas de este mundo, sobre todo de los objetos utilitarios creados por la técnica. Y a última hora extrema su visión de estos objetos convertidos en puras cosas. La intervención lírica de Ramón destecnifica lo que el técnico había tecnificado. En su prólogo a *El hombre perdido*, que se llama: «Prólogo a las novelas de la nebulosa» —porque *El hombre perdido* no iba a ser más que una de esas novelas, aunque se quedó siendo la única—, Ramón nos habla de las muchas clases de realidad que hay: *Hay una realidad que no es surrealidad ni realidad subreal, sino una realidad lateral*. Y para que lo entendamos mejor añade que *en los indulios del belero-fonte no hay más que huevos fritos y lógica bostezante*. Ramón ha tenido fama de escritor variado y proteico, y, efectivamente lo es, pero yo le encuentro siempre desesperadamente único y semejante a sí mismo. Tiene fama de superficial e imaginista, y yo le encuentro trascendental y profundo. Pero tal vez lo que sea más decididamente es un escritor lateral, autor de muchos libros laterales. *La realidad tal cual es*—nos dice en el prólogo citado—*cada vez me estomaga más*. Y un poco más adelante: *Las cosas de la vida hay que traducirlas al otro lado del mundo*. Ramón ama la realidad completa, central, lateral y del otro lado, y por eso abomina del realismo. No puede escribir sin contar hasta el límite—ese límite que para Cervantes era la libertad—con las cosas, pero este contar hasta el límite con ellas es *traducirlas al otro lado del mundo*.

Siempre venimos a parar a lo mismo, a que la criatura poética—criatura afortunada, la llamó Juan Ramón Jiménez—es algo marginal o lateral, como el Ángel de Rilke, como los Angeles de Alberti, y muy especialmente su Ángel bueno, aquel que acude al poeta,

*para, sin lastimarme,  
cavar una ribera de luz dulce en mi pecho  
y hacerme el alma navegable.*

Hablar de la poesía del futuro es hablar del alma del hombre hecha navegable por la poesía. Si el hombre futuro va a ser humanamente mejor que el hombre del presente, lo será gracias a sus instru-

mentos de perfección moral y no de perfección material o técnica. El que la poesía sea algo lateral o marginal no sólo no la aleja del hombre, sino al contrario, quiere decir que está cumpliendo su misión esencial como actividad humana. Una actividad que consiste en escuchar de veras, primero, para cantar libremente después. Sin embargo, entre el escuchar y el cantar hay, como en la cancioncilla de Machado, una tercera cosa: el soñar. Por eso no podemos olvidar esa otra orilla activa del ensueño, que es donde el poema adquiere su realidad autónoma en su plenitud de forma.

Confieso que en mi poesía el tema del descampado, el desterrado de la naturaleza dentro de la civilización técnica, ha llegado a ser algo no sólo dominante, sino un poco obsesivo. Es un tema que ha saltado de las páginas del libro que se llama así, *El descampado*, a todos mis libros o poemas posteriores. Y mi visión objetiva de la poesía del futuro está tal vez deformada por la insistencia obsesiva de ese tema. Por lo pronto, es una visión, como diría Rubén Darío, *válida en mí*, pero no sé si válida también en sí mismo. La falta casi absoluta de naturaleza la convierte en ensueño, y dentro de éste empieza uno a sospechar que hay que aburrirse de naturaleza, de realidades naturales de este mundo, para que el poema se ponga en marcha desde su necesidad interior más profunda. En *El descampado* hay un poema titulado «Aburrimiento», en el que digo:

*Aburrirme de suelo, de Castilla, de viento,  
de Extremadura (en chozas de arcaicos carboneros),  
de un cristal de ventana y una tarde de ensueños,  
y aburrirme de idénticas laderas pedregosas.  
... ..  
Sé lo que inventa el hombre, Señor, para perderte  
de vista, y no aburrirse; pero yo, convencido  
desde el primer momento de mis ojos de niño,  
sólo busco en el mapa la aridez de otros cerros.*

Aburrirse—sin perder de vista a Dios, en mi caso—forma parte de esa manra de estar en el mundo en que las horas vividas de veras llegan a ser distintas unas de otras. De las páginas en verso de *El descampado*, esta necesidad de estar así en el mundo, salta a las de *Leciones para el hijo: Todas estas lecciones que he escrito para ti, a la manera de Juan Sebastián Bach y sus distancias atrevidas de espíritu, son lecciones de ignorancia y lecciones de campo, de estar en el campo en vez de en la ciudad, con todo el entusiasmo creador y el crecimiento del instante en polen de tomillos y en terrones húmedos de barbechos con alacranes cebolleros. Son lecciones de conservar la ignorancia visionaria del campo en el alma.* Más adelante, le hablo al hijo de las

hojas secas del otoño de la vida, de cuando su vida haya llegado al otoño, y le digo: *Antes, te impacientabas por nada, y ahora tienes un poco de visiones de cerca en tu sosiego. Visiones de estas hojas rojizas o doradas. En cada una de ellas sigue habiendo un instante de campo y una estrella.*

Siempre he preferido tener visiones de cerca a visiones de lejos. Visiones de cerca, pero con ensueño dentro. Por eso, mi visión de la poesía del futuro es también una visión de cerca, a través de una palabra en la que me resulta tan difícil conservar las dos orillas de naturaleza y de ensueño dentro del mundo de la técnica. Ya sé que los instantes de poesía, los instantes de campo con estrella no son más que paréntesis, mientras la vida no lo es. En otra de mis *Lecciones*, titulada «Paréntesis», le explico al hijo cómo *el alma es un paréntesis que Dios abre en la tierra, y cómo el mundo entero es alma*. Tal vez en mis *Lecciones*, dirigidas al hijo y, por tanto, al futuro, esté más que en ningún otro de mis libros mi poesía del futuro.

El mundo de la técnica nos hace perder de vista a la naturaleza, vivir de espaldas a ella, a la realidad de fuera. La mayor parte de los hombres vive muy a gusto sin esta realidad. Tal vez deberíamos cubrir o techar nuestras calles y nuestras plazas y vivir dentro de un enorme edificio-ciudad sin ventanas. Con las debidas chimeneas de ventilación y potentes motores para renovar el aire, tendríamos bastante. No suprimir las calles, para no tener que suprimir los automóviles y otras máquinas imprescindibles, pero suprimir las ventanas y la realidad de fuera, es decir, de fuera del mundo de la técnica. Porque la realidad de fuera existe gracias a la lírica. Esta situación de la humanidad, encerrada dentro del enorme edificio sin ventanas levantado por la técnica, la he tratado en el poema representable que citaba al principio. En este poema «Los nombres», los hombres, funcionarios y técnicos todos ellos, viven satisfechos dentro de un edificio sin ventanas. Pero el protagonista es un rebelde, es un poeta que recuerda sus orillas y echa de menos la realidad de fuera. Es un hombre sin nombre—porque los nombres de pila han sido sustituidos por números—que cree firmemente que *los árboles siguen creciendo fuera y que, cuando el viento los mueve, siguen pronunciando nuestros nombres perdidos*. Este hombre—¿cómo se le ríen en las narices cuando intenta hablarle a alguien de los árboles o de las montañas!—cita, de pronto, una frase de Juan Ramón: *No olvidemos que Dios no es la civilización*, y se pone a golpear furioso contra las paredes de acero, pidiendo una grieta: *¡Una grieta! ¡Una grieta! Una grieta para ver un árbol, o para ver a Dios moviendo sus ramas. ¡Una grieta para volver a ver el mundo creado por Dios!* Resulta que a este prisionero anormal del mundo de la técnica, mundo maravilloso y específicamente humano,

cuando ya han desaparecido todos los otros temas líricos, le queda el tema de la grieta. Y lo crea con sus versos, y se agarra como a un clavo ardiendo a sus versos desesperados de última esperanza. Dice así su poema de la grieta:

*Una grieta para ver.  
Y una grieta para oler.  
Una grieta para escuchar.  
¡Y una grieta para gritar!  
Una grieta para recibir,  
para existir, para sufrir.  
Un muro viejo y agrietado.  
Un muro olvidado y sagrado.  
Un muro desnudo de piedra.  
Un muro cubierto de yedra.  
Una grieta pequeña en el muro.  
¡Una viva rendija en lo oscuro!  
Por una grieta yo amaría...,  
y besaría, y soñaría...  
¡Una grieta de alma, una grieta  
subrepticia de ser poeta!  
Una grieta para aprender  
el roce de otra mano, y creer.  
Una grieta para tocar  
la corteza de un roble, y rezar.  
... ..  
¡Una grieta para estar fuera  
junto a una encina cualquiera!*

¿Llegarán a ser los poetas del futuro poetas subrepticios a los que no les queda más que el tema de la grieta para seguir cantando? No lo creo. Además del mundo de la técnica tenemos el de la investigación científica, que es la que más grietas verdaderas ha abierto en los muros cerrados de la realidad. El poeta no tiene más que asomarse a esas grietas y ponerse a gritar o cantar por ellas. La poesía del futuro está ya en la ciencia del presente, lo mismo que está en la prosa de la vida. Se me había olvidado hablar de la prosa de la vida y de la importancia que ha llegado a tener en la palabra poética. Lo dejaré para otra ocasión. Pero quiero añadir esto, parodiando a Bécquer: *Mientras exista la prosa de la vida / habrá poesía*. Y, afortunadamente, la ciencia es la confirmación de la prosa de la vida. Por mucha fantasía que nos parezca, a veces, que hay en sus descubrimientos, la ciencia es imaginación, y ya sabemos que la imaginación es lo contrario de la

fantasía. Y, además, mucho más. La fantasía consiste en escaparse de la realidad, y la imaginación en arraigar en ella. Un solo libro del biólogo Julián Huxley nos da muchas más visiones inesperadas sobre el amor y el cortejo amoroso de los animales que las que puede inventar nuestra fantasía. *A nosotros, los hombres*—nos dice Huxley—, *nos gusta ver cómo cortejan los animales. No divierte verlos así imitando a la humanidad, y ello dota de algo a la vez romántico y familiar a esas mudas y ocultas vidas que ellos velan tan estrictamente ante nosotros.* Recordemos la relación que establece Rilke—sin el menor romanticismo—entre la existencia del animal y lo que él llama lo abierto. Gracias a la ciencia, el cortejo de los animales se convierte en criatura poética y sigue perteneciendo a la sabiduría popular. ¿Quién imita a quién? Para la sabiduría popular, el hombre enamorado imita a muchos animales. *Un toque de naturaleza*—añade Huxley—*da parentesco al mundo entero. Pero lo que en el fondo de nuestro corazón queremos decir es: un trozo de naturaleza humana.* Aquí tenemos al científico midiendo hasta cierto punto la realidad con el corazón, cosa que no puede hacer el técnico. No confundamos al uno con el otro, y rescatemos la persona y la mirada del científico—y en algún momento hasta su palabra—para la poesía. Ese toque de naturaleza humana de que habla Huxley aparece en las danzas nupciales de ciertos gusanos de mar y en las de los caracoles, mucho más complicadas, porque son bisexuales, y cuando danza cada uno de ellos como macho tiene que excitar sexualmente a los otros como hembras. También cortejan de una manera feroz y delicada, al mismo tiempo, los cangrejos y la araña cazadora macho, que le ofrece a la hembra, para conquistarla, un cadáver de mosca envuelto en seda, lo mismo que el novio humano a la novia un ramo de flores envuelto en celofán. Todas estas son visiones científicas del mundo. ¿Para qué sirven técnicamente? El científico, sin necesidad de palabra poética, hace crecer la realidad del mundo en sus visiones. Lo malo es cuando además de ciencia quiere hacer literatura. Pero la ciencia pura y la pura lírica—a la que no hay que confundir con la *poesía pura*—están siempre de acuerdo. El poeta que quiera escribir hoy día una *Oda a la naturaleza* tendrá que medir con su corazón las visiones del científico. La ciencia no termina nunca en sí misma. Por un lado, termina en la técnica, que convierte las realidades en objetos para el bienestar humano; por otro, termina en el más allá de la palabra poética, que es la que hace que el hombre siga siendo hombre.

Luis Felipe Vivanco  
Avda. Reina Victoria, 60  
MADRID