

FABIENNE BRADU

## WILLIAM PESCADOR

De Christopher Domínguez  
Michael

ERA, México, 1997, 66 pp.

Christopher Domínguez escribió recientemente, a propósito de Georges Steiner, que los grandes críticos suelen producir malas novelas. A reserva de comprobar la hipótesis caso por caso, habría que concluir que Christopher Domínguez está equivocado: *William Pescador*, su primera novela, no desmerece la perspicacia de su obra crítica. Fue sin duda la novela más esperada de este año, tanto por sus amigos como por sus detractores. Se rumoraba de su existencia, incluso para volverla improbable, hasta que el hoy desaparecido editor José Manuel de Rivas dio fe de la realidad tangible de las cuartillas y comenzó a intrigar a todos con su entusiasmo. Las reticencias del autor no fueron la única causa del retraso de su publicación. La muerte, de José Manuel de Rivas obligó a la búsqueda de otro editor. Pero no es casual que Christopher Domínguez haya decidido sacar con unos meses de antelación sus *Tiros en el concierto* (ERA, 1997), como si intentara distraer

la atención del público con sus detonantes ensayos y así poner en sordina su *William Pescador*.

La estratagema es comprensible en quien ha dedicado muchos años a apostar públicamente a la verdad de sus gustos literarios, sin otra cortapisa que una creciente adecuación de la prosa a los juicios críticos. Se suele decir, a modo de confesión no pedida, que es más fácil criticar que crear. Es una afirmación tan ligera como falsa, porque crítica y creación no pueden disociarse, siempre y cuando se trate de literatura auténtica. La sorpresa reside, en el caso de Christopher Domínguez, en el aparente contraste entre sus intereses críticos y su apuesta narrativa. Dada su preocupación central por la historia de las ideas y su puesta en escena literaria, quizá se esperaba de él una novela operística en la que se escuchara el concierto de las ideas y tartufadas de nuestro tiempo. Pero, antes que al teatro público de las virtudes y los vicios intelectuales, Christopher Domínguez prefirió apostarle a la reinención del juego en la plaza íntima de su infancia.

El abuelo Bob Sachs preside el juego con "una nariz roja de payaso, robada de los camerinos del circo de Moscú." Así, la tonalidad de la novela oscila entre las luces feéricas del circo y la escalofriante ilusión de las sombras chinas. La trama se desarrolla a partir de la ausencia de la madre, que da lugar a una inesperada e irrestricta libertad para los hermanos William y Nicolás Pescador. Este primer movimiento de la obra co-

rresponde asimismo al ejercicio más pleno de libertad imaginativa por parte de Christopher Domínguez. Los juegos se precipitan en un presente que logra recrear, a un tiempo, la embriaguez de la conquista del imperio abandonado por los adultos y la inminencia de la catástrofe. La prosa, particularmente inspirada en este principio, sugiere que el juego desenfrenado, disciplinado, devastador, es el único método capaz de ordenar el caos primordial que funda nuestro desamparo. Los niños recrean un caos lúdico y simbólico para asomarse al abismo y conocer así la desmesura del mundo, pero también el infinito poder de la imaginación. En el ejercicio tan difícil de caminar en la cuerda floja de la infancia, Christopher Domínguez demuestra que la clave del éxito no está en el equilibrio o la medida, sino en los saltos y las piruetas del estilo tensado por la integridad del tiempo revivido.

Omorca, la ciudad de Leo Frobenius recuperada y reinventada por William Pescador, trae un lejano eco del "Eralabán" de *¿Águila o sol?*, donde sucede "un insólito brotar de imágenes que cristalizan en actos." Éste es el rasero del talento narrativo de Christopher Domínguez: imágenes que son actos, atmósferas que son un puro acontecer. Cartógrafo y ajedrecista, el niño William Pescador se anticipa al crítico Domínguez que dibuja los mapas de la tradición en antologías de la literatura mexicana y mueve a su antojo a los protagonistas de la vida cultural para reunirlos en un

tablero virtual, donde se juegan las gloriosas y vanas batallas de las ideas.

Con la introducción de una trama más convencionalmente narrativa, Christopher Domínguez estrecha los espacios de la imaginación para recorrer los vericuetos de la conspiración. Del juego puro de los niños, casi sagrado en sus infinitas combinaciones, se pasa a otro tipo de juego cuyas reglas están impuestas por los adultos. Después de recibir la noticia de la muerte de la madre y de la herencia de una valiosa colección de máscaras africanas que el abuelo Sachs destinara a su nieto, William Pescador se desvive por descubrir las reglas del juego que le proponen los cuantos adultos que lo rodean: la sirvienta Felicidad, el turbio doctor Fangloire y el enigmático Bob Sachs, recluso con la abuela Sary en un lujoso departamento de Atlantic City. El niño crece dando este paso: cuando deja de inventar las reglas del juego para someterse a las que imponen los adultos. La parábola es muy atinada y resume a través de esta fractura esencial en qué consiste la expulsión del paraíso de la infancia. "Desde entonces los niños envejecen en domingo". Pero también afirma, en su mismo cumplimiento, que es posible recuperarlo por la literatura. Sintomáticamente, hacia el final del relato, cuando el cerco de la conspiración parece cerrarse, William Pescador recurre a la magia de las palabras para convocar a su amigo Sitnorb, muerto a temprana edad "mientras cruzaba la avenida en busca de la entrega semanal de *La vida maravillosa de los animales*", con el grito de "¡*Acyrononyx jubatus!*". El diálogo que sostiene al reencontrarse en el submundo de los muertos es impecable: "—¿Qué nuevos programas hay en la televisión? —eso fue lo primero que me preguntó

el aparecido. —Repiten los mismos capítulos del *Hombre Araña*. Los Perdidos en el Espacio nunca volverán a la tierra." El humor, la irrisión, a veces lo grotesco, son las armas de Christopher Domínguez para despojar al cuento de hadas de sus oropeles almibarados. Pero va más allá de un simple despojo: revive la magia y el juego para subrayar la inmensidad de su desamparo.

El sentimiento que me contagia el relato, pese a la vivacidad de su prosa, al destello del estilo, a su imaginación alerta y engañosamente regocijada, es muy cercano al que me provoca oír, en algunas páginas de la literatura, el grito de un miedo fundamental ante la fragilidad de nuestra condición humana y la consecuente conciencia del desamparo. *William Pescador* es una novela escalofriantemente viva, que intenta disimular tras la nariz roja del payaso al cuerpo desollado de un niño precozmente entregado a la soledad. La conmoción resulta tanto más grande cuanto que el escritor decide hacerla brotar del antídoto al veneno de la complacencia.

Si no me equivoco, Christopher Domínguez comenzó a escribir su novela en el taller que, hacia los años setenta, capitaneaba Hugo Hiriart. Si bien se reconocen las huellas benéficas del filósofo de la imaginación, *William Pescador* parece tutelada por sombras muy diversas que, en todo caso, se funden en una voz de sorpresiva singularidad. Rastrear la familia literaria de Christopher Domínguez, que es amplia y muy revuelta, tal vez no tenga gran relevancia, como tampoco la tiene la precisión con la que él fecha la redacción de su novela: "1975-1995". Veinte años quizá correspondan al tiempo emocional de la novela, pero suenan a eternidad para un volumen de tan magro lomo. ◀

## LA FÁBULA DE LAS REGIONES

De Alejandro Rossi

Anagrama, Barcelona, 1997.

La mención de Alejandro Rossi ante la crítica (Caracas: Monte Ávila Editores, 1997), volumen donde Adolfo Castañón compila testimonios y comentarios de casi cuarenta escritores de distintos países, bastaría para sopesar el impacto presente de una obra hasta hace poco no muy conocida. El mismo Castañón, en otra oportunidad, con palabras que no pueden dejar de citarse, nos orientaba hacia el *Manual del distraído* (1978) como el punto de partida de la admiración por el autor: "el *Manual* renovó radicalmente nuestra idea de la literatura, limpió el aire [...], introdujo una idea y un ejercicio de la inteligencia al que nos habían desacomodado los frescos del boom con su hipnotismo de feria [...]. Rossi nos permitió documentar de un modo vivo que la tradición inaugurada por Borges, Bioy y Bianco en Argentina tenía en Hispanoamérica futuro claro" (Nota introductoria al *Manual del distraído*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 13).

Tal lectura sirve de apto fundamento para que aquí nos aproximemos a Rossi intentando constatar hasta qué punto *La fábula de las regiones*, como pocos libros recientes, ha logrado redescubrir filones imaginables y teóricos sin los cuales no se entendería el quehacer de las letras hispanoamericanas con-

temporáneas. De un par de ellos, en particular, me gustaría ocuparme en estas líneas: uno, la adhesión, ya señalada por Castañón y otros críticos, a una estética como la practicada y pregonada por Borges, desdeñosa del color local y defensora del "goce intelectual"—así lo describía algún ensayo de *Discusión*—; otro, vinculado al anterior, la adopción de un "expresionismo" que ha dejado de ser movimiento literario para hacerse estilo transgeneracional—herencia de las vanguardias, ciertamente, pero a estas alturas tan aclimatado en nuestro continente que resulta indisoluble de varios de sus escritores más representativos. Vayamos por partes.

Los homenajes de Rossi a Borges eran ya abundantes en el *Manual*, pero creo que el más memorable aún no ha sido tratado satisfactoriamente por los exégetas de aquel volumen. Me refiero al empleo de una engañosa figura retórica como mecanismo estructural y no como simple ornamento: la conocida como preterición o pretermisión, que consiste en negar, asegurar que se ignora o que se pospone aquello que en efecto está expresándose. Se trata del núcleo de toda poética en la que se enfatiza lo que John Barth en un citadísimo ensayo del decenio de los sesenta llamaba, acaso no muy adecuadamente, *exhaustion*, inspirado por Borges, a quien se debía a *remarkable and original work of literature, the implicit theme of which is the difficulty, perhaps the unnecessary, of writing original works of literature. His artistic victory is that he confronts an intellectual dead end and employs it against itself to accomplish new human work* ("The Literature of Exhaustion", *The Atlantic Monthly*, julio-diciembre de 1967). Ese decir acerca de la dificultad del decir también echaba los cimientos para muchos de los textos del *Manual*. Notable, en ese sentido, era

"Relatos", en que el hablante traspasaba al discurso la responsabilidad de contar cómo emigró de Italia a Venezuela durante la Segunda Guerra Mundial, historia que, no por ser "abandonada" por su narrador, deja de contarse:

El relato nunca se detiene en las semanas pasadas en Sevilla, no quiere describir las sensaciones de los dos hermanos, sus comentarios sobre la ciudad nueva [...]. La narración apenas alude al puerto de Cádiz, quizá señala la bahía profunda, el muelle lejano, la primera silueta del barco; no entra en detalles, habla rápidamente de la despedida y es consciente de lo que no dice. En algunas versiones observa que nunca había mirado a mi padre con tanta atención...

En *La fábula de las regiones*, si bien dicha técnica ha desaparecido casi del todo, la celebración rossiana de Borges se mantiene en un plano vital para la configuración del discurso: el de la elaboración de una imagen del universo. Los seis relatos de la colección esbozan un orbe en el que la historia se cuestiona como referente confiable para discernir la estructura de lo real. Decenios antes, textos borgianos como "el tema del traidor y del héroe" contribuyeron enormemente a propagar tal sospecha, que, por otra parte, no es más que una consecuencia de posturas filosóficas decimonónicas que sugerían la "muerte" moderna de valores tenidos antes como máximos o eternos. Si al dios de la "realidad" le llegaba nietzscheanamente su fin en tantos ensayos de Borges, la historia, como verdad absoluta, tampoco podía dejar de derrumbarse convertida en texto, ejercicio narrativo. "Luces del puerto", pieza significativamente colocada por Rossi al final de *La fábula*, acaso como síntesis de todo el volumen trata precisamente de la naturale-

za no sólo de la historia, sino de la historiografía, que, según le comenta don Genaro al doctor Manrique, más que examinar, construye a su objeto de estudio y lo dota de plasticidad:

...no era esto lo que quería contarle. Más bien la destrucción de [la] concepción idílica de la Historia. El pasado, me di cuenta, es como un viejo que no acaba de morir y que altera las versiones de su vida según los interlocutores. No olvide ni por un instante que yo sólo soy un empleado, un servidor de la Patria. Llegué a la conclusión de que nuestra misión era ordenar la habitación, no redactar una lista de los muebles [...]. Pienso que el Colegio [de Historiadores, al que pertenecía] debe ayudar al Gobierno, por desarraigado y caprichoso que éste sea... (p. 109)

El título de la colección anunciaba, ni más ni menos, el resbaladizo territorio en el que los seis relatos se adentran. Si la geografía donde suceden las anécdotas en todos ellos es vaga, genérica, americana a lo sumo, por la combinación de lo hispano y el trópico—Puerto Naranjo, la cercanía de las Antillas, tórridas llanuras interminables, la Ciudad Grande... la *Región*, en fin—, la selección del término *fábula* no es menos inocente y tiene tintes similares a los de la palabra "Tema" en el título borgiano que hemos recordado: fenómeno literario, "ficción" en la acepción española del sustantivo—es decir, "falsedad" o "mentira". De todas las destrucciones que figuran en el universo narrativo que Rossi nos entrega con este libro, la de la verdad descuella. El hecho de que la mayoría de las narraciones provenga de personajes retratados con relativa claridad y que las voces en tercera persona estén profusamente salpicadas de un tono conversacional confirma que

estamos tan sólo en presencia de versiones de los hechos, ninguna rotunda ni digna de fe ciega.

El otro gran legado de Borges al que lúcidamente rinde homenaje Rossi, aunque rara vez el caso sea mencionado por la crítica, es, como ya hemos anticipado una imagería de raigambre expresionista. El autor argentino, de hecho, fue de los primeros, antes del decenio de 1920, en traducir al español poesía germánica de vanguardia y de los primeros en hacer aseveraciones admirativas como la consignada en "Estética de mi ultra", en la que se proclamaba que los creadores sólo "pueden asumir dos polos antagónicos de la mentalidad, que son el polo impresionista y el polo expresionista, [es decir] la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas" (revista *Ultra*, 20/5/1921). Si bien la labor borgiana evolucionará notablemente después, el aprendizaje alemán dejará hasta el final hondas huellas, entre las que se cuenta una concepción no mimética del tiempo y el espacio — en casi toda su narrativa y su poesía, meras pantallas donde se proyectan las fuerzas interiores, intelectuales o emotivas, tanto de narradores como de personajes. Específicamente *Historia universal de la infamia*, con sus hechos de moral dudosa, sus toques exóticos, grotescos, y el recurso al dato histórico en condiciones de igualdad con la leyenda, se destacará en una larga serie de narraciones de atmósferas enraizadas y corruptas que se multiplican en Hispanoamérica a todo lo largo del siglo XX; recuérdense, si no, las geografías asfixiantes y góticas de Álvaro Mutis; los entornos urbanos, pero también tropicales y en constante descomposición de Salvador Garmendia; algunos títulos de Gabriel García Márquez —sobre

todo *El otoño del patriarca*, novela sobre la que Rossi ha escrito con efectividad ejemplar en el *Manual*, destacando la pericia para crear un cosmos sórdido. A esa gran familia pertenece *La fábula de las regiones*.

El espacio al que se alude desde el título es una presencia viva, no un telón de fondo. Expresionistamente, se impone como signo elocuente de los trastornos espirituales de los hombres que creen ocuparlo, pero que, más bien, acaban confundiendo con él en el ruinoso marasmo o en una agitación que desafía los límites de lo natural. A veces, se introduce a través de rápidas alusiones, no por ello exentas de la efectividad de una metáfora cinematográfica, como ocurre cuando se hace referencia a la memoria del militar agonizante de "La lluvia de enero": "las imágenes bravas se ablandaban y mezclaban, el último encuentro con José Asunción, la mesita de las medicinas al lado de la cama [...], las manchas de humedad en las paredes..." (p. 78) —la casa o habitación así corroída es la de la existencia misma de quien allí muere. Otras veces, el espacio es dotado por el narrador de voluntad, humanización que se desenvolverá paralela a la decadencia o crisis de la índole humana de muchos personajes: "La región lo agobiaba con sus distancias despobladas, con esa incesante y autónoma vida vegetal" (p. 88); "La región, por lo demás, es engañosa: crea, en cuanto se acaban los tiros, una ilusión de renacimiento y de inmediato impone sus grandes ciclos naturales" (p. 92); "¿No dicen, acaso, que el aire del Puerto crea una fatiga inexplicable?" (p. 104); "Nieves [era] un militar de rango menor, ya casi olvidado, una de esas vidas cuyas huellas borraron los despiadados aguaceros de la Región" (p. 108).

Ámbito llevado por dentro, plasmado desde la subjetividad de quienes lo pueblan: su triunfo se debe a que despoja a los hombres de la verosimilitud con que los ataviaría una narrativa no tan diestra como la de Rossi. Doblemente reveladoras, así pues, resultan ciertas frases de don Genaro, si se considera que provienen de alguien encargado de *conservar* —sabemos lo inexacto del vocablo— una estampa de la verdad para consumo social o, lo que es lo mismo, conservar la Historia con mayúscula:

He permanecido en el Colegio [de Historiadores] y por eso me cuelgan el sambenito de que soy un fantasma [...]. Tienen razón [...], si estoy algo afantasmado: la humedad del Puerto, la caña indispensable, el vacío que sobreviene en los momentos menos esperados, me han convertido en un viejo lejano... (p. 110)

La tropología de Rossi jamás es gratuita: la lejanía que rezuma don Genaro equivale a su humanidad precaria, pero no menos a la postergación, implícita en su trabajo, de un perfil válido de lo real. El dominio del espacio sobre el individuo —fruto de una inversión de la mimesis: cualidades humanas interiores se hacen exteriores— podría interpretarse, de ese modo, como indicio de una poética que cree firmemente en el poder del lenguaje: así como las palabras deforman y tergiversan la experiencia de los pueblos cuando sirven al discurso oficial, de igual manera son capaces de denunciar tales "confabulaciones" convirtiéndolas en materia de "fábula". El plural *regiones* sugiere múltiples alternativas existenciales, sin duda, pero también éticas. Al lector toca elegir cuál de esos lugares habrá de habitar. <

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ  
MICHAEL

## ATRIL DEL MELÓMANO

De Luis Ignacio Helguera



CNCA, México, 1997, 325 pp.

**L**es *Atril del melómano* con el habitual fervor con que reviso las revistas o los libros que hablan de música clásica. La musicología me es tan ajena como las matemáticas, pero la tertulia entre melómanos me parece la más sublime de las formas de conversación que sobreviven, que a decir verdad, ya no son muchas. Prefiero ser regañado por Guillermo Sheridan debido a un comentario infeliz sobre un pianista ruso a casi cualquier otra discusión. Y no cambiaría por nada las doctísimas conferencias telefónicas de Héctor Manjarrez sobre la interpretación sinfónica, de la misma forma que obedezco ciegamente las recomendaciones semanales de Gerardo Kleinburg o acato sin chistar el fundamentalismo schubertiano de Rafael Castanedo... Por ello, al leer *Atril del melómano*, de Luis Ignacio Helguera (1962), empecé a festinar esa partida de ajedrez melomaníaco que comienza con esta nota y espero que no termine.

No soy el primero en pensar y decir que la única cosa acaso superior a la música es hablar de ella. Al propio Schopenhauer, teórico irrefutable de la superioridad de la música sobre cualquier otra de las artes, le preguntó un alumno por qué esa manifestación de lo absoluto generaba tanta trivía bizantina. El filósofo

contestó, prefigurando a Wittgenstein, que como tras la buena música sólo queda el silencio, los melómanos, vulgares como todos los seres humanos, no evitan la impertinencia de querer agregar alguna necedad. Me parece que Helguera llega a una conclusión similar: el melómano es un necio a quien no le basta lo absoluto y se engolfa, tras la escucha, en lo relativo.

*Atril del melómano* colecciona las notas musicales de un poeta que es, a la vez, un *connoisseur* por abolengo familiar y elección apasionada. Su libro, que recopila artículos aparecidos en *Vuelta* y en otras publicaciones, es un almanaque a la antigua, pleno en curiosidades, erudición y controversia. Helguera es un crítico musical a la manera stendhaliana, que celebra lo que ama, recogiendo honrosamente ese boleto que dejaron reservado Jomí García Ascot y Juan Vicente Melo. Los escritores suelen dividirse entre quienes comentan las artes plásticas y aquellos que prefieren la música. Por razones sociológicas, los primeros son legión. Y acaso por prudencia retórica, los segundos son una minoría. En México —y Helguera lo lamenta— casi se cuentan con los dedos de la mano los prudentes melómanos.

Luis Ignacio Helguera escribe, como debe ser, guiado por el oído. Y en sus preferencias casi siempre coincide porque la gracia de la melomanía radica, justamente, en ser una manía: "locura cara caracterizada por delirio general, agitación y tendencia al furor", según el diccionario. Así, comparto la admiración helgueriana por Ernest Chausson aunque rechazo lo que tiene de compasiva, pues para mí es imposible amar a un músico y al mismo tiempo considerarlo "menor". Y hago frente común con su discreta francofilia (Ravel, Poulenc, Ibert, el ignorado Charles Koechlin) de

cara a la gritería wagneriana que persigue a los de nuestra calaña. Como a Helguera, me pasma la diversidad de Milhaud. En cambio, rechazo un paralelo entre Stravinsky y Prokofiev que excluya a Shostakovich, el músico más grandioso del siglo XX. Pero lo perdono por su mención de los tríos elegíacos de Rachmaninov... y una diatriba suya contra la ópera me habría provocado una crisis de conveniencia.

No quisiera abusar de estas líneas para continuar una conversación, oído a oído, con Helguera. Regreso a la reseña para decir que *Atril del melómano* va más allá de las pasiones de su autor. Es un paseo provechoso y desordenado por la música escrita, divulgada y dirigida en México, desde la grandeza y las miserias de Carlos Chávez, la nunca insuficiente vindicación de Silvestre Revueltas, o las mentiras de Jesús Bal y Gay, hasta la prematura necrópolis en que se convirtió nuestra vida musical en el último lustro. Helguera despide a Manuel Enríquez, Eduardo Hernández Moncada, Conlow Nancarrow, Gerhart Muench, Juan Vicente Melo, Yolanda Moreno Rivas, Eduardo Mata. Y como el secretario de redacción de *Pauta* y yo formamos parte de la última generación mexicana educada musicalmente por Cri—Cri, lo cual quizá explique nuestra común y aviesa indiferencia frente al ruido *pop*, celebro que el crítico no haya olvidado al autor de "La muñeca fea". Me extraña, por último, que Helguera escatime un texto para don Adolfo Salazar (1890-1958), quien escribió durante su exilio mexicano su monumental historia de la música europea donde, entre mil cosas, nos recuerda que el hoy célebre Luigi Boccherini visitó la Nueva España como músico de cámara de Carlos IV. Ojalá que el orden ("La música es el único placer

sensual sin vicio", dijo el doctor Johnson) permita que Luis Ignacio Helguera sea ese verdadero crítico musical que la literatura mexicana nos debe.

*Atril del melómano* ocupará un sitio en esa zona de privilegio donde acumuló, cerca de los discos, toda la literatura melománica, esa que se puede leer de pie, a la hora de escoger qué oír para desayunar o para dormir, junto a las enciclopedias, los anecdotarios y las gufas discográficas. Y desde allí consultaré al poeta de la miniatura que es Helguera, capaz de decir que Webern es el Wittgenstein de la música y que sus piezas son piedras afiladas como las frases del *Tractatus*, o que Bartók, su gran amor, cazaba mariposas llenas de canciones y danzas. Y el melómano habrá ganado un día, en vez de perderlo. <

JORDI DOCE

## HORA RASANTE

De Juan Malpartida



Tierra del poeta, Madrid, 1997, 51. pp.

Reciente aún la publicación de su libro más ambicioso y acabado, *Canto rodado*<sup>1</sup>, Juan Malpartida (Marbella, 1956) nos hace llegar, a modo de coda o epílogo, su última entrega poética, *Hora rasante*. Pienso, como lector cercano de la obra de Juan Malpartida, que hay una clara diferencia de concepción y, por tanto, de tono, entre estos dos libros, que hace de este último una experiencia lectora más satisfactoria y un definitivo paso adelante en su

tarea. En otras palabras, *Hora rasante* no representa una ampliación del universo poético de su autor, de una coherencia y singularidad raras entre nosotros, sino más bien una afinación o depuración de los elementos que articulaban entregas anteriores. En efecto, si en ocasiones *Canto rodado* puede y debe leerse como catálogo de las posibilidades expresivas de su autor, como una exhibición de fuerza que no excluye una cierta ansiedad por mostrar la amplitud y hondura de su trabajo literario, *Hora rasante* nos acerca a un Juan Malpartida más suelto, más relajado, menos preocupado por demostrar su innegable valía que por atender al fluir vivo y ágil de unos poemas entendidos como reflejos de un instante, viñetas de un diario que se renueva incesantemente.

Una primera diferencia es cuantitativa: *Canto rodado* se ofrece como dominio del poema extenso, que Malpartida ensayara ya con cierta fortuna en *Gravitación* (1990); *Hora rasante*, por el contrario, representa un movimiento de regreso a la brevedad y la concisión, y en este sentido hay en él numerosos ecos de *Espiral* (1990) y *Bajo un mismo sol* (1991), donde la voz del poeta se nos presentaba ya en toda su indudable rotundidad. Una segunda diferencia es cualitativa, y se refiere a la importancia creciente en esta poesía del humor. Volveré más tarde sobre este punto, pero me apresuro a señalar que el humor de *Hora rasante* tiene poco o nada que ver con el que asola las páginas de muchos de sus contemporáneos, que no es más que un ingenio de tercera mano aprendido tardíamente de los sucesores de Manuel Machado. El humor en Juan Malpartida, por el contrario, nace de su propia concepción de la existencia y el hecho poético: es un humor que se podría calificar de metafísico, en tanto que permea las relaciones

entre las palabras y el mundo y permite que esa relación se convierta en juego, intercambio travieso y desinteresado.

En otra ocasión<sup>2</sup> he señalado la profunda naturaleza sinestésica de la poesía de Juan Malpartida. Sus poemas son una espiral en la que mundo, palabra, conciencia y sentidos establecen múltiples y nunca fijadas relaciones: las palabras actúan y se mueven, los sentidos piensan, la mente siente, el mundo escribe o se convierte en un personaje más, un personaje algo borroso y de límites no definidos, como el propio poeta. Conviene insistir en este rasgo de la poesía del autor, porque me parece definitorio. Nadie como él ha expresado en la última poesía española la fluidez de la percepción, la discontinuidad del ser y del mundo, que a menudo se mezclan, reflejan o confunden en el teatro del poema. En otras palabras, el mundo, en tanto que conjunto de formas singularizadas y nombradas, es una creación del ser, pero a su vez el ser habita una realidad que lo precede y condiciona: conciencia, sentidos y memoria se entrelazan en un todo reflejado y construido a un tiempo por el poema. Esta idea queda expresada con peculiar brillantez y sentido del humor en "Metáfora":

Big bang o kikiriquí,  
gallo de siete colores  
que abre las puertas de casa  
y se planta en la cabeza  
recordando no sé qué.  
Abro balcones al mundo:  
vecindario, rozadura  
de planetas: la ciudad  
ronronea. Me despierto  
y cada vez que lo pienso  
se transforma lo que veo.  
Es lo mismo y es ya otro  
que no termina de verse  
hecho de palabrería.  
Metáfora, me despierto  
en medio del universo.

He citado este poema en su totalidad porque me parece mostrar con nitidez las virtudes de la poética de Malpartida: por un lado la complejidad de lo expresado; por otro, la difícil simplicidad de la expresión. En *Hora rasante*, más que en ningún otro libro de su autor, la palabra encarna el pensamiento y el poema se torna tablero de ajedrez donde tesis y antítesis disponen sus peones visuales: la metáfora es un "gallo de siete colores", un "big bang" que altera el orden del universo, pero ese universo es, a su vez, el vecindario que el escritor observa desde su balcón, y lo que observa cambia con el pensamiento, que es tanto metáfora como memoria ("recordando no sé qué"). En este movimiento circular del poema, en esta espiral que las palabras encarnan sobre la página, todo es todo, todo juega a ser todo: el mundo es en parte realidad sentida y construcción del lenguaje, asimismo, realidad soñada y memoria. El "yo", omnipresente e inatacable en tanta poesía actual, es aquí una construcción tentativa, una duda o interrogante que palpa constantemente sus límites y sus grietas, y que sabe que sólo las palabras, a su vez irreales, sustentan su realidad. Ciertamente, tales premisas podrían muy bien resultar en una práctica metapoética en extremo árida y cerebral, pero lo más sorprendente y acaso singular de los libros de Malpartida es la viveza y gracia con que los poemas plantean sus enigmas: hay un goce profundo, una alegría vivificante y liberadora incluso, en el intercambio perpetuo y generoso que trenza los versos. Qué duda cabe que la mayor brevedad de muchos de estos poemas permite una resolución rápida y una soltura rítmica más difíciles de encontrar quizá en textos más extensos, donde es necesario manejar distintas velocidades (y, en efecto, algunos poemas largos de *Canto rodado* pecan, en

mi opinión, de una cierta monotonía), pero ello no obsta para admirar la sabiduría musical de Malpartida y el paso ágil, extremadamente fluido de sus páginas. Esta fluidez es aún más asombrosa si tenemos en cuenta que el poeta respeta en todo momento la sintaxis tradicional y no teme embarcarse en pasajes de honda raíz meditativa, como ocurre en algunos poemas finales ("Para no olvidar" o incluso "Mediodía"). Esta fluidez rítmica se halla detrás de la alegría que destilan los poemas, alegría que el lector percibe una y otra vez y que convierte al libro en un compañero e interlocutor constante. No es una alegría gratuita: al contrario, tiene que ver, como hemos visto ya, con la consideración de la existencia como un juego de intercambios en el que no hay pérdidas ni ganancias, y también con una suerte de serenidad interior (o fatalismo optimista, cercano al zen) que hace del instante la medida de todas las cosas. El resultado es un libro habitable, hospitalario, incluso en páginas más inquietas o insatisfechas como "La luz entre los árboles" o "La polilla" ("los pulsos de la sangre royendo sin descanso/ la madera del tiempo").

Mencioné al inicio de esta reseña el papel creciente del humor en la poesía de Juan Malpartida. Esto me recuerda que en mi reseña de *Canto rodado* hablé del impulso erótico como fuerza motriz de su escritura. En ambos casos, humor y erotismo, me interesaba señalar no tanto una constante temática como un rasgo definitorio del lenguaje de los poemas: en otras palabras, las palabras sonrían, juegan, hacen el amor entre ellas, erigen el lugar de la celebración y el deseo. Sin embargo, es curioso advertir que los dos o tres poemas de *Hora rasante* donde el humor y el erotismo sí aparecen como temas centrales no acaban de funcionar del todo: como en

"Otra vez, la realidad", se corre el peligro de que el poema no logre cruzar los límites de la anécdota original. Entre la palabra que describe y la palabra que encarna hay una distancia que puede explicar la aparente contradicción.

*Hora rasante* se presenta, en su primera parte, como diario o libro de horas del poeta. Desde "Despertar" y "Brizna" ("Un día más comienza el día") hasta "La noche y el pruno" ("sin detenerse, el día se ha marchado"), los poemas trazan los diversos movimientos de una jornada, ya sea en el presente o en ese otro presente de la memoria que rige líneas tan espléndidas como las de "Espirales" ("Era el agua que cada noche/ hacía orillas en mi cuerpo"). Cada poema funciona como viñeta o imagen puntual de un instante, y cada instante muestra una máscara distinta del poeta: el escritor, el amante, el durmiente, el nadador, el crítico, el contemplador. Ajeno a una poética de la cotidianidad que ha confundido la normalidad del hombre con la del poeta, en inversión casi paródica del estereotipo romántico, Juan Malpartida ha escrito un libro que es a un tiempo diario y poesía. Y es, asimismo, o ante todo, una demostración de que la poesía es una *actitud*, una forma de encarar el mundo: cualquier forma, cualquier anécdota, ya sea el reflejo del cuerpo en la piscina o el simple despertar en la propia cama, suscitan la escritura del poema. Son instantes, objetos, anécdotas que, como en toda gran poesía, la palabra fija y trasciende.

*Hora rasante* se cierra con un grupo de cinco poemas más extensos que nos devuelven al ámbito de *Canto rodado*, pero que se hallan entre lo mejor escrito por su autor: en "Islas" y en "Caracola", por ejemplo, el impulso discursivo alfa narración y meditación en un intento por dar sentido a la propia biografía desde la



peculiar posición de quien depende de la palabra para entenderla. El final de "Caracola", en particular, me parece resumir en unos pocos versos el credo estético de Juan Malpartida que, en realidad, de pleno acuerdo con sus inclinaciones, es una suerte de anticredo. Me sirve, asimismo, para dar una muestra del tono de su mejor libro hasta la fecha, a la espera de que alguna recopilación de sus artículos haga justicia al no menos importante crítico:

esto que digo mientras cae la tarde,  
son pasos en la casa del lenguaje,  
realidades irreales de sonidos,  
coherencia de signos y maleza:

no durará el cielo que aquí veo  
pero tiene la forma de mi vida.  
No una lista de leyes y preceptos:  
el paso de las aguas y mi paso.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Juan Malpartida, *Canto rodado*, Pretextos, Valencia, 1996.

<sup>2</sup> Jordi Doce, "El canto de Juan Malpartida", *Ínsula*, 605 (mayo 1997), pp. 19-21. ◀

---

FABIO MORÁBITO

### PUNTOS DE MIRA

De Eduardo Hurtado

Conaculta, colección *Práctica Mortal*, México, 1997.

Puesto que la presentación de un libro debería ser precisamente eso, una presentación, no un análisis ni una reseña crítica, la función de quien

presenta debiera limitarse a mostrar las intenciones y los propósitos del libro que acaba de ver la luz, y no precipitarse en sopesarlo por los cuatro costados. ¿Qué prisa corre? ¿No sería incluso saludable que los propios críticos se abstuvieran de juzgar los libros recién salidos? No nos vendría mal un decreto que prohibiera reseñar o promover un libro dentro de los primeros dos años de su aparición. Todos ganaríamos: los autores recobrarían el sentimiento de que escriben para la gente, no para los críticos, y los críticos, al habérselas con libros sobre los que el público se habría formado ya algún juicio y librados por ello de la obligación profesional de prevenirlo o de azuzarlo, de instruirlo o de iluminarlo, escribirían sobre lo que verdaderamente les interesa; y el libro, por su parte, tendría dos años para disfrutar de aquello que, con suerte, un libro suele conquistar después de que ha cesado el ruido crítico y promocional, es decir una relación de tú a tú con el lector, sin otro juez que el gusto de este último. Seguramente, terminado este plazo, muchos de los libros noveles se habrían hundido en la indiferencia general, con lo cual nos habríamos ahorrado mucho tiempo, papel y palabras inútiles.

Creo que bajo esta misma luz, aunque de otro modo, hay que entender el epígrafe de Calvino con que se abren estos *Puntos de mira* de Eduardo Hurtado, en el cual la vida es entendida como búsqueda y resistencia: búsqueda de aquello que en medio de la confusión, el atropello y el desorden, calza en nosotros y nos devuelve nuestra medida, o sea nuestra interior plenitud, y resistencia frente a los embates que quieren aniquilarlo. "El infierno de los vivos", dice Calvino, "no es algo por venir; hayuno, el que ya existe aquí, el infierno que habitamos todos los días, que forma-

mos estando juntos. Hay dos maneras de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de dejar de verlo. La segunda es riesgosa y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y procurar que dure, y hacerle lugar".

Subrayo dos palabras de esta cita: "atención" y "aprendizaje", porque sospecho que son las palabras que convencieron a Eduardo Hurtado a abrir su libro con este fragmento. Para mí son dos palabras que definen a una generación poética, la generación a la que pertenece Eduardo Hurtado y que a mi modo de ver se caracteriza por una voluntad de prestar atención a lo inmediatamente dado y visible, de aprender de él sin necesidad de buscar significados ocultos, sino, al revés, de ver lo oculto como una superficie más, en la convicción de que superficie es todo, donde no hay ninguna cosa que sea más profunda que otra y, por consiguiente, nada que no sea digno de ser tomado en cuenta. Esta poética se alfa con una mirada itinerante, pero el itinerario del caminante más que del viajero; una mirada más interesada en el "reducto", en el borde, en el punto de convergencia secreto, que en los deslumbramientos lejanos, precisamente porque sabe que el infierno de aquí es el mismo de allá, y que los desplazamientos excesivos sólo posponen la solución del problema.

No pretendo dar las razones que han dado lugar al surgimiento entre nosotros de esta poética a la que llamaría, aprovechando la cita de Calvino, la poética del "anti-infierno". Me interesa en cambio despejar el posible equívoco de creer que un poeta como Eduardo Hurtado, en virtud de su búsqueda de espacios respirables, sea un poeta idílico.



Idílico, para empezar, es quien da la espalda al infierno, no quien tiene conciencia de él. Para el ser idílico los claros respirables son patrias totales y por esta razón el idilio rehuye la visión de los límites y de los muros que circunscriben su mundo. El alma idílica, al mismo tiempo que quiere saber que se halla en un espacio reducido, quiere soñar que ese espacio es infinito e inagotable, y de esta contradicción insoluble se deriva el carácter tendencialmente escenográfico de todo idilio, cuando no abiertamente ilusionista. En un poeta como Eduardo Hurtado, en cambio, la conciencia de los límites es la conciencia primaria de su quehacer poético, tanto que su poética podría definirse como una poética de la contigüidad, o, mejor dicho, haciendo referencia al título de uno de sus poemas, una poética de los deslindes. De ahí el sitio privilegiado que tiene el mar en su poesía, el mar visto siempre como una frontera, como una línea última, como el gran límite que hace que se manifiesten todos los límites. Léase, justamente, "Deslindes", para mí uno de los mejores poemas del libro, donde el mar y la costa alumbrada entran en un juego de oposiciones y duplicaciones que deja extenuada la tierra. Las calles encendidas se dispersan, ascienden por la cuesta, pero sólo para reflejarse mejor, desde su altura, en el agua, así como los caminos se alejan de las costas sólo para regresar a la orilla divididos por una raya blanca en la mitad. El mar, que produce esta fiebre de dispersión y de identidad, este juego de ir y volver, es el principal promotor de tantas divisiones: "...abre ventanas, / alza muros, inventa geometrías / que crecen, se bifurcan, / se alargan, se complican", y ni la noche, con su ilusionismo de luces que se reflejan en el agua o con el manotazo extremo de sus estrellas, consigue aplacar esta

fiebre deslindante que es asimismo una fiebre deseante. Pero una vez aceptados los límites y la irreductibilidad de las cosas y aceptada la difícil convivencia de todo con todo, el poeta intuye que una trasminación misteriosa, un secreto camino de venas, fruto de siglos de insistencia y corrosión, pone en comunicación lo aparentemente incomunicable y hace que el agua fecunde la ciudad. Intuye en otras palabras que el tiempo ha hecho su trabajo y que ciertas correspondencias ocultas, por abajo de las oposiciones aparentes, aseguran una circulación y regeneración continuas. Hay en el fondo de esto, implícita, una idea antropológica tanto del hombre como de la poesía. Somos los que somos porque, justamente, el tiempo ha hecho su trabajo; existimos gracias a ese trabajo del tiempo, y la poesía es el órgano receptor de esos vasos comunicantes invisibles que desmienten o al menos amortiguan la irreductibilidad de las cosas. La premonición de esos secretos caminos, en otras palabras, ha producido en nosotros la facultad de poetizar. Y es por eso que en Hurtado la poesía se alfa de manera tan insistente con la noche, que es el ámbito premonitorio por antonomasia.

Pero quisiera antes recalcar que de esta plena aceptación de la dificultad de vivir, que no excluye la dicha, sino la afina, ha salido ganando la melancolía del poeta, que en este último libro se ha librado de los últimos resabios de complacencia que lastraban en parte sus libros anteriores y se abre ahora sin reticencia a lo que la vida le ofrece, tanto que a menudo, como ocurre siempre con la verdadera melancolía, ésta se convierte en su opuesto, o mejor dicho en su vecino más próximo, esa "pausada alegría", de sabor pelliceriano, que desde *Ciudad sin puertas*, su libro anterior, ha

ganado cada vez más espacio en la poesía de Eduardo Hurtado.

Y aquí aprovecho para traer a colación el segundo epígrafe del libro, las pocas líneas de Valéry que dicen: "las ideas en el poeta no son elementos determinados de los cuales el lenguaje deba dar la expresión más aproximada. Son sólo una de las variables. Son colores". Si el epígrafe de Calvino nos señala el clima moral del libro, este de Valéry nos indica su templeamento, un temperamento por cierto que el propio Calvino habría incluido en su ya célebre rubro milenarista de la levedad. No hay ideas que deban ser traducidas en palabras porque, para empezar, en la poesía no debe haber traducción. Atenido a la superficialidad, el poeta debe trabajar con correspondencias, no con equivalencias. Por lo tanto nada le parece sustituible, y si nada es sustituible, todo es profundo, o es imposible distinguir lo profundo de lo no profundo. En esta relativización sale a flote el temperamento nocturno de esta poesía, donde la noche dulcifica los contrastes, atenúa los límites, borra la profundidad, ensaya analogías nuevas y suspende la experiencia, y a cuyo abrigo todo se nos antoja un conjunto infinito de variables y hasta las ideas nos parecen colores. Al amparo de la noche el poeta reencuentra la calidad más cierta de su mirada, que no es una mirada avizora o escrudriante, sino analógica, expansiva, abarcadora: distintos puntos de mira que no se niegan entre sí y que están animados todos ellos por la misma ansia de iluminación, por la misma sed de dicha hallada en medio de lo inerte. Es en la noche donde Hurtado recupera más hondamente a Pellicer, y sus colores dan lo mejor de sí bajo la restricción nocturna, obedeciendo de nuevo a esa moral de la dificultad de la que proviene su poesía, como en estos intensos

versos que no resisto la tentación de citar, pertenecientes a su poema "Yautepec":

Algo termina  
en las fronteras de lo negro,  
danza como los lomos  
de la montaña oscura,  
eso que triunfa contra el latido  
de la selva, eso casi amarillo,  
rojo en el punto grave de su  
esfuerzo,  
negro en la parte baja de su  
luminosidad.

Y estos versos me traen a otros dos, los versos iniciales de un breve poema, "Deseo", que resumen para mí, si unos versos pueden resumir algo, el espíritu de este libro en que la atención diurna a los límites se acompaña del movimiento contrario de su constante relativización noctur-

na. "Vivir sin casa/, pero cerca del ruido de una casa". He aquí, en sólo dos versos, magistralmente expresada, esta poética de los deslindes. Vivir sin casa, de acuerdo, pero cerca del ruido de cualquier casa. Porque vivir sin casa, de nuevo, es demasiado fácil y, como todo lo fácil, a la postre es infernal. Lo difícil es apropiarse del ruido de una casa y vivir a su amparo como entre los propios muros. Ni tener casa, ni disfrutar de la libertad de no tenerla, sino algo más precario: hacer de la contigüidad la propia casa y sostenerse en una fidelidad que se guía sólo por el oído. Con ello, sin suprimirse la colindancia, se conquista un espacio más amplio de maniobra, pero al precio de pisar un terreno indeterminado y limítrofe. Los poemas de Hurtado nacen precisamente

en este espacio ambiguo colonizado por el oído e irreductible al asentamiento, y de ahí tal vez esa calidad que tienen de poemas dichos en voz baja para una sola persona, para un oído concreto, como confesiones destinadas a no repetirse. De ahí también su melancolía. Porque este espacio amplio regido por el oído trae, con el viento, mensajes y premoniciones, y en todo lo que oye el poeta hay siempre algo "que canta en el fondo", algo como "un aullido antiguo,/ más remoto que el sol,/ más próximo al instinto", que se anuncia como "el canto de los gallos", pero que en el fondo es la muerte, y escucharla es el precio que el poeta paga, o el regalo que obtiene, por no necesitar más que el ruido de una casa para sentirse en casa. <

