

lenguaje poético: la dinámica pulsional y simbólica... (pág. 54).

...el *poelector* dispone la imaginación y crea su propia simbolización que lo acontece... (pág. 57).

El proceso de creación de un poema es homólogo al proceso natural de las lluvias, por lo menos esto es lo que el *poelector* considera que la voz poética le propone, dando la sensación de estar hablando de Otra cosa y a la vez de lo Mismo (pág. 59).

El *poelector* afronta variaciones interpretativas, no para desnudar la obra poética agotándola en su fascinación, sino para intentar un deslinde creativo, porque la voz que perturba además de querer decir está diciendo (pág. 91).

6. Cf.... se presiente un nuevo tono tejido con ambigüedad [sic] y misterio... [...] la preocupación por el lenguaje a una ambigüedad [sic] esencial, a un redoblamiento del silencio por la expresión del grito (pág. 30).

Como lenguaje es ambigüedad [sic] pura, sugerencia y sentidos... (pág. 47).

Esta ambigüedad [sic] metafórica de ser fragmentación y totalidad... (pág. 52).

...la palabra Arturiana es contención, ambigüedad [sic] pura, polisemia vital, plurisignificación constelar... (pág. 56). Advirtamos, pues, que *constelar* es verbo intransitivo y no adjetivo, según informa la Real Academia (t. I, ed. de 1992, pág. 549).

Con la ironía, en cambio, medita la interioridad y la escinde, impone la nostalgia del mundo exterior, ambigua [,] y sugiere la soledad del hombre moderno (pág. 85).

7. Cf. Wallace Stevens (pág. 11), Jaime Siles (pág. 18), Rubén Darío (pág. 21), Boudelaire [sic] (pág. 22), Mallarmé (pág. 22), Juan Valera (pág. 24), Hemerson [sic] (pág. 27), S.T. [sic] Eliot (págs. 27 y 28), Ángel Rama (pág. 44), Jung (págs. 51 y 82), F. J. Schelling (pág. 82).

8. Cf.... el diálogo *plurivóxico* que relaciona pensamientos y sentimientos... (pág. 28).

Entendemos que se trata de muchas voces. ¿Por qué no decir pluralidad de voces?

La *dialogía* arturiana... (pág. 28).

Existen dialogístico, dialogismo, dialogado. ¿De qué cantera viene ese sustantivo?

...porque es una verdad *asertórica* sin duda ni prueba... (pág. 32).

El adjetivo no existe. El diccionario consigna *asertorio* como afirmativo, en el ejemplo de un juramento asertorio...

La fuerza *perlocutoria* del silencio transforma la vida... (pág. 65).

No existe el adjetivo, aunque suene a locución.

...la realidad crea dualismo: realidad-irrealidad, no así, [sic] imagen y creación, que forman parte del uno *indual* (pág. 75).

Tampoco existe el adjetivo, aunque Lezama Lima lo haya soñado; salvo que se trate de una abreviatura o quizá errata por individual, acaso un recurso —pongámonos exquisitos— que no sea apócope ni aféresis...

Animales descuidados

Faunética. Antología poética zoológica panamericana y europea

Acopio, ordenamiento, introducción, traducciones y notas de Víctor Manuel Patiño

Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1999, 845 págs.

“Una cosa es con guitarra y otra con cajón...”, dice el adagio de los viejos limeños (ancianos, quizá) de la más vieja bohemia de guitarra y, por cierto, cajón. Estos instrumentos del vals criollo, hermanados en una frase popular, permiten acercarse a las diferencias entre un libro como *Geórgica americana* (2000) y el volumen, editado un año antes, que motiva el actual comentario. Leí primero el de botánica y me enfrento ahora a la zoología de pelambre o sin pelambre, real o imaginaria. Descubrí, como en el Génesis, el terruño y sus plantas; luego me fueron llegando los bichos.

escribe al final, supongo) debieron de estar listas mucho después. Este dato importa por lo siguiente: a estas alturas —internet, correo electrónico— es imperdonable que los datos biográficos de tantos autores y autoras tengan más huecos que la avenida Abancay del centro de Lima. No hablo de poetas de illo tēmpore sino de Rosario Castellanos, Delmira Agustini, Coronel Urtecho. ¿Cómo es posible, por ejemplo, que en una lista tan grande como el número de versos del poema de Carlos Argentino Daneri no haya sido posible poner la fecha de nacimiento de Santiago Mutis Durán, hijo de don Álvaro? ¿Cómo explicar que Pierre-Jean Jouve tenga la sorprendente edad de 117 años? En algunos datos no aparece la nacionalidad, en otros se quedan en misterio las fechas de nacimiento y partida de este mundo. Pero lo que causa asombro absoluto es lo siguiente: ¿de qué nos sirve a los lectores el saber que W. S. Merwin tiene un poema titulado *Words from a totem animal* (*Palabras de un animal totémico*, pág. 68) cuando no contamos con versión castellana ni con el original en inglés? No se trata de una canita al aire, sino de innumerables, en la lengua de Mark Twain. Hay poemas del alemán y el francés (¿no bastaba con la lengua de Gracián?). El recopilador —este conjuro, ¿es una justificación?— nos lo repite: “Como se dijo en la introducción, muchos de los poemas en inglés apenas se registran sin publicar el texto ni las traducciones” (pág. 60). Y



El prólogo de *Faunética* está fechado en 1994, en Cali, aunque las pruebas de imprenta (el prefacio se

bien, ¿de qué nos sirve saberlo? Esto no tiene pies ni cabeza: será un animal de lógica invisible.

Geórgica americana es una antología que agrada porque el proyecto era controlado: hablar de las plantas a través de los poemas a ellas dedicados, restringirse a América y soltar las cartas de una erudición que tiene mucho de filología, antigüedad clásica, sesgo agrícola. Pero cuando entra uno en el reino animal con la convicción de que los seres humanos somos moralmente superiores, ahí la cosa cambia mucho. La investigación botánica se aprestaba al ataque y puede mezclarse sin problema con las rimas y los metros, porque al final de cuentas lo que cuenta es el cuento detrás de los versos, la imaginación de la ciencia de acuerdo con las épocas. En las plantas manda la ciencia, pero en los animales gobierna ese instinto que conocemos como curiosidad en la semejanza. Es notable que *Faunética* sea un volumen apasionante por razones tal vez ajenas a la voluntad del compilador, cuando *Geórgica americana* tiene su atractivo en un rigor de invernadero. Conviene que venga el maestro Hauser en nuestra ayuda:

El concepto renacentista de la autonomía estética no es una idea purista. Los artistas se esfuerzan por emanciparse de las cadenas del pensamiento escolástico, pero no tienen un celo particular por mantenerse sobre sus propios pies, y no se les ocurre precisamente hacer una cuestión de principio de la independencia del arte. Por el contrario, acentúan la naturaleza científica de su actividad intelectual. Sólo en el Cinquecento se aflojan los lazos que reúnen la ciencia y el arte en un órgano homogéneo de conocimiento del mundo; sólo entonces se crea un concepto del arte autónomo también frente a la ciencia. El arte tiene sus períodos orientados científicamente, como la ciencia tiene sus períodos artísticamente orientados. En los comienzos del Renacimiento la verdad del arte se hace depender de criterios científicos; en el Renacimiento tardío y en el Barroco la imagen científica del mundo se forma muchas veces según prin-

cipios artísticos. La perspectiva pictórica del Quattrocento es una concepción científica; el universo de Kepler y de Galileo es en el fondo una visión estética. Dilthey habla con razón de la "fantasía artística" en la investigación científica renacentista, pero con el mismo derecho se podría hablar de la "fantasía científica" en las creaciones artísticas del primer Renacimiento¹.



El acercamiento de Patiño y los lectores a *Geórgica americana*, sospecho, coincide en muchos puntos; de hecho coincide en la especulación sobre los intereses del arte de varias épocas en representar el reino vegetal. Sin embargo, dudo mucho que en *Faunética* ocurra lo mismo. Es un libro motivador en extremo, un libro para ser leído con videncia poética pero al que no podemos dejar de reclamarle rigores de empeño y de selección. Digamos que, respecto de las plantas, los poemas que se quedaron fuera de *Geórgica americana* no protestarán jamás; por el contrario, podría apostar que muchos seres expresarían su desacuerdo por no haber sido seleccionados los poemas que tratan de ellos. El rigor y la erudición se advierten en *Geórgica americana* y son casi inexistentes en *Faunética*, debido a que la sabiduría no puede ser la frialdad descriptiva. Y el criterio de selección de los poemas, ¿ha de ser estético o de guía telefónica? En *Geórgica americana* entró lo habido y por haber, digamos, porque la ambición estaba controlada por la geografía. Detrás de cada planta había un sentimiento verbal, que sí, pero de hecho una clasificación. Detrás de

cada animal habita el enigma, y eso hace que los bestiarios, de la Edad Media para acá, sean hervideros de incitaciones artísticas. Ni qué decir de las crónicas de la Conquista; tan sólo recordemos que los dibujos de los animales entablaron desde siempre el desafío de la raíz de *otredad*. Cortázar, experto vampirólogo, escribió un ensayo insuperable sobre el tema, tomando como punto de partida los dibujos de Aloys Zötl

—austriaco de fines del siglo XIX— editados por Franco Maria Ricci². De esta manera concluye la nota el narrador argentino:

Vámonos entonces, Ricci; detrás de esas rejas queda una silenciosa multitud de formas, de movimientos, de sigilosas conductas, no solamente en las jaulas sino en esas zonas intersticiales donde alientan las larvas de nuestra noche más honda. Un bestiario, un zoológico: espejos. Esos que no tenemos en nuestros cuartos de baño, pero en los que conviene ir a mirarse de cuando en cuando. Aquí, a la vuelta de página, empezarán los fabulosos espejos de Aloys Zötl; yo me despido y entro otra vez en mi condición de hombre que sube a un tranvía para volver a su casa. Pero esa mujer a cuyo lado acabo de sentarme, ¿por qué tiene unas manos tan pequeñas y unas uñas tan largas?

Faunética no se limita a la geografía sitiada sino al universo en su totalidad: tangible e imaginario. Menudita empresa. Y entonces la selección exigiría gusto, capricho, arbitrariedad, lemas todos de una postura poé-

tica. Patiño tiene los mejores deseos del mundo y confía en que hacer una lista por géneros y especies basta y sobra para los fines temáticos que se propone. Los poemas son un simple canal, el medio de la palabra; también pudo haber hecho una fauna comercial, por ejemplo, apelando a las propagandas de televisión. Víctor Manuel Patiño lanza esta excusa que es toda una declaración de principios de muy tierno origen, pero ajenos a la estética de las palabras:



Debo un desagravio a los animales. Durante más de cincuenta años admitilos a regañadientes, como integrantes del complejo vital, pero detestando su tendencia destructora, por más que se tratara de algo inexorable dentro de la cadena biológica que compele a unos seres a vivir a expensas de otros. Vuelta mi sensibilidad casi íntegramente hacia los vegetales y hacia su austera —si así pudiera llamarse— manera de vivir sin tomar casi nada del medio, como no sea la materia mineral y el intercambio gaseoso de la atmósfera, ignoré despectiva e intencionalmente, en un proceso de obnubilación cultural, a los

animales como un mal apenas tolerable. [pág. 20]

Si no hubiera fechas de escritura ni autores contemporáneos, podría uno decir que el hablante, por las palabras citadas, es un “obrero intelectual” del positivismo y se sitúa entre la *Gramática* de Rufino José Cuervo y las arengas civiles de Carlos Arturo Torres. La disculpa que enarbola tiene mucho de taxidermista y poco de aquella iluminación magistral del poema de Ezra Pound: “Cuando considero las costumbres de los perros / concluyo que el ser humano es un animal superior. / Cuando considero las costumbres de los hombres / le confieso, mi amigo, que me sorprende”. Cito de memoria, así que también lanzo disculpas a los vientos del acaso.

Si el saber no debe limitarse a la acumulación de datos en el disco duro de la computadora, aquí tampoco se niega a ser un zoológico del verbo. Cualquiera se clasifica. ¿Cómo elegir entre tantísimas arañas cuando el tiempo apremia? Los *Artrópodos*, *arácnidos*, *araneidos* están representados en las págs. 111-123 (porque ahí vienen tres menciones a poemas “no visibles” de Edward Taylor, Winifred Welles y de nuevo W. S. Merwin). El asunto es que la araña más famosa, la Superaraña, brilla por su ausencia, como también César Vallejo, su progenitor, aunque en el susodicho apartado aparezcan sus paisanos Demetrio Quiroz Malca y Luis Valle Goicochea. En “Buzos”, la segunda sección de *Los heraldos negros*, se cruza esta peregrina:

*Es una araña enorme que ya no
[anda;
una araña incolora, cuyo
[cuerpo,
una cabeza y un abdomen,
[sangra.*

*Hoy la he visto de cerca. Y con
[qué esfuerzo
hacia todos los flancos
sus pies innumerables alargaba.
Y he pensado en sus ojos
[invisibles,
los pilotos fatales de la araña.*

*Es una araña que temblaba fija
en un filo de piedra;
el abdomen a un lado,
y al otro la cabeza.*

*Con tantos pies la pobre, y aún
[no puede
resolverse. Y, al verla,
atónita en tal trance,
hoy me ha dado qué pena esa
[viajera.*

*Es una araña enorme, a quien
[impide
el abdomen seguir a la cabeza.
Y he pensado en sus ojos
y en sus pies numerosos...
¡Y me ha dado qué pena esa
viajera!³*



¿Es que Víctor Manuel Patiño ignoraba la existencia de esa mascota del Cholo de Santiago de Chuco? Bueno, nadie es perfecto, y Patiño no tenía por qué saber de tal abdomen existencial. Lo que llama la atención es el hecho de no haber leído los índices de las obras de Vallejo, donde la hiperaraña patalea ahí no más, en su primer libro de 1918. Será para la próxima, entonces. Mientras tanto los poemas de *Faunética* son la mejor defensa, pues juntos, como en

Masa, del mismo Vallejo, le piden a la araña que no siga en ese trance, que recapacite, que aún hay esperanza. Como todo en la poesía.

EDGAR O'HARA
Universidad de Washington
(Seattle)

1. Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte* (traducción de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes), Madrid, Guadarrama, 1971, vol. I, págs. 426-427.
2. Julio Cortázar, "Paseo entre las jaulas", en *Territorios*, México, Siglo XXI, 1978, págs. 27-48.
3. César Vallejo, *La araña*, en *Obra poética completa* (prólogo de Roberto Fernández Retamar), La Habana, Casa de las Américas, 1970, págs. 12-13.

Nada, vida, te pido

Lo que trae el día

Elkin Restrepo

Editorial Norma, Bogotá, 2000, 79 págs.

En poesía hay tres maneras de dar en el blanco. La primera, no la más fácil, consiste simplemente en dar en el blanco. La segunda, no más ni menos difícil, pero siempre inquietante, convierte en blanco aquello donde da. Y la tercera, igualmente asombrosa, virtualiza el blanco, pone una flecha invisible en un arco incorpóreo —pocos advierten que la saeta ya reposa en el blanco—. Idéntica magia hermana los tres procedimientos, pues, en definitiva, el blanco siempre pasa a serlo por el carácter de certidumbre adquirido como consecuencia del impacto, no por su previa condición de punto de mira.

En la poesía de Elkin Restrepo predomina como intención el tercero de los propósitos, si es que resulta lícito hablar de propósitos cuando se confía al "azar controlado" la responsabilidad del acierto. Pero una vez logrado éste, sólo un halo de evanescencia difuminador del estilo, ciertas desvaídas voluntades alógicas, pueden insinuarnos cuál fue el primitivo impulso: si la afina-

ción de la puntería o la confianza en la gracia. Porque el blanco, en cualquiera de ambos casos, ya no puede dejar de serlo.



Ahora bien: igual que existen ficciones científicas, existen también ficciones espirituales. Hay ficciones espirituales de tercera y de primera clase. Las de tercera clase están muy cercanas a la religión y al dogma. Las de primera clase están muy próximas a la poesía. La escritura, en Elkin Restrepo, es un ejemplo de este último tipo de ficción espiritual: noventa y nueve por ciento de ficción y noventa y nueve por ciento de verdad, escondida aquí y allá, dicha sin decir, sesgadamente, en un logos silenciado. Aquí se hace evidente su intención de no apuntar a blanco alguno, aunque acabe por acertar en él a fuerza de ignorarlo: la dádiva.

"La mejor obra es la que mantiene su secreto durante más largo tiempo. Durante mucho tiempo ni siquiera se pone en cuestión que tenga su secreto", afirma Paul Valéry. Secreto ha de tener la poesía de Elkin Restrepo a pesar de su poderío conceptual, a pesar de su inclinación, más allá de sus propósitos, hacia lo filosófico. Secreto ha de tener para que, en medio del paraíso y el infierno, el poeta permanezca "absorto escuchando el cercano canto de las sirenas".

La reserva delicada y el don de la alusión son rasgos de esta escritura elemental y estricta, que no logra disimular la perfección. El método que nos propone el poeta consiste en "despojarse de lo alcanzado", de esta forma nos conduce verdaderamente a lo real. Es como si las palabras disiparan el habitual estrépito para conducirnos a la sustancia del mundo. Elkin Restrepo nombra y

dice lo esencial con una voz límpida, desnuda de artificios. Poemas como los titulados *La dádiva* o *Camino* ya immortalizan este libro.

CAMINO

Nada, vida, te pido.

*El largo camino que creía
me llevaba a algún lado,
sólo hasta a mí me ha traído.*

*He tejido, pues,
con los muchos rumbos,
mi propio mapa,
y no existe hilo,
por más que lo tienda amorosa
[mujer,
que de él me pueda sacar.*

*Conozco ahora el simple vivir,
del derroche y regocijo con que
[las cosas
se rodean de milagro,
y llaman a la gratitud.*

Y digo que soy nadie.

La poesía de Elkin Restrepo opera por *extrañamiento*, reduce la sustancia de lo aparente a la delgadez de una imagen, iluminada por lo que se oculta detrás. Detrás de las palabras, las apariencias comienzan a cobrar forma. Si pensamos las apariencias como una frontera, podríamos decir que el poeta busca un lenguaje que atraviese esa frontera: imágenes que lleguen desde atrás de lo visible.

*Las cosas que cambian, te
[cambian.
Las cosas que te cambian, no
[son las mismas.
Tampoco eres el mismo respecto
[a las cosas que
cambian.*