

Pedro López Adorno, *Concierto para desobedientes*, Río Piedras: Plaza Mayor, 1996.

Mi contacto con la obra poética de Pedro López Adorno se inició con su segundo libro de poemas titulado *Las glorias de su ruina* (Madrid: Playor, 1988), el cual reseñé en el periódico *El Nuevo Día* (domingo, 25 de febrero de 1990). En aquel comentario reconocí que Pedro López Adorno era “un poeta plenamente dotado que ha construido un libro de coherencia confiable”. A partir de esa certeza, dediqué el grueso de mi comentario a ponderar la filiación barroca y simbolista de su poesía y las dificultades de lectura que la misma representaba para los lectores comunes. Hacía expresiones como esta:

Pedro López Adorno no levanta grandes construcciones verbales racionalmente sinuosas al modo de los poetas barrocos tradicionales. Su opción es otra, sus poemas parecen apenas levantados sobre ruinas verbales, sobre escombros sonoros que se resisten a comunicar de forma unívoca. Antes que a Góngora, evocan, por ejemplo, a Mallarme.

Aquella reseña traslucía, en el terreno del gusto, mi relativa distancia frente a la opción del discurso poético practicada por López Adorno y mis preferencias por las formas, menos alambicadas, más directamente comunicativas. Los que conocemos las pequeñas pasiones que suelen agitar el mundillo literario, sabemos que basta con mucho menos para que se engendre una enemistad intelectual y personal. Este no fue el caso. La única reacción que recibí a mis comentarios de parte de Pedro López Adorno llegó, un año más tarde: se trataba de un hermoso libro de poemas en prosa titulado *País llamado cuerpo* (Lima: Lluvia Editores, 1991). En ese libro, López Adorno, lejos de apartarse de su estilo neobarroco, lo acendrababa y perfeccionaba como lo ha seguido haciendo en sus poemarios subsiguientes: *Los oficios* (Sevilla: La Cuesta del Arco, 1991) y *Concierto para desobedientes*, libro que hoy nos convoca.

Concierto para desobedientes se presenta ante sus lectores como un bien armado reto que oculta y devela simultáneamente sus claves. Los títulos del todo y de sus partes (libro, secciones y poemas), los epígrafes y otras frecuentes intextualidades actúan como acotaciones y glosas que contribuyen a la comprensión de una lengua poética que pugna por ser, a un tiempo, empedernida y auroral, esto es, oscura y luminosa; acotaciones y glosas que apuntan al esclarecimiento de un idioma, que como dice el oximoron final del primer poema, es “nacimiento mortífero/ y punto”; es decir, ardua comunicación que oscila entre el logro del vislumbre y los límites mortales del idioma. Como para remediar esta tensión entre lo falible y lo inefable, López Adorno rodea la escritura central de sus poemas de escrituras periféricas (repito: títulos,

intertextos, epígrafes, etc.) que procuran, como esas luces de bengala que arrojan los marineros en las noches urgentes, iluminar a trozos la oscuridad.

Ya el título del libro propone en tres palabras una guía hacia el sentido. *Concierto*, por supuesto, evoca el cercano parentesco de la música y la poesía, a la vez que sugiere el ritmo emocional que la sucesión de los poemas pretende conseguir. El libro se despliega en cuatro movimientos (*scherzo*, *andante*, *allegro ma non troppo* y *adagio con fuoco*), que encuadran la polifonía casi atonal de un lenguaje poético que, sin renunciar del todo a ella, ofrece tenaz resistencia a la armonía tradicional, o a lo que el poeta llamaría “el fraude endecasílabo”. Música de fuga barroca ésta, que propone “solfeos para inquietar” y simultáneamente “intenta caprichos con ritmo de salsa”.

El primer movimiento, titulado, con verso de Fray Luis de León, “Rompiendo el puro aire”, es un ejercicio de autorreferencialidad, un *ars poética* en *scherzo* que culmina con el “retrato del ejecutante” de las piezas o poemas del concierto. Así el principio expresivo barroco que marida las artes (poesía, música, pintura) permite que, a través de un gesto especular, la imagen del artista —como Velázquez en las *Meninas*— se refleje en el texto. El movimiento segundo, que con verso de Quevedo se titula “Del incendio hermoso”, habla, a ritmo de *andante*, del amor y la escritura, del texto y el cuerpo, del erofrote que es la poesía, para decirlo con la palabra afortunada de Oliverio Girondo; el tercero de los movimientos deriva su título, “Engaño en las aguas”, de unos versos de Juan de Arguijo y, en efecto, propone como a manera de unas variaciones en *allegro* fundadas en la oscura polisemia simbólica de las aguas vida, muerte, fuidez, transparencia, engaño y desengaño; finalmente el cuarto movimiento, titulado, a partir de unos versos de Góngora, “Cuerda contra estados”, cierra el concierto con un *adagio* de notas y ritmos telúricos avivados por la conciencia histórica y nacional del ejecutante. Así, a través de sus cuatro movimientos que remiten, como hemos visto, al aire, al fuego, al agua y a la tierra, el concierto intenta configurarse como una totalidad, si no cósmica, sí textual.

La segunda palabra del título (*Concierto para desobedientes*) revela, a pesar del carácter casi críptico de algunas piezas, una fuerte intencionalidad comunicativa por parte del ejecutante o poeta; su voluntad de romper con el riesgo de onanismo y ensimismamiento que un lenguaje demasiado cifrado pudiera entrañar. El concierto entonces se dirige a los desobedientes. ¿Y quiénes son estos receptores así advertidos de un discurso que con tanta avidez los procura? Desobediencia es escribir con palabras que “no parecen dóciles ni atentas”; desobediencia, por supuesto, es el placer del texto y del cuerpo; pero desobediencia también es la civil y la política. Es, pues, la práctica (o al menos el reconocimiento) de esta triple pasión (poética, erótica y política) lo que define y convoca a los desobedientes, a esa inmensa minoría a quienes López Adorno (y en el fondo todo poeta auténtico) se dirige.

La escritura poética de Pedro López Adorno se compone, a mi juicio, de tensiones: por un lado es una escritura racional, que responde a construcciones, reiteraciones y diseños deliberados; y, por otra parte, es también un ejercicio oracular pleno de invocaciones, expiaciones, conjuros e inspiraciones que en el fondo aspira a alcanzar el "más allá", la "otra orilla" inefable de la poesía. Es una escritura que se ubica en los límites extremos de la modernidad, que asimila con naturalidad los procedimientos técnicos y los azares de las vanguardias; pero que también se nutre de un diálogo vivo con la corriente barroca y siglodorista de la tradición hispánica. Es una escritura que se nutre del espacio genérico de la alta cultura, repleta de intertextualidades, que conversa, más allá de las fronteras, con modelos y formas transnacionales; pero también es una escritura repleta de regionalismos y nostalgias, que evoca a la abuela, al mar de la región natal, a las galletas cientoemboca y que contiene instrucciones precisas para llegar a Barceloneta.

Estamos, pues, frente a un poeta con fuerte voluntad de estilo, cuyo persistente barroquismo deliberado es, tal vez, el signo principal de su escritura. Por esta vía compleja, con su vocación de barnizador de ilustrísimas cenizas, Pedro López Adorno, desde Nueva York, ha venido convirtiéndose en uno de los poetas puertorriqueños más destacados de la última década. Lo que en un principio le pudo haber parecido a algún desavisado como yo un ejercicio extremo de ocultamiento, hoy se revela como una escritura auténtica, exigente consigo misma, difícil y lúcida, a la vez. En esta ruta expresiva Pedro López Adorno anda acompañado por ilustres desobedientes del lenguaje poético hispanoamericano como pudieran ser José Lezama Lima, Martín Adán, Gonzalo Rojas o Carlos Cierman Relli; y los puertorriqueños Marina Arzola o Francisco Matos Paoli, todos poetas peculiarísimos y originales, como también lo es López Adorno.

José Luis Vega
Universidad de Puerto Rico