

ticular, sobre la adultez o el paso hacia ella. En Murakami, la adultez es algo indeseable, casi una aberración. “El sufrimiento de madurar”, se le llama en *Tokio blues*; y los personajes principales de *Kafka en la orilla* suelen sentirlo de maneras muy insistentes. Kafka es un adolescente literal, por supuesto; pero Nakata es un viejo que se ha quedado de algún modo estancado en una vida infantil, y la señorita Saeki tiene la curiosa costumbre de aparecerse, con el cuerpo de su adolescencia, en la habitación donde duerme Kafka.

Sea como sea, la nueva novela es un producto típico de la factoría Murakami: en ella hay gatos, largas conversaciones sobre música y literatura —cátedras grandilocuentes que caminan en la cuerda floja de la pedantería o de la ingenuidad o de ambas cosas a la vez—, y personajes víctimas de perturbaciones pasadas y de masturbaciones presentes. (Sí, así es: sólo una novela como *El llanto de Portnoy* contiene más masturbaciones por capítulo que una de Murakami.) Al final, resulta que esta mezcla de *El guardián entre el centeno* y *Terciopelo azul* exige al lector una entrega total: más que la suspensión de la incredulidad, se trata de su asesinato. Quien lo cometa entrará en esta novela osada, esquizofrénica y a veces conmovedora; quien no lo logre se quedará por fuera, repitiendo como la señorita Saeki: “El hecho de escribir ha sido importante. Aunque lo que haya escrito, como resultado, no tenga ningún sentido.” —

— JUAN GABRIEL VÁSQUEZ



POESÍA

Camino de palabras



José Barroeta
Todos han muerto. Poesía completa (1971-2006)
Candaya,
Canet de Mar,
2006,
444 pp.

En un acto de indeseada coherencia, José Barroeta (1942-2006) murió cuatro días antes de que apareciera *Todos han muerto*, el volumen que recoge su poesía completa. Su título corresponde al de su primer libro, publicado en 1971, que es, a su vez, el de uno de los poemas que contiene. Igual que en *Pedro Páramo*, el protagonista visita un pueblo en el que todos han fallecido. Los espectros no acuden a su encuentro, como en la novela de Rulfo, pero la ausencia dibuja en torno a él un espacio de estupor: “Todos han muerto./ La última vez que visité el pueblo/ Eglé me consolaba/ y estaba segura, como yo,/ de que habían muerto todos.// Me acostumbré a la idea de saberlos callados/ bajo la tierra”. En este deambular por entre lápidas y ausencias, “Todos han muerto” recuerda a otro clásico de la literatura mortuoria, *Antología de Spoon River*, de Edgar Lee Masters, cuyos epitafios constituyen un cáustico coro de ultratumba. Estremece la frialdad anatomopatológica con que Barroeta describe el cáncer que lo ha de abatir en el último poema de su último libro, *Elegías y olvidos*, cuyo título no puede ser más notarial: “Enero-4 y 30 a. m.”: “En mi pared bronquial/ con arquitectura parcialmente alterada/ por neoplasia maligna epitelial/ las células se disponen en nidos y cestos/ fragmentando el sonoro tejido de la noche”. Con la gélida poesía de la ciencia, Barroeta enuncia la fatal

convergencia de sus obsesiones y de su vida.

La muerte es, en efecto, el gran asunto de Barroeta. Preñado de senequismo, el poeta la advierte clavada en la carne, ínsita en la vida, y afirma: “Mi vida es un cadáver”. Enroscados en los versos aparecen cráneos, sangre, fantasmas; abundan los plantas y las invocaciones a lo roto: espejos rajados, quebraduras, descalabramientos. La muerte ha barrido a las figuras familiares, y su poesía se abandona a una añoranza rabiosa: canta a los padres, a los hermanos, a los abuelos y bisabuelos, como si todos, abrazados por la nada, dibujaran un espacio invulnerable, una heredad a la que no tuviera acceso la destrucción. Barroeta, poeta lárlico —así lo define Eugenio Montejo en su elegante presentación, recurriendo al término inventado por Jorge Teillier—, evoca también la casa, otro lugar inmune, y cartografía una comarca en cuyas colinas y bueyes, en cuyos bosques y caballos, ha arraigado el bien. Como ha señalado Joaquín Marta Sosa, la *terredad* es un rasgo característico de la poesía venezolana, aunque en el caso de Barroeta tenga mucho de ideal: de recreación mítica.

Sin embargo, la poesía de Barroeta, invadida de perecimiento, no es tenebrosa, sino, por el contrario, celebratoria y regocijada. En primer lugar, porque el amor se conjuga con la muerte, en una reedición óptima del antiquísimo binomio de *eros y tánatos*. En “Amapola”, canta a la flor —fresca, roja: símbolo de vida— como si fuese una amante acostada en un camposanto: “Cuando estés tú desnuda sobre los cráneos que amaron/ y los fervientes estemos muertos,/ y las hojas sean mías sobre esta colina. Oh, amapola...”. En “Montes de leche”, acredita su pasión pectoral —reflejada también en el poema “Senos”, de aires ultraístas— y escribe: “En los senos de mi hermana/ hay bosques presentes./ En sus senos viven los conejos,/ [...] y la/ melancolía de morir”.

Pero la alegría de la poesía barroetiana se debe, sobre todo, a su tono, siempre grácil y cordial, sin concesiones a lo gárrulo ni a lo estu-

LIBROS

pendo. En *Todos ban muerto*, lo poético se define como una ruptura tranquila de las expectativas, como una amable subversión. A menudo no sabemos de qué nos está hablando, pero nuestra ignorancia no nos incomoda: su dicción no es nunca atiplada; parece brotar de un convencimiento absoluto en lo que dice. Además, no rehúye lo concreto: es poesía de lo minucioso, incluso de lo doméstico, donde se despliega “la cotidiana vivencia de lo irreal”. Barroeta menciona fechas, nombres, hechos, lugares. A veces, mezcla el mito con lo consuetudinario, como en varios poemas inspirados en la literatura homérica: el resultado es chispeante y vagamente burlón. En otras ocasiones, practica una poesía histórica, como en “Yo, el almirante”, donde consigna posibles elucubraciones de Colón. Pero su aproximación a la realidad es siempre indirecta: así accede más derechamente a su esencia. Y, sin incurrir en lo descoyuntado, parece siempre a punto de hacerlo, en el delicioso límite del caos, como un helado que llevara tiempo fuera del congelador y, parcialmente derretido ya, supiese todavía mejor. La dimensión irracional, empero, es acusada: “vivo del desvarío”, afirma en un poema; en otros alega ser un iluminado, un delirante o un loco. Quizá por eso abundan las alusiones al alcohol, metáfora elemental de la ebriedad: una ebriedad órfica que permite una comunión más raigal con el mundo, aunque sin renunciar a la matemática inherente al oficio poético. Barroeta es, como quería Supervielle, exacto en la alucinación, o, como él mismo afirma, “riguroso y oscuro”. El espíritu vanguardista y, en particular, el influjo del surrealismo se echa de ver a cada paso en *Todos ban muerto*: no es casual la alusión a su Nadja en el último poema de *Cartas a la extraña* (1972), ni la mención de una “tierra soluble”, que recuerda irremisiblemente al pez soluble bretoniano. La presencia de lo onírico en la poesía de Barroeta es otra evidencia de la influencia surreal: “la palabra toca las puertas desoladas, / los restos del sueño, / la tierra hermosa de

la nada tendida en su primer/ vacío”, escribe en “Signos”. Aunque no hay que investigar demasiado para persuadirnos de lo que resulta evidente desde los primeros versos: Barroeta comparte la tradición de la ruptura —tal como la bautizó Octavio Paz— que nace con los románticos y que se prolonga hasta los ismos europeos. Los poetas a los que cita u homenajea, y cuya influencia no es difícil de rastrear en *Todos ban muerto*, acreditan su filiación analógica y barroca: Lautréamont, Baudelaire, Bécquer, Lorca, Valéry, Vallejo o Whitman, cuyo “Canto a mí mismo” le inspira un poema homónimo en *Culpas de juglar* (1996). De todos, quizá quepa destacar a Isidore Ducasse, que dio nombre al grupo en el que se formó Barroeta, *La Pandilla de Lautréamont* (1962), como recuerda Víctor Bravo en su estudio introductorio. Las imágenes del venezolano, como las de sus maestros, fluyen, se entretajan, se contradicen, ácueas y abrasadas. *Todos ban muerto* es un géiser imaginativo y una fiesta de las palabras, y, por ello, también una fiesta de la existencia. “Mi corazón llega a la vida por la carne muerta”, escribe Barroeta en el poema “Padre nuestro”, de *Arte de anochecer* (1975). Las palabras, bullentes, videntes, arrancan a la muerte, la compañera infalible, de su trono de oprobio y la transforman en pretexto para la ironía y para la música, en justificación de la vida, en semen negro.

Todos ban muerto, en fin, documenta un viaje: un viaje a la memoria, al pasado de la infancia y al futuro de la muerte, al tuétano de las palabras, al yo y a su indecible desvalimiento. Acaso por eso aparecen tan a menudo en sus poemas marinos, navíos, naufragos, puertos, caminos y trenes; y también Ulises y Cristóbal Colón, entre otros personajes peripatéticos. Pero este viaje es existencial: va del asombro alborozado de existir a la angustia ineludible de la nada. El gran mérito de José Barroeta es haber hecho de ese tránsito hiriente un luminoso camino de palabras. —

— EDUARDO MOGA

NOVELA

Licántropos a solas



Javier Tomeo
La noche del lobo
Anagrama,
Barcelona,
2006,
146 pp.

En 1979, el escritor aragonés Javier Tomeo publica *El castillo de la carta cifrada*. En esa novela se fraguan dos cuestiones: un orden temático y una escritura. El método es una parábola sobre la conducta humana. Nada más lejos de un realismo comprometido ni ningún costumbrismo, de viejo o nuevo cuño. El programa narrativo de Tomeo es enormemente personal. Daño, si se puede decir así, en esos años para los nuevos presupuestos de una incipiente narratividad, que iría con el tiempo imponiéndose hasta llegar a eso que Eduardo Mendoza llamaría, más tarde, novela de sofá. Y ello lo logra paradójicamente con un mundo que parece aspirar a una suprema impersonalidad: sin señas de identidad, una especie de meta kálfica donde lo único que importa es desnudar (que no denunciar, como sucedía con el realismo social) la intemperie en la que se halla casi antológicamente la conciencia contemporánea. Por algo suele afirmar Javier Tomeo que nunca sabe cómo van a terminar sus novelas. Nunca sabe el derrotero de sus criaturas, huérfanas como las conduce hacia la incertidumbre, un atajo probablemente más real que el que profesaban los jerarcas de la novela comprometida. Novela tras novela (curiosamente su prolífica tarea no merma en absoluto su jerarquía estética) Tomeo va afianzando su lugar en la literatura escrita en castellano con todas las prerrogativas de un clásico contemporáneo. Hay otras cuestiones