

LOS LIBROS

LA VASTEDAD

De GUILLERMO SUCRE

Por AURELIO ASIAIN

• Editorial Vuelta, México, 1988; 78 pp.

“TODA OBRA QUE se funda en el rigor del lenguaje —leo en *La máscara, la transparencia*— supone una ética de la escritura; subrayo: de la escritura y no simplemente del estilo. Lo que podría ser resumido más o menos de este modo: escribir, aun en los momentos de raptó, es menos la consecuencia de un don que la continua crítica y hasta la negación de ese don”. No sólo, pues, el crítico hace al poeta; el poeta, además, lo es siempre a pesar de sí mismo y a pesar de todo. Guillermo Sucre, creo, ve a la poesía como un destino y, en cierto modo, como un heroísmo, que no radica en la figura del poeta sino en su actitud ante el lenguaje.

“Escribo con palabras que tienen sombra pero no dan sombra / apenas empiezo esta página la va quemando el insomnio”. Los dos primeros versos de *La vastedad* lo dicen muy claramente: escribir es salir a la intemperie, es exponerse al mediodía ardiente y devastador de la conciencia. La poesía de Sucre, en efecto, puede leerse como una aventura por una región calcinante: su sol es el de la lucidez y cada una de sus líneas parece roída y, sí, quemada por el insomnio. Veo en ello la “ética de la escritura” de que habla su autor y, en su labor de despojamiento, en sus continuas negaciones y renunciaciones, la búsqueda de una reconciliación: la búsqueda de un destino: “Ligeras o ya lentas diarias ancestrales // la mano que toca una puerta no es la que la abre / la que una lámpara críspala no es la que ahonda la noche / la que pule una frente no es la que va cerniendo la arena // cuál de las dos // en

el cénido esplendor / en la vastedad // cuál se dará la mano con la que desampara y todo lo vuelve a escribir y lo vuelve a borrar todo / deslumbrándonos”.

Deslumbramiento, devoraciones, páginas incendiadas: las de este poeta, de una dicción neutra que rehúye el patetismo y parece rechazar el sentimiento, son fruto de una lucidez que es también una pasión y un entusiasmo, en sentido estricto: el que habla en estos poemas es un *poseído*. Se trata, claro, de una pasión contradictoria, que tiende todo el tiempo a destruirse, y de ahí que en Sucre la “ética de la escritura” sea una ética de la agonía. A la vez, lúcida, esta pasión no excluye la ironía y, si rechaza como un exceso los artificios de la retórica tradicional, encuentra en el recurso irónico de la paradoja uno de sus métodos esenciales: “Escribo con palabras que tienen sombra pero no dan sombra”, dice; y también: “La memoria no perfecciona el pasado sino la soledad del pasado / pero la memoria no es una soledad”; “palabra a palabra la mano que escribe en lo claro traza lo oscuro”; “manantial que sin cesar no manía”. Los ejemplos podrían multiplicarse; basten para mostrar cómo en Sucre la paradoja no es una debilidad del ingenio (el ingenio es siempre una debilidad) sino una forma lúcida de la ironía y un desgarramiento de la pasión que se resuelve en una “puesta en abismo” de la conciencia.

El lector de *La máscara, la transparencia* conocerá la doble convicción de Sucre de que nuestra conciencia de la realidad es ante todo conciencia del lenguaje y de que, por ello, nuestro destino

ha de ser inevitablemente un destino poético. Esa convicción, a la que la posesión del lenguaje no puede dejar de revelarse como una desposesión, riga la serie de apuntes fragmentarios de la sección “Inreflexiones”. Creo que ese título quiere precisamente indicar el carácter paradójico del pensamiento expresado en esas líneas y de la forma de su expresión: enunciativos (“la palma y la pluma / el árbol y el pájaro”), propositivos (“un objeto que no sea sensación / una memoria que no sea recuerdo”), definitivos (“re - flexiones del cuerpo: escritura del universo”), esos fragmentos, que parecen ya formar una *suite* temática, ya integranse en un solo poema, no se cierran nunca como un aforismo y son mucho más que variaciones. Hay en ellos una ética de la escritura que es, de nuevo, simple y llanamente una ética de la vida; pues si las “palabras que no son nuestras que no poseemos / de repente al apenas decirnos ya nos poseen”, al mismo tiempo “el mundo es una dicción que no nos es dado / pensar pautar sino con el cuerpo” y de lo que se trata es de “escribir no el orden sino el ritmo de la vida / un ritmo que conocemos desconocemos y reconocemos / sólo por la respiración de la escritura”. Vida y escritura: dos caras de la misma moneda o, mejor, dos lecturas de la misma frase: dos fidelidades, pues “lo que cuenta de la vida (de la escritura) es que no sea infiel a la muerte (al silencio)”.

En doble fidelidad sustenta la obra entera de Sucre, como poeta y como ensayista, y aun la distingue. No es infrecuente que un poeta sea también un

ensayista; es más raro que, como en este caso, uno y otro revelen cabalmente a una misma *persona* (no me atrevería a decir que en este caso hay un personaje). La poesía de Sucre da constantemente la impresión de ser sobre todo un *pensamiento* poético; sus ensayos recurren a las mismas oposiciones, paradojas e interrogaciones de sus poemas. Una y otros tejen la misma trama, entrecruzándose. Tres de los nueve poemas en prosa que forman la sección "Transparencias", los primeros, eran originalmente parte de la trama de "Entretextos", una serie de notas, no del todo un ensayo, en torno al tema de la transparencia publicados en

el número 6 de *Vuelta*. Es evidente que el gesto de Sucre al extraerlos, levemente cambiados, no es el de un coleccionista y que, al renunciar a la explicación y el discurso, ha aceptado en cambio el misterio y el silencio de unos textos que, sin relato, sin anécdota, sin metáforas y desasistidos de todo lirismo, nos ponen frente a lo que no podemos sino llamar "estados de iluminación". No se trata de experiencias místicas: lo que transmiten esas páginas es la voluntad y el fervor de la mirada como arraigo y realidad última del cuerpo. Realidad evanescente: el tiempo es los seres en el tiempo y ese tiempo no es único: es una ráfaga o es

"una hoja suspendida entre el verano y el otoño, que nunca acaba de caer". No se trata, tampoco, de experiencias puramente contemplativas, a menos que por contemplación entendamos una experiencia que implica al cuerpo entero. Se trata de unos textos a un tiempo serenos y vertiginosos: si mirar es ser memoria y la transparencia es el encuentro con el destino, la memoria tiene el color del olvido y lo que dice ese destino es el silencio. ¿No son ese vértigo y esa serenidad los de la experiencia amorosa? ¿no están también en el origen de la auténtica poesía? Creo que están, en todo caso, en cada página de *La vastedad*.

CRONICA DE NARRATIVA

DOMAR A LA DIVINA GARZA

De SERGIO PITOL

Por CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

* Editorial Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 1988, 203 pp.

DOMAR A LA divina garza, de Sergio Pitól, es una novela dedicada a Juan García Ponce. Dar crédito al testimonio de una amistad literaria puede ser una manera de entrar en materia. Pitól y García Ponce, en su generación, son quienes con mayor pasión han elegido habitar la tradición de la novela. Lo han hecho más allá de su entusiasmo de ensayistas y de su oficio de traductores en el más amplio sentido de la palabra. Ellos, casi deliberadamente, logran una metamorfosis en el rostro de nuestra narrativa y, como quien desata las vendas de una momia, pulverizan el cadáver salitroso de una novelística nacional.

Llamarlos "cosmopolitas" sería, a estas alturas, una consideración anticuada e inútil. Hablar de cosmopolitanismo es aceptar una exclusión, asumirla o condenarla. La generación anterior, los Rulfo, Arreola, Revueltas e inclusive Carlos Fuentes, todavía tuvieron que ajustar cuentas, que separarse para destruir una narrativa cuyo eje predominante era el nacionalismo. Pocos años después, Pitól y García Ponce nacen ya como ple-

nos ciudadanos del planeta de la novela. A viajar en él, sin pasaporte, se han dedicado los últimos treinta años. Mas aún: cuando ellos comenzaron a escribir, dos tendencias predominaban en la escena. Una, en retirada, la llamada "nueva novela", que con la ruidosa papelería de los manifiestos, predicaba el fin de la vieja novela y anunciaba su transformación revolucionaria. Otra, en ascenso, la novela latinoamericana promovida comercialmente por el boom, se declaraba orgullosa heredera de la fascinación de los cronistas del Nuevo Mundo por la exuberancia de la imaginación americana.

Hoy sabemos que la "nueva novela" ya no lo es y su panorama es el de un desierto salpicado por osamentas, algunas brillantes, pero todas susceptibles de sepultura por una tormenta de arena. En América Latina, por el contrario, los novelistas del boom engendraron una espesura primero deslumbrante y después impenetrable por verbosa y profética. Se trata de ruinas, sin duda monumentales, que habitan una selva con higiénicos ac-

cesos, custodiadas por la no pocas veces zafia predilección de la multitud y al servicio del turismo académico, ávido de comodidades y visitas guiadas.

Nómadas, escritores como Pitól y García Ponce, evitaron esos extremos geográficos. Naturalmente, como todo viajero, han errado no pocas veces el camino o se han detenido en dudosos albergues. Pero el periplo los hizo sabios y han olvidado sin temor equipajes inconvenientes en los sitios precisos. Sin haber decretado sentencias de muerte y sin lujos palaciegos donde refugiarse, siguen viajando en el momento en que otros viven de sus rentas.

Juan García Ponce y Sergio Pitól son escritores muy distintos. Casi podríamos decir, utilizándolos para nuestro beneficio, que ilustran dos maneras de habitar la tradición que, como ya reza el lugar común, inventaron para sí. Mientras García Ponce trabaja con un número verificable de obsesiones y exalta, parodia o hace variar a Bataille, Musil o Tanizaki, Sergio Pitól se interesa por vastas atmósferas, por esos cascarones de

la gran tradición de la novela, que conoce como pocos, no sólo como lector, sino precisamente como novelista.

Pitol, y esto lo define, no teme, por ejemplo, continuar la saga putrida de Venecia, que ya lo era desde Casanova. En "El relato veneciano de Billie Upward" (*Nocturno de Bujara*, 1981) sabemos que asistimos a una reiteración de la naturaleza mórbida de Venecia e incluso adivinamos el desenlace del cuento. Pero la fuerza de las imágenes es tan penetrante que el reparo se olvida y vemos una representación como las de James, Mann o las escenas florentinas de Forster. También descubrimos que Pitól los aventaja en el tiempo.

Pitol se empeña en situarse junto a la tradición, como un escoliasta tardío, viajero que toma nota de un universo novelesco que ya entonces se complacía en su decadencia. Sucede que Pitól es un escritor tan intensamente relacionado con la tradición literaria que no puede menos que meditar desde el interior de la multitud novelesca. Su obra es triangular y lo es desde su primer relato, "Victorio Ferri cuenta un cuento" de 1958. Pitól siempre cede la palabra o la pluma, a veces ambas, a un doble, renunciando al yo lírico, desplazando de sí al narrador. Entre el escritor y el personaje se crea una zona ambigua, que es donde se despliega la magia, al poner en movimiento la tradición.

Pitol ignora el pudor de la recreación directa y cita y utiliza a Chéjov, a Kafka, a Gogol, a los cineastas de su elección; ha interrogado tan íntimamente ese legado que de su obra no puede decirse que sea lo que comercialmente se llama "literatura sobre la literatura". Pitól vive "la angustia de las influencias" con una felicidad envidiable en la narrativa contemporánea en nuestra lengua.

Aunque desde el principio Pitól se presentó como un cuentista de rara profundidad, sus novelas no alcanzaban a cuajar del todo. *El tañido de una flauta* (1972), siendo como es una buena primera novela, asemeja un bien montado repertorio de marionetas cuyos hilos son demasiados para garantizar el control de su creador. La segunda novela (*Juegos florales*, 1982), parecía, incluso, un retroceso.

La sorpresa vino con *El desfile del amor* (1984), justamente premiada en España y auténtica revelación —ante sí mismo más que ante su público— de los

agudos poderes narrativos de Pitól. En *El desfile del amor*, siguiendo a Lubitsch, Pitól crea finalmente el mundo propio y único discernible en toda verdadera obra novelesca. Antes de ese libro Pitól pecaba de la solemnidad propia de su generación, demasiado atribulada frente a la responsabilidad de la tradición que se había impuesto: respeto abrumador por lo literario y sus consecuencias trágicas. Al plantearse la comedia, Pitól reveló esa risa sarcástica tan suya y esa libertad le permitió fabular ese México de 1942, donde el edificio Minerva de la hoy Plaza de Río de Janeiro alcanza la siniestra vitalidad de los palacetes jamesianos. A través de sus ventanas distinguíamos la corte de un rey romano, a los agentes de las más variadas conjuras y a los cruzados de todas las causas.

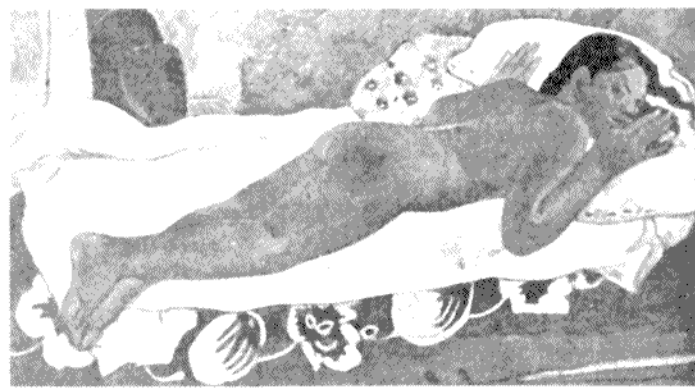
Ese hospicio ambulatorio en *El desfile del amor* y la pluralidad de caracteres que alberga, anunciaban un mayor poder de concentración, que en *Domar a la divina garza* alcanza cabal plenitud. Sus páginas iniciales, aquellas "donde un viejo novelista, a quien la edad perturba seriamente, muestra su laboratorio y reflexiona sobre los materiales con los que se propone construir una nueva novela" son únicas en nuestras letras. Lo son porque Pitól es uno de los escasos novelistas para quienes el mundo lo constituyen, no las obras ni las corrientes literarias, sino los personajes que (propios y ajenos) constituyen la comunidad tumultuosa y exigente de la literatura. Pitól sigue el destino caprichoso de sus criaturas, libres de las necesidades de su inventor.

Semejante intimidación sólo puede producir una pareja como el insoportable Dante de la Estrella y la mitófaga Marietta Karapetiz, cuyo desencuentro en Estambul es una catástrofe del destino, diálogo donde "por obra y gracia de la voluntad de un novelista" asistimos a la depravación coprológica de dos despojos humanos.

No hace mucho, Adolfo Castañón, comentando las *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso, decía que "un fantasma recorre la literatura mexicana: la impotencia para crear personajes. Significativa, singularmente, el único personaje creado por nuestras letras es Pedro Páramo, patriarca inasible de un pueblo de fantasmas."

El comentario de Castañón es real e inquietante en su llamada, pero dudoso en cuanto al ejemplo. Ni Pedro Páramo, ni Demetrio Macías, ni Artemio Cruz son personajes. Son otra cosa: encarnaciones de un verbo mítico en destrucción. El personaje es una figura de origen escénico cuya existencia se mide por su pertinencia civil, por una independencia signada por el abandono de la historia y el mito. Fedra y Edipo son personajes puesto que ya no son dioses; las suyas son las pasiones vulgares de lo humano. Secularizados, los personajes de Sergio Pitól son mejor ejemplo de invención novelesca.

La concentración hilarante de *Domar a la divina garza* es precisa. Homenaje y parodia de Gogol, la novela se sitúa magistralmente en cuanto a su disposición teatral. Una noche de tormenta cubre el relato que Dante de la Estrella impone a una familia en vacaciones.



Como en las mejores de las novelas rusas, los recuerdos de Dante son una catarsis histriónica, espectáculo de imaginación espeluznante, donde, como quería Chejov, el accidente banal se convierte en coartada del destino.

Otro aspecto digno de notar en *Domar a la divina garza* es la riqueza de su lenguaje. Comentarla no es tan trivial como parece. Si alguna acusación recibieron los prosistas de la generación de Pitol fue la de haber hipotecado la riqueza de la lengua por el fervor de la gran literatura. Pitol (como Del Paso en *Noticias del Imperio*), dueño ya de un público extranjero en primera instancia, no ha renunciado a su propia y natal fabulación verbal. El monólogo de Dante de la Estrella, hazaña del *humor* novelesco, es también una hilvanada colección de joyas coloquiales. La conversación en Pitol es una lección de oficio para todos aquellos que confunden el coloquialismo con el habla folclorista.

"Supongamos", escribe Gogol en *Las almas muertas*, "que a un escritor se le ocurriera describir toda escena tal cual

es. En el libro resultaría tan absurda como lo es en la realidad. ¿Es moral o es inmoral? ¡El diablo lo sabe! Uno lo deja, cierra el libro y se queda sin saberlo."

Pudiera ser que esas líneas de Gogol sean las que Pitol sigue, pues ha sabido ser contemporáneo estricto de los autores que ama. Sólo la sabiduría del diablo produce la verdad novelesca y *Domar a la divina garza* es una prueba tangible.

Pitol, como el Chichikov de *Las almas muertas*, hace su viaje para comprar muertos. Pero a diferencia de la criatura gogoliana, Pitol hace una transformación alquímica de las cifras recabadas, haciendo de cada cadáver un nuevo ser, dotándolo de la vida artificial del gólem, humanidad sin humanidad que puebla la literatura. Eso son Dante de la Estrella y Marietta Karapetiz. Personajes cuya espesura honra a ese infatigable oteador de decadencias que es Sergio Pitol.

En alguno de los momentos de la catarsis de Dante de la Estrella, alguno de sus escuchas le reprocha "una manera de contar las cosas que uno parece es-

tar enterándose de todo, y en cierto momento se da cuenta de que no ha comprendido ni pizca de la historia" (p. 62).

Esta noción explica la profundidad de un maestro como Pitol, la de poseer todos los dotes del antiguo narrador de historias, dueño de la tensión que une a los hombres junto al hogar y que al mismo tiempo conserva velada eternamente la inexpresable realidad de la novela.

Juan García Ponce, al escribir unas líneas sobre Sergio Pitol, habla de ese "secreto (que) no se entregará nunca, es el material mismo del que está hecha la obra, es el que hace indispensable la escritura, es el que, a través de ella, de la escritura, nos muestra la vida como un misterio cuya revelación sólo confirma su calidad de misterio".²

NOTAS

¹ Vuelta, no. 142, mayo de 1988, p. 32.

² Juan García Ponce, *Imágenes y visiones*, Vuelta, México, 1988, p. 84.

EL GENERAL EN SU LABERINTO

De GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Por FABIENNE BRADU

• México, Ed. Diana, 286 pp.

"LA MAYORÍA DE las biografías de Bolívar reducen toda esa época de mi libro a una frase que más o menos es así: 'al cabo de un largo y penoso viaje por el río Magdalena murió en Santa Marta abandonado por sus amigos'. Esa sola frase es toda mi novela", declaró Gabriel García Márquez en una larga entrevista a la revista *Proceso*, poco antes de la salida en México de su último libro: *El general en su laberinto*. Una sola frase que son catorce días desventurados, un río que se va a la mar y un general libertador que se rehúsa a embarcarse para su último viaje: hacia la muerte.

A México nos llegaron los ecos de la ruidosa publicidad que acompañó la salida del libro en Colombia. Aludían, casi todos, a un coro de historiadores descontentos o defraudados por la estampa

de Bolívar que García Márquez quiere legar a su país y al continente entero como una contribución a la historia latinoamericana que él pide se revise con urgencia. Lo sorprendente de estas reacciones no reside tanto en los gritos de indignación de los historiadores —hechos oídos hace poco en México la vociferancia de los profesionales de la historia a propósito de la novela de Fernando del Paso: *Noticias del Imperio*— como el silencio acerca de lo que es, a fin de cuentas, la materia misma de *El general en su laberinto*: la literatura. Los historiadores y periodistas tomaron la inscripción de la palabra NOVELA en la portada del libro como una cura en salud por parte del autor, para zanjar así según ellos toda discusión sobre la veracidad de los hechos y la fidelidad a la Historia. Vista desde la perspectiva de la lite-

ratura, tomaría esta inscripción como un gesto vano, al estilo de Mr. Jourdain que un buen día descubre que lo que habla se llama "prosa", y me nace una sospecha casi instintiva acerca de la fuerza de esta ficción que necesita anunciarse como tal y subrayarse para existir. ¿A quién se dirige este libro: a los amantes de la Historia o a los amantes de la literatura? En esta indecisión oscila la novela de García Márquez.

En una nota final al libro, García Márquez explica las circunstancias que rodearon el nacimiento y el desarrollo de *El general en su laberinto*. Su interés primero fue por el río Magdalena que recorrió muchas veces "con una vocación mítica que ningún escritor podría resistir". Al poco tiempo de trabajar en la novela, le ganó el interés por el personaje histórico acerca de quien se documen-

tó hacia la santidad y la obsesión. El resultado confirma que la aventura cargada de nostalgia personal y de mitología íntima se dejó desplazar por la obsesión del biógrafo que ocupa la incommoda posición que consiste, a un mismo tiempo, en ficcionalizar la historia y en documentar la literatura.

El general en su laberinto parece ser, más que una novela histórica, el relato íntimo de una obsesión. A lo largo de la lectura, más que el avance de un personaje de carne y hueso llamado Bolívar, estamos conscientes del retroceso del autor que embrida o reprime su presencia, su imaginación, su estilo y su lenguaje para ceder todo el escenario y las palabras a su personaje. Pero no sabría decir si lo que aparece en primer plano sea la luminosidad de Bolívar o la agigantada sombra de García Márquez. Y no estoy segura de que éste sea el precio a pagar desde la literatura para garantizar una supuesta fidelidad a la Historia.

La obsesión por el personaje acarrea, literariamente hablando, una miopía narrativa que me parece ser la principal característica de la novela y también su más profundo escollo. La novela resulta muy llana —lo que otros calificaron como una inesperada "sobriedad" en García Márquez—, con algunos momentos de inolvidable poesía. Por ejemplo, la noche en que Bolívar y Carreño cuentan las siete mil ochocientas ochenta y dos estrellas en la cubierta del barco que los lleva al destino final de Santa Marta. El novelista dibuja así la patética y poética figura de Carreño: "Entonces el general abandonó la hamaca, y lo vio tendido bocarriba en la proa, más despierto que nunca, con el torso desnudo cruzado de cicatrices enmarañadas, y contando las estrellas con el muñón del brazo." Pero estos momentos en que el relato se descansa como se abre a los ojos de Bolívar y Carreño la inmensa profundidad de la noche, son más bien escasos. Los últimos días del Libertador se cuentan con cámara fija, colocada a unos cuantos pasos de su cuerpo consumido, y se echan de menos tomas a mediana y larga distancia. La novela carece de relieves y profundidades como consecuencia de la mirada obsesivamente anclada en la figura central.

La obsesión de la mirada fija obliga asimismo a un tono de minucioso registro que se olvida a veces de que la selectividad es una forma de ahondar en la sig-

nificancia. El enorme trabajo de documentación que realizó García Márquez antes de escribir su novela lo llevó a la fastidiosa esclavitud de "poner datos en literatura". En cada página se siente el esfuerzo por encadenar los datos históricos en un estilo que resulte ameno, más o menos fluido, es decir, por transcribir la pura información revistiéndola de una apariencia de ficción. En estos casos que son el tejido literario de la empresa biográfica, la escritura se reduce a frases muletillas —intervenciones "ornamentales" como las define el propio García Márquez— que sirven para enlazar los datos históricos o provocar una evocación retrospectiva. Son como unas puntadas de encaje para unir los pedazos de tela gruesa y burda de la historia. Este procedimiento es notable cuando se trata de dar pie a los recuerdos de Bolívar y que García Márquez introduce a partir de lo que yo llamaría la "memoria oportuna". Una misma casa revisitada, una pared sobre la que se posan sus ojos, una canción que vuelve a escuchar, un paisaje o una cara que le traen a la memoria antiguas situaciones, son los motivos que dan pie a la narración de episodios pasados. Pero estos motivos se antojan las felices y fáciles casualidades que el escritor urde para contrastar la gloria pasada del general y su presente de agonía y desolación.

Respondiendo a la indignación de ciertos historiadores colombianos que se quejaban del trueque de la figura gloriosa —la consagrada estatua de mármol en la que acaban petrificándose los próceres de América Latina— por la debilidad final de Bolívar, García Márquez declaró en la misma entrevista: "Pero yo prefiero quedarme con el Bolívar como es, porque yo creo que cuanto más se parezca al verdadero, al Bolívar de la vida real, más grande y más importante es, y cuanto más débil y más vulnerable, es mucho más admirable lo que hizo." Hay una trampa en este punto de vista que consiste en creer que el mármol de la historia oficial puede ablandarse por efecto de equilibrio y compensación, construyendo a un lado otra estatua hecha de humores, vómitos, escupitajos sangrientos, bilis y excrementos. La segunda estatua de García Márquez no es "más real" ni "más verdadera" que la primera. Catorce días en la vida de Bolívar, aun siendo éstos los finales, aun con todos los recuentos retrospectivos,

sólo pueden llegar a esbozar un aspecto limitado del personaje. Buscar en *El general en su laberinto* una nueva visión de Bolívar sería como pretender conocer la Capilla Sixtina en el examen del dedo de Dios. Bolívar no es más verdadero después de que conozcamos una posible versión de sus últimos días. A lo sumo, sabemos una anécdota más que si bien, según García Márquez, cabía en una sola y parca frase, ahora llena una novela entera.

Es cierto que las estatuas de mármol poco ayudan a entender la Historia pero cabría preguntarse si esta nueva estatua humoral nos ayuda en algo para comprender esta misma historia. Bolívar no muere como Bolívar, sino como cualquier hombre, es decir, sin querer morirse. Esta proposición parece causar en García Márquez un asombro que sólo puede deberse a una ingenuidad básica: pensar que los próceres mueren de una manera distinta que los demás hombres. Y descubrir que la muerte los hace más vulnerables o más débiles se transforma para el escritor colombiano en un asunto de concepción de la historia continental y en motivo de prolongadas polémicas con los profesionales del gremio. García Márquez aspira a una humanización del personaje reduciéndolo a un cuerpo, como si éste fuera el primordial recurso para darle "carne y hueso" a una figura mítica. Es, en todo caso, un entendimiento muy literal de la expresión. No es además un cuerpo "dramatizado", sino un cuerpo observado con ojo clínico; un cuerpo diagnosticado que traiciona antes que nada la deshumanización del *realismo médico*.

Cuando Pushkin le regaló a Gogol la idea de *Las almas muertas* tuvo la prudencia de no escribir su propia versión de la historia. Álvaro Mutis, con la generosidad que lo caracteriza para con sus amigos, cedió a García Márquez el proyecto de escribir este episodio de la vida de Bolívar. Pero había cometido un error: escribir *El último rostro*, incitando así a los lectores de *El general en su laberinto* a una malsana comparación. La virtud principal del relato de Mutis reside seguramente en su resolución fragmentaria. Como relato breve, da al episodio de los días finales de Bolívar su dimensión adecuada: un *fragmento* en la vida del Libertador. García Márquez, al retomar esta misma idea pero desarrollándola en una novela de casi trescientos

tas páginas, desvirtuó la dimensión original: a partir de un fragmento aspiró a construir una *totalidad*, con las peligrosas connotaciones del término. Es inevitable observar, por ejemplo, que las páginas de argumentación histórica que en la novela de García Márquez se dedi-

caban al sombrío personaje de Santander, se resuelven literariamente en el breve relato de Mutis con tres adjetivos que pintan inmejorablemente al personaje: "el sinuoso, opaco y eficaz Santander". El empeño en la vista histórica significó en García Márquez una traición a la

verdad literaria que es tal vez la única que cuente. El Bolívar de García Márquez queda así entre dos aguas, entre dos ríos, el de la historia y de la literatura. ¿De qué estarán hechas entonces las aguas del río Magdalena?

THREE HUNDRED YEARS OF GRAVITATION

De S. W. HAWKING Y W. ISRAEL (EDS.)

Por ALBERTO GALINDO

• Cambridge University Press, 1987; i - xiv + 684 pp.

C IERTAMENTE SINGULAR para la ciencia fue 1987. Además de marcar el centenario del nacimiento del genio matemático Srinivasa Ramanujan, de eclipsar Charon a Plutón por primera vez desde su descubrimiento, y de que la Administración Reagan diese luz verde al ambicioso proyecto del gran "ponderador" de partículas SSC (Super - Collisionador Superconductor), en ese año de gracia:

i) La fiebre de la superconductividad a alta temperatura crítica recorrió la faz del planeta.

ii) Con los neutrinos y la luz procedentes de la supernova SN1987a que llegaban a la Tierra para anunciar con unos 165 000 años de retraso el espasmo agónico de una estrella gigante azul en la

Gran Nube de Magallanes, pequeña galaxia en los aledaños de la nuestra, concluyó una larga vigilia de cuatro siglos tras la supernova que Johannes Kepler divisara a simple vista en 1604.

iii) La comunidad científica conmemoró el tricentenario de la primera edición de los *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica*, obra máxima de Isaac Newton y monumento cumbre del pensamiento científico de todos los tiempos. ¡Ni los cielos quisieron perderse tal ocasión, y con la SN1987a se sumaron a la fiesta! Así dicen con regocijo, en el prólogo de la obra que nos ocupa, Stephen Hawking y Werner Israel, coeditores de la misma.

Si los científicos honraban en 1979 la memoria de Albert Einstein, en el centenario de su nacimiento, con el espléndido volumen *General Relativity: An Einstein Centenary Survey*, Cambridge University Press, los mismos editores elegirán también las plumas de quienes debían narrar ahora el espectacular progreso, observacional y teórico, que la presente década traía para la física de la gravitación: el pulsar binario 1913 + 16, la cosmología inflacionaria, las cuerdas cósmicas y las supercuerdas son objetos e ideas que cierran los trescientos años de gravitación que nos separan de aquella afirmación newtoniana: "Gravitatem in corpora universa fieri, camque proportionalem esse quantitati materiae in singulis" del "Liber Tertius" de *Mundi Systemate*" en los *Principia*.

Pocas pero jugosas concesiones al público culto no especializado tiene este libro, *300 Years of Gravitation*. De sus 16 reflexiones, críticas y ensayos sobre el fenómeno gravitatorio, déjanse leer con facilidad éstas:

1. La primera y breve contribución de Hawking, intitulada "Newton's Principia", un cántico a esta obra de Newton. Sólo la estatura científica de Albert Einstein se acercaría más tarde a la del "último niño prodigio a quien los Reyes Magos podrían rendir justo y sincero homenaje" (Keynes), aunque sin alcanzarla del todo; pues si bien ambos, Newton y Einstein, crearon una mecánica y una teoría de la gravitación, en lo tocante al marco matemático Newton construyó el suyo mientras que Einstein tuvo que apoyarse en la obra de Riemann y de otros sobre espacios curvos.

2. El artículo de Steven Weinberg "Newtonianism and today's physics". En él confronta diestramente el autor al tosco determinismo newtoniano que negaría toda pizca de libertad a las partículas con la visión mística y delicada de la naturaleza que algunos ven en la mecánica cuántica. También el caos clásico asoma con la luna Hiperión de Saturno en nuestro sistema solar, y diluye en mera utopía al determinismo; reina éste, pero a decir de Michael Berry, ya no gobierna. La "caología", tercera revolución de este siglo en la ciencia de la dinámica, marca sus límites operati-



vos. Las posiciones reduccionistas se ven así acosadas incluso dentro de la misma física, pero el afán unificador para la descripción de las fuerzas básicas sigue siendo meta suprema. "I wish we could derive the rest of the phenomena of nature by the same kind of reasoning for mechanical principles, for I am induced by many reasons to suspect that they may all depend on certain forces." Este deseo de Newton aún no se ha cumplido; y es la gravitación, la primera de todas las fuerzas conocidas, la que más rebelde se muestra. La actual teoría de supercuerdas, en que las partículas elementales conocidas, puntuales, inextensas, son como "notas o modos de vibración de esas cuerdas, estructuras extensas unidimensionales", ofrece por vez primera la posibilidad de total unificación. ¿Cuán aleccionador es el "mea culpa" que en esto entona valientemente un Weinberg pesaroso de acallar en el pasado las voces de los pocos teóricos de cuerdas! Todos aprendimos que la gravitación newtoniana sigue la ley del inverso del cuadrado; pero bien pudo haber obedecido a otra fórmula. Einstein nos enseñó que la ley tenía que ser ésa, y no otra, para campos débiles y velocidades lentas (límite newtoniano); pero la relatividad general no explica por qué debe existir la gravedad. Con las supercuerdas ya no cabe un Universo sin gravitación.

3. Unas profundas especulaciones de Roger Penrose en "Newton, quantum theory and reality". Tras una incursión pseudohistórica, como él dice, sobre las razones de Newton para defender contra viento y marea la teoría corpuscular de la luz y sobre unos atisbos de relatividad galileana en quien propusiera el espacio absoluto, entra a saco Penrose en lo que se conoce como el delicadísimo problema del colapso de los estados cuánticos en los procesos de mediación. ¿Bifurcación en un escenario de múltiples mundos? ¿Evolución no unitaria cuando la conciencia del observador entra en juego? ¿Ilusión provocada por la compleja interacción del sistema observado con el mundo exterior? Para Penrose, la solución está en la gravedad cuántica; mientras la mayoría tiende a modificar la gravitación para hacerla compatible con la mecánica cuántica, propone Penrose adecuar esta última a aquélla. Partiendo de la fundada creencia del carácter especialmente ordenado

de nuestro Universo en la Gran Explosión, afirma que la verdadera gravedad cuántica ha de ser asimétrica en el tiempo. Siéndolo también la reducción o colapso de la función de onda en el proceso de observación, busca el autor un nexo, y propone que la elección entre alternativas cuánticas, y con ello la rotura de su coherencia, surge cuando los campos gravitatorios producidos por cada alternativa difieren en un quantum (virtual) al menos. Original sin duda, merece especial atención tal propuesta.

4. El documentado estudio histórico de Israel: "Dark stars: the evolution of an idea". Contraejemplo al ciclo kuhniano es esta evolución con su camino tortuoso, casi browniano, que comienza en 1784 con John Michell y en 1795 con Pierre Laplace y se extiende prácticamente hasta nuestros días, cuando en 1974 Hawking consigue, con su descubrimiento teórico de la evaporación cuántica de los agujeros negros, el primero y tímido abrazo de la relatividad general, la mecánica cuántica y la termodinámica. En medio, las enanas blancas y Chandrasekhar, las estrellas de neutrones y Oppenheimer/Volkov, el colapso gravitacional y los poderosos teoremas de singularidad, la conjetura de "sin pelos" y los difíciles teoremas de unicidad sobre agujeros negros, y las "locas" ideas de Beckenstein sobre la entropía de tales objetos y su vinculación al área del horizonte de sucesos. Espectador privilegiado y actor más de una vez, Israel ofrece un relato sin par.

El resto es lectura obligada, que no sencilla, para cualquier físico preocupado por las fronteras de su ciencia. Aquí podrá ver, entre otros:

5. La confrontación entre teoría y experimentación - observación en las contribuciones de A.H. Cook, "Experiments on gravitation", y de Clifford Will, "Experimental gravitation from Newton's Principia to Einstein's general relativity". La primera analiza los experimentos (viejos y nuevos) en laboratorio sobre la ley del inverso del cuadrado, sobre el principio de universalidad en la caída libre (recuérdese la legendaria demostración de Galileo desde lo alto de la Torre de Pisa, y la extraordinaria precisión con que el barón húngaro Eötvös comprobó que la madera y el aluminio caen con igual aceleración en el campo gravitatorio terrestre) y sobre la determinación de la constante de New-

ton (que por cierto entraría como tal en la física bastante más tarde, con Laplace y Poisson). La segunda contribución es un magnífico resumen de los fundamentos empíricos de la gravitación newtoniana y einsteiniana. Dos siglos de éxito ininterrumpidos vio la teoría de Newton; aún hoy se usa para calcular las órbitas de planetas, satélites (naturales y artificiales) y naves espaciales con precisiones de una parte en cien millones. La relatividad general aporta correcciones generalmente pequeñas, pero cruciales. La deflexión gravitacional de la luz (¡la luz pesa!), la precisión de perianas (¡las elipses de Kepler giran sin cerrarse!), el desplazamiento espectral gravitacional (¡la gravedad distancia entre sí los sucesivos tic-tac de un reloj!), el retraso en la recepción del eco de una señal de radar que rebota en un planeta en conjunción superior (¡la luz se "frena" en un campo gravitacional!), la igualdad de caída para la energía gravitatoria y la "detección" indirecta en 1979 de las ondas gravitacionales por la pérdida de energía asociada a la inspiral del pulsar binario 1913+16, son pruebas que la gravitación einsteiniana ha superado con brillantez. Otras de extrema dificultad tecnológica, como el arrastre de inerciales, llevan en preparación más de un cuarto de siglo. No faltan tampoco las obligadas alusiones a una hipotética quinta fuerza puesta en el candelero por la revisión que Fishbach et al. hicieron en 1986 de los viejos datos de Eötvös. Esta nueva fuerza, repulsiva entre trozos de materia y de alcance de un centenar de metros, más otra presunta (sexta fuerza), siempre atractiva y de alcance similar, son las componentes gravitacionales que afectarían a la ley de Newton sólo hasta distancias de unos centenares de metros como máximo (por tanto, sin influencia consignable en el movimiento de planetas y satélites), y que de varios experimentos ya hechos estos años unos detectan y otros no. La importancia fundamental del problema es evidente, y sin duda muy pronto quedará empíricamente dilucidado.

6. La posible evidencia observacional con que se cuenta para creer en ciertas extrañas e inevitables "criaturas", en la revisión "Astrophysical black holes", de Roger Blandford. Aparte del Cygnus X-1, el más firme candidato desde su detección en 1972 con el satélite Uhuru (Libertad, en swahili), poco más hay; tres

o cuatro candidatos más en fuentes binarias, y presuntos superagujeros negros en ciertos núcleos galácticos activos. Contrasta esto con el medio millar de pulsares conocidos.

7. Las fuentes previsibles y los experimentos en marcha para la detección directa de ondas gravitacionales en el magnífico estudio de Kip Thorne, "Gravitational Radiation". Si las ondas de radio nos mostraron un universo violento y desconocido, las gravitacionales, ondulaciones de curvatura, pueden llevarnos a contemplar interiores cataclísmicos infranqueables a fotones e incluso a neutrinos (esas elusivas partículas que pueden atravesar, como si nada, bloques de hierro de años luz de espesor). Su detección, pues, puede abrir las puertas a una nueva astrofísica. Mas no será fácil; tras el precipitado ¡eureka! de Joseph Weber en 1969, ningún otro grupo experimental las ha detectado aún. Tan extrema es la debilidad de la interacción gravitacional que la detección de estas ondas mediante dispositivos basados en la más alta tecnología obliga a sortear dificultades relacionadas con límites a la sensibilidad impuestos por el propio principio de indeterminación de Heisenberg.

8. Los esfuerzos ímprobos por explicar cómo de un Universo inicialmente amorfo pudo surgir la estructuración observada a gran escala (galaxias y cúmulos galácticos) y su relación con la materia oscura en el artículo de Martin Rees "The emergence of structure in the universe: galaxy formation and dark matter". ¡Cuánto más fácil, como dice Saslaw, resultaría justificar la inexistencia, si así fuere, de galaxias! Pero no; ahí están. Apuntan con fuerza las observaciones a que al menos un 90% (hasta un 99% se acepta en los modelos inflacionarios) de la materia del Universo es oscura; si tal materia consta de estrellas pequeñas ("jupiter's"), agujeros negros, o elementos más exóticos (neutrinos con masa, axiones, partículas supersimétricas, píldoras de materia extraña, etc.), es algo por aclarar. Su naturaleza parece decisiva en la formación y evolución del espectro de inhomogeneidades primitivas que generarían las galaxias y sus cúmulos por condensación gravitacional; pero otras semillas, como las cuerdas cósmicas, no son descartables.

9. El posible papel astrofísico de las cuerdas cósmicas, defectos filiformes, a

modo de cicatrices, ocasionados en transiciones de fase del universo primitivo, de la mano autorizada de uno de sus progenitores, Alexander Vilenkin, en "Gravitational interactions of cosmic strings". Con espesor despreciable y densidad lineal inconcebiblemente alta (un kilómetro de esa cuerda pesaría como nuestra Tierra!), estos objetos, de existir, distorsionarían la geometría. Algunos casos de doble imagen de cuasares podrían ser debidos a cuerdas cósmicas interpuestas. Asimismo su presencia, como decíamos antes, hubiera podido nuclear la formación de galaxias.

10. La inflación, sea "nueva", sea "caótica", como panacea para resolver una decena de problemas (horizontes, planitud, ausencia de monopolos primordiales, etc.) que afligen al modelo cosmológico estándar, por partida doble en los ensayos "Inflationary cosmology", de Steven Blau y Alan Guth, e "Inflation and quantum cosmology", de Andrei Linde. La idea motriz, debida esencialmente a Guth en 1981, es que el Universo, recién salido de la brevísima era cuántica, sufrió una titánica expansión impulsada por la llamada "energía de un falso vacío", que luego sería devuelta al medio como calor y elevaría la temperatura del Universo a los valores dados por la cosmología estándar. Sobre los detalles de esta cesión y las condiciones iniciales de la inflación difieren los autores, y los escenarios resultantes de la inflación "nueva" o de la "caótica" (Linde) son bien distintos (burbujas de falso vacío, universos "bebés", universos "mutantes", etc.). El "Nil posse creari de nilo", de Lucrecio, bien pudo ser trascendido: la criticidad ("summarum summa est nulla") originada por la inflación permite contemplar la creación como una fluctuación cuántica espontánea de la nada.

11. Una visión provocativa de la era de Planck y de las flechas del tiempo, en la segunda aportación del genial Hawking, "Quantum cosmology". Con el principio de que "la condición de contorno del Universo es que éste carece de contorno", propone el autor una función de onda para el Universo, con inflación desde un estado no-singular de radio mínimo, que pasa luego a un Universo dominado por materia y, tras alcanzar un radio máximo, recolapsa a una singularidad. Careciendo de "flecha temporal" la condición de

"no-contorno", ¿cómo se explica la asimetría entre pasado y futuro? Por la presencia, a que esa condición obliga, de más orden en un extremo del tiempo que en el otro (llamamos pasado a aquél, futuro a éste, porque nuestros recuerdos exigen ordenación en la memoria que a su vez provoca más desorden en el exterior). Pero, ¿por qué vivimos en una fase expansiva? Es decir, ¿por qué la flecha cosmológica coincide con la entrópica? "Cogito ergo mundus talis est"; ahí puede estar la respuesta basada en el principio antrópico de Carter.

12. Las poderosas razones que llevan a bastantes físicos a depositar enormes esperanzas en los modelos de cuerdas y supercuerdas como "teoría de todo", en la puesta a punto "Superstring unification" por John Schwarz, uno de sus creadores. En una teoría de partículas puntuales no hay sitio para la gravitación; la teoría de cuerdas exige la gravitación. Ante la diversidad de acoplos, masas, etc., que plagan las teorías convencionales (incluso unificadas), en la de cuerdas sólo interviene un parámetro (¡qué menos!). Parece que las singularidades de la relatividad general quedan ahora exorcizadas y desaparecen. No será fácil, sin embargo, someter este esquema a comprobación experimental; su época natural fue la de Planck, la de la fase cuántica del Universo, enormemente separada en energías de la nuestra. Se dice (mas no es obligado) que allí las supercuerdas vivían en un ambiente de diez dimensiones, y que enseguida seis de estas se "rizaron" en círculos de radio pequeñísimo, inobservable, quedando como están las cuatro ordinarias de nuestro espacio-tiempo. Abrir artificialmente aquellas seis dimensiones compactificadas exigiría aceleradores del tamaño de varios años luz. El único recurso para detectarlas es acudir humildemente al gran acelerador cósmico, ese viejo y gran universo que no entiende de presupuestos ni de restricciones energéticas, y "preguntarle" a través de partículas fósiles, de posibles variaciones con los eones de las constantes fundamentales, etc., ya que, como decía Galileo, "la filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi agli occhi (lo dico l'universo)". Físicos muy insignes hay, empero, que se muestran totalmente escépticos ante este novedoso programa de un submundo "cililar", matemática-

mente fascinante; y en espera estoica a que se rompa la ola, llega a afirmar Glas-how por ellos que "Perhaps we unstrung and unsung dinosaurs will have the last laugh after all."

Hacer mediana justicia al contenido, calidad y nivel de todas y cada una de estas aportaciones sería pretensión de-

satinar en una crítica de esta extensión; por eso adopté la simple exposición lineal. Nos hallamos ante un libro excepcionalmente valioso, escrito por los mejores especialistas del momento, y que será fuente obligada durante años para todos los que deseen adentrarse en

el fascinante mundo de la gravitación y de sus tres primeros siglos de historia científica.

Publicado originalmente en la Revista crítica de libros SABER/Leer, de la Fundación Juan March, Madrid.

CRÓNICA DE POESÍA POESÍA Y SUCESIONES

Por EDUARDO MILÁN

- Julio Hubbard: *Presentes sucesiones*; México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Mari Pepa Palomero: *Poetas de los 70: Antología de Poesía Española Contemporánea*; Madrid, Hipérion, 1987.

UN PRIMER LIBRO es, más que una escritura ya formada, una escritura en formación: es un deseo de escritura. Más allá o más acá de la destreza del joven escriba existe ahí la serie de insinuaciones que tiempo mediante, en ese tiempo que es conjuro del deseo, posibilitarán la distribución de las líneas de un perfil, el mapa más o menos sinuoso de una cara, de un rostro poético. Ese rostro no tiene por qué estar terriblemente insinuado en un primer libro; no tiene por qué mantener el trazado inicial de la roturación: sus líneas no tienen por qué prometer el diseño de la cara de un Auden, por ejemplo. La levedad del aire puede tanto como los surcos penetrados en una tierra árida. Pero si un primer libro debe tener un algo, la huella de una materia no lo suficientemente tallada como para poder relegar al futuro (al futuro de esa escritura) un espacio entre líneas, un vacío donde el escriba manotea y se roba a sí mismo. Stockhausen hablaba: "No hay que perder nunca las fuentes de la escritura". Las fuentes de la escritura no son ni la metáfora eficaz ni la imagen feliz, ni tampoco la arquitectura de fachada perfecta o el manejo solvente de los tópicos de la tradición literaria. Las fuentes de la escritura, en el sentido de Stockhausen, podrían ser el error, la disonancia, la arqueología de una posibilidad relegada por una certeza. Nunca lo útil; siempre el desecho.

Salir al escenario con un libro perfectamente construido no tiene riesgo inmediato, pero puede tener consecuencias paralizadoras en la medida en que no exista un lúcido ejercicio de autoconciencia escritural. Eso puede ocurrir con la escritura de Julio Hubbard (1960), a partir de este su *Presentes sucesiones*. Desde un ángulo escritural, de manejo de las distintas formas que pueblan el libro, hay muy poco que decir. Hubbard es estilísticamente impecable. Todo el libro gira en torno a una poética claramente delimitada, sin interferencias que produzcan algún tipo de ruido. Hubbard tiene un conocimiento muy amplio de la poesía clásica de lengua española y no sólo en su forma, sino también en sus contenidos. Esto último es muy palpable en la primera zona del libro, "Canto rodado", donde, en una poética claramente paisajística y descriptiva, rige impávido el principio de la armonía, del "buen decir". El poema se articula como una instantánea, como la fijación de un momento contemplativo y las palabras, emblemas reales de una metáfora del escribir ("pájaros", "vuelo", "canto") ocupan en la página el lugar que en la naturaleza ocuparían esos objetos o agentes que interactúan dentro del gran Libro goethiano. Ahí queda claro que escribir es traducir, o sea, estamos en el territorio de la representación. Aunque la forma parezca sugerir lo contrario, la armonía del mundo que percibe Hubbard

quita posibilidades a una poética de invención: ningún pájaro vuela para atrás, ningún árbol levita. Los ejemplos anteriores pueden resultar grotescos pero sirven didácticamente: la naturaleza para Hubbard está en orden. Pero eso significa que su escritura también lo está y eso es un problema. Cuando digo "problema" digo problema para el ojo crítico, porque estoy convencido de que la escritura es una forma de resistencia y, por lo tanto, un intento de transformación. De lo contrario es una forma más de echar objetos al mundo, aunque sean objetos travestidos en palabras.

El poema más ambicioso del libro es el que le da título y funciona como una conclusión de escritura. Es, aunque indirectamente, un homenaje a *Blanco* —está dedicado a Octavio Paz— y a la vez constituye un diálogo con el gran poema paciano, un diálogo no intertextual pero sí de alguna forma explícito. Comienza el texto con la autoconciencia escritural, tan característica de Paz, y con la apropiación de los distintos elementos que pueblan el universo inmediato de la escritura. Pero si Paz en *Blanco* funda el mundo desde la escritura, Hubbard en cambio funda su texto, de modo que la escritura no permite una elipsis del yo creador sino más bien su afirmación. El texto no alude a la primera persona del singular: la disemina en su avance, la intercala, la distribuye. Escrito a manera de un río, por el flujo de

una conciencia retaceada en imágenes, el texto avanza sobre la página y la ocupa en su desborde. Es el poema más espacial del libro. Quizás sea la presencia del yo creador a lo largo del texto lo que lo impregna de una rara intensidad: aquí y allá empiezan a aparecer los fantasmas del hablante que son, a la postre, los fantasmas de su escritura. Dos de ellos: el tiempo y la muerte, encadenados uno a otro como símbolos de un proceso dialéctico que remite a la construcción del texto mismo, a su hacer y a su des-hacerse. Este poema es el corte disonante en toda la escritura del libro por su capacidad de riesgo y por su soltura imaginaria. Pero es también el rescate de la aventura en la escritura de Hubbard, una escritura que, sin este último poema, no trascendería los límites de una estética neoclásica, muy al uso de este momento.

Podría pensarse que dentro del marco de la movida madrileña también se agita la poesía y que una nueva antología sólo es el efecto de vaivén producido por un fermental mercado cultural. Puede ser. Pero la antología de Mari Pepa Palomero es más una verdadera antología que una antología más. La razón es simple: la autora hace caer dentro del tibio espacio de los setenta poetas nacidos entre 1939 y 1951 (volveré sobre esta última fecha límite para marcar algunas ausencias significativas). Y en ese tiempo no entran todos pero entran algunos poetas claves, para bien o para mal: desde escritores fundamentales para conocer la situación de la poesía española más reciente, como José - Miguel Ullán (1944), Pere Gimferrer (1945), Jenaro Talens (1946), o Guillermo Carnero (1947) hasta experiencias de un radicalismo inusitado, como la de Eduardo Hervás (1950 - 1972), de un tibia postmodernismo temático como la de Luis Alberto de Cuenca (1950) o de un dandismo exhibicionista, como la de Luis Antonio de Villena (1951). Antes de continuar, paso rápidamente a las ausencias. El límite final que marca la antología respecto del nacimiento de los poetas es el año de 1953.

Los últimos poetas antologados, Siles y Villena, nacieron en 1951. Si la conciencia diacrónica no me engaña, entre 1951 y 1953 media un año, el año de 1952, año del dragón en el horóscopo chino. Pero astrología más, astrología menos,

en 1952 nacieron dos poetas en España que tienen un lugar importante en la nueva poesía de ese país: Andrés Sánchez Robayna (Canarias) y César Antonio Molina (La Coruña). Ninguno de los dos figura en la antología de Mari Pepa Palomero. Toda razón, hoy lo sabemos más que nunca, pertenece a Dios Padre, quien ordena el mundo desde lo invisible. Los humanos sólo manejan algunas retaceadas variantes de la razón. Sin embargo, sorprende que Mari Pepa Palomero, quien ordena —por sus obras los conoceréis— con buen tino las razones de su antología, se haya llevado por delante a un poeta como Sánchez Robayna, que es, sin duda, uno de los más talentosos cultores del metalenguaje poético (a lo que Palomero, siguiendo al académico Bousoño, llama "metapoética"), cuando ella misma alude al tema en un apartado de su prólogo, que lleva por título "Notas sobre la diversidad". El hecho sorprende, repito, porque Palomero no parece ser una reciénvenida a la larga lista de antologías que domina el mundo. Y una antología, concluyamos en derrota, pertenece a esa ya demasiado pronunciada manifestación del subjetivismo que, en última instancia, suele dividirse entre el me gusta y no me gusta y una elíptica elegía a la amistad, bautizada en castellano con el nombre de "camborismo". El tiempo pasa y las cosas no mejoran: es como para morirse de perfil.

Pero reunir a Ullán, Gimferrer, Carnero, Talens, Hervás, Aníbal Núñez y Leopoldo María y Juan Luis Panero ya bastaba para configurar una antología decente. Las distintas poéticas representadas por estos nombres explican la salud de la poesía española contemporánea. Ullán es el paradigma de una experimentación lingüística radical aliada en diálogo abierto con la tradición, lo que a la luz de los tiempos que corren formula un paradigma claro de lo que es la lucidez poética. Su último libro publicado, *Manchas nombradas*, es una muestra acabada de lo que puede la elipsis escritural sobre la evidencia referencial del mundo. Hervás y Jenaro Talens son ejemplos de una escritura que en gran parte se jugó a todo y nada por la construcción de un mundo autónomo —el lingüístico—, una escritura que llevó al límite la autoconciencia del hacer poético y que, muchas veces, desembocó en el mutismo. Pero así es la poesía

cundo no es una mercadería más en el ágora bienpensante. Aníbal Núñez se marginó hasta la muerte real, pero no pudo evitar ser autor de una poesía de una transparencia escalofriante. Ejemplos como el de Núñez o como el de Leopoldo María Panero hacen dudar de la consideración de que aún para la poesía funciona el tan freudiano principio de realidad. Pedir la sustitución del principio de placer por el principio de realidad en poesía es la demanda de un lector omnipotente: significa pedirle al poeta la categoría real de un dios —nunca como ahora hemos vivido tantas realidades— o un subjetivismo fetal digno del claustro materno. Un poco de esto último padece Luis Antonio de Villena, quien pasea por su poesía un narcisismo especular y pretende hacerlo coincidir con la imagen —no con la realidad— decadente de ciertos poetas del pasado, entre ellos Kavafis. Es la manera (no torpe: irresponsable) de un esteticismo postmoderno que pretende sustituir la vida por el arte y el pan por el circo, según la siguiente maniobra estética: a mayor hambre, mayor requebro; a mayor desolación, más movimiento de caderas. Poesía de labios pintados donde ni la muerte entra.

La antología de Mari Pepa Palomero tiene la inequívoca virtud de mostrar juntos a una serie de autores, como los ya mencionados, de una elevada calidad poética. Si separamos la paja —también mencionada— que se alía por momentos a inclusiones inexplicables —¿qué hace allí la uruguaya Cristina Peri Rossi?— y si no se toman en cuenta algunas ausencias igualmente inexplicables, como las de Sánchez Robayna y de Molina, el resultado antológico es una muestra clara de que en España no todo es movida, no todo es conmemoración y encuentro de dos mundos, no todo es furor europeizante. También hay un lenguaje poético vivo que entronca con lo mejor de sus ancestros y abre una brecha en el fetichismo eufórico de la ahoridad en que la Península —nosotros, perplejos— se regodea.

RECAPITULACIÓN

He desarrollado esta columna, bautizada no sé si feliz o infelizmente con el nombre de Crónica de Poesía, por más de 24 números de *Vuelta*. Llegó el momento de recapitular. ¿Fue un trabajo

útil, o inútil? ¿Entretenido, o aburrido? Si hay algo favorable en el intento de trazar un diálogo entre distintos poetas de lengua española y, alargando el mapa, hacerlos conversar con algunos compañeros de oficio de lengua portuguesa, bueno, pues, ahí hay alguna utilidad. No traté de hacer una "puesta al día" de la poesía actual en estas latitudes. Mejor, esta columna quiso dejar testimonio de la presencia de algunas voces, interesantes o no, que giraron por el aire poético latinoamericano durante dos años. Visto desde esta perspectiva, se trató de un corte, de una detención temporal y de un intento de valoración de lo que ocurría en esos momentos. En el transcurso de esta escritura "crítica", por llamarla de alguna manera, recibí también la "crítica" de algunos lectores, casi una acusación, en relación con cierta iconoclasia conceptual, con cierto amaneramiento verbal, con cierta mirada restrictiva sobre el fenómeno poético. No me arrepiento. Por el contrario, muchas veces lamenté no haber sido más radical en el tratamiento de algunos problemas, del mismo modo que todavía lamento no haber llamado por su nombre a elementos que están retóricamente bautizados desde su nacimiento, y bien bautizados. Me declaro enamorado

de ciertas palabras – talismán, tales como *paronomasia*, *metalinguaje*, *contexto*, *significante*, *Poder* (palabra totémica si las hay y, por esa mayúscula, pasible de merecer más de una flecha), *icono*, *territorio*, *metonimia* y otras igualmente agradables para mí, que en un discurso crítico tienen igual valor que otras integrantes del universo de los objetos naturales o creados, como jardín, mesa, golondrina, gato, perfume, fama, Dante, pez, mujer o árbol. En realidad, se trata de elegir el discurso y de no marginar demasiado a palabras que han pagado ya suficiente derecho de piso en el universo verbal. En poesía (y léase dentro de ese contexto: "discurso sobre poesía") se trata de coexistir y de no matar demasiado, más o menos como en la vida cotidiana. Con respecto al señalamiento de iconoclasia en relación al tratamiento de ciertos temas tengo poco que decir. La mayor parte de mi lectura fue realizada a través del prisma de las vanguardias. Considero que las vanguardias fueron el último momento feliz, pasional y fulminante del arte del siglo en curso, tanto las vanguardias históricas en su lugar metropolitano de origen como en su proyección sobre nuestras realidades coloniales, lo que nos deja un saldo de hibridez y de mestiza-

je formal que es toda riqueza. Si después de esa lectura hay una luz resultante, con seguridad no será una luz pura ni una luz negra: será una luz problemática, una luz sinuosa que tendrá que ver con el borde, con el margen o con el contorno del objeto mirado o con los pliegues de la luz misma, que muchas veces inventó al objeto. Mirar es inventar. Pero muchas veces la mirada crítica ordena una detención en la máquina de inventar, por el riesgo realmente existente de agregar demasiados objetos nuevos al mundo en desmedro de la identificación de los que a pulso se han ganado un lugar ahí. Todo poema, como objeto *creado*, lleva consigo una buena carga sagrada por el simple hecho de competir con una piedra, con un pelicano o con la mantis religiosa —y especialmente con ésta. De ahí que prefiera las formas poéticas transitorias, las formas a medio camino de otra cosa, en lugar de las formas petrificadas por una tradición que hoy por hoy desconfía de su propio nombre. A modo de *gran finale* quiero decir, parodiando el motivo horaciano, que no "lloro por lo que fui": mi lamento se dirige a lo que pude haber hecho y no hice a lo largo de estas páginas.

E.M.

