

LOS LIBROS

ALTAZOR OR A VOYAGE IN A PARACHUTE

De VICENTE HUIDOBRO

Por ANTHONY STANTON

• A Poem in VII Cantos. Translated by Eliot Weinberger. Graywolf Press, Saint Paul, Minnesota, 1988, 167 pp.

A MEDIDA QUE SE alejan el período histórico y el espíritu artístico que llamamos vanguardismo, se hace más urgente la tarea de situar los textos paradigmáticos del movimiento y, asimismo, trazar la compleja red de relaciones que existe entre aquellos textos y nuestro presente cambiante. Aunque dominada por un espíritu iconoclasta y sectario relativamente homogéneo, la vanguardia se manifestó en una ruidosa sucesión de movimientos —antagónicos entre sí a veces— y en una pluralidad de estilos y programas que van desde el geometrismo racional del cubismo hasta el neorromanticismo irracional del surrealismo. En el mundo hispánico, el vanguardismo es un fenómeno que apenas empieza a ser estudiado.

Uno de los rasgos más sobresalientes y unificadores del fenómeno fue su carácter y vocación internacionalistas. Escritores hispanoamericanos vivieron durante largos períodos en París, todavía capital artística internacional, aunque ya no la única. Entre ellos la figura prototípica fue la de Huidobro. No sólo participó en las actividades y las revistas de grupos vanguardistas en Francia, España y América, sino que encarnó mejor que nadie el principio internacionalista en su bilingüismo estético y su temperamento cosmopolita.

Como parte de su doctrina creacionista, el chileno creía en la posibilidad de una lengua poética que existiera por encima de las tradiciones lingüísticas nacionales:

Si para los poetas lo que importa es presentar un hecho nuevo, la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas.

Es difícil y hasta imposible traducir una poesía en la que domina la importancia de otros elementos. No podéis traducir la música de las palabras, los ritmos de los versos que varían de una lengua a otra; pero cuando la importancia del poema reside ante todo en el objeto crea-

do, no pierde en la traducción nada de su valor esencial.

No obstante esta fe en la transferencia absoluta de la poesía creacionista, *Altazor*, su poema más conocido, siempre ha aparecido como un texto intraducible. Empezado en 1919 y probablemente en francés, la versión completa en castellano no se publicó sino hasta 1931, en una época en que ya se habían retirado las primeras oleadas de los ismos. Por las circunstancias de composición, entonces, *Altazor* abarca la primera vanguardia —expansiva, exteriorista y optimista hasta el punto de ser ingenua— y también la crisis y disolución de este primer momento. Gran parte de su fascinación consiste en ser un poema vanguardista que reflexiona sobre sí mismo para ofrecer una metapoética que encierra una parodia crítica del programa vanguardista.

Este carácter dual se manifiesta en varios aspectos del texto. Hay un doble movimiento en el cual el vuelo ascendente de *Altazor*, que intenta permanecer eternamente en la elevación aérea, en el vértigo del paroxismo de la plenitud vital, se opone al itinerario angustioso de una caída a la oscuridad de la tumba terrestre, un viaje temporal de hundimiento, donde la expansión extática se ha vuelto buceo interior hacia los abismos de la conciencia, la muerte y la nada. Se da también un desdoblamiento de la voz poética: la *persona* y el personaje que es *Altazor* se ve constantemente interrogado por otra voz. Lo que parecía un monólogo dramático se revela como un diálogo interior, escindido entre el entusiasmo del mago y el escepticismo de la voz que cuestiona.

Pero por encima de todos los viajes en busca de un Absoluto inalcanzable, la búsqueda más asombrosa es la de un lenguaje nuevo, puro, no contaminado por la historia y sus convenciones sociales, ni por la moral religiosa del cristianismo. Se intenta fundar nada

menos que una utopía poética: un lenguaje no mimético, no referencial, "creado", es decir, indeterminado y libre de todo condicionamiento. Coexisten dos procesos aquí: la progresiva desarticulación del lenguaje convencional (incluyendo cierto estilo vanguardista) y, paralelamente, la creación de un nuevo idiolecto polisémico y autónomo. Con los restos de la operación de desmantelamiento se empieza a configurar nuevas relaciones insospechadas: neologismos, palabras *port-manteau*, jitanjáforas... todo envuelto en un humor lúdico y lúcido que desemboca en las vocales gratuitas del canto VII. Fascinación por lo fónico puro, libre ya del peso del sentido.

Altazor es una bisagra en la tradición poética hispanoamericana. Construido sobre la escisión interna que es a la vez psíquica y lingüística, el texto se abre sobre un vacío: atrás, los últimos destellos de la vanguardia, visibles todavía en su estela; adelante, el campo inexplorado del autoquestionamiento reflexivo que llega hasta el presente.

Al traducir *Altazor* Eliot Weinberger tuvo que vencer varios problemas de diferentes grados de dificultad. Si bien el prefacio y los tres primeros cantos no presentan serios obstáculos para el traductor, que se limita a ofrecer una versión literal y seguir fielmente el tono del original, a partir del canto IV se ve obligado a adoptar estrategias diferentes. Confrontado por la gran invención verbal de las sucesivas transformaciones semánticas de la "golondrina", Weinberger logra generar una serie de transformaciones equivalentes a partir de la palabra inglesa "swallow". La traducción funciona aquí como recreación paralela que goza de un grado de autonomía pero que nunca se aleja del espíritu del original. Parecido efecto surge en el pasaje del refinador.

En el canto V nos vamos adentrando en "el campo inexplorado" de la invención lin-

güística. Como los sustantivos en inglés carecen de género, el traductor propone un deslizamiento del sentido por el camino de la fonética: "La montaña y el montaña"; "The mountain and the mountain". Por lo tanto, resulta extraño que en el famoso pasaje del "molino" Weinberger haya preferido constreñirse y no recrear en inglés muchos de los neologismos: "Molino en transformamiento" dice mucho más que la frase "The mill in transformation".

Sin embargo, nuestro amigo invariablemente acierta en los momentos más difíciles, a veces permitiendo que el primer verso en inglés engendre sus propias transformaciones de manera casi autónoma. Así, se multiplican los efectos sonoros en inglés para compensar la ausencia de juegos gramaticales: "El rey canta a la reina / El cielo canta a la tierra / El luz canta a la luz"; "The king sings to the queen / The spring sings to the spreen / The sing sings to the seen".

Los versos que se acercan al encantamiento mágico mediante su ritmo hipnótico y lúdico casi siempre se trasladan con imaginación y soltura natural: "Ala ola ole ala Aladino / El ladino Aladino Ah ladino dino la"; "A wave a slave a lad in a cave / All add in a wave

slave Aladdin's cave all a din".

Lo mismo sucede en las aparentemente gratuitas articulaciones fónicas del canto VII, donde el idiolecto cobra tal grado de libertad que termina destruyendo (o casi) la función comunicativa, no dejando más que un encadenamiento sonoro que parece generarse automáticamente. El sistema vocálico del inglés no permite la misma magia encantatoria con su polisemia desbordante, pero la traducción sí intenta imitar el principio de construcción de la lengua original: "Montesur en lasurido"; "Sierrasouth in shoutseair"; "Aururaro ulisamento lallá / Ylarca murllonia / Hormajauma marijada"; "Raraurora eoplaining lalceela / Ndanark harmurmony / Mutopiform matropia".

Tenemos que darle las gracias a Eliot Weinberger por haber acercado este texto difícil a un público de habla inglesa. También vale la pena destacar la sobria hechura del libro. El texto, presentado en versión bilingüe, goza de buena disposición espacial y la portada es sencilla pero muy atractiva. El libro se anuncia como el primero de una serie llamada "Palabra Sur" y promete más traducciones de obras latinoamericanas. La selección de este primer texto fundador representa un comien-

zo feliz y promisorio. El único desliz técnico es la omisión de un par de versos de la traducción en la página 119.

La versión de Weinberger es imaginativa y, a veces, brillante. Como todo poeta, entiende la traducción como otra forma de creación. Las caídas son muy pocas y no distorsionan la fluidez de la lectura. Un descuido: la traducción de "El hombre se desgarró", frase que pierde su angustia metafísica para transformarse en la sentencia moralizadora de "Man leads a wicked life". Una reserva más: tal vez hubiera sido útil, en la breve introducción, bosquejar las relaciones de semejanza y desemejanza no sólo entre Huidobro y la vanguardia francesa, sino entre el poeta y sus parientes no tan lejanos de la vanguardia angloamericana, pensando sobre todo en los destinatarios del libro. Pero éstos son escrúpulos menores. El viaje en paracaídas ha recibido un nuevo impulso en su trayectoria internacional. Me imagino que ambos protagonistas —"Altazor azor fulminado por la altura" y "Vicente antipoeta y mago"— hubieran gozado esta parte de su viaje vertiginoso de aviación poética sobre la tierra de Whitman y Lindbergh.

LAS MUSAS DE DARWIN

De JOSÉ SARUKHÁN

Por JORGE BRASH

• SEP - FCE - CONACYT, México, 1988, 315 pp.

CUÁL ERA EL ambiente intelectual en que se movía Darwin, cuáles los dogmas religiosos y científicos de su momento, qué lecturas y relaciones personales inspiraron *Sobre el origen de las especies por medio de la selección natural, o la conservación de las razas en la lucha por la existencia*, cuál fue la acogida que tuvo esta obra cuando apareció y cómo sus planteamientos han repercutido en las ciencias biológicas evolucionando hasta desembocar en las recientes ideas saltatorias sobre la evolución, no sin antes pasar por la llamada *nueva síntesis* de Julian Huxley.

Si responder a estas interrogantes sería ya bastante mérito en una obra de divulgación, el que ésta consiga además interesar al lector desde la primera hasta la última página, hacer que se identifique con el viajero del Beagle y asuma las preocupaciones y deslumbramientos ante los datos y hallazgos científicos que a manos llenas se le van dando a Darwin es una verdadera hazaña que sin duda

estaba reservada a un biólogo para el cual —como en el caso del propio Darwin— la creación científica y la literaria se complementan y enriquecen entre sí.

De habérselo propuesto, Sarukhán nos habría dado un tratado erudito sobre la historia de las ideas evolutivas. Los biólogos estarían de plácemes y nosotros nos limitaríamos a presenciar su celebración desde fuera. Las leyes de Mendel, por no hablar de la síntesis del ADN y la ingeniería genética, han dado por sí solas material suficiente para más de una obra de divulgación. En cambio, *Las musas de Darwin*, sin soslayar estos importantes avances, le brindan tanto al lego como al especialista un agradable recorrido por las ideas precursoras del evolucionismo desde sus gérmenes griegos (Anaximandro, Empédocles, Aristóteles) en quienes apenas podemos reconocer atisbos de explicación, hasta Buffon —verdadera enciclopedia de conocimientos zoológicos en su tiempo, que por momentos acaricia la idea de evolución—

y Lamarck, primer exponente de una teoría más elaborada al respecto.

Siempre atento a las repercusiones sociales y económicas que pudiera tener el empleo de los recursos biotecnológicos, el autor nos introduce al pensamiento evolucionista desde la perspectiva de un científico que sustenta una visión global de la vida. Nos advierte, por ejemplo, de los peligros que para países como el nuestro entraña realizar cultivos en condiciones demasiado controladas, toda vez que las especies en juego van haciéndose cada vez más dependientes de tales condiciones.

Sarukhán nos presenta a Darwin en su ambiente cotidiano: de niño, lo vemos asistir a la escuela unitaria, conversar con los granjeros sobre las maneras de cruzar las diferentes razas de vacas y caballos. A veces, atenderá los partos de los animales de su hacienda... Ya de adulto, lo vemos tomar la diligencia que lo llevará de visita a su prima Emma, quien tocará para él la sonata K. 311 de Mozart. De

esta visita a la familia Wedgwood saldrá su compromiso matrimonial con Emma.

Es evidente la devoción que el autor le tiene al personaje principal de su obra. Esto lo lleva a tratar de comprender los resortes que movieron al genio, pues para Sarukhán la generación espontánea no opera ni con las ideas. Recordemos que a Darwin todavía le tocó vivir antes de los experimentos de Pasteur (13 años más joven) que echarían por tierra la idea de que la basura y el polvo eran suficientes para engendrar todo tipo de bichos y alimañas menores, hasta ratones.

Victor Hugo fue tal vez uno de los intelectuales de la época mejor informados sobre temas científicos. En su prólogo a *Los miserables* (1862), publicado tres años después de *El origen de las especies*, todavía se pregunta sobre la naturaleza de la generación espontánea. Tanto como los descubrimientos paleontológicos, le intrigan los cambios de la corteza y la atmósfera terrestres. Desde entonces, mucha agua ha corrido bajo el puente de la ciencia. Darwin, menos literato pero bastante más científico y dotado de una mentalidad universal, fue capaz de sintetizar los datos de la paleontología (Cuvier), la zoología y la botánica (Buffon y Linneo) y la geología (Lyell) para, una vez integrados con sus

propios descubrimientos, construir su propia teoría. El papel que desempeñó Malthus en las ideas evolucionistas fue determinante. De hecho, otro notable investigador, Alfred Wallace, llegó independientemente a las mismas conclusiones que Darwin, tras la lectura del *Ensayo sobre el principio de la población*.

Para el desarrollo de la obra darwiniana fue decisivo el intercambio científico y amistoso de Darwin con Charles Lyell. Este investigador, a quien se ha considerado como el padre de la geología, sentó las bases de esta ciencia al impugnar el catastrofismo (doctrina según la cual los cambios geológicos se daban principalmente como grandes desequilibrios: erupciones, terremotos, diluvios...) postulando, en cambio, que los fenómenos naturales que observamos diariamente, con el transcurso de los milenios y aun millones de años, van configurando el aspecto de la tierra. Así, él fue pionero del análisis estratigráfico como instrumento imprescindible del conocimiento paleontológico y geológico.

Se trasluce en el estilo de Sarukhán la formación académica, la lectura continua de informes científicos y, de tarde en tarde, algún resabio de sintaxis inglesa. Con todo, en su

caso esto no disminuye en ningún momento la claridad ni el interés de su exposición. El autor ha tenido el tino y la honradez de someter su manuscrito a la revisión y crítica de personas expertas en divulgación de la ciencia.

En el limitado espacio a que obliga la reseña de un libro tan rico en enseñanzas, uno se queda irremediadamente corto y con deseos de comentar muchos aspectos: el apasionante viaje del Beagle y el descubrimiento de la variedad de pinzones y tortugas de las islas Galápagos, el cual sirvió de piedra angular para la construcción de la teoría darwiniana; la relación de Thomas Huxley con Darwin, su maestro; las últimas investigaciones del autor de *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*, obra pionera de los estudios etológicos modernos; las avanzadas ideas metodológicas de Darwin... por sólo enumerar unos cuantos aspectos.

Sarukhán confiesa haber escrito un híbrido entre biografía, documental científico y relato novelado, así como su temor de haber producido un monstruo. Y lo produjo, pero en el sentido de la etimología más remota del término. En indoeuropeo, *mon-eyo* es hacer pensar.

¿EN QUÉ ESPACIO VIVIMOS?

De JAVIER BRACHO

Por EDGAR GÓMEZ MARÍN

• SEP - FCE - CONACYT, La ciencia desde México, 77, 1989, 124 pp.

SEGÚN EL DICCIONARIO, la topología es una rama de la geometría relativa a las propiedades de las superficies que, mediante las necesarias deformaciones, pueden transformarse unas en otras. Sobre este tema Javier Bracho ha escrito un libro que sorprende por su complejidad estructural, sus detalles literarios, sus chispas de humor y su rigor flexible. Por un lado, literatura, creación, sensibilidad; por el otro, rigor matemático, flexibilidad expresiva y una pequeña dosis de paciencia para la exposición.

El sistema tradicional de divulgación consiste en explicar, con lenguaje más o menos sencillo, las ideas fundamentales del conocimiento científico; en la colección "La ciencia desde México" siguen este sistema tradicional, por ejemplo, los excelentes libros *Los boyos negros* (núm. 50) y *Cuasaros* (núm. 53), entre cuyos autores, Hacyan y Dultzin, se advierte —dicho sea de paso— una sospechosa relación de pequeños plagios

y mutuas referencias (detalle que pierde importancia si la sociedad es conyugal).

Bracho, en cambio, adopta un sistema original de divulgación. Como su tema es difícil de concebir, no lo explica: lo sugiere. Desde distintos puntos de una circunferencia nos va empujando, a través de sus radios y a fuerza de insinuaciones, hacia la idea central: la concepción de un posible universo real.

Además de su ración de músico, poeta y loco, Bracho también tiene algo de filósofo, comediante, dramaturgo, reseñista y escenógrafo; y todo en aras de la divulgación. No me atrevo a afirmar que la obra cumpla con el propósito, expresado en la primera página (la presentación de la serie), de "poner la ciencia al alcance de las mayorías", pero sí creo que su lectura puede ser muy placentera para la gran minoría.

Los capítulos 1 a 7 son sólo antesalas; tres de ellos, fantasmás: el 4, el 6 y el 7, que pa-

recen haberse perdido en el espacio dodecaédrico o en el toro tridimensional, tal vez al anotar una fórmula o al elaborar un dibujo. El autor —en un estilo que juega a ser coloquial— cavila (cap. 1) sobre la pregunta que sirve de título al libro: *¿En qué espacio vivimos?* Relata (cap. 2) cómo se concibe la idea de escribir un texto de esta naturaleza (función que suelen desempeñar los prólogos) y aprovecha el mismo capítulo para expresar los agradecimientos. Obsequia al lector (cap. 3) con una simpática obra de teatro que tal vez no halague mucho a los descendientes de Fernando el Católico. Incluye (cap. 5) una pequeña reseña de la novela *Flailand*, de Edwin Abbott, a la que denomina, obligado por su conciencia autóctona, Planotitlán (en lugar de Planilandia).

Hasta aquí las antesalas. La puerta a un espacio aparentemente inédito queda abierta. Se prohíbe la entrada a personas que padezcan agorafobia, claustrofobia, acrofobia: el

capítulo 8, "Soñata en tres espacios y cuatro tiempos (con dos intermedios)", comienza.

En el primero de los tres tiempos de que consta la Soñata, el estilo crece mientras Javier decrece hasta transformarse en un niño que flota durante seis páginas; seis páginas enormes desde la perspectiva infantil del autor, pero fugaces desde la del fascinado lector. El intermedio (dejara de serlo) propicia en el lector una protesta primero, una carga después y una alarido al final, cuando se encuentra con los "Apuntes del escenógrafo I", es decir, la parte técnica. El lector se ve entonces conminado a cambiar el mullido sillón por el banco de trabajo frente al respirador, sobre todo para encarsarse con los "Apuntes del escenógrafo II, que pueden propinarle un *knock out* técnico con tanta regla básica, apunte físico, particularidad geométrica y símbolo raro que por ahí deambula. Una vez roídas, estas nociones matemáticas dejan de ser inextricables. Pero Bracho no se olvida del rejejo a estas materias y por eso le dice que "puede prescindir por completo de ellas [las notas técnicas], brincotearlas, escudriñarlas o abandonarlas en el momento en que se aburra, para retornar a la Soñata en sí".

El tiempo II consta de dos partes: "Agorafobia" y "Claustrofobia seguida de un revire a la caverna en tenis". En la primera de ellas, Javier se ha vuelto adolescente y, con un fondo sinfónico beethoveniano, recrea un auténtico ambiente de soledad tumultuaria:

No respiraba. Los de junto, con sus manos crispadas como agarrándose del pasto y sus raíces para no caerse, me infundían ese terror callado de la asfixia. Nos tragaba el silencio del vacío.

Pero no, algo zumbaba sobre esa nada, un chicheo, un tarareo lejano que se iba apagando. Entonces, ¡cantar! ... ¿qué? —a todo pulmón— ¿pero qué —respirale duro— pero con un carajo: ¿qué? Pues...! "La Novena!" [...] éramos un timbiriche tridimensional de imágenes más, de vos, extendiéndose en todas direcciones [...] me alejaba de mí, me acercaba al terror.

La segunda parte del tiempo II es un poco más descriptiva, menos alusiva, salvo quizá parte del primer párrafo, que llega a adquirir un tono sensual:

Mi cabeza entre dos caderas asentándose en mis hombros, mis muslos oprimiendo al abrirlos dos cabezas, untándose de carne como mis cachetes. Respiro sobre una espalda, y el calor húmedo de la cercanía enchina mi columna. Empujo con mis manos la cintura frente a mi vientre, y opongo la fuerza del tórax contra las manos que empujan mi cadera, cuyos vellos del dorso se jalan contra mis orejas.

La angustia ante las dudas es muy explicable cuando se propone uno divulgar matemáticas; se trata —como dice Montejano Peimbert— de una aventura de la que es difícil salir bien librado. Tal vez por eso, al final del tiempo II, Bracho es seducido por las dudas: "Empezaba a entender, lo sabía por ese saborcito dulce de las nuevas dudas, surgiendo incisivas, altaneras, bellas, sensuales y atrayentes".

Y en el tiempo III ("El mago del dodecandro"), en el que alcanza la edad adulta, Bracho empieza dudando: "Las dudas, esos tennes trazos de saber acariciando la virgen superficie blanca de lo que no sabemos, van

esbozándose como musas." Más adelante sigue, como topólogo, rondando la duda, redondeándola, para finalmente echarla a rodar:

Y hoy puedo decir que sé todo sobre ellos, bueno, a sabiendas de lo obvio, de que siempre quedan por ahí pequeñas dudas, musas de luminosos ojos cautivos que quizás atrapan a algún corazón furtivo guiándolo por paraísos majestuosos que ya no me es dado recorrer.

Respecto a *¿En qué espacio vivimos?*, Richard Marian apunta: "Desde que se abre el libro las sorpresas empiezan a brincotear por todos lados; algunas se caen, se estreñan contra el suelo y mueren, pero la mayoría de ellas, sin amedentarse, permanecen retozando con impresionante habilidad".

La sensación que provoca Javier Bracho en el lector se asemeja a la que el autor experimenta en el toro tridimensional, al grado de que si uno quisiera expresarlo con las palabras de Bracho podría hacerlo cambiando apenas nada una parte del segundo párrafo de "Agorafobia", de esta manera:

La duda de cómo no había visto en el primer momento a ese otro Javier Bracho [cuate], abajo —a —mi —izquierda, que se iba esbozando al leer el texto [dirigirle mi mirada], se esfumó al aparecerse otro Javier Bracho [] así nada más, ante mis ojos. Vestía como todos los demás Javiers Brachos [] que merodeaban [me rodeaban]. Ya eran bastantes pero seguían brotando, cada vez más lejanos, como destellos desde todas direcciones.

* Los cambios aparecen en cursivas, y entre corchetes las palabras sustituidas.

CRÓNICA DE POESÍA

EN LAS RUINAS, FANTASMAS

Por EDUARDO MILÁN

- Pedro López — Adorno: *Las glorias de su ruina*; Madrid, Palyor, 1988 (prólogo de Gonzalo Rojas).
- Juan Luis Panero: *Galería de fantasmas*; Madrid, Visor, 1988.

MAÑANA TAL VEZ alguien diga que si no todo se perdió en esta noche fría de la poesía latinoamericana fue a causa de las pocas lucecitas empeñadas en brillar contra toda evidencia. La evidencia: el desempeño altamente acrílico que domina a la gran mayoría de poetas latinoamericanos (y también españoles) que se niegan a mantener una tradición muy nuestra que costó sangre, sudor y lágrimas. El acriticismo formal de la poesía en nuestra lengua puede aparecer travestido de soneto, puede también asomarse como el exhibicionismo de un yo que se niega a desaparecer debajo del texto

y delata sus más altas pasiones trascendentales; puede repetir estadios climáticos de la tradición canónica en busca de tiempos más tranquilos para manifestar su "tensión lírica". Y también algunos, "los delicados (lo decía Drummond de Andrade), prefieren morir". Malos tiempos para la poesía. La confusión está a la orden del día y el "vale todo" formal campea aquí y allá disfrazado de libertad. Pero una tradición como la nuestra, basada en la ruptura con los patrones modélicos metropolitanos, es de difícil negación, sobre todo cuando conservarla es cuestión de sobrevivencia. El poema no se desarrolla

de acuerdo con la Historia pero sí de acuerdo con la historia del poema. Y esta última, hay que decirlo de una vez, goza de buena salud. Por eso las pequeñas luces, oasis en medio de este desierto, son guías inequívocas para las generaciones venideras. Esta vez la luz viene de Puerto Rico y con prólogo de Gonzalo Rojas:

Ahora el vacío detenerse
deshabitado parpadeo que transcurre
[verticalidad
de lo que fue poema
se desnuda se anuda

a la lentitud de un sin embargo
como un aire desigual
prolifera la fuga
la indeterminación del lector en su vacío
cinizas en la brisa que se eleva.

Conciencia de la escritura de López - Adorno: el poema habla de sí mismo y sólo roza los referentes del mundo. ¿De qué habla López - Adorno? Habla de nada o en todo caso habla de la poesía. Durante todo este siglo el mundo ha estado bajo sospecha: el mundo con su Historia, el mundo con sus referentes "reales", el mundo con sus acontecimientos. Hoy sería temerario repetir con Jorge Guillén: "el mundo está bien hecho". Guillén celebraba a la creación, pero hoy celebraría es un ejercicio ciego: ya no hay creación. No, al menos, en los términos guillenianos, bajo esa aura religiosa. Guillén quiso cotidianizar la creación y la llamó "mundo". Pero aquel mundo, que sigue siendo este, ahora está sospechosamente contaminado. El poeta está separado del mundo por reconocerlo como el espacio del horror, como el espacio, justamente, de la traición a la creación. Y la creación poética, metáfora mínima de aquella creación primaria a la que alude Guillén, también ya hace mucho tiempo que está bajo sospecha. ¿Cómo saltar por encima de lo ya conocido y caer en el territorio virgen de la creación primaria, ahora que ya sabemos que el arte es un simulacro más del mundo de la apariencia, después que la palabra se ha separado para siempre de la cosa, de su cosa? Para el poeta contemporáneo la inocencia es el equivalente a la necesidad. La poesía, cuando es un acto consciente, huido, mantiene un diálogo difícil con el mundo. Un diálogo que debe pasar, primeramente, por la evidencia de su propia conciencia. Ser consciente del "mundo", entonces, pasa antes por ser consciente de la poesía. La poesía más lúcida parte de su espacio para abarcar el mundo:

Un fuego que fluye entre memorias sin
[nombre
elige un camino escribir
tú eliges una flor el vacío
quietud de pensativas piedras
para que una palabra obligue a más
[palabras
lo sonoro hecho sombra la memoria
en mentirosa claridad convertida
las ondulaciones de los días deshojados
parpadeo y fijeza

Reconforta verificar que la nueva generación a la que pertenece Pedro López - Adorno (Puerto Rico, 1954) mantenga todavía el impulso creativo a tal nivel de problematización con el lenguaje. Un lenguaje que asume la tensión de un habla oblicua, que señala al mundo con la función piadosa que corresponde al poeta legítimo: no matar.

Parece definitiva la necesidad en la poesía en lengua española de un entronque con la tradición. Y a partir de esta idea comienza el desasosiego, el túbico, la contradicción. En efecto, entroncar con qué, a cuál pasado tenemos derecho, de qué tradición se trata? La pérdida de fe en los motivos fundadores de una estética de vanguardia, que actualmente domina el palco, ha obligado prácticamente a una gran cantidad de poetas de lengua hispana a una resolución poética en términos de *narratividad*, con todo lo que la palabra acarrea de *historia*. La estética del fragmento, llevada a límites casi ontológicos por parte de los herederos de la vanguardia, cesó de imperar estilísticamente no por falta de coincidencia con una idea del mundo astillado (el mundo contemporáneo) sino por agotamiento preceptivo. Pero la preceptiva o el canon, considerados aquí como normas de equilibrio en un momento estético dado, siguen correspondiendo formalmente a un estado del mundo, el cual, hay que decirlo, más que ideológicamente no ha cambiado mucho. Esto parece corroborar el sentimiento de que la caída de las utopías alcanzó también el terreno del arte con una fuerza inusitada. El fragmento o su estética parecen haber correspondido a un grado cero cultural, a un pie en el límite, después del cual toda posibilidad de continuación suponía el abismo o, en términos poéticos, al silencio. ¿A ese *impasse* ha llevado la consideración de la literatura y del arte como partes integrantes de una "evolución de las formas", lo que implicaría la práctica estética como participante de una idea mayor de *progreso*, tanto cultural como histórico? Es evidente que, al menos en poesía, después del silencio no hay más que el silencio. Pero volver al pasado es como volver a escribir después de haber dejado de hacerlo durante un largo período: hay la necesidad de decirlo todo nuevamente, hay la necesidad de *comenzar*. Decirlo todo *de nuevo* implica una vuelta y, en esa vuelta, en ese efecto de retorno, está directamente implicado el tiempo. Escribir todo de nuevo, decirlo todo otra vez significa entonces re - escribir, lo que supone, al mismo tiempo, escribir nuevamente pero también escribir lo ya escrito. No viene mal citar aquí a un acólito de la Escuela de Constanza: "No hay diferencia entre el espíritu de una tradición destruida y el de una conservada. Toda tradición está destruida. Los motivos decisivos están perdidos siempre, incluso cuando aparentemente se han transmitido" (Rudolf Borchard, *La imagen histórica de la Iliada*). La política estética de la posmodernidad absorbe esa conciencia del pasado. Partiendo de la base de que los lazos con el pasado están rotos definitivamente, va a buscar allí los momentos "eufóricos" del pasado, los momentos de mayor temperatura estética y, en un efecto de mimesis a - temporal, "recupera" para el presente los momentos lujosos de un tiempo que ya nada tiene que ver con el

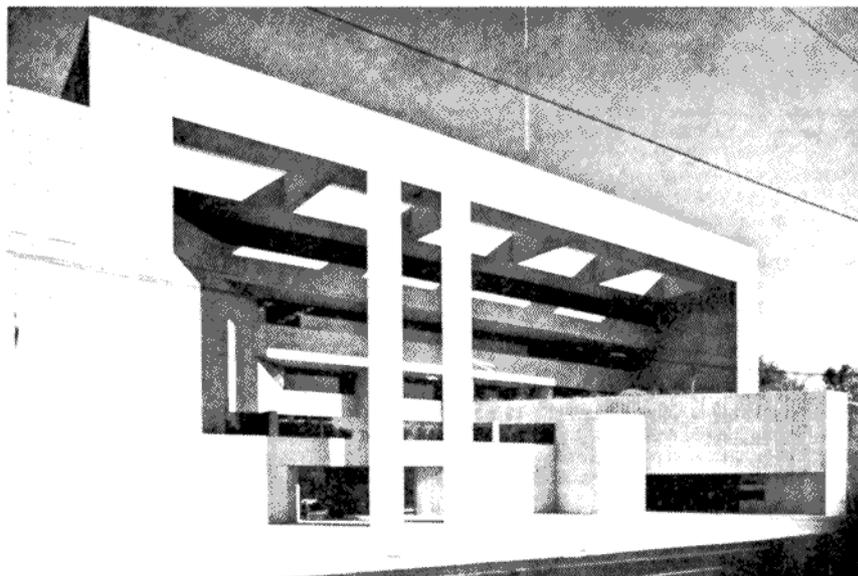
pasado ni mucho menos con un presente que derive de aquél. De este modo se des - historiza el pasado y, en consecuencia, también el presente. Se instala así un nuevo canon que "brillanzita" el pasado, en virtud de la pérdida de aura del presente y de una ciega pérdida de fe en el futuro que, de nuevo en términos poéticos, corresponde al silencio de la escritura. La abolición temporal que supone esta recurrencia instituye una estética de la simultaneidad (*todos los tiempos están aquí*) y borra de un solo plumazo el concepto mismo de tradición. La tradición deja así de ser un devenir, de ser un producto, y la historia pierde su efecto narrativo al transformarse en "estadios de tiempo", en cristalizaciones que ya no se ligan entre sí. El fragmento, desprendido de su contexto como piedra de toque formal del repertorio de la vanguardia, pasa a ser la *forma* de la historia y la *narratividad* el recurso idóneo para encadenar un tiempo que no cesa de volver sobre sí mismo. El relato, el arte de narrar, adquiere así el sentido de la historia que, por su parte, se vacía de significado. Con todo esto, a la literatura contemporánea parece quedarle dos caminos: o atraviesa su temor al silencio, que es el paso siguiente a la estética del fragmento, o se condena a relatar.

Juan Luis Panero (Madrid, 1942) es uno de los exponentes más claros en la poesía en lengua hispana de un retorno saludable a las vertientes históricas del poema y de la capacidad de formular poesía sin perder de vista el peso del tiempo. Hay que decirlo de una vez: Panero no practica la más temible forma del *regreso*, el *revival*, el hacer de cuenta que el tiempo no existe ni ha existido nunca. Hay en Panero, y especialmente en esta *Galería de fantasmas*, una conciencia lúcida de la forma como elemento irrepetible, transitorio, que no admite reproducciones atemporales por la conciencia clara del poeta de que la repetición acarrea, tanto en sentido formal como en el nivel de los motivos, la imagen de un tiempo que ya no existe y que, quizás, no ha existido nunca, salvo en la imaginación del lector. En otras palabras, Panero sabe que la historia es una cuestión de significados y no de significantes porque, finalmente, los significantes son relativos respecto de la historia. Y del mismo modo que los significantes permanecen fijos en el devenir temporal, los significantes varían de acuerdo con la capacidad de invención formal del poeta. Panero inventa: retacea y recorta la historia allí donde encuentra el instante de mayor sentido temporal pero también, y este no es uno de sus méritos menores, allí donde la historia parece carecer de un sentido canónico y sólo resta de ella un pequeño resplandor epifánico, una astilla de luz en medio de la tiniebla temporal, condenada por ese mismo aluvión del tiempo a ser borrada para siempre. Pasan poetas caros a la memoria de Panero: T.S. Eliot, Luis Cernuda, Vicente

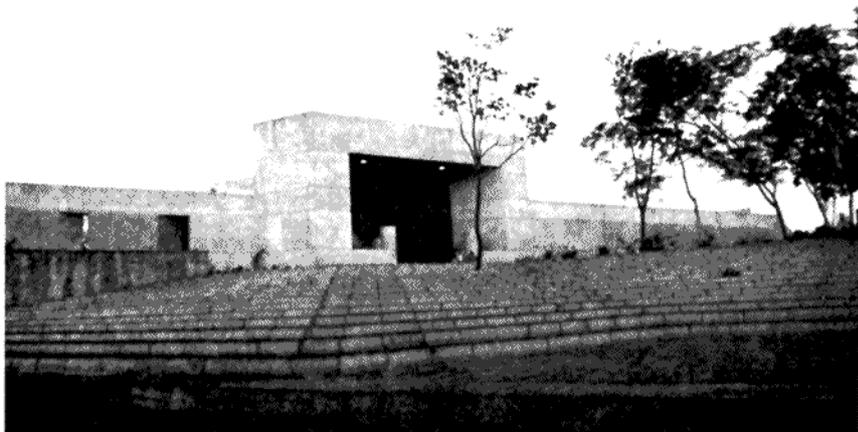
Aleixandre, pasan por los ojos de una infancia para siempre perdida que devuelve a aquellos personajes totémicos en forma de voces, en forma de emblemas que hoy ayudan al poeta a construir una historia de aquí. Pasan también personajes históricos ya canonizados pero tomados por el poeta en sus instantes

de menor temperatura histórica o en el instante mismo de su pérdida o de su derrota. La metáfora deja paso a su figura retórica complementaria y donde hubo una muerte heroica ahora hay sólo una mancha de sangre, un olor a sudor seco, una sombra que desaparece en el campo de batalla. En Pane-

ro todo se plantea como una labor de rescate, como una forma posible de mantener una historia que el presente se niega a aceptar, aunque para mantener esa carga de tiempo el poeta contemporáneo cuente con un sólo recurso: la invención.



Centro de cómputo de Nafinsa, 1984



Unidad de servicios de Chichén Itzá, 1985