LA POETICA DE AUSENCIA EN LAUREANO ALBAN

POR

FREDERICK H. FORNOFF

University of Pittsburgh at Johnstown

Y

SCOTT O. McCLINTOCK

University of Tulsa

Toda una serie de conceptos contradictorios operan en la poesía de Laureano Albán¹, presentando al lector una superficie conflictiva en que se ven polarizadas, irremediablemente a primera vista, la luz y la sombra, el sonido y el silencio, el recuerdo y el olvido, el cuerpo y la transparencia. La intuición básica que informa este estudio es que esta polarización exterior refleja la tensión radical entre presencia y ausencia que, resuelta al nivel estético más hondo, genera la estructura perceptible en las imágenes, estableciendo así el texto estético como un sistema de significación abierto, sin centro.

Desde los quince años, Albán viene experimentando con el idioma, desarrollando una facilidad extraordinaria para la imagen poética. En 1978 salió (se ausentó) de Costa Rica, llegando a España en el otoño, con la intención de fortalecer su musa en la tradición poética y el ambiente lingüístico castellanos y en aquel paisaje tan vertido en historia y en melancolías. Lo que encontró allí, fenómeno inexistente en su país, fue el otoño, que se le presentó «nel mezzo del cammin...» como el signo trascendental de la plenitud transparentándose, que informa toda su poesía

¹ Utilizamos las siguientes ediciones de las obras de Albán, abreviando los títulos como aquí va indicado: *HO*, *Herencia de otoño* (Madrid: Ediciones Rialp, 1980); *VI*, *El viaje interminable* (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1983); *AT*, *Autorretrato y transfiguraciones* (León: Colección de poesía «Provincia», 1983); *BT*, *Biografía del terror* (Montpellier: publicado en la revista sociocrítica *Imprévue*, 1984-1, pp. 1-84); *GD*, *Geografía del delito* (manuscrito, 1986); *MT*, *Manifiesto trascendentalista* (San José: Editorial Costa Rica, 1977). Dos libros recientes de Albán que por falta de espacio no se considerarán aquí son *Geografía invisible de América: Mesoamérica* (Huelva, España: Imprenta Jiménez, 1982) y *Aunque es de noche* (Zaragoza: Gráficas Alcor, 1983).

a partir de aquel momento. Este encuentro fue para él un acto augural de auto-definición y renovación en cuanto al idioma que había heredado y que luego devolvía revitalizado y en cuanto a lo épico histórico que retrazó en su propia vida. De allí brotó el exquisito poemario documentador de aquella vivencia, *Herencia del otoño*, ganador del prestigioso Premio Adonais para 1979. La cuarta parte del hermoso poema «Hispania» fue una metáfora para su propio viaje a la semilla y para su sed implacable de llegar a ser el poeta que sí llegó a ser en esos poemas una aventura «tejida entre el azar, como el destino» (*HO*, 57). A partir de 1979 se ha extendido, casi sin interrupción, en una impresionante serie de bellos libros: *El viaje interminable* (Primer Premio de Cultura Hispánica, 1981), *Geografía invisible de América* (Premio Hispanoamericano de Poesía «Juan Ramón Jiménez», 1982), *Aunque es de noche* (Premio Internacional de Poesía Religiosa, 1983), *Autorretrato y transfiguraciones* (1983), *Biografías del terror* (1984) y *Geografía del delirio* (Premio «Walt Whitman» para Poesía Latinoamericana, Fundación Fulbright, 1986). En las páginas que siguen se ensayará una aproximación al sistema poético que rige la creatividad tan fecundante del poeta costarricense.

El artista no es siempre el que mejor entiende su propia obra, pero en el caso de Albán, que tiene bien desarrollado su concepto de lo que debe ser la poesía, es forzado recurrir al texto que él nos ofrece. Para 1974 ya Albán había iniciado, en colaboración con su esposa, Julieta Dobles, y dos poetas jóvenes, Ronald Bonilla y Carlos Francisco Monge, el Movimiento Literario Trascendentalista. Como principal co-autor de *Manifiesto trascendentalista* (1977), Albán formuló su concepto de la poesía como el vehículo por el cual el poeta lleva al oyente más allá de la condición limitada y circunstancial de la experiencia humana hacia el estado de intuición trascendental que sólo y universalmente se confirma por medio de la poesía. A este fin, Albán emplea un lenguaje mucho más figurativo de lo que hemos llegado a anticipar en la poesía contemporánea, en la cual el lenguaje directo parece dominar, un hecho deplorado por Albán y sus colaboradores: «El lenguaje llamado directo en su precisión tiene sus límites; en su exactitud semántica denota su ineficacia para expresar los significados evolucionantes de la realidad» (*MT*, p. 60). Albán no descarta el uso del lenguaje directo en la poesía, con tal que sea «con la proporción y el acierto necesarios para no desnaturalizar el poema, sino que colabore en la aclaración de los significados mediante el contraste y la afirmación de ambos tipos de vivencia» (*MT*, p. 69). Albán no considera la poesía como un acto en primera instancia literario, y a pesar de su fe en las casi infinitas posibilidades de combinación facilitadas por el cultivo de la figura, nos advierte «no confundir las combinaciones de los signifi-

cados del lenguaje con la poesía misma» (MT, p. 70). Lo esencial es que la imagen sea consustanciada con la vivencia trascendental; «de lo contrario se convierte en una máscara meramente literaria sin contenidos esenciales» (MT, p. 71). La poesía, dice, tiene un fin ultraliterario: «incorporarse al ser, trascender la estructura literaria y convertirse en vivencia trascendental en el lector» (MT, p. 83). Por ello condena la imposición de valores extra-poéticos en la práctica de la poesía:

La poesía tiene un compromiso fundamental con la evolución humana, por ello es inconcebible una poesía que no se comprometa, de alguna manera, en las luchas contra la miseria, la injusticia y la explotación; pero debe hacerlo como poesía, conservándose como el acto trascendental que es por definición, y no sacrificando su propia naturaleza a los valores particulares de la política, de la sociología o de la ética (MT, p. 42).

En *Manifiesto trascendentalista* vemos en germen la concepción de varios de los libros escritos desde 1977. En *Herencia del otoño*, respondiendo a la misteriosa calidad afectiva de la luz de otoño, Albán descubre el símbolo que le sirve de vehículo ideal para actualizar la visión poética formulado allí; también en *Herencia* vemos lograda la justa proporción entre lenguaje figurado y directo prescrita en ese texto.

El viaje interminable representa una ejemplar resolución y superación de las antiguas categorías de *lírica* y *épica*, definidas tradicionalmente de una manera demasiado simplista, según Albán. Desde el punto de vista desarrollado en *Manifiesto*, la *épica* siempre se ha definido de una manera miópica dentro del contexto de los aspectos exteriores, superficiales y visibles de las circunstancias; con semejante efecto, la *lírica* se ha definido de una manera simplista y egocéntrica como la expresión catártica de la problemática psicológica del poeta (MT, p. 98). Albán considera que es urgente descartar estas concepciones, que por simplistas limitan las posibilidades genéricas de la poesía. En *El viaje interminable*, el poeta logra una potente fusión de la *lírica* y la *épica*, como se verá después, que de cierta manera rescata los dos sub-géneros de la poesía, revalidándolos al superarlos.

Biografías del terror, «la obra más amarga de cuantas he escrito», es un libro también muy amargo de leer, aunque se tiene que admirar el fino equilibrio mantenido por Albán entre lo horrendo de las circunstancias narradas y la triste y honda tranquilidad expresiva con que evoca la ausencia tan sentida de tantas víctimas torturadas y desaparecidas en el Cono Sur entre 1973 y 1977. Aquí sí tenemos el uso de la poesía para otros fines; no obstante, Albán preserva su función trascendental, dando

voz en los poemas sólo a las víctimas, evitando la condena directa de los agentes de la barbarie del estado al dejar fuera del poema las circunstancias particulares de las atrocidades cometidas, presentándolas en forma de un resumen en prosa que sirve de torvo prólogo al poema.

Autorretrato y transfiguraciones es el libro en que Albán realiza la visión trascendental con más intensidad; aquí la tensión radical interior entre presencia y ausencia se manifiesta en una serie de imágenes de fuerza destructiva, aun apocalíptica, como se verá. En *Geografía del delirio*, libro de gran dulzura nostálgica, Albán torna su vista a la Costa Rica de su niñez, entrando en una comunicación mágica con el paisaje y con el niño ausente que siempre lleva dentro de sí, y quien corre hacia un futuro sin tiempo, temblando de amor presentido para el hombre que le esté esperando.

Antes de entrar en un análisis más intensivo de algunos de los poemas de estos cinco libros hay que considerar con una vista más general el sistema poético que informa y genera tan rica inundación de poesías durante los últimos ocho años. El resumen anterior de las formulaciones de *Manifesto trascendentalista* tiende a sugerir la presencia de un centro bien definido, de una plenitud esencial al centro de la poesía de Albán, y que de ese centro radian los hilos del lenguaje, de las imágenes y de la estructura de sus obras en un acto coherente de significación poética. Se nos invita, pues, a leer en ese texto con anticipación de arraigarnos en esa plenitud y compartir así la vivencia que motivó el acto poético. Sin embargo, la predominancia del lenguaje figurado en el texto de Albán dificulta bastante este proceso. Las imágenes no nos llevan al centro deseado con la precisión y facilidad de un lenguaje más directo. Las más veces sus palabras, en vez de servir de flecha, se cancelan una a otra en un paroxismo creador barroco, oximorónico. Este aspecto de la poesía de Albán lo ha aclarado Juan Manuel Marcos en un estudio: «España y oxímoron en tres poetas americanos: Vallejo, Neruda y Albán»². Marcos, siguiendo el análisis de la poesía de Neruda hecho por René de Costa³, ve en estos tres poetas una preferencia por la audacia radical de Quevedo sobre la perfección formal de Góngora, una preferencia reflejada en el cultivo del oxímoron y la metonimia en vez del hipérbaton y la metáfora, lo cual constituye «un gesto de rebeldía contra el referente y lo establecido... y una apuesta por una vida más plena a partir de la palabra» (p. 6). En Albán, la palabra no siempre significa presencia ni se sitúa el valor de la

² Hemos consultado este artículo sólo en manuscrito.

³ *The Poetry of Pablo Neruda* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1979).

poesía en la bella elaboración formal ni en la perfección de la palabra clavada en su lugar propio: «Muchos autores son esclavos de las palabras; ellas son su fin y su preocupación fundamental...» (MT, p. 87). Al contrario, en Albán la palabra se consume en el proceso de significar: «... es precisamente cuando la palabra '*desaparece*' en un contexto trascendental mayor, cuando se realiza el acto de la poesía» (MT, p. 86).

Aun aceptando lo anterior, hay cierto peligro en proceder desde la formulación, tan agresivamente desarrollada por Albán y su grupo. Parece equivocado considerar tal poética como un sistema cerrado cuyos signos expresan esencias, o alguna esencia original, lo significado. Es más bien la representación de una estructura cuya interioridad radical está presente en todos sus efectos y por ello significa tanto ausencia como presencia. La lógica inherente en la construcción de tal poética es fundamentalmente metonímica, el sitio de la construcción siendo el del *texto* (Barthes), tejido por sus signos. Según Barthes, el campo del texto es la práctica del retraso infinito de lo significado. La intencionalidad, una catexis de energía simbólica, es un viaje, un pasaje incesante entre los signos, los cuales, considerados en conjunto, constituyen una vasija de significación; estructura vacía, sin centro, cuya utilidad metafórica es precisamente su falta de centro, su ausencia esencial. Así, el texto poético es continuado en el idioma, una «estructura sin clausura», la materia cruda de su efecto estético.

Pero sería un error pasar por alto la tensión entre la poesía y el idioma. El objeto estético no es de ninguna manera equivalente al objeto lingüístico; el objeto lingüístico es la vasija del objeto estético, el cual transfigura (o, si se quiere, sublima) el objeto lingüístico dentro de la matriz del objeto lingüístico. Así, la objetificación de la poesía en un idioma tiene su base en la dialéctica explosiva entre una presión interior y la tensión de la superficie. Volviendo al *texto* de Barthes, el signo no es la primera etapa del significado, sino la estela de su (ausente) explosión. De allí la plurivalencia del signo, que ha llegado a ser, en el término de Walter Benjamin⁴, un fragmento significante, del cual el idioma, el vehículo de la poesía, debe ser reconstruido al ensamblar estos fragmentos.

Al concluir estas observaciones preliminares se debe hacer referencia a otro peligro inherente al proceso de deshilar la poética del texto, es decir, el hilo del que se teje el texto. La labor del hilador, la moción de hilar, según Marx, sufre una transformación de la forma de *inquietud* a la del ser; desde la forma de moción a la de objetividad. El producto de la labor, como labor lograda, pasada, absorbe la labor viva del labrador.

⁴ *The Origin of German Tragic Drama*, trad. al inglés por John Osborne (London: NLB, 1977), pp. 175-176.

La mort saisit le vif! Aquí sugerimos no que la labor de significación sea un tipo de actividad equivalente a la labor de la producción material, sino que no es una excepción a esta transformación. Pero, también, en el proceso de producción (o, en este caso, el proceso de significación), considerado en su totalidad, objetivado, la labor pasada llega a ser el objeto de otro proceso laboral (otra significación, otra lectura): reproducción. He aquí la paradoja de la estructura sin clausura: sus premisas constantemente aparecen como sus resultados; sus resultados, como sus premisas. La construcción de una poética del texto, que genera sus lecturas posibles, es en sí el resultado de una lectura, la cual viene a disolverse por parcial, por fragmentaria. La existencia de la estructura en sus efectos (*Darstellung*), la interioridad radical de la estructura, así tiene que verse como *transformacional*, en el sentido en que usa este término Chomsky, como un movimiento desde la estructura interior hacia la estructura superficial. La función poética puede restaurarse, pues, al idioma, como en el esquema de Jakobson, con tal que tomemos en cuenta la autonomía relativa y más la tensión o conflicto entre los distintos niveles, puesto que es sólo mediante esta inquietud que se propele el proceso histórico del desarrollo del idioma.

Es con el modo de intención del poeta que tenemos que comenzar. En «Los dos lados del fuego», que sirve de prefacio a *Herencia del otoño*, Albán escribe: «La poesía no tiene más atributo que ella misma. Ni inteligencia ni razón la asisten. Inerme es su mudable esplendor de estrella única» (p. 7). Reconocemos aquí el tropo o figura de la musa del poeta, donde la musa es la imaginación poética, la facultad poética misma, una forma de comunicación inmediata (no-mediada) en la que la *potencia* y el *acto* poéticos se consideran indistinguibles. Albán, en efecto, comparte algunos aspectos del romanticismo que no se pueden detallar aquí. Sin embargo, aun cuando haya puntos de continuidad, Albán transfigura la problemática romántica, la preserva y eleva a un ámbito lingüístico más alto; y así la poesía de Albán queda despojada de un clasicismo pesado. Su problemática, el objeto de la poética suya, es forjada en un nuevo mundo, en una época histórica nueva. Lo crucial aquí es que el modo de intención del poeta es *musical*; el poema, para el poeta, es en primer lugar algo oído. Siendo así, es estructurado, como toda vocalización, por la relación dialéctica de la presencia y la ausencia vocálicas. En esto estamos considerando la poesía en su aspecto de imagen vocálica⁵. Deseamos acentuar el aspecto del concepto saussuriano que localiza la vocalización den-

⁵ Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, trad. al inglés por Wade Baskin (New York: McGraw-Hill, 1966), pp. 65 y ss.

tro del contexto de una práctica social y no como un sistema «objetivo» que se impone sobre los que hablan un idioma. La práctica lingüística es objetiva porque es social, y lo mismo se puede decir de la práctica poética. Sería difícil imaginar la práctica particular de Albán sin las de Lorca, Jiménez, Darío, Neruda, etc. Para Saussure, la imagen vocálica no se limita a una vocalización particular; abarca las condiciones subyacentes que posibilitan la vocalización. Potencia y acto. La imagen vocálica (el signo) es generada sólo dentro del tiempo; representa un intervalo y una sucesión en el tiempo. Y nosotros, como dice Albán, «sólo somos tiempo». El signo, una forma expresiva, genera la selección de su unidad expresiva, su vehículo, su vasija, desde un continuo indiferenciado de sonido (sonido oceánico), el cual es la verdadera materia de la presencia:

El mar es un viaje
de unísonos caballos de ceniza.
Un galope abisal de cascos últimos,
como un metal golpeando interminable
en la zona más ciega del olvido.

(«Es la hora del mar», VI, 9)

Pero no hay que confundir este continuo con el canto del origen en la metafísica de la presencia. Se ha observado que toda vocalización es una estructura de presencia y de ausencia. El fonema individual sólo asume significado en su ausencia, al ser seguido, etc. Es obvio. La plenitud de la palabra, su re-sonancia, se realiza en la imagen que sigue, el eco —una estructura de huellas, que significa tanto ausencia como presencia—. El destino de la palabra se centra en lo que la sucede; sólo en su ausencia es capaz de anunciar su presencia. De allí la tensión entre la poesía y su palabra:

La Poesía nunca es presente. El tiempo llega siempre tarde a su trashumante lucidez. Y sólo somos tiempo. Trampa al instantáneo devenir de la luz inapresable. Tenaza lenta de sombra cerrándose alrededor del esplendor. Desintegración vasta de la voz del destino que se acerca y se aleja presagiando los sueños («Los dos lados del fuego», pp. 7-8).

Nótese la inversión en el tropo que aparece en la última frase: el sueño no es el sitio original del augurio, sino que es presagiado por «la desintegración vasta de la voz del destino», donde *voz* connota presencia vocálica.

El objeto de una poética de significación en el texto de Albán no es una totalidad de la presencia absoluta, horizonte y límite —de clausura,

sino «la totalidad absoluta del olvido y el clamor del milagro» (p. 8). El sueño es la bisagra («la brisure», Derrida) de la presencia y de la ausencia; el texto de la ansiedad (la retención del complemento) y el sitio del complemento milagroso (la presencia inmediata del deseo y de su objeto). El poema «Alquimias del sueño» (*Autorretrato y transfiguraciones*, p. 22) comienza:

Soñar las cosas es ponerles nombre,
 darles velocidad, transfigurarlas
 en espacio y fervor.
 Luego deciden
 cada una sus pactos con el tiempo,
 su oposición entre la luz y el llanto.

El sueño es una forma de la memoria que apropia (que nombra) las cosas cuando siempre son ya pura ausencia; los «pactos» de las cosas con el tiempo son determinados en el momento de su *impacto* con el tiempo, cuando ya su desintegración (su lenta explosión) ha comenzado. En el tiempo, la distancia separa las cosas y sus nombres («y la distancia que los ha quemado», *AT*, 23); el sueño es el sitio donde las cosas y sus nombres están presentes inmediatamente porque ambos son ya nada. Los sueños sólo pueden apropiar las cosas en sus nombres, en su ausencia inicial, cuando todavía han de devenir. De aquí, el milagro de ansiedad en el sueño:

Soñar las cosas es reiniciarlas
 en otra vastedad,
 convocarlas al inicial pavor
 y reunir las
 en un mundo veloz e inalcanzable.

Tocad su pálida situación derribada.
 Antes que el hombre ya ellas proponían
 la memoria y la nada: sus combates (*AT*, 23).

La labor del poeta es propulsada por la dialéctica que rige el sueño; su modo de apropiación de la poesía mediante la palabra es obsesionado por el destino inevitable de la distancia, una lejanía que divide la poesía y la palabra. Albán, en el prefacio a *Herencia*, distingue entre la Poesía y el Verso; la Poesía es inalcanzable, y así,

Recurrimos al Verso, aceptando que sólo el tiempo nos pertenece,
 que sólo la imagen emula la totalidad absoluta del olvido y el clamor
 del milagro. Que sólo la soledad compartida de la palabra nos es fiel,
 humanamente fiel, corruptamente fiel, como la muerte, o la blasfemia,

o el asco, o el sueño, sentenciados siempre por el inevitable e impreciso despertar.

Poesía y Verso, los dos lados del fuego. Entre la llama: todo; sobre la llama: sombra y asombro entrelazados (p. 8).

El modo de intención del poeta es una estructura de devenir/desaparecer; no es el tiempo original, homogéneo (la presencia absoluta).

LA IMPERMANENCIA DE VIVIR

La estructura se realiza en sus efectos, y éstos logran su descripción en lo que Albán denomina «la impermanencia de vivir». Esta frase es una determinación clave en el modo estético de la poesía de Albán no por su simple reiteración, sino por su posición dominante en su facultad poética. Este modo estético se caracteriza por una comprensión de lo real como una totalidad en proceso —como *llama*—. Al borde de la llama, ceniza. Pero su poesía es típicamente un salto al núcleo transparente de la muerte dentro de la llama, donde, consumidas, las cosas son redimidas en su (ausente) esencia:

Todas las formas van tomando
claridad de pájaro en llamas.
Es el olvido el que las desfigura
y les da vuelo y muerte.
Tienen en ese instante
un poderío sobreviviente.
Una precoz ceniza las alcanza
a media gestación, transfigurándolas
en manos, lazos, boca,
cosas del hombre que oscurece y pasa.

(«Acontecer del fuego», AT, 28)

La transparencia de las cosas es la huella pura dejada por su destrucción, su configuración preservada y cancelada. Es la configuración impuesta por el momento del impacto de las cosas con el tiempo; el sello de su pacto con el tiempo, dentro del cual ya han desaparecido. Y como dijimos antes, las cosas sólo logran su plenitud, su herencia, en su ausencia; sólo somos capaces de concebir esa plenitud como un abismo, pero no un abismo homogéneo de la nada indiferenciada: un abismo con una configuración precisa —una sombra, una negativa—. Sólo en relación con su sombra una cosa alcanza transparencia. La condición de la transparencia es pre-

cisamente la ausencia de relación: los objetos adquieren identidad en relación con otros objetos de los cuales se distinguen; su identidad es una relación de diferencia. En «Viaje a la ceniza», Albán escribe: «Vivir es extinguirse, / cargar el cuerpo hacia su soledad» (*HO*, 60). El cuerpo es hijo al hombre; su regeneración se realiza en su cancelación por la muerte; su reproducción mediante la mujer es una reproducción de su diferencia, de su verdad como ausencia.

Pero no hay que imaginar la unidad como la disolución de diferencia, como la identidad monista de los objetos. Esto es semejante a la tentación a la ilusión en el amor físico: el hombre cree que ha alcanzado unidad en su relación con la mujer, que la diferencia se ha abolido y que su mitad femenina le es restaurada. Celebra esta ilusión como la restauración de la unidad original. Pero es que la mujer sólo ha desplazado su sombra, su soledad, la cual se cierne sobre el conflicto. Le reclamará su sombra en el momento en que su diferencia es cancelada en la mujer.

Herencia del otoño es donde Albán afirma, por primera vez de una manera definitiva, la potente visión de la impermanencia de vivir. Predominan aquí los verbos de desintegración: «morir», «apagarse», «arder», «agotarse», «deshacerse». Los sustantivos principales tienden hacia la abstracción, promoviendo el movimiento hacia la trascendencia: «abismo», «tiempo», «muerte», «límite», «azar», «destino», «transparencia». Opera aquí sin descanso un dinámico proceso metonímico que establece un texto por la intensiva acumulación de un limitado número de palabras que no son más que sombras de la ausencia que retrocede ante el esfuerzo agresivo de significación figural. *Transparencia, fugacidad, olvido, muerte, origen, belleza* —éstos son los conceptos claves que apuntan a la potente ausencia interior de la visión de Albán—. Estas sombras son representadas por otras sombras, algo más tangibles: *luz* (aspecto de la transparencia), *cuerpo* (fugacidad, muerte), *pájaro* (fugacidad, belleza), *mar* (transparencia, origen), *ceniza* (muerte). Aun los sustantivos más sólidos, «piedra», por ejemplo, o «pájaro», asumen una calidad de sombra en el aire, tan rara, de estos poemas.

La impermanencia de vivir se celebra en «Certezas de la tierra»:

La muerte es el perdón. Es el otoño
devolviendo a la sangre su hermosura.
Detiene los relojes del aliento.
Hace bajar los párpados pesantes
de oscura verticalidad,
como un paisaje terminado tarde
alrededor del corazón.

La muerte no corroe, sólo salva
la pureza imposible de las cosas.
Es un gastado espejo
que reflejara apenas los milagros.
Devuelve el fruto a su caída y fija
de un modo permanente
la impermanencia de vivir.

La muerte emprende el mar cada mañana,
le impone un horizonte derrotado,
lo llena de pequeños escombros apagándose.
Y mezcla en él al hombre con sus lágrimas,
al cielo con su precipitada lejanía.
Preserva todo
en la alta urna rota del otoño.

La muerte justifica, da sentido
al sueño que decae entre los ojos.
Es el blanco apagado
en donde acertaremos para siempre (*HO*, 47-48).

La primera estrofa alcanza un efecto de conmovedora revelación en la imagen de la muerte, liberándonos del tiempo, aunque tarde: nunca veremos el bello paisaje oscuro que se nos pinta alrededor del corazón para siempre. Con esta imagen, Albán prepara la inversión de los valores comúnmente atribuidos a la vida y la muerte, respectivamente, una inversión que se completará en la última estrofa. Las estrofas segunda y tercera son más restringidas, elaborando las actividades de la muerte, ofreciendo definición tentativa, evocando otra vez el otoño no sólo temáticamente, sino como la perfecta vasija fugaz para la fecunda poción de la muerte, postergando la consumación de la quietud resonando desde la primera estrofa. El efecto de clausura en los dos versos últimos es extraordinario, cumpliendo con una lógica sorprendente la intuición poética llevada en las imágenes anteriores. Todas las imágenes empleadas aquí para definir la muerte son positivas. La muerte «salva», «preserva», «justifica», «da sentido» y «devuelve el fruto a su caída», dotando de plenitud todos los fenómenos transitorios de la vida. La impermanencia de vivir, fijada por la muerte, precede la ausencia plenipotente cumplida en la creciente transparencia del otoño, que devuelve «a la sangre su hermosura».

Los poemas que constituyen la primera parte del libro tienen como su tema el descubrimiento por parte del poeta del significado trascendental del otoño. La calidad otoñal de estos poemas va más allá de la mera evocación física de la luz pálida, del silencio cegante y de los paisajes se-

dientos, más allá de la tristeza y de la muerte. Esta luz guía al poeta hacia otra luz, otro silencio, otra sombra, otra eternidad. El otoño es milagroso. Su tristeza le llena el corazón. Su morir le recrea el espíritu. Más allá de su plenitud, escribe, «... puro hasta el miedo / caerá mi corazón a la palabra» (p. 25). El misterioso poder afectivo de la luz de otoño, íntimamente relacionada en estos poemas con la transparencia que se gana al morir, alcanza su más honda expresión en las siguientes imágenes:

El aire muere lentamente
desnudo hasta alcanzar la transparencia.
(«Aire sin nadie», *HO*, 20)

Su luz es un espejo que pende del silencio
con la mitad sumida en otra sombra.
(«Desnudo es el otoño», *HO*, 15)

El mar es el sitio dinámico de la transparencia en *Herencia*, así como en *El viaje interminable*:

Yo voy al sueño como a una mañana
que no ha nacido todavía.
El mar espera ahí,
su transparencia emerge lentamente
y el tiempo que derriba las estatuas
es un azul voraz entre sus olas.
(«Itinerarios del sueño», *HO*, 40)

... en la burbuja incierta
de la más honda,
la más delgada y rápida,
la más grácil y sorda,
la más llena de nombres,
transparencia del mundo.
(«Es la hora del mar», *VI*, 11)

La transparencia es lo que siempre ha quedado aun después de que se destruyen los elementos de las cosas, porque sólo la nada es irreducible. Por lo tanto, la transparencia es asociada con la cuaternidad de los elementos: materia, fuego, agua, aire. En estos elementos se revela la fugacidad de las cosas, las huellas de su ausencia. Estos elementos, las cosas originarias (la materia prima), son los únicos capaces de guardar las imágenes canceladas de las cosas. Al hablar de «cosas originarias» empleamos el concepto de lo original (*Ursprung*), que, según Walter Benjamin,

no tiene nada que ver con el concepto de génesis (*Entstehung*). *Ursprung* no se usa, dice Benjamin, «para describir el proceso por el cual las cosas asumieron su existencia, sino para describir lo que emerge del proceso de devenir/desaparecer»⁶. El mar, en «Vestigios de lo incierto», como «... ese humor augural, / profundo y aromoso, / que antes del nacimiento / sube desde la madre y desde el alba» (VI, 84), conlleva un aspecto contradictorio del origen como, en las palabras de Benjamin, «un reflujo en el torrente del devenir», en cuya corriente se engullen «las materias que participan en el proceso de la génesis» (p. 45). Paradójicamente, recordamos que «... la muerte emprende el mar cada mañana».

Esta capacidad de las figuras de Albán de contener dentro de sí su propia negación es el efecto de su práctica de emplear sustantivos generales en lugar de sustantivos más específicos, más «concretos»: Albán siempre dice «pájaro», en vez de gorrión o golondrina, etc., a pesar de la gran abundancia de especies de aves en su país. Esto es porque el sustantivo general, como un objeto de pensamiento, tiene la capacidad de unir y expresar los sustantivos derivativos (pero más concretos) como una totalidad, como «esencia». Pero hay que añadir, para evitar lo absurdo, que la esencia a que se refiere aquí es una esencia del pensamiento, no una esencia verdadera. Es obvio que los procedimientos de la evolución no son los del pensamiento y del conocimiento estético. Hay que distinguir entre el objeto verdadero y el objeto de pensamiento o el objeto estético. Pero la verdad es que, en la poética de Albán, el sustantivo general no es precisamente la expresión de una esencia; es más bien la última etapa de expresión que el idioma puede contener antes de la desaparición final de su objeto. La esencia de la cosa no existe como origen; más bien está ausente. Esta ausencia no es, sin embargo, la ausencia vacía, sino el vehículo de las huellas de la presencia de la cosa en la plenitud de su ausencia, y por ello, *augural*.

El pájaro augural, en el poema del mismo nombre, está ausente:

Sólo faltaba él, que fue creado
por las manos de niebla
de la velocidad (VI, 75).

Este pájaro habita negativamente *El viaje interminable*, la épica del descubrimiento del Nuevo Mundo y contrafigura a la épica personal del poeta hacia el descubrimiento de España en *Herencia del otoño*. Este pájaro ausente, la nada, el aire vacío, «... lo crea interminable». Aquí la pluralidad es un aspecto de su ausencia. Si estuviera presente, el pájaro llevaría la

⁶ Obra citada, p. 45 (trad. al español nuestra).

profecía de la tierra («faltaba su ligera arquitectura / de ser vaticinado...») y el fin de la ansiedad. El sitio de la ansiedad y la liberación de su dominio es el sueño. El «capitán del ansia», en el poema del mismo nombre, «tocó el tiempo... [que] dormía / como un niño en el aire, / esperando su mano de capitán del ansia, / que lo guiaba al soñarlo» (VI, 48). Es un momento histórico de extraordinaria trascendencia, que Albán capta en estos versos. Cristóbal Colón, el capitán del ansia, dentro del ambiente de sueño del poema, tiene que despertar el tiempo dormido del viejo mundo para que lo guíe al nuevo mundo deseado. No es narración esto, sino la creación visionaria de un nuevo tiempo supra-histórico, propio al nuevo género lírico-épico manejado con suma gracia por Albán. Dijimos antes que en *El viaje interminable* Albán ha sabido trascender los sub-géneros poéticos de lírica y épica mediante la fusión de ambos en un género nuevo, corrigiendo así la estéril polarización exteriorista/interiorista que tanto ha disminuido la poesía contemporánea, desterrando la narración al género de la novela y reduciendo la lírica a un estado confesional, catártico, egocéntrico. Es con la restauración de la facultad imaginativa a la poesía mediante el modo intencional del sueño, como en el verso citado arriba, que Albán logra fundir la intensidad lírica a la narración épica. En el sueño, liberadas del tiempo, las cosas se apropian de sus nombres en su ausencia inicial. El motivo reaparece en *Autorretrato y transfiguraciones*:

... Cada nombre
es el origen mismo,
el ciclo, el viaje,
la ceniza solar, primera y única
fosforescencia donde pasa el hombre.
(«Habitación del hombre», AT, 80)

El mar, «la más llena de nombres transparencia del mundo» (VI, 11), es donde las cosas se gestan, se olvidan y se salvan. En «Alquimias del sueño», el mar ya está buscando «la playa alta del sueño que las salva» (AT, 24). Imagen dialéctica de la transparencia, el mar es a la vez el medio del tránsito del hombre entre tierras fragmentarias y la distancia que las separa. Como «ciclo y presagio» («Tránsito del hombre», HO, 40), el mar es conductor de las migraciones de la historia humana, pero no tiene historia, no ha nacido. Así, como dijimos antes, la mitología del mar en la poesía de Albán es asociada no con la génesis, sino con el origen. El tiempo cíclico («... el tiempo que derriba las estatuas / es un azul voraz entre sus olas», HO, 40) y el tiempo histórico se unen en la trascendental dialéctica de transparencia del mar: la historia, la interrupción

del tiempo cíclico; el tiempo cíclico, la negación de la historia. Paradójicamente, el tiempo histórico se caracteriza por lo que Benjamin designa «una cesación mesiánica del acontecer»⁷, que es la antítesis del tiempo cíclico o «absoluto» (el continuo indiferenciado). El signo del tiempo histórico es su especificidad; la historicidad de una cosa se revela cuando es volada fuera del curso homogéneo del tiempo: fragmento que alcanza su significación mediante la cesura en el presente (la cesación del aliento). A un lado de la poesía su palabra, al otro lado su silencio.

Esta cesación mesiánica, alta playa del viaje augural, se manifiesta cuando, en un momento de peligro, se abre una fractura en el presente inconsútil. Es el momento cuando, en su diferencia, el nombre (signo) se revela como una determinación histórica de sus predicados, posibles o actuales. El nombre cristaliza en la palabra. Entonces es restaurado a su materialidad, articulado en el mundo constituido por el discurso:

El ladrillo pervive en la palabra.
La palabra se agota como un signo veloz
que gira y deja un estupor de luz entre los ojos.

Hay algo interminable.
Un músculo fatal, un lento abrazo
que ciñe soledades
y comprime la historia entre el olvido.

Y entonces nace al sol la transparencia,
el cuarzo del silencio desbordando la luz.
Y la piedra es un reflejo inmóvil de la noche,
y la ceniza una fugada sombra,
y la llama un albor como de pájaros,
y la historia un rumor de río ahogándose
entre la lucidez de la mañana.

(«Hispania, III», *HO*, 55-56)

Las manos y los brazos del obrero (en «Obreros del augurio», *VI*, 133-136) encauzan los ríos de la historia; en su tránsito, el hombre construye puentes o naves para cruzar el ansia. «Sobre ese mar las naves / regresan ya quemadas / como polvo del aire» (135). El retorno al origen consume las materias de la génesis. «En ese país nadie / puede entrar si no es ya / una total ausencia...» (136). El viaje augural, interminable por ser abierto, que trajo los iberos al Nuevo Mundo, prefigura el vaciar

⁷ «Theses on the Philosophy of History», en *Illuminations*, trad. al inglés por Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), p. 263.

del continente, el holocausto de sus habitantes aborígenes desde el momento de su primer contacto con los europeos en la «orilla encendida», donde también se iba forjando el nuevo idioma hispano, idioma dinámico que sigue creándose a cada momento dentro del lenguaje del poema, dentro del silencio.

Volviendo al prefacio de *Herencia del otoño*, recordamos que el tiempo «llega siempre tarde» a los ritmos imaginativos de la poesía, porque éstos son generados en el silencio de la poesía. El poeta obra para informar y comunicar estos ritmos de la facultad imaginativa a la percepción del oyente. Paradójicamente, es por medio del tiempo que ocurre el «inevitable e impreciso despertar» de la decepción perpetrada por el tiempo: es evidente, pues, que los ritmos imaginativos, conceptuales y vocálicos de la poesía llevan una potencia destructiva, aun apocalíptica. Son fuerzas originales de la transformación y borran el orden temporal de la percepción. En su furor, la poesía sustituye su propio orden temporal por el tiempo cíclico, «el destino». De esta manera, la historicidad del texto es relacionada a los ritmos vocálicos de la poesía, a su música. En «Posesión del azar» (*AT*, 47), Albán ha escrito:

Y la campana se detiene,
sólo ese instante es música,
entre una y otra torre de quietud.

y en otro lugar:

... [el silencio crece] ...
calcinándolo todo, poro a poro y su luz,
hasta alcanzar los hilos,
la inmemorial urdimbre
que en la lengua nacida
ha tejido la historia
lanzada a la palabra.
(«El silencio es tu lengua», *BT*, 62)

El fragmento histórico es propulsado hacia la palabra, fundido e indestructible, liberado del tiempo y de la opresión específica de la herida del tiempo, porque ha logrado disolver su vestimento de materialidad como la palabra su imagen acústica. Como la palabra, sus reverberaciones proceden de su propio silencio:

Callad, aquí ha callado alguien.
Quedan palabras soterradas. Aúllan
con su delgado cuello de cristal.

Enmudecen vencidas,
 crepúsculo a crepúsculo,
 sin un labio en la sangre
 donde subir al habla.

(«Las lenguas invisibles», AT, 63)

Albán explora aquí el misterio del silencio en alguien que está presente, pero que no habla. El verbo «ha callado» desprende la acción del contexto de un presente específico, «aquí». El movimiento semántico, desde un presente referencial hacia su significado transparente, es característico del uso de la metáfora en Albán. Desprendido de algún presente presumido, el silencio de alguien, fragmentario y signifiante, consume la historia de un momento desvanecido cuando podría haber sido roto por alguien. Acumulando energía dramática, este silencio llega a ser un portento ominoso; las palabras, cada vez más significantes en su silencio, «quedan soterradas». En cierto momento, dentro del poema, el silencio comienza a comunicar como «... un eco que se debate sólo... y estalla el artificio / de otra palabra y otra, / y un gesto riente / y otro como de fuga o llanto». En este momento tiene la pluralidad de la palabra, como el idioma mismo cuando se habla:

Ni siquiera el fragor de la quietud.
 solamente, tras la persecución
 constante de la música,
 los pájaros y el viento;
 en donde se despeña la claridad,
 en donde agotada termina
 la verdad del silencio:
 ni siquiera hay silencio
 donde ha callado alguien (AT, 64).

Este silencio nunca es meramente negativo, la ausencia del sonido; está lleno. Sus ritmos son inevitablemente los de la música, que no existe sin el silencio como su base (como tampoco existe la visión poética sin su transparencia). El dístico final nos despierta de la absorción en el silencio mismo, reiterando el motivo que inició el poema.

En *Biografías del terror*, libro de honda sensibilidad elegíaca dedicado a las incontables víctimas de la barbarie del poder en el Cono Sur de Latinoamérica, hay otro poema que explora con semejante acumulación dramática el tema del silencio. Pero en «El silencio es tu lengua», como en todos los poemas de *Biografías del terror*, el silencio y la ausencia no sólo sirven de eje al modo estético que venimos formulando, sino que se arraigan en el fondo temático hasta tal punto que se logra la casi total consus-

tanciación de contenidos y forma, ya que la ausencia viene modulada severamente por el fenómeno de los «desaparecidos», tan persistente y amorosamente recordados por las madres de la Plaza de Mayo. «El silencio es tu lengua» trata el martirio del obrero uruguayo, Nuble Yic, arrestado mientras convalecía de un ataque cardíaco, y el largo silencio que mantuvo hasta que, un día cuando le visitaba su familia, denunció a gritos las atrocidades cometidas por los guardias contra los prisioneros. Después fue trasladado a otra prisión, colgado de las manos con perros abajo y soltado de pronto, varias horas después, «con el consecuente dolor insoportable del golpe sobre la sangre represada en brazos y piernas. Y así murió, mudo, como había permanecido los meses anteriores» (BT, 61).

En este caso es el poeta que da voz a la víctima ausentada tan violentamente, que vocaliza el ultraje sufrido por Nuble Yic, a quien el silencio del poema le viene acumulando dentro de «la raíz misma en donde el canto, / el grito, el murmullo, el sollozo / y la palabra que los une en fuegos, / suben o caen...» (p. 62). El silencio le llena los huesos, gota a gota, y el sitio «en que el músculo tuvo / poder de regocijo»; le llena «hasta los vasos intangibles / en que el cuerpo y el alma comunican sus lágrimas huidas», y por fin vemos representado dentro del poema ese lanzamiento de la historia a la palabra cuando «el silencio entre la lengua estalla»:

Y tú dijiste el día del silencio:
«aquí se mata»,
a la hora sin canto
«aquí se mata»,
y en el segundo de la profecía.

Con el reiterado grito de Nuble Yic, «aquí se mata», la condena alcanza expresión dentro del poema de una manera más directa que en la mayoría de los poemas de esta colección. El poema termina:

Una luz antes de la muerte
oigo música en tu ceniza,
y quedamente el viento
huye desde tu grito al mundo (p. 63).

La música procede del silencio, se oye «en tu ceniza».

El título de otro poema, «Sed de la sombra», sirve de metáfora que delata la condición violenta del espíritu humano, que, desprendido de su fin trascendental, se entrega a la barbarie. Todo el poema es un acto de transparencia mayor destinado a trascender el acontecimiento atroz por el cual fue ausentado oficialmente el uruguayo Eduardo Bleier, cuyos compañeros de prisión fueron forzados a enterrarlo vivo:

fuiste lanzado hacia la sed terrestre
 por el golpe del odio
 continuo de la historia,
 como si le entregaran a la tierra
 todas las transparencias en tu sombra.

En efecto, este poema no tiene más sustancia que la transparencia: es construido de la configuración ausente de Eduardo Bleier, una presencia visible en las huellas de su transparencia:

Que lo puro del hombre,
 que el acero heredado,
 de la luz construida,
 son una levedad
 tan lúcida de llama
 que este poema,
 el alba, las campanas remotas de los ojos
 contiguos a la certeza toda,
 brillan, arden, desean,
 porque en ellos prosigue
 tu hundida transparencia (pp. 45-46).

Biografías del terror, por agria que sea su lectura, busca ofrecer, por vía negativa, un camino evolucionante hacia un futuro distinto. La poesía, dice Albán, «no niega el dolor ni la injusticia, sino que, amasándolos y utilizándolos como materia prima, logra trascenderlos en un movimiento vivo hacia la plenitud. Es realmente un humanismo trascendental, un optimismo vital, consciente de todo, que supera el humanismo tradicional, ya inadecuado para el nuevo hombre» (MT, 105).

Después de tan torva confrontación con «el odio / continuo de la historia», es grato tornar la atención al libro más reciente de Albán, *Geografía del delirio*, un retorno al modo mágico de *Herencia del otoño*. En la segunda mitad de *Herencia*, Albán había buscado en la niñez una contrafigura al triste panorama de la declinación de España y del hombre, logrando así restaurarse espiritualmente mediante la evocación de la inocencia originaria:

Cierras los ojos y entras como un niño
 a los lentos rescoldos del otoño,
 más allá de lo puro y lo destruido,
 salvado tras el último silencio.

(«Vestigios más allá del otoño», HO, 88)

En *Geografía del delirio*, la evocación de la niñez es más desarrollada y dramatizada que en *Herencia*. Los poemas primero y último marcan los límites de una misteriosa comunicación entre el poeta y su niñez perdida, personificada en el niño «infatigablemente imaginado». En «Devociones terrestres», este niño «corre por prados de lunas espejeantes»:

Alguien lo está llamando
desde lejanas lámparas.
Y él corre sin saber
que no sale de la única
tierra de la memoria (p. 9, *manuscrito*).

Con esta conmovedora evocación, Albán re-personifica al niño desvanecido dentro de sí. Añorando el porvenir, el niño vive confinado al «inagotable día convocado» del primer «espacio terrestre», penosamente dividido del poeta que lo abriga en su recuerdo. Sin embargo, hay una parcial trascendencia del tiempo en la pluralización de «lunas espejeantes» sobre el prado por donde corre, y al fin el niño logra cruzar el espacio (poético), llevando en las manos el «puñado de tierra» como ofrecimiento (a alguien), cumpliendo así el pacto que tenemos con la tierra, «la deuda de mar / que nos queda en la lengua / por el agua y sus mapas». En efecto, el modo de comunicación entre el poeta y su niñez (realizada poéticamente) es desplazado del tiempo (ya que «puede quemar el tiempo las páginas»), desplazado también de la memoria como el medio de apropiar la niñez, sentida como una falta, una ausencia. La poesía se parece más al delirio (o al sueño, que apropia nombrando, es decir, recreando el idioma) que a la memoria. La memoria sólo anula superficialmente el tiempo, haciendo el pasado presente. La poesía anula el tiempo de veras, no después, sino antes de que se despliegue, en su origen, en la «fatal memoria» (p. 7) de la tierra. Por ello «toda tierra es ausencia / después del nacimiento» (p. 7). La historia es propulsada hacia la palabra. El niño crea de nuevo el idioma, y así viene a ser la figura o imagen de la renovación del idioma realizada por el poeta.

En la última estrofa «alguien lo está llamando» al niño. Esta figura que queda lúcidamente indefinida, pueda representar su propio porvenir, pueda ser el poeta añorando y recreándolo simultáneamente *de la misma materia originaria* que trae el niño en las manos y donde es imprimida (en el poema) la traza de la ausencia doble que llena el espacio poético con tan amorosa presencia. Pero el misterio queda intacto para el niño, que, mediante su deslumbrante ausencia, llega a dominar el campo psíquico del poema en ese instante.

En «Saga de nieblas», último poema del libro, el mismo niño «baja naranjas de imposibles oros» de un árbol que hay «al fondo de mi voz» (p. 48), árbol «que a veces es palabra...» (p. 50), imagen meta-estética que representa la poética misma de Albán, la pura estructura de ausencia manifestándose en el lenguaje del poema. El niño («un dios de nueve años») y el poeta buscan «bajo el árbol / lentísimo del tiempo / la luz del otro que hacia el otro nace» (p. 48). El niño «negocia pequeñeces insondables, olvidos / tan húmedos que aún gotean en mis manos» (p. 50). El oxímoron subraya la continua dialéctica de presencia y ausencia: los «pequeñeces» que negocia el niño adquieren un valor «insondable» por el mero hecho de su ausencia. Lo mismo ocurre con las naranjas, tan parecidas al fruto dilecto de Salinas, «el fruto redondo y prieto / de tu sombra por el suelo» (Poema 21, *Presagios*), que aquí derivan su valor (de «imposibles oros») de la distancia, separándolas del poeta aislado en el presente. La plenitud es función de la ausencia. La fecunda doble ausencia (la presencia más rica de toda la poesía de Albán) culmina en estos versos:

Yo no lo quiero despertar,
porque cuando él despierte ya habré muerto (p. 49).

No lo despertaré,
porque él está soñando que lo sueño (p. 51).

Con esto hemos vuelto a la modalidad del sueño, bisagra de la presencia y de la ausencia.