

LOS LIBROS

FICCIONES

De ALFONSO REYES

Por CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

• *Obras completas XXIII*, FCE, México, 1989, 575 pp. (Letras Mexicanas)

NO ACABAN de apagarse aún las luces de la ciudad que lo festejó en su centenario cuando "el jinete del aire" reaparece en el firmamento. Sus *Ficciones* vienen a ser una de las últimas entregas de la edificación monumental que comenzó el propio Reyes, continuó Ernesto Mejía Sánchez y ahora José Luis Martínez está culminando.

Durante 1989 se discutió en abundancia, desde ambas orillas del Atlántico, sobre la grandeza y la miseria de Alfonso Reyes como escritor. A estas alturas más vale detenerse y aguardar un veredicto más certero, de aquellos que solemos legar perezosa o inevitablemente a la posteridad. Concluiríamos en que la fiesta centenaria fue benéfica tanto para Reyes como para sus nuevos lectores. Hoy lo conocemos más que ayer. No creo que haya sido el caso de Ramón López Velarde en 1988, cuyo aniversario, tan profuso o más que el de Reyes, lo oscureció. A Reyes no se le leía, al poeta jerezano se le leyó demasiado. Contraste lógico.

Ficciones, como explica Martínez en su introducción, reúne las obras narrativas de Reyes no incluidas en tomos anteriores de la colección. El libro abre con *Vida y ficción*, publicado por Mejía Sánchez en 1970. Esta serie de viñetas es tan variada como desigual. Interesa el primer cuento, la "Silueta del indio Jesús" (1910), por ser la única "ficción" de Reyes sobre aquella vasta gleba que militó en la revolución que le costó el destierro. Reyes, que escribe antes de sus idus de febrero, es benévolo con el jardinero arrastrado por la guerra civil. "Silueta del indio Jesús" es la

contraparte tanto de la exuberante *Visión de Anáhuac* como de las aterradas páginas del diario íntimo de 1913. El joven escritor, como toda su generación, sabía poco de los personeros del llamado México profundo. Las siguientes dieciséis estampas resumen el espíritu de *Ficciones*: tedio y perspicacia, exceso y curiosidad. Nunca deja de sorprender (desagradablemente) la variedad de recursos narrativos de Reyes: la erudición más ingeniosa junto al costumbrismo más banal, las ocurrencias tan delicadas aparejadas al despiadado abuso de confianza para con el lector. Recuérdese que Reyes planificó antes de morir el curso de la publicación de sus obras completas. No estamos ante el caso, tan común, de un autor cuyos cajones han sido saqueados de manera póstuma.

Quince presencias (1955) es una autoantología que Reyes hizo ese año y que cuenta con tres prosas memorables como "El rey del cocktail", "El testimonio de Juan Peña" y "La mano del comandante Aranda". *Burlas literarias* (1919 - 1921), como *Árbol de pólvora* (1925 - 1932) y dos *Anekdóticos* (1922 - 1955) y uno inédito que va de 1914 al año de la muerte) son colecciones donde aparece el Reyes ocurrente, conversador y erudito. El polígrafo se confiesa: "Me han mandado al mundo seguramente para visitar este mundo y, mientras llega la hora de la partida, yo pienso asomarme por todas partes."

Sí y no. Reyes se asoma por doquier pero con recato, chismoso pero en el fondo indiferente. En otra parte de *Ficciones* Reyes asegura que precisamente

la indiferencia es el secreto de la sabiduría. Entonces María Enriqueta y su esposo Pereyra, D'Annunzio, Henríquez Ureña varias veces, Valle - Inclán, Ortega y Gasset otras tantas, Claudel, mujeres que la discreción impide nombrar, son personajes apenas dibujados, monosílabos del que escribe para sí mismo pero que planea publicarlo todo. La galería carece del genio de los *Retratos completos* de Gómez de la Serna pero también de las ínfulas que afean los *Españoles de tres mundos* de Juan Ramón Jiménez. El paseo es ameno pero parco. Poco puede ofrecer la curiosidad de un hombre discreto. Encontramos, al terminar el párrafo, un triste "Desahogo" donde Reyes se queja de la incompreensión de sus contemporáneos, un gran retrato de Esperanza Iris y una interesante aclaración a José Vasconcelos en el ocaso de su vida.

Briznas (1929 - 1959) compone la sexta sección de *Ficciones* y son, al decir de Reyes, "el gotear espontáneo de la tinta, enfermedad congénita de la pluma". En éstas no se aspira a la máxima o al aforismo (una y otra se logran a veces) y se encuentra alguna alusión hiriente, me parece que a Jorge Cuesta en la página 434. A continuación aparecen *La Égloga de los ciegos* (1925), texto dramático que se quedó en esbozo y cuya originalidad hubiera merecido un tratamiento más complejo, y *Landrú - Opeleta* (1929 - 1943). Como recuerda José Luis Martínez, esa pieza tuvo un desenlace inesperado. En 1964 Juan José Guirrola exhumó la obra y la puso en La Casa del Lago. Ibarguengoitia despedazó *Landrú* como espectáculo en la revista

Universidad de México, donde ejercía la crónica de teatros. Carlos Monsiváis salió en defensa de Reyes y poco después, utilizando el barrunto de tormenta como pretexto, Jorge Ibarguengoitia abandonó la crítica dramática. Poco antes de entrar al purgatorio, del que salió con estruendo el año pasado, Reyes, el hombre de las buenas maneras, provocó entre sus nietos el último escándalo literario de su vida.

Los tres tesoros (1955) son una paráfrasis de Stevenson que se cuenta entre lo más lamentable que escribió Reyes y *El licencioso y otras páginas* (1957-1959) reúne algunas licencias escabrosas

o picantes que resultan francamente ñoñas. Con estos dos apartados cierra el medio millar de páginas de *Ficciones*.

¿Qué decir de estas *Ficciones*? En primer término, que la mejor prosa de imaginación de Reyes está en *El suicida* (1917), *El plano oblicuo* (1920) y *Vidas reales que parecen imaginarias* (1920) —los tres libros en el tomo III de las OC—, pues allí Reyes fundó la "ficción" en las letras mexicanas, variando a James y Chesterton, usando a Schwob, liberando nuestra prosa de las hadas rubenianas, trazando una línea de la que Borges procede sin duda. En segundo término, que *Ficciones* es el trasunto de *Margi-*

nalia y *Las Burlas Veras* (tomo XXII), donde están sus mejores textos de madurez.

Ficciones es uno de los últimos bloques de una obra que se quiso fragmentaria y monumental a la vez. Alfonso Reyes, que rechazó la modernidad tanto como para comprender su propia paradoja, fue un gran prosista pero un narrador menor. Amó la vida y recorrió el mundo; pero éste le pareció lo suficientemente vasto como para no buscar otros. Elección legítima en un escritor que no fabuló ni sintió verdadera necesidad de transfigurar vida en ficción.

POESÍA ESCRITA

De JORGE EDUARDO EIELSON

Por FERNANDO FERNÁNDEZ

• Editorial Vuelta, México, 1989, 252 pp.

NO SERÍA RARO que la crítica mexicana de poesía dejara pasar la oportunidad de discutir en torno a la *Poesía escrita* de Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924) que *Vuelta* acaba de poner en circulación. El libro da para hilar largo y tendido, sobre todo porque aparece cuando la discusión sobre la muerte de las vanguardias y la vuelta a las formas clásicas ha tomado un giro de actualidad irreversible. Ni modo: de llegarnos, las cosas nos llegan siempre tarde, pero como el tiempo es el aliado de las cosas permanentes, todavía es posible argumentar aunque en la calle siga el tránsito.

No sería raro, repito, porque ya se sabe que nuestra crítica se dedica casi por completo a inventarse mitos y, con una frecuencia alarmante —y de un plumazo!—, un editor hace un catulo de su amigo y de su querida una sor juana. Aquí y allá se puede leer la "crítica" sesuda de quienes dicen sentir las "emociones" o, lo que es peor, la "revelación" de la poesía en la que los demás lectores sólo vemos, en todo caso, una fervorosa y —sobre todo en asuntos sexuales— aguda mecanógrafa, o de plano un mentiroso.

En cualquier mundillo literario un poco menos afectado que el nuestro, la publicación de un libro como el de Eielson suscitara las opiniones más diversas y acaso la polémica. Pero en México nunca pasa nada. Aquí, un señor llamado Juan Almela acusa por escrito a Alfonso Reyes de plagio y nadie (entiéndase bien: nadie) es capaz de contestarle, y eso que dicha nota apareció durante los festejos de un centenario plagado de conocedores y entusiastas.

Antes que cualquier otra cosa, Jorge Eduardo Eielson es un inconforme y, por eso, un experimentador insobornable. No hay otro poeta hispanoamericano que posea, como él, una trayectoria que sin dejar de ser lineal y lógica haya dado frutos de texturas y sabores tan distintos entre sí. *Poesía escrita* es la bitácora de una exploración incesante, el libro del viajero que a duras penas pasa una semana en el balneario de una forma, la cual al poco tiempo ya lo ahoga y lo limita. Por eso no debe extrañarnos que, además de poeta, Eielson sea dramaturgo y novelista, pintor y escultor. Son famosas las *performances* que ha realizado, entre otros lugares, en Cara-

cas, Milán, Dusseldorf y México. A Eielson le queda chico el mundo, y lo mismo puede proyectar la *resurrección* de una momia de Paracas que un ballet subterráneo, o mandar una "escultura" a la luna. Él sabe mejor que nadie que la poesía puede estar en muchas partes, y que el poema es sólo el vaso de una sustancia no tanto indefinible como escurridiza. Esa es la razón por la cual el nombre genérico de su obra en verso especifica que se trata de poesía *escrita*, ya que también la puede haber pintada, moldeada, hasta oída.

Como poeta, esa búsqueda constante ha hecho que Eielson se lance a todo tipo de aventuras, desde la poesía versicular más intimista hasta el poema rigurosamente objetivo y la experiencia concreta. Sin embargo, el brillo que atrae desde el fondo de los callejones en los que sólo él se interna no es siempre luz. Eielson va detrás de la poesía pero no siempre da con el poema, y la que parece luz, allá, el fondo del callejón, a veces no es sino el reflejo de su propio entusiasmo aventurero.

Resulta lógico que el despliegue de una trayectoria como la suya haya teni-

do un origen no del todo común. En 1944, a la edad de veinte años, Jorge Eduardo Eielson ganó el Premio Nacional de su país con un libro de una extraña madurez: *Reinos*. Aquellos poemas, que alcanzaban momentos no sólo de una gran efectividad sino también el tono y la música de la mejor poesía, estaban escritos en "un lenguaje suntuoso que marcha sin tropiezos sobre ritmos constantes y serenos", como ha explicado con todo tino Eduardo Vázquez Martín. El mejor fragmento del libro es elocuente por sí mismo:

Nada
Sino los puros aros naturales arden
Nada sino el suave heliotropo favorece
La entrada lila de las bestias y el otoño
En el planeta

(Seguramente sobra señalar el fino trabajo de encabalgamiento y la sonoridad de estos versos; quizás sea más oportuno decir que el título de este poema, "Último reino", fue tomado por Gustavo Margulies y Víctor Redondo para nombrar el ambicioso proyecto editorial que están desarrollando en Buenos Aires.)

En un brillante texto aparecido en la revista *Infame turba* (núm. 3-4), Roberto Paoli explicaba, hablando de Eielson, que la madurez de un poeta de veinte años lógicamente trae consigo "la semilla del cansancio, de la inquietud, de la destrucción". Hoy es posible afirmar que la vieja semilla ha dado un bosque, irregular a veces, pero de una infrecuente y apretada variedad. De cualquier manera, y como afirmaba Borges, a cada poeta le han sido deparados apenas unos cuantos hallazgos; Eielson ha logrado volver de cada empresa con algunas piedras preciosas, y no siempre ha sido sufrido el presagio trágico de la cita de Maeterlinck que encabeza las tribulaciones del joven Törless. En 1946, por ejemplo, reunió tres textos bajo el nombre de "En la mancha". Uno de ellos, "Ágape de Don Quijote", es otra muestra de su temprana maestría. Se trata de una prosa escrita con la intención de llevar la parodia hasta sus últimas consecuencias, echando mano de los mejores recursos del barroco. Después del solemne entierro de Rocinante en una "vestusta catedral", Don Quijote se pierde en su esplendoroso santuario. Sus rezos son interrumpidos, de pronto, por el vuelo de un mosquito; en una aventura sólo digna del mismo Cervantes, el

Caballero se da a la caza del insecto, aunque para ello sea necesaria la completa destrucción del templo:

Don Quijote bobo en los altares, turbado y ofendido en tan espléndido festín, emprendió la cacería del bichejo. Rodaron santos enjovados, luminarias y alabardas; espejos glaucos, relucientes, colgados cual girones del diluvio, volaron en añicos; cayéronse vitrinas y palomas y murciélagos brotaron aterrados de los arcos carcomidos. Ante el haz de tan furioso caballero, todo aquel techo dorado y sonoro y cargado de luz, desplomóse en su testa acalorada.

El final es una maravilla:

Don Quijote felicísimo e ileso en una esquina, sonriente, sostenía entre los dedos de esqueleto un mosquito pálido, aterrado y moribundo.

Acaso la más lograda de sus andanzas concretas sea el poema "Poesía en forma de pájaro" (p. 84), en el que Eielson describe, dibujándola, la silueta de un ave cuyas partes están formadas con sus propios nombres y el cuello no sea sino

el cuello
el cuello
el cuello
el cuello
el cuello
el cuello

Más adelante —concretamente en los poemas del libro de 1952, *Habitación en Roma*—, Eielson ajusta en metros cortos, hasta de tres y cuatro sílabas, una poesía conversacional que no desdena la rima y que hace de la repetición un recurso muy eficaz. Como lo anuncia el nombre del libro, y como lo reiteran los títulos de los poemas, éstos fueron escritos en Italia, pero el hecho no hace caer a Eielson en la trampa de esa poesía, tan falsa como abundante entre nosotros, que pretende "reproducir" el ambiente del lugar donde se produjo la emoción poética.

Estos poemas, más que de la "Vía Antica" o de la "Piazza di Spagna", hablan de las plazas y las calles interiores, y sus títulos sólo sirven para situar —en el sentido más llano del término— la experiencia de la primera persona. El mejor de la serie y un ejemplo de la mejor poesía de Eielson es el poema "Valle

Giulia", dedicado a Ungaretti. Copio los últimos versos:

muy seguramente ya
su cuerpo
sube al cielo convertido
en un repul alado que se aleja
en una pompa de jabón que no se quie
que no se quie
que no se quie
bra

No deja de ser interesante que el último libro de Eielson, *Ptyx* (1980), combine al fin elementos poéticos y prosaicos sobre metros que se han olvidado, si no de la experimentación, sí del afán vanguardista que el poeta peruano ha cultivado casi sin cesar. Interesante, pero también revelador. Como se sabe, una cosa es "vanguardia" y otra, en cambio, "innovación"; Eielson sigue innovando, pero sus recursos expresivos se alejan cada vez más de los de la poesía que pretende que la búsqueda formal lo es todo. Veamos en este hermoso poema, por ejemplo, el atinado contraste de una situación decididamente poética con el remate prosaísta del último verso, en el que trabajan de una manera muy eficaz el sustantivo "w.c." y el adverbio (elemento narrativo por excelencia) "tranquilamente":

Un Domingo en la mañana la Señora se
despertó
Hundida en un Mar de Reflejos
El Mayordomo acudió con un Soberbio
Imán
Y se los extrajo del Cabello y la Piel
Cansada
Durante todo el día lo vimos pasar
Con deslumbrantes palanganas
De Alfileres y Agujas Plateadas
Que tranquilamente arrojaba en el W.C.

Aun sin dudar de la existencia de posibilidades expresivas que no conocemos, no puedo dejar de decir que la rehabilitación de las formas tradicionales y el juego de sus combinaciones puede significar una postura crítica tan beligerante como la de los meros atentados a la forma. El problema no está en la elección formal sino en la actitud que se adopte frente a ella. Todavía escribiendo sonetos, liras y hasta romances, la postura de un poeta puede ser crítica si su actitud frente al lenguaje o a la realidad lo es. Si la modernidad ha propiciado todo tipo de abuso formal —y así

cualquier prosa cortada con la tijera del pudor aspira a ser poesía—, resulta natural volver a los periodos y a los ritmos tradicionales pero no podemos olvidar que el mero traslado de sus sílabas contadas apenas glosaría a nuestros antiguos neoclásicos, a quienes por lo menos los salvaba la gracia indiscutible de llenar de cocoteros sus sonetos

o hacer brillar a Véspero en Zempoala.

Es posible un neoclasicismo renovado (¿se vale la expresión?) si a las formas clásicas se añade alguna inteligencia verbal o si se contrastan intencionalmente con contenidos leves o incisivos. Lo que es imperdonable es volver a ellas por la sola razón de no encontrar una solución formal que sea propia y convincente.

En Eielson se agotan las expectativas de un tipo de poesía que no puede ir más allá y que necesita volver sobre sus pasos. El hecho no es tan grave: la tradición acoge a sus hijos pródigos, y una y otra vez les devuelve a manos llenas su riqueza.

HISTORIA

De DAVID HUERTA

Por RUBÉN VARGAS PORTUGAL

• Ediciones Toledo, México, 1990. 68 pp.

HISTORIA ES UN LIBRO de poemas de amor. En orden cronológico de publicación, es el séptimo libro de David Huerta (ciudad de México, 1949). Su edición, sin embargo, estaba ya anunciada a mediados de 1986 (*Vuelta*, en su número 115, publicó uno de los textos que lo integran). Esta precisión quizás no es del todo inútil: sirve a sus lectores para saber que no se trata de la producción más reciente de Huerta y sirve también para suponer que su escritura es contemporánea a la de *Incurable* (1988). Por lo demás, *Historia* no hace sino confirmar el lugar excepcional, por su calidad y radicalidad, que ocupa la aventura poética de David Huerta en el ámbito de la poesía mexicana y latinoamericana de hoy.

Decir que *Historia* es un libro de poemas de amor es menos definir la pertinencia de una temática que apuntar a la sustancia que informa cada uno de los 25 textos que lo componen. El amor, el amor del cuerpo y de los cuerpos: tal la sustancia de esta *Historia*. Su título, una breve y despojada inscripción, dice a primera vista menos de lo que oculta: quizás una señal, oblicua e indirecta, que adelanta una de las dimensiones de la propuesta poética que pone en juego el libro: no una historia de amor, sino la memoria, acaso la relación, de un pasar: la huella del devenir del amor en los cuerpos y en la escritura. En todo caso, la historia como

pasaje: relato, pero también instancia de paso.

El amor de los cuerpos. ¿Cómo pensar desde la escritura un espacio tan denso y concurrido de la poesía? Desde un cierto punto de vista, y de modo por demás general, se diría que quizás los paradigmas de este inmenso espacio se ordenan bajo opciones que sin ser contradictorias ni excluyentes fundan campos discernibles: *poema del cuerpo* o *cuerpo del poema*. Campos, por otra parte, de larga tradición en la poesía moderna y también caminos siempre abiertos a nuevas reinscripciones. Poema del cuerpo: lenguaje de o para un objeto; cuerpo del poema: un objeto del lenguaje. Verbo del cuerpo: discurso, carnalidad y tiempo; cuerpo del verbo: combinatoria, corporeidad y espacio. El poema del cuerpo, ya sea que hable sobre o desde el cuerpo, construye siempre un referente: los ojos de la amada o todo el cosmos; el cuerpo del poema, desde el vacío o el silencio, construye una materialidad, es decir, se construye a sí mismo. Son paradigmas, y como tales, virtualidades, posibilidades de selección, que se realizan parcialmente en cada poema escrito y que pueden definir su acento o su filiación, no su totalidad de sentidos que es siempre una combinación y un desplazamiento.

Escritura atenta a su propia modernidad, los poemas de amor de David Huerta desplazan estos paradigmas hacia un

territorio que le es propio y, a esta altura de su trabajo poético, ya de sello inconfundible. *Historia* despliega un lenguaje de y para los cuerpos: un erotismo, es decir, la transfiguración de la sexualidad en representación y en ceremonia —figura y juego—, en revelación y conocimiento —plenitud o caos—. *Historia* pone en juego también una erótica del lenguaje, pero no una erótica de los signos que giran para crear una nueva armonía o para reencontrar la comunión primordial del sentido, sino una erótica de la disgregación: signos que se desean y se violentan, que se atraviesan y se penetran: el cuerpo del poema es un campo en desarticulación, un universo desasido, un derrame sin orillas. Sin embargo, lo propio de estos poemas, su evidencia más inquietante, no es tanto su erotismo o su erótica, como la textualización del cuerpo del poeta. No se trata, naturalmente, de la presencia de unos signos —yo, mi cuerpo— que remitan referencial o autorreferencialmente a una persona, sino de un cuerpo protagónico representado y construido como organismo. Este cuerpo —organismo es la *forma* que adquiere y por la cual se hace visible la *sustancia* del amor.

En la escritura de *Historia* el amor *pas*a por los cuerpos, y al pasar los produce en el texto y se produce, como efecto de sentido multiplicado, a sí mismo. Estos cuerpos que aman y se aman existen bajo los signos de la multiplicidad

y el flujo, de la proliferación y el devenir, de la molécula y el líquido: son organismos antes que superficies, sucesiones antes que perfiles. Así, el coito, no es la comunión de dos contrarios —signos o cuerpos— en el instante, sino el engranaje que produce la multiplicidad: "Evidencias / de una manada, de una multitud / que se difunde dentro de mí / circula, quiere algo: ama, se ama", escribe Huerta en "Trece intenciones contra el amor trivial", poema con el que se abre el libro; y en "Historia", poema final: "Al amarla era yo una tribu: pues así lo vivía todo a su lado, como una multitud, / como avenidas llenas de gente portentosa, como exacerbadas familias que salían a manifestarse / sobre la saludable piel de Simonetta...". El cuerpo que se hace manada o tribu por el amor; las connotaciones son inmediatas y se difunden a lo largo de todo el libro: nomadismo y proliferación, desarticulación del yo en favor de la multiplicidad, devenir molecular del cuerpo o devenir grupal de la individualidad. La escritura de los poemas opera, convergentemente, como expansión verbal: desborde sintáctico y también fractura y división que multiplica los versos, proliferación léxica y desplazamientos metonímicos, en fin, expansión que sólo encuentra sus fronteras, sus límites, en

un claro gobierno del corte, de la pausa, del cierre de cada uno de los poemas.

Esta escritura, por otra parte, tiene un efecto de radical extrañamiento de la materia del amor. En estos poemas, se diría, la pregunta pertinente no es qué significa o qué sentido tiene el amor, sino cómo funciona, cómo produce y se produce en cuerpos e imágenes y, a través o a partir de estos, cómo produce un mundo. Lo que importa aquí es el movimiento que genera el amor: el flujo, "el flujo denso de la semilla cristalina", los "transparentes licores que van cruzando huesos, músculos, estrías", el "líquido terso, cristalino, que sale / de los senos que no tengo", "el sudor de Simonetta", "la jardinería de su saliva". Las imágenes pueden multiplicarse y todas son, en realidad, una sola: las secreciones de los cuerpos que se aman, el exceso que destilan, el excedente del organismo, su desperdicio, su materia gratuita que pone en funcionamiento las multiplicidades del amor en los cuerpos, sus devenires y sus conexiones con el mundo. La escritura misma aparece como un flujo, una corriente que arrastra fragmentos del mundo, palabras encontradas, imágenes sin aparente relación; en este punto quizás cabe hablar del inconsciente, de su fluir, pero no como un discurso que se estructura sino como la

producción de fragmentaciones, de un "trizadero" para usar una palabra propia del ámbito de los poemas de Huerta.

El título del libro, anotamos en un párrafo anterior, parecería ser una señal, oblicua e indirecta, de una de las dimensiones de la propuesta poética de este libro: la historia como memoria o huella del devenir del amor en los cuerpos y la escritura. Si el signo de esta poesía es el flujo y la multiplicidad, la materialidad del poema es la instancia que hace visible no su fijación, pero sí su huella o su memoria. Sin embargo, la escritura de Huerta no sólo trabaja por el trazo o la memoria, sino también por la borratura y el olvido. Así, sólo así, la escritura, como un rizoma, puede aparecer y volver a producir sus multiplicidades en cualquier otro punto, en cualquier otro lugar. Si esta *Historia* es, de algún modo, un relato o un pasaje del amor, al final de la borratura o del olvido sólo queda "El muerto coágulo de sus desapariciones, / la tela en brumas de su ropa vacía / y el reflejo en bisel de su cuerpo manchado". Este último verso es casi el mismo que se lee en el principio de *Incurable*: "El mundo es una mancha en el espejo". Así el amor; así también la poesía de David Huerta.

EL LIBRO DE LOS PÁJAROS

De ALBERTO BLANCO

Por VÍCTOR HUGO PIÑA WILLIAMS

• Ediciones Toledo, México, 1990, 51 pp.

EL COLIBRÍ estalla su pureza de cristal, y sin estampido ni conflagración deja escuchar la *i* dilatada de su canto envuelto en su dulcísimo nombre, de ese canto que este parvo signo de "alas en flor" resuelve ser, como nos enseña *El libro de los pájaros*.

Este ciclo de alas, plumas y voces volátiles acarrea además —en el trazo subyacente o bajante, erradizo o inmóvil de su aire— la discusión lenguaraz e inefable de los pericos, la gala melancólica

y circense de los pingüinos, la interjección navegante del cormorán, el blues borroso que cantan los azulejos y la humareda meditable del cuervo. Sin falta, no podía haberla, del claro viaje de la golondrina y su breve segundo que revela las mutaciones del ser.

También se queda en *El libro de los pájaros* el holocausto íntimo del pelícano, que quizás sea el igual de la poesía: ambos se sacan de la herida abierta del pecho lo necesario, el alimento de crear

y criar a sus creaturas. Y así como el pelícano, desde el pinzón real hasta el alfareo y el zenzontle —y todos los otros en su cada y distinta ala, y en su pico, que sostiene a la levedad del cielo—, los pájaros llamados por Alberto Blanco en su colección de poemas más reciente detallan su múltiple canción y ciñen el son esencial del canto. Sería difícil elegir algún trozo distintivamente expresivo de la cauda cantante de esta obra, porque en cada poema la noción del canto a

través de la canción única de cada pájaro es cumplidamente consagrada. Una afición súbita que no quiere ser exclusión copiaría tal vez la estrofa final del poema "El alfarero":

¡Oh luz de la espiral perfecta!
¡Oh tanto que ver por todas partes!
El canto en prenda del arte de las aves.

Importa descollar ese ángulo porque quizás ninguno de los libros anteriores de Blanco consignaba en su más peculiar realce la naturaleza esencialmente métrica de su poesía, dicho esto en toda la derechura del sentido de tal término. Me parece que solamente Marco Antonio Montes de Oca puede serle consanguíneo a Alberto Blanco en esa radical acepción del canto. La diferencia que los aparta es hija de otra semejanza que los acerca entre sí: los dos ven con toda la luz de la mirada y a viva voz. Ven y cantan; ven como cantar. Pero el ojo de Montes de Oca es un ojo inflamado de imágenes, mientras que el de Blanco es un ojo dibujado de imágenes, con un lápiz de pulso sosegado. *El libro de los pájaros* orienta, con piezas de las mejor escritas por este poeta, ese vector principal de su obra en el que rigen el canto y la visión. En este nuevo volumen se concilia llamativamente ese sentimiento plástico del canto que determina a la poesía de su autor. Esta convocatoria de pájaros ha permitido a Blanco armonizar con más auspicio las medidas más propias de su voz. La condición del ave le

provee de la notación plástica del vuelo y la notación musical de la parla pajaril:

La pasión del vuelo es la clave:
la canción es el espacio
pero el que canta
es el tiempo.

("La alondra")

La intrínseca naturaleza métrica de la poesía de Blanco es así, juntamente, una naturaleza plástica de la palabra poética. Sin embargo, esa honda estampa del pájaro que encuentra *El libro de los pájaros* no solo templea la aliación de la diástole musical y la sístole plástica que señala al temperamento de Blanco; también compendia la serenidad que se aplice en el conjunto de su poesía toda. Un sosiego que no es nunca verbo mortecino ni paciencioso erial. No se oculta que lo escrito por este poeta es un astro solitario en un firmamento en que poesía suele hacer borrasca, en que aun las voces más temperadas y circunspectas enhebran alguna fibra de conflicto ya intelectual, ya anímico, ya existencial, ya textual, que incluso llega a lindar en la desgarradura. Y no está mal. Ni bien. Todo visto siempre con mediación de la poesía genuina. Lo que sí nos alcanza con muy vivo tacto es ese sosiego, de alegría que mira, de la poesía de Alberto Blanco. Si la parca exultación guilleniana asegura que el mundo está bien hecho, el persuadido contento de Blanco nos prueba que el mundo, porque está bien

hecho, se hace de sí canto. He ahí la sedación limpia y sonora de estos poemas. Con ella siempre se empareja —quien haya leído el resto de la poesía de Blanco lo sabe— la atención ancestral de la sabiduría sin doctrina ni escuela. En los poemas de Blanco uno va y encuentra una edificación transparente e instantánea del conocimiento humano más desnudo. El alba antigua de una meditación:

El canto de los mirlos
compuesto en la quietud
es como un pensamiento.

("Los mirlos")

El libro de los pájaros nos agrega más aún al espíritu de la poesía de Alberto Blanco. No podemos decir de estos poemas, como es lo corriente en estos lances, que nos asombran, que nos deslumbran. Sería poner de palabra mucha luz a una creación que la tiene del día, que no es ni tanta ni pobre, sólo íntegra, con la integridad del mundo bien hecho y cantado, del mundo hecho bien y canto.

En lo que atañe al pergenio textual de este libro, la naturalidad del versificador es de veras tránsito recóndito de la poesía. En los versos de este poeta las sílabas, sea en verso de medida o libre, siempre van contadas del canto, y felizmente la poesía siempre empieza en poema. Como en este *Libro de los pájaros*, donde la poesía es recogimiento en alas y plenitud del vuelo, y el canto una forma de la serenidad.

BELTENEBROS

De ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Por FABIENNE BRADU

• Seix - Barral, Barcelona, 1989: 239 pp.

CON LA distancia que nos imponen el precio de los libros extranjeros y su difícil acceso, resulta aventurado hacerse una idea exacta de la narrativa contemporánea en los países hispanohablantes. Sin embargo, me arriesgo a afirmar que Antonio Muñoz Molina (1936, Úbeda, Jaén) es un caso excepcio-

nal en la narrativa española actual. La llegada a México de su tercera novela, *Beltenebros*, nos lo hace aparecer como una grata revelación, mientras la presentación biográfica de la portadilla atestigua su rápida pero ya sólida carrera literaria. Después de dos volúmenes de artículos periodísticos, *El Robinson ur-*

bano (1984) y *Diario del Nautilus* (1985), publicó su primera novela, *Beatus Ille* en 1986, para la cual recibió el premio Ícaro. Al año siguiente, *El invierno en Lisboa*, su segunda novela, fue merecedora del premio de la Crítica y del premio Nacional de Literatura. Después de esta tan apetitosa carta de presentación,

la lectura de *Beltenebros* aviva aún más la curiosidad de conocer sus libros anteriores a la bondad azarosa de los editores y distribuidores mexicanos.

"Vine a Madrid para matar a un hombre a quien no había visto nunca", es la primera frase de esta novela que conjuga, de manera deslumbrante, la tradicional tensión de las novelas policíacas con una prosa minuciosamente fluida y sugestiva. Como una película con Humphrey Bogart en blanco y negro, *Beltenebros* anuncia, de entrada, que lo importante no está en la novedad de la intriga, sino en el *estilo* de narrarla. El escritor nos propone así, en esta primera frase, seguir una partida de ajedrez en la que inevitablemente se llegará al jaque mate, pero en la que también cada jugada implica su propia aventura de movimiento y de tiempo. En pocas palabras, que una buena partida no se define por la meta final sino por la suma de las jugadas y los cambios inesperados en la mano que mueve las piezas.

El capitán Darman, que lleva la voz del relato y, aparentemente, la responsabilidad de dar jaque al traidor señalado por la organización clandestina, es un héroe hecho y derecho. Después de la segunda guerra y de su destacado desempeño en la resistencia contra el franquismo, se ha especializado en misiones secretas para una organización clandestina de la que desconocemos el nombre, la razón de su lucha y la naturaleza de sus "ideales". Hasta que llegara a Madrid para matar a un hombre a quien no había visto nunca, sus misiones consistían en transportar maletas cuyo contenido prefería no averiguar. Hasta que la organización le ordenara dar jaque al traidor, Darman vivía la vida relativamente monótona del alfil eficaz y prestigiado, que cruzaba Europa por las casillas anónimas de los aeropuertos, bajo la cómoda identidad de un anticuario libre de toda sospecha, y que regresaba indemne de sus desplazamientos, a su casilla de origen, en el puerto de Brighton, donde sólo lo podían alcanzar los avisos de sus próximas salidas, que la organización le mandaba en unas postales anodinas. A diferencia de otros autores en boga, Antonio Muñoz Molina no pretende renovar el género policíaco con héroes remozados por aficiones domésticas o extravagancias intelectuales: Darman es un héroe de pura cepa, cuyas aventuras suceden principalmente en los riesgos que asume la pluma de su creador.

Si la trama no fuera tan impecablemente estructurada, hasta diría que pasa a un segundo plano en el espectáculo del arte narrativo de Muñoz Molina. Pero la sobriedad de la trama es también su mayor virtud: tiene la discreción de las composiciones que logran convertir el artificio en una tersa transparencia, y hacerlo desaparecer del proscenio mental del lector. Dos partidas de ajedrez de pronto se empalman, con una precisión que provoca el vértigo de saberse a un tiempo perseguidor y perseguido. ¿Quién mueve finalmente las piezas en el tablero? Esto es lo que Darman se arriesgará a elucidar.

Muñoz Molina ha hecho una curiosa apuesta narrativa que no deja de pare-

cerme valiente: practicar un realismo del que ha desterrado toda tentación populista, en un género, como el policíaco, que suele fundar su eficacia en un registro pobre o excesivamente elemental. El novelista español no sacrifica un solo adjetivo en aras de la supuesta eficacia narrativa que otros escritores buscan en un cada vez mayor empobrecimiento de la escritura y que justifican con la cómoda etiqueta de "novela policíaca", como si se tratara de vender novelas en saldos. Por esto, frente a la maestría de la prosa de *Beltenebros*, creo que es necesario sacrificar un adjetivo para calificarla: más que una "novela policíaca", es una novela a secas.

