



*Nothing changes from generation to generation
 except the thing seen
 and that makes a composition.*
 G. Stein

I. AUTOBIOGRAFÍA

Era 1948 y para final de aquel año yo cumpliría los diecisiete. Había estado en la poesía ya durante dos años. Mi cabeza estaba llena de Stein y Cummings, luego de Williams, Pound, los surrealistas franceses, los poetas dadaístas que hicieron “sonido puro” tres décadas antes. Blues. Cosas de Densmore de los indígenas estadounidenses. Cathay. La Biblia. Shakespeare, Whitman. Liturgias judías. Dalí y Lorca eran posibilidades feroces. Joyce era increíble en cualesquiera de nuestros primeros avistamientos de su obra. Lo esencial era despegar, escuchar la propia mente, aprender la voz de uno mismo. El mensaje claro y simple era moverse. Cambiar. Crear el sí-mismo y así, la propia poesía. Un proceso.

Pero todo eso era una ventaja de donde yo había crecido, un poco retrasado de los tiempos, en el Bronx de la Depresión y la Segunda Guerra Mundial. Para nosotros no se había filtrado todavía la noticia de que la edad de lo moderno, lo experimental y lo visionario (pues lo sentimos entonces como una visión), había pasado: para ser reemplazada por un retorno a las viejas formas, a la métrica convencional, la dicción, un modernismo responsable, liberal y reformista, racional y refinado, y un adiós a los locos del lenguaje. Aquellas eran las primeras lecciones de los días universitarios. Las llamaban Auden o Lowell, Tate o Wilbur. Campo de mediación, como la política que entonces emergía. Se

convirtió en una cuestión de mejoramiento. De alternancia de postura. Un pequeño endurecimiento de Tennyson. Cambia el tema, la conversación. Cambia las notas de pie de página. Kierkegaard en lugar de Darwin. La Iglesia en lugar de la Naturaleza. Pero el cuerpo del poema debe mantenerse intacto. Virgen. Las palabras debían mantenerse inmaculadas. Las imágenes debían ser heredadas y la herencia debía ser acorde con la línea de lo que se llamaba la “gran tradición”. Occidental. Cristiana. Blanca.

Estoy tratando de reconstruir o, mejor dicho, de bosquejar la sensación acerca de cómo todo eso colisionaba, y cómo, ya que interfería tanto, era posible, inevitable, que uno viera la migración del modernismo hacia el desierto de los “Nuevos Críticos” como el camino (*el camino*), lo cual realmente

LA REVOLUCIÓN DE LA PALABRA:
*la poesía estadounidense de vanguardia**

* N. de la E. Este ensayo forma parte del libro *Prosa selecta de Jerome Rothenberg*. Selección y notas de Heriberto Yépez y traducción de Heriberto Yépez y Laura Jáuregui Muruela, que será editado por la editorial ALDVS durante el 2010.

había ocurrido. Unos pocos años después, algunos poetas de mi generación volverían a ir hacia adelante, pero raramente retábamos la noción de que había ocurrido una virtual ruptura en la continuidad de las preocupaciones de la vanguardia. Raramente insistiríamos lo suficiente en que el desarrollo de nuestras propias tradiciones había sido ininterrumpido desde su primera erupción en 1914 hasta su segunda en los años cincuenta. Y si lo decíamos, recalcábamos la irrelevancia de los mediadores académicos o hacíamos resurgir (simbólicamente) la obra de un puñado de sobrevivientes, los anales y las antologías fueron más lentas en responder y contar nuestra historia.

Así que primero debo bosquejar el otro informe, la manera en que continúa relatándose entre los académicos: luego proporcionar un sentido de cómo encontramos nuestro camino hacia nuevos puntos de vista de nuestra pre-historia inmediata, y cuáles aspectos de esos puntos de vista he tratado de tomar en cuenta en mi compilación de poetas norteamericanos experimentalistas hecha en *Revolution of the Word* (1974). Pues todos estamos, de formas diferentes y desde nuestras perspectivas individuales, hablando acerca de una virtual revolución de la conciencia, y si no podemos recordar cómo llegamos aquí, quizá podríamos ser convencidos de negar adónde queremos ir.

2. LA MANERA EN QUE APRENDIMOS NUESTRA HISTORIA

1945-1950. La Segunda Guerra Mundial había terminado, y la poesía estadounidense (lo que era visible entonces del *iceberg*) había entrado en una etapa extraña. Algo que se llamaba “moderno” era tomado como un hecho establecido, pero de tal manera descrito como para alegar un sistema construido y autodestructivo que ya operaba en la obra de los herederos. Uno de ellos, Delmore Schwartz, escribió: “...la revolución poética, la revolución del gusto poético

que fue inspirada por el criticismo de T. S. Eliot... se ha establecido en el poder”. Y daba como ejemplo a los nuevos poetas que escribían en “un estilo que toma como punto de partida el idioma poético y el gusto literario de las generaciones de Pound y Eliot”; lo siguiente es de W. D. Snodgrass:

The green catalpa tree has turned
All white; the cherry blooms once more.
In one whole year I haven't learned
A blessed thing they pay you for

—A lo que David Antin echa un mirada atrás y comenta (1972): “La comparación de esta versión actualizada de *A Shropshire Lad*... y la poesía de los *Cantos* o *The Waste Land* parece tan aberrante que bordea con lo patológico...”

Sin embargo, era típico; de hecho inevitable para aquellos que no podían distinguir entre “la revolución poética” y una “revolución del gusto”, o de quienes todavía pensaban al gusto como un tema. Incluso hacer un intento por concretar tal distinción era improbable, pues las carreras de los herederos eran, con demasiada frecuencia, “literarias”, y reposaban, como su misma idea sobre la literatura, en una noción fija acerca de la poesía y del poema, los cuales podían ser mejorados pero nunca cuestionados *de raíz*. Y detrás de todo esto había un extraño miedo hacia la “libertad” tal como había sido planteada por los modernistas tempranos —fuese como “verso libre” o como “amor libre” o el abandono del juicio como un nudo a la inteligencia o del gusto como un determinante del valor. Así que si el gusto y el juicio a los que todavía se aferraban (los cuales los hacían poetas “inspirados por el criticismo de T. S. Eliot”) exigían lo “moderno” como un artículo de fe del siglo XX, lo retenían; pero daban la retirada hacia seguridades tradicionales e institucionales, “tomando otra vez los metros” (Schwartz) como un

EL PUNTO DE CAMBIO, DE CUALQUIER MANERA, FUE POCO ANTES Y DURANTE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL, Y LA GAMA DE POETAS CUYA OBRA SE INSCRIBE ES UNA CANTIDAD CONSIDERABLE, BASTANTE INDIVIDUALIZADOS, Y MUY DIFÍCILES DE PRECISAR.

contrafuerte moral contra su propia desesperanza. Y eso mismo, *qua* ideología, era visto como parte del dilema *moderno*, lo cual llegó a definir su modernismo no como una promesa de una nueva conciencia, sino como un glorificado “fracaso del temple”.

Algo por el estilo debió estar en la mente de Williams cuando habló de *The Waste Land* como “la gran catástrofe de nuestras letras” —el único evento poético lo suficientemente fuerte como para atraer una buena cantidad de jóvenes de regreso a lo académico y lo convencional y para detener el momentum de la vanguardia de los años veinte. El retroceso, de cualquier manera, era explícito en la crítica de Eliot y en la versificación de los poemas cortos del Tudor tardío. Asimismo se escondía en la propia incomodidad de Pound y Williams acerca del verso libre (“el significativo fracaso de Walt Whitman”, escribió W. C. W.) y en la necesidad de muchos de su generación (casi una obsesión estadounidense) de reclamar la cultura anglosajona y del Viejo Mundo. En la década de los veinte apareció en la alta retórica de Hart Crane —y en su idea de que “la rebelión contra... las llamadas estricturas clásicas” había terminado —y germinó a los Fugitivos del Sur (“el único movimiento literario que ha comenzado en la casa de reuniones de una fraternidad universitaria” —K. Rexroth), quienes retrocedieron el verso todavía más, mientras desarrollaban el concepto del *nuevo crítico*.

Si esa fuera la línea de descendencia que Schwartz encontró que “era tomada como dada no sólo en la poesía y la crítica de la poesía, sino también en su enseñanza” (1958), todavía vale detallarla pues ha permanecido como el punto de vista corriente acerca de la poesía estadounidense “moderna” entre las dos guerras mundiales. Tal punto de vista, obviamente, tenía que ser selectivo en su construcción del pasado. Aquellos como Schwartz comienzan, típicamente, por reducir el número de poetas cuya preocupación inmediata, alrededor de 1914, era, en palabras de Williams, “la línea poética, la manera en que la imagen debe colocarse en la página”. De éstos —el mismo Williams, debido a que su verso se mantenía “abierto”— apenas pasaban, aunque nunca eran un completo borrón como otros de los que hablaré más adelante. A Pound le iba mejor pero a través de un énfasis en el lado “clasicista”, el lado más melindroso de su poética temprana, y Eliot (junto a los poetas británicos como Yeats) le iba extremadamente

bien. Había también una tendencia a incluir como “modernos” un número de poetas convencionales o reformistas modernizantes como Robinson o Frost —muchos de los cuales eran modelos más apropiados para los del “campo medio”. Entre los poetas estadounidenses anteriores, Dickinson, Poe o Lanier eran casi todo el tiempo posibles “miembros”; Whitman casi nunca.

La idea era, según se entendía, dejar un trabajo de base para la poesía de los herederos. En los años veinte éstos eran poetas como Tate o Ransom (con Hart Crane —alabado por su “fracaso” y en algún lado de las alas de esta corriente) o un poeta británico algo joven como Auden, cuya métrica y burla intelectual fueron cruciales para el campo medio de la poesía estadounidense de los años treinta y cuarenta. (Otros, como Yvor Winters, quien pasó de una posición radical en los años veinte hacia un inoportuno tradicionalismo posterior, tuvieron una función similar). En la década de los treinta y los cuarenta, poetas como Schwartz y Roethke tomaron un terreno similar, a los que se sumaron algunos como Lowell, Wilbur y Jarrell, cada uno de éstos muy importantes en el ápice de la “revolución del gusto” de Schwartz y hasta su decadencia desde entonces. Al punto de *Anthology of New American & British Poets* (1957) de Hall-Pack-Simpson, la “revolución” casi había dado la vuelta (como los gustos en el mobiliario, etc.) hacia un reavivamiento genuinamente victoriano.

3. LAS CONTRA-POÉTICAS

Mientras todo esto sucedía, una serie de emergencias vanguardistas ponía en duda a la estrategia del llamado “campo medio”. Los nuevos agrupamientos que aparecieron a mitad de los cincuenta (la Black Mountain, los Beats, la Escuela de Nueva York, la Imagen Profunda, la poesía concreta, los procesos aleatorios, etc.) re-exploraron la idea de una vanguardia, con una virtual indiferencia a las estricturas académicas. La poesía era transformadora, no sólo de su presente y de su futuro, sino así mismo de su pasado. Lo primitivo y lo arcaico, lo esotérico y lo subterráneo, lo no-occidental y lo extranjero, poseían un papel que interpretar en una mayor “gran tradición”. Gary Snyder escribió: “Estamos atestiguando una salida a la superficie (en una encarnación específicamente estadounidense) de la Gran Subcultura que se remonta quizás hasta el paleolítico tardío”.

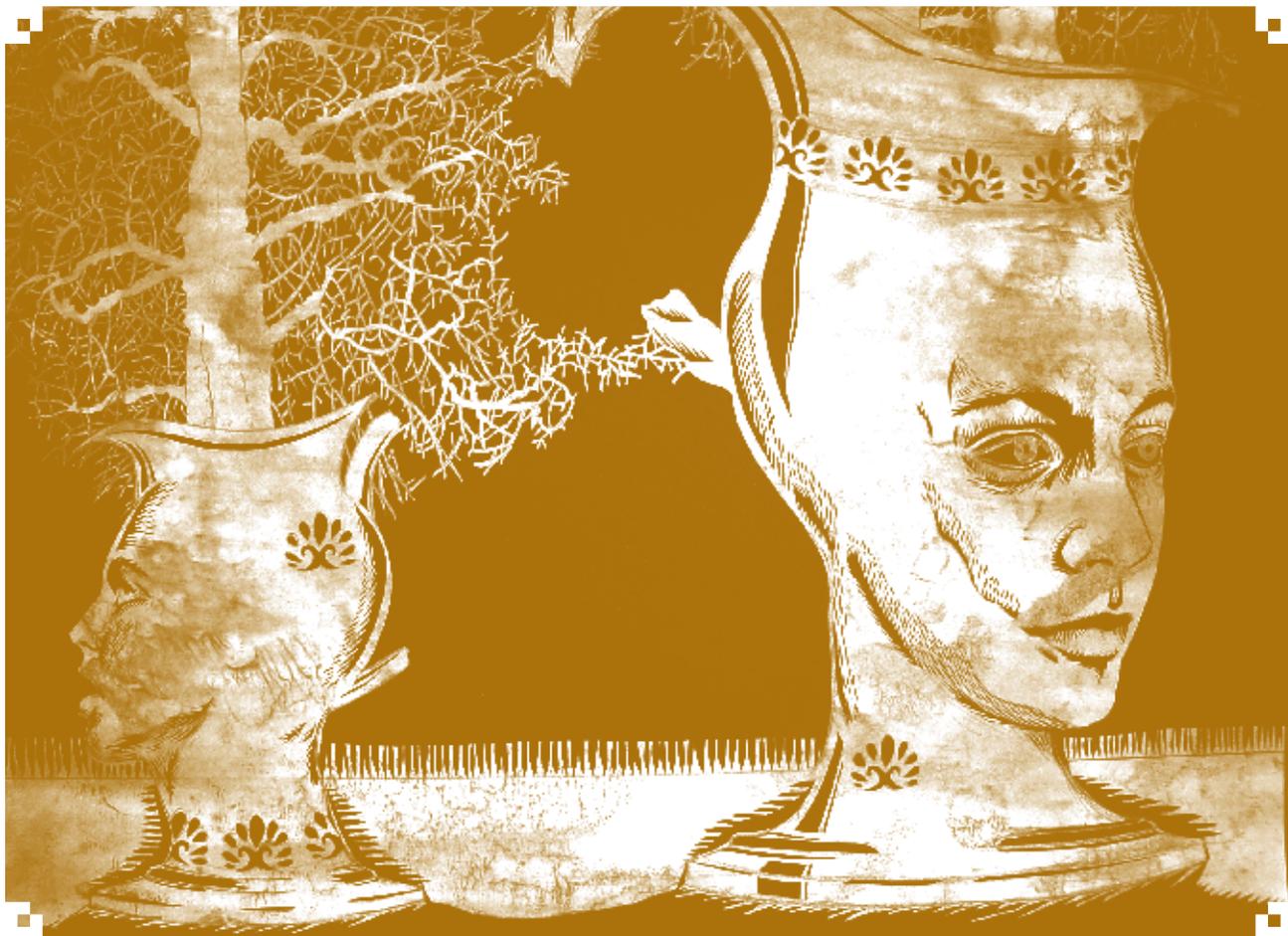
En esa atmósfera cargada, el pasado inmediato (pero específicamente la idea de “revolución poética”) estaba también bajo cambio. Charles Olson presentó su “verso proyectivo” como una síntesis de los experimentos de “Cummings, Pound, Williams” y señaló a los “objetivistas” de los tempranos años treinta como cruciales en ese proceso. Nuevas revistas como *Black Mountain Review* y *Origin* empezaron a atender poetas como Rexroth y Zukofsky, mientras Jargon Press de Jonathan Williams sistemáticamente restauraba la obra de Lowenfels, Zukofsky, Patchen, Mina Loy, Bob Brown, etc. En otra parte James Schuyler, hablando de sí mismo y de poetas como Frank O’Hara, escribió: “Rose Selavy de Duchamp tiene que ver más con la poesía escrita por los poetas que conozco que esa Emperatriz de Tapioca, la Diosa Blanca...” Y Duchamp también era la fuerza detrás de la poesía y la música aleatoria de John Cage y Jackson Mac Low, junto con G. Stein cuya presencia, ignorada por los cuasi “modernos”, tuvo una importancia decisiva para poetas como Robert Duncan, David Antin, Ted Berrigan hasta, no es necesario decirlo, el presente escritor. O yendo más lejos, Allen Ginsberg no dejó duda acerca de la relación de su generación con Whitman y Blake, así como su continuidad con las desdeñadas tradiciones del verso libre, el *rhythm & blues*, y las implicaciones comportacionales e ideológicas del surrealismo mediado por las revistas estadounidenses como *Transition*, *View* y *VVV*. Otros vínculos con las vanguardias europeas y latinoamericanas estaban en el corazón de la teoría y práctica de la “imagen profunda”, mientras que la poesía concreta era un desarrollo de poetas europeos como Apollinaire y el movimiento holandés De Stijl, junto con estadounidenses tan conocidos como E. E. Cummings o tan subterráneos como Harry Crosby.

Con todo esto en mente, el progreso de la poesía estadounidense tomó una diferente forma —no simplemente un cambio de nombres o personal sino una contrapoética que presenta (si es que puedo decir todo mediante una gran simplificación) un punto de vista fundamentalmente nuevo acerca de la relación entre conciencia, lenguaje y estructura poética: lo que es percibido, dicho y hecho. En los ajustes de esa relación está depositada la gran fuerza de la poesía moderna tal como yo la entiendo. Y ya que la línea de los Nuevos Críticos fracasó en su intento de confrontarla significativamente, su obra (aunque

permanece como el informe “oficial” del periodo) parece ser más una resaca que un centro vivo.

El punto de cambio, de cualquier manera, fue poco antes y durante la Primera Guerra Mundial, y la gama de poetas cuya obra se inscribe es una cantidad considerable, bastante individualizados, y muy difíciles de precisar. Pero desde donde estoy ahora, trataré de dar un contorno de algunas de las preguntas y proposiciones que creo que entonces, ahora y durante el intervalo tuvieron interés:

- 1) Hay un sentimiento muy difundido alrededor de 1914 de que la conciencia (la captación del hombre de sí mismo en el tiempo y en el espacio) está cambiando. Esto es tomado tanto como una crisis como una oportunidad, y presupone una necesidad continua para confrontar e integrar nuevas experiencias e información. Una explicación común conecta este cambio, alteración o expansión de la conciencia, con el cambio tecnológico (la condición básica del mundo *moderno*) o, más específicamente, con una revolución en la comunicación y una descarga de los límites culturales y psíquicos, lo que produjo un “asalto” de ideas y de formas alternativas. En un mundo “en el cual pasa tanto y cualquiera en cualquier momento sabe cualquier cosa que está ocurriendo”, Gertrude Stein ve al artista como la persona que “inevitadamente tiene que hacer lo que realmente es excitante”. Y cuando Pound escribe (1915) acerca de un proceso poético básico que involucra “una precipitación de experiencias hacia el vórtice” (la mente), está hablando de una condición que se ha vuelto recientemente crítica.
- 2) En términos de su experiencia inmediata, el poeta moderno frecuentemente comparte con su prototipo ancestral, el chaman, una preocupación fundamental con la cosa vista. Él es el mismo que ve y proyecta su visión hacia los otros. La individualidad de su visión y el énfasis que pone en ello puede variar, y puede hablar de introvisión o de objetivación: la intensificación del ego o su supresión. Ningún poeta resuelve el problema de la visión bajo estas circunstancias alteradas, y en nuestro tiempo, se hace evidente que la función de la poesía no es imponer una sola visión de la conciencia, sino incitar procesos similares en los otros. El punto es que la preocupación sobre la visión está en el mero centro de esta empresa, por ejemplo, la “imagen” de Pound como el “pigmento primario



- de la poesía”; el cambio de la cosa vista como una clave para la composición, de Stein; la “profecía poética” *qua* “percepción”, de Crane; la fe de Oppen de que “la virtud de la mente es ese movimiento que causa el ver”; incluso “la prueba de aparador de la existencia del mundo exterior” de Duchamp.
- 3) Cuando el poeta confronta diferentes tipos de conocer, se ve a sí mismo con otro en el *tiempo*, la “precipitación de la experiencia” se abre dentro de la historia. En la poesía estadounidense, esta preocupación aún es prominente. Pero donde las ideas de verdad se “precipitan”, el proceso deja de vincular un evento con otro de manera lineal. De frente a cronologías múltiples, muchos poetas recurren a la sincronicidad (la existencia simultánea de todos los lugares y tiempos) como un principio básico organizacional. Como un método, un proceso de creación del poema, esto se vuelve un “collage”: no la historia, sino “la yuxtaposición dramática de materiales desemejantes sin un compromiso para

- establecer explícitamente relaciones sintácticas entre los elementos” (D. Antin). Es mediante la sincronicidad y el collage —no solamente aplicado al pasado sino también a asuntos locales y personales— que el poema moderno está abierto a todo, y se convierte en el vehículo para “cualquier cosa que la mente pueda pensar”.
- 4) Mientras “el dominio poético” se expande para incluir la posibilidad de toda la experiencia humana, se necesita un medio lo suficientemente flexible para poder decirlo. Para proyectar la precipitación de ideas e imágenes desemejantes (a la vez pocas y muchas), los poetas recurren a todo medio que el lenguaje tiene a la mano: “todas las palabras que existen en uso” (Whitman), todos los niveles y estilos del lenguaje, préstamos de otras lenguas, neologismos y distorsiones de palabras (retruécanos), signos visuales, experimentos con lenguajes animales y mediúmnicos, incluso *clisés* y viejos poeticismos donde el contenido lo exija.

LA IDEA DE UNA POESÍA REVOLUCIONARIA EN SU ESTRUCTURA Y SUS PALABRAS ERA ACARREADA POR UNA "VANGUARDIA" (DE HECHO VARIAS) DESDE PRINCIPIOS DE SIGLO HASTA LA NUEVA REVOLUCIÓN POÉTICA DE LOS AÑOS CINCUENTA.

La métrica cede a la medida, “no la secuencia del metrónomo” (Pound), sino una sucesión variable de sonidos y silencios, dirigidos a la respiración o a la mente, una “línea musical” derivada de los complejos movimientos del habla real. El poema escrito se convierte en la notación del poema o, en la formulación de los poemas concretos o visuales, un espacio donde el ojo lee la forma y el significado visible en un simple vistazo. Aquí y también allá, se pueden ver los primeros experimentos con el *performance* y una fusión con las otras artes hacia el “intermedia” y la libertad de una poesía sin límites fijos, los cuales pueden cambiar en un punto dado hacia algo nuevo.

- 5) Con tales medios a su disposición, el poeta puede entrar en una carrera como profeta y revolucionario, un cultista o un populista, respectivamente. O puede, en un sentido más profundo, convertirse en la persona que sigue creando proposiciones alternativas, eludiendo la trampa de sus propias visiones mientras prosigue.

4. CRONOLOGÍA

La idea de una poesía revolucionaria en su estructura y sus palabras era acarreada por una “vanguardia” (de hecho varias) desde principios de siglo hasta la nueva revolución poética de los años cincuenta. Por su lado estos primeros poetas de la vanguardia habían recibido la idea, mediante profecía, de los poetas y artistas poco antes de ellos, así como de una gama de poesías precedentes, tradiciones subterráneas que eran descubiertas pieza por pieza y leídas como puntos de vista alternativos de los orígenes poéticos y la “naturaleza de lo real”. Las bases habían sido puestas y hacia 1913 los nuevos tiros aparecían en la superficie.

Hay tres eventos germinales que deben ser resaltados —de los cuales sólo a uno, el “*imagism(e)*”, le es dada suficiente atención en las historias de la poesía. Haber proveído de un “movimiento” (con todo

y nombre afrancesado) a su obra, a la de H. D. y a la de Richard Aldington, fue una buena jugada de Pound, como corresponsal británico de *Poetry*, pues ofreció una serie de principios (qué hacer y qué no hacer) como una interpretación “clasicista” del verso libre practicados por los tempranos seguidores estadounidenses de Whitman. Pero casi inmediatamente se escindió en el “*imaginismo*” de Amy Lowell y otros (una amalgama de verso libre y haikai, etc.) y el desarrollo que hizo el propio Pound de la teoría “vorticista” en el curso de los años que siguieron. Obviamente, es el “*imaginismo*” el que retiene un lugar en la historia de la literatura, mientras que las propuestas vorticistas, cruciales para un aspecto del collage en la poesía estadounidense, inevitablemente son dejadas a los “*poundianos*”.

Los otros dos eventos de 1913 fueron la exhibición de arte de Armory en Nueva York y la aparición, anterior a la publicación en el siguiente año de *Tender Buttons*, de algunos escritos de Gertrude Stein en un número especial de la revista de Stieglitz, *Camera Work*. La exhibición de Armory no solamente introdujo el arte europeo (cubismo, futurismo, etc.) a América, sino, como fue atestiguado por Williams y otros, “trajo la gran oleada en las artes en general” que estaba “hirviendo” en lugares como Nueva York y Chicago antes de la Primera Guerra Mundial. En ese contexto la obra de Stein apareció como una poesía cubista que iba más lejos de los poetas franceses como Apollinaire, ofreciendo estrategias de composición y lenguaje que permanecían en los límites de la poesía moderna incluso sesenta años después.

Esta interacción de la poesía y el arte ha sido vista con sospecha por aquellos para quienes la poesía existe básicamente en un marco literario. Sin embargo, fue crucial, y muchos poetas, además de Williams y Stein, han testificado su importancia. Después del comienzo de la Primera Guerra Mundial, Pound se unió al novelista y pintor cubista británico Wyndham Lewis para preparar una polémica revista de estilo

futurista que convirtió al “imaginismo” en vorticismo y estableció gran parte del trabajo de base para los *Cantos* de Pound. En América, *Camera Work* y su sucesora, *291*, proveyó de un sitio tanto para los artistas como para los poetas, al publicar obra de Stein y Apollinaire, los escritos tempranos del poeta-pintor Marsden Hartley y los “Aforismos sobre el Futurismo” (1914) de Mina Loy, que la presentaron como otra poeta germinal, increíblemente descuidada por los lectores hoy en día. Y en 1915, Marcel Duchamp fue a Nueva York, para establecerse en Estados Unidos y contribuir con obra tanto como artista (o anti-artista) y como poeta escribiendo en francés, en inglés y en un lenguaje visual/mental algo más allá de los dos.

El nexa Duchamp también ha sido descuidado aunque es crucial. Junto con Picabia, Man Ray y Walter Conrad Arensberg, Duchamp elevó la temperatura del clima estadounidense en general y proveyó de un vínculo entre los dadaístas de Zurich de 1917 y la versión estadounidense. Las obras dadaístas locales aparecieron en varias revistas editadas por Duchamp y Arensberg y compartieron espacio en *Rogue* y en *Others* de Alfred Kreymborg. Aunque de ninguna manera tan homogéneo como un resumen corto lo hace sonar, el “movimiento” (cuando se le considera en conjunto con el más amplio contexto proveído por Kreymborg y el grupo de *Others*) incluía poetas como Bob Brown, Mina Loy, Else von Freytag-Loringhoven, Maxwell Bodenheim y Marden Hartley, junto con Williams, quien era un vínculo a su vez con el nexa Pound-Eliot que se desarrollaba en Inglaterra. En Chicago, *The Little Review* (editado por Margaret Anderson y Jane Heap) proveyó de yuxtaposiciones similares de nueva poesía, después de un año de Pound como editor invitado, periodo en el que se concentró en sí mismo, Eliot, Joyce, Yeats y Lewis, con un gran énfasis en poetas como Freytag-Loringhoven, Loy y Stein, adelantos de *Ulises* de Joyce y un intento a través de los primeros años veinte de mantener a la vanguardia europea en el centro de la atención estadounidense.

Durante esa primera década de la posguerra, muchos de los poetas pioneros mantuvieron su lugar central en el nuevo desarrollo —o, como Williams, aumentaron su gama e influencia. Y aun otros como Stevens y Cummings asumieron posiciones independientes que cubrían áreas estructurales y de visión adicionales. Y las primeras “desapariciones” comenzaron: el exagerado retiro del arte de Duchamp (mientras sus

escritos como *Rose Sélavy* proseguían en francés) el regreso de Else von Freytag-Loringhoven a Europa y su muerte, y el silencio cada vez mayor de Mina Loy después de que algunos fragmentos de su poema largo “Anglo-Mongrels & the Rose”, aparecieron en *The Little Review* y en *Contact* de Robert McAlmon.

Para entonces los surrealistas habían comenzado a moverse en la poesía y el arte europeo, y la influencia, aunque no la institución, se difundió en Estados Unidos. Fuera de Francia, los aspectos políticos y sociales del movimiento se debilitaron considerablemente, mientras sus aspectos psíquicos (la incorporación del sueño en la vida diaria, etc.) tuvo una variedad de efectos, desde hacer más densa la jugada vanguardista y ayudar a iniciar la revolución psicodélica, hasta convertirse en una forma de vestir de aparador, despojada de su terror y libertad inicial. Pero no solamente los surrealistas traían el mensaje. *Waste Land* de Eliot, cuando apareció, no fue simplemente la “catástrofe” descrita por Williams, sino que coincidía con el mundo embrujado del surrealismo:

Y murciélagos con cara de niños en la luz violeta
chirriaban, y batían sus alas
y agachando la cabeza se escurrieron por un muro
[ennegrecido
y volteados en el aire eran torres
repicando reminiscentes campanas, que mantenían las
[horas
y las voces cantando desde cisternas y pozos secos

y era además el primer poema estadounidense en usar los principios del collage que lograba adquirir notoriedad y ejercer una influencia en la poesía moderna del resto del mundo.

La “crisis de la conciencia” (Mina Loy, 1914) se había hecho pública. Las cuestiones sobre la “visión” y sobre la “cosa vista” (o soñada, etc.) comenzaron a dominar la poesía vanguardista, frecuentemente para desatender las cuestiones paralelas sobre la “estructura” y el “lenguaje”. Hart Crane, por ejemplo, usó una forma de construcción collage como un medio para la “profecía”, pero dio marcha atrás acerca de cualquier reconstitución seria del verso, optando finalmente por un retorno al lenguaje “poético” más viejo. Por lo tanto se colocó entre poetas como Allen Tate a su “derecha”, y Harry Crosby a su “izquierda”, con quienes tuvo un contacto significativo. Crosby, cuya Black Sun Press

había publicado *The Bridge* de Crane en París, era un poeta cuyas obsesiones místicas (dioses solares y diosas, etc.) surgieron en una variedad de nuevas formas: poemas en prosa, largos encantamientos en verso, y precoz poesía-hallazgo y concreta. Él comparte una posición, fuertemente influida por los surrealistas y los experimentadores de la visión y la estructura como Blake, Rimbaud y Lautreamont, junto con Eugene Jolas e incluso poetas más jóvenes como Charles Henri Ford y Parker Tyler. *Transition* de Jolas (lema: la revolución de la palabra) reunió el onirismo surrealista con continuaciones de Joyce, Stein y el casi olvidado Abraham Lincoln Gillespie, de lo que Pound llamó *logopeia* (“una danza de la inteligencia entre las palabras...”) —aunque obviamente más allá de la tolerancia de Pound hacia tales.

En otra parte, muchos poetas, respondiendo a la intensificada política de los años veinte y treinta, encontraron la línea del verso libre, los usos de los ritmos del habla, y técnicas incorporativas como el collage, instrumentos que eran viables para una nueva poesía pública y política. Si las antologías y las historias dan la impresión que la poesía moderna estadounidense era dominada por poetas muy a la derecha de sus contrapartes europeos, esto parcialmente se debe a que éstas representan la obra de los años veinte y treinta con poetas que eran conservadores en la mayoría de los aspectos de su vida. La llamada “poesía social” (Patchen, Lowenfels, Fearing, Rukeyser, etc.) también fue importante en el desarrollo de otras preocupaciones y posturas de la vanguardia que servirían como modelos para los poetas y contraculturalistas después de la Segunda Guerra Mundial.

También es un dato curioso que los poetas estadounidenses más jóvenes que desarrollaron el lado estructural de la ecuación y exploraron la visión como un proceso del ojo y la mente (“objetivismo”) estaban todos, al mismo tiempo, involucrados en la política izquierdista. Zukofsky, Oppen, Reznikoff y Rakosi son los “objetivistas” que han reemergido después de los años cincuenta como precursores de algunas de las estrategias dominantes de la etapa posterior a la Segunda Guerra Mundial. Aliándose con Pound y Williams (pero nótese las diferencias en la postura política) ellos desarrollaron continuaciones únicas de las poéticas imaginistas y vorticistas —hacia lo que Zukofsky llamó “la dirección de asuntos históricos y contemporáneos”. Zukofsky, quien actuó como su

teórico y compilador (*Una antología “objetivista”, 1932*), era uno de los innovadores de mayor alcance del lado estadounidense de la aventura modernista, y sin embargo había sido descuidado junto con los otros hasta su redescubrimiento, alrededor de 1950, por los poetas de Black Mountain. Su carrera en esto es un poco como la de Kenneth Rexroth, de quien Zukofsky publicó algunos poemas largos en su antología y el número de los “objetivistas” de *Poetry* (1931). Mientras era probablemente demasiado independiente como para aceptar ser asociado con los “objetivistas”, él había desarrollado una técnica del collage “objetivo” de su propia invención, la cual identificó con un “cubismo literario” y como una “reestructuración de la experiencia... con un propósito, no onírico... un misterio fundamentalmente diferente en género de las exclamaciones más embrujadas del inconsciente surrealista y simbolista...”

En la época de la Segunda Guerra Mundial, la red de publicación de la vanguardia (la mayoría de ésta en Europa) había sido severamente menoscabada, y en el hiato que siguió, las universidades y un buen número de revistas universitarias se erigieron como los proveedores de un modernismo mediado por los Críticos de Nashville y otros; este rumbo fue facilitado por la creciente inhabilidad de la vanguardia para reconciliar las exigencias de estructura y visión. Algunos poetas como Oppen y Lowenfells habían dejado de escribir; otros, como Zukofsky, se habían apartado, y aun otros más habían hecho un trato resignado con los nuevos tradicionalistas. Pero la presencia en Nueva York de Breton y otros exiliados surrealistas, incluso entonces, tuvo algún efecto, y un número de revistas y pequeñas editoriales (*View*, *VVV*, las publicaciones de Ben Porter en California) constituyeron una alianza transicional para los poetas y artistas, marcada por nuevas apariciones, cuya influencia solamente se haría clara en la década siguiente: Robert Duncan como coeditor de *The Experimental Review*; Philip Lamantia como un poeta-de-quince-años que es descubierto por Breton; Charles Olson, después de la guerra, es el último poeta estadounidense que es publicado por la Black Sun Press de Crosby; otros, como Mac Low y Cage, no se mostraban en público como poetas. Las líneas de transmisión estaban enredadas, pero claramente estaban ahí, y una nueva generación ya había nacido, lista para recibirlas y extenderlas 🌸