

Hispanoamérica); pero en Estados Unidos hay muchos ejemplos, desde Pound a Gary Snyder, pasando por el gran poeta Kenneth Rexroth.

Pero no se piense que esa diversidad de elementos culturales, tanto propios como productos de la curiosidad (guerras y posguerras, psicoanálisis, existencialismo, *rock and roll*, *beats*, *hippies*, alucinógenos, filosofías orientales, vindicaciones sexuales, marginalidades civiles y culturales, etc.) desembocan forzosamente en una iconoclastia babélica y amorfa: esta antología señala cómo todo eso puede transformarse en obras rigurosas. Es cierto que Weinberger apuesta aquí por una lectura de la poesía norteamericana no muy experimental, pero esta apuesta es válida: señala un lugar de encuentro no una exclusión. Es curioso: se presenta aquí una antología que recoge poemas de distintas épocas y estéticas, pero casi todos, sean de George Oppen, Robert Duncan, Jerome Rothenberg, Ashbery o Clayton Eshleman, son poemas largos, característica, por otra parte, de los grandes poemas de este siglo: *The Waste Land*, *Muerte sin fin*, *Piedra de sol* o *Anabase*.

Eliot Weinberger dice en su epílogo que no hay características generales que puedan aplicarse a todos los poetas, a pesar de que la vanguardia enfatizó la musicalidad, la simultaneidad por encima de la linealidad académica, y el poema que «es» sobre el poema que «trata de». De esto podemos deducir que hablar de la poesía que el antologador nos propone sería tan amplio como pensar gran parte de la mejor poesía americana de nuestro siglo. Sin embargo, y ésta es la labor lograda de esta antología, podemos leerla, ser testigos y cómplices, de esa vasta experiencia.

Errar y acertar

El poeta uruguayo, afincado en México, Eduardo Milán, es más conocido por sus artículos y ensayos sobre poesía que por sus poemas; pero los que conocen sus escritos lo tienen por un poeta. La causa tal vez sea sencilla: sus preocupaciones, siendo las de un crítico que trata de discernir entre la selva de nuestras publicaciones, son, por su calidad obsesiva (más bien: por la calidad de sus obsesiones), las de un poeta. Su primer libro, *Nervadura*, se publicó en España por la editorial Llibres del Mall. *Errar* consta de dos pequeñas colecciones de poemas cortos, y es en realidad un solo poema dividido en treinta y cinco fragmentos.

Errar * es el resultado de sus preocupaciones «poéticas»: hay en él, me parece, dos ejes que continuamente se cruzan sobre la página: Juan de la Cruz y Stéphane Mallarmé. Pero no es un libro ensayístico y la poética que podemos deducir no es clara. No importa: es el mundo poético, en su complejidad, lo relevante, no sólo en esta obra sino en toda obra creati-

* *Errar*, Eduardo Milán. Prólogo de Víctor Manuel Mendiola. Editorial El tucán de Virginia, México, 1992.

va. Es un libro desigual, pero cinco o seis de sus poemas son de lo mejor que he leído últimamente en nuestra lengua. Se abre con una cita heideggeriana de Félix de Azúa que vale la pena reproducir para una mayor comprensión del lugar de esta poesía: «A veces se deja oír y a veces no se oye en absoluto. A veces, como en el tiempo de los antiquísimos, habla desde una roca o desde el trueno. En cualquier caso, ahora no está en nuestra boca. Ahora esa poesía no es de nadie, y por lo tanto es del muerto». Milán, aunque tentado de resucitar a ese muerto, no puede hacerlo: no es el momento o quizá nunca lo fue del todo. Falta la inocencia, porque el conocimiento del lenguaje, la conciencia de las palabras lo es de la diferencia, de la muerte. Los pájaros que aparecen continuamente en estos poemas tienen una cualidad que el poeta no puede imitar: ellos coinciden con su canto, su decir es una prolongación de su ser. No dicen, son. Es lo contrario de lo que Eduardo Milán ve en la labor del poeta: «Hay que estar/muy herido para referirse, muy herido de lenguaje». Exactamente, las palabras, incluso en la música del poema, en su capacidad para resistirse a una significación discursiva o explicativa, no pueden sustraerse a la referencialidad. La poesía, aunque no puede decirse sino como se dice, (la coincidencia en los casos afortunados entre forma y contenido) no está del todo en su propio lugar sino en el lugar de algo. El pájaro coincide consigo mismo; el poema, hecho de palabras que han de ser encarnadas una y otra vez, están señaladas por una carencia: la del ser. Escribir, leer, es devolver el ser a las palabras para, un segundo después, restárselo de nuevo.

El sol

abrió la herida, abrió la ausencia de palabras,
el verdadero total. Página de los desesperados,
Espera Muda, pasión bajo la lámpara, Mallarmé:
dónde está tu victoria.

La ambición del poeta francés de escribir un libro que fuera el doble del universo ha sido una aventura que ha tenido diversas y distintas respuestas en nuestra poesía, cuyos dos mayores ejemplos son *Altazor* (1934) de Huidobro y *Blanco* (1966) de Paz. Milán contempla el hueco de esa escritura, no su feliz respuesta sino la herida misma que ha suscitado su aparición: «Esta herida no se cierra por encendida (...) Por carente», nos dice y no podrá escribir sin mirar las palabras, sin oír sus cuchicheos. ¿Qué dicen?: escarabajo, cara, gémela del gemido, caracol sin cara, la verdad, la vera, la vereda: imantaciones fonéticas que son alteraciones semánticas: la palabra tiene mil rostros y cuando creemos que la miramos de frente miramos siempre otra cosa, el reflejo inasible. Esta es una escritura de reflejos nacidos de la tensión entre palabra y mundo. Aunque el poeta lo es por las palabras, sabe que la verdadera presencia es silenciosa, el Da-

sein, lo que está ahí: «La flor/ no la idea, es la diosa de ahí». Milán es un poeta rico en «ausencia de palabras» y esto le otorga un espacio arriesgado y, tal vez, el único que valga la pena, el de la inminencia de un decir que no puede ser dicho. Un espacio inaugurado por la palabra poética que supone, al mismo tiempo, la superación del lenguaje. El propio poeta lo ha dicho, de manera que no es necesario, torpemente, glosar aquí:

Lo serio es ser, nido
caliente de alas, lo serio es ser.
Cuando lo serio era feliz, luz
no siendo o siendo pájaro, que no es
el mismo canto, o un *cayendo* que no encuentra
suelo, el solo abismo, sol al descender. Sol
que desciende detrás de la casa. No había ser.

Fuego blanco

El título de este libro de Andrés Sánchez Robayna, a un tiempo preciso e inasible, define bien la materia poética que contiene. Materia que arde y en su tránsito nos revela una palabra singular: «La luz quemada como brasa oscura». El poemario continúa una voz que aparece de manera clara en *Palmas sobre la losa fría* (1989)*. Este fuego blanco, por su incardinación mística, por su familiaridad con una literatura que va de San Juan de la Cruz a Valente pasando por el romanticismo europeo, es un fuego oscuro. Su secreto: ver lo invisible, oír lo inaudible. Poeta solar, pero no tópico, sabe que el sol tizna: no leemos el sol, leemos su escritura hecha de signos inestables. La luz revela en su seno la sombra que la engendra, inscripciones en el aire, como un adiós dicho en la frontera del ejercicio poético, tal como lo dice en el poema «La abubilla»:

En la hierba del cielo, o de los mundos,
el animal levanta el vuelo breve,
la cabeza incendiada, el cuerpo astuto,
la cresta reflejada por los charcos del tiempo.

Lo vi en días de luz que no regresa,
pero un niño regresa. Un niño, ahora,
cuida su pata herida junto a una casa blanca,
en el tiempo sin tiempo y en el no de la luz.

Hay un tema que se desliza con pudor, casi sin ser nombrado; me refiero a la muerte, «nuestra muerte». Un poema como el bellissimo «Las primeras lluvias» no reflexiona ni indica sino que muestra la humildad de toda tarea humana y, al mismo tiempo, su grandeza. El viento que el poeta ve acercarse a los arenales y remover las aguas «será un signo de nuestra vida, un

* Me he ocupado de su poesía anterior en «Cuerpo sumergido», Cuadernos Hispanoamericanos, n.º 498, dic. 1991.

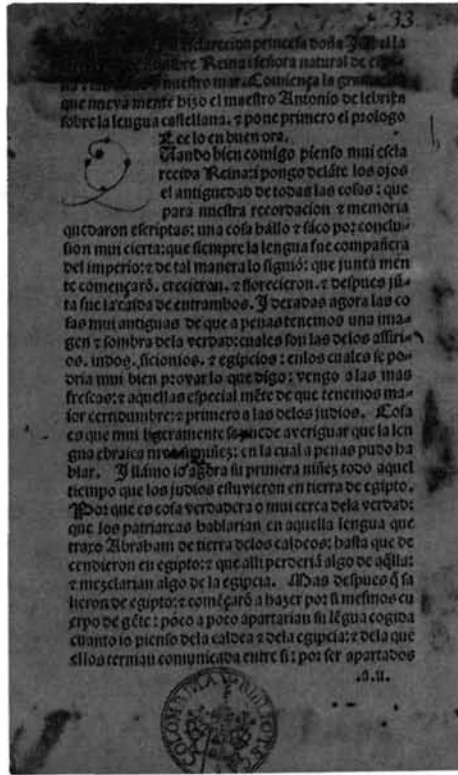
eco». El ave que enhebra palabras en la casa azotada por el sol, la lluvia, el tiempo, escindido por lo que ve y el acto mismo de ver: fuego, brasa, sombra, ceniza. Desde el centro de esa respiración que es un extremo de la palabra, Sánchez Robayna eleva una poesía que transforma estos términos en otros al descender en su significación hacia el espacio de su presencia. La experiencia poética límite es una experiencia de muerte y resurrección. El golpe de luz blanca que revela lo invisible es común a la historia iniciática y mística: luz que habla de la unidad de lo diverso, fuego que purifica. Sánchez Robayna no es un místico sino un poeta, no quiere mostrar a Dios sino a las palabras, hacer que digan lo que nunca está dicho: aquello que al decirse denuncia su carencia. «El ascua blanca (...) y la mañana oscura» del epígrafe de Juan Ramón que cierra este libro es el vértice en el que gira, con maestría y novedad, esta poesía última del poeta canario. En *Fuego blanco* * pueden leerse algunos de los mejores poemas de su trayectoria y también de la poesía actual española.

* Fuego blanco, *Andrés Sánchez Robayna*, Biblioteca *Ambit*, Barcelona, 1992.

Juan Malpartida



FACSIMILES



GRAMÁTICA DE NEBRIJA

Primera edición de la gramática de la lengua castellana, de Elio Antonio de Nebrija, impresa en Salamanca el 18 de agosto de 1492 y perteneciente a la Biblioteca colombina de la Catedral de Sevilla

Edita:

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica

Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID

Tel. 583 83 08