

LOS LIBROS



FABIENNE BRADU

EL ARTE DE LA FUGA

De Sergio Pitól

ERA, México, 1996, 348 pp.

Cada escritor tiene una música íntima que acompasa su vida y su obra. En el caso de Sergio Pitól, *El arte de la fuga* debe entenderse como una actitud y un estilo que repercuten simultáneamente en dos registros: el biográfico y el literario. El tema de la fuga resuena en los tres movimientos que componen el último libro del autor de *El desfile del amor*: Memoria, Escritura, Lecturas, como un leitmotiv que ilumina cada parte desde dentro y, sobre todo, gracias a su reverberación en las demás.

Una sesión de hipnosis destinada a destetar al escritor del vicio del cigarro le reveló a Sergio Pitól que “el sentido de su vida había consistido en protegerse, en huir, en acorazarse”. Más allá de las circunstancias biográficas que dieron origen al impulso, la revelación más importante de la hipnosis reside, a mi juicio, en el paralelo que arroja entre vida y estilo. La imposibilidad de encarar directamente el destino y la consecuente necesidad de huida y de acorazamiento, propiciaron la singularidad de su estilo literario: meandros, rodeos y

circunloquios son los recursos esenciales de su escritura. “Una exposición monda y desnuda, sin añadiduras, sin demoras, ni ecos ni tinieblas, disminufa de manera fatal la eficacia del relato, lo convertía en una mera anécdota; en una vulgaridad, a fin de cuentas”, replicaba Sergio Pitól a su hipnotizador que intentaba romper el laborioso laberinto de su discurso sobre el hábito del tabo. La terapia logró sus fines con el individuo, pero sería indeseable que modificara la obra en el mismo sentido. A pesar de que nos compadecemos del trauma y del dolor que dieron nacimiento a un estilo, no podríamos sino lamentar que una cura llegase a privarnos de una escritura cuya originalidad se funda precisamente en la fuerza del inconsciente. Fuga vital y literaria es, pues, el tópico que teje y desteje el largo ensayo de Sergio Pitól, estallado en un rosario de ensayos breves que, a la manera de la composición musical, escriben las variaciones sobre el tema central.

Entiendo que el libro se ordenó en razón de esta necesidad de composición. Sin embargo, el excepcional brillo del primer movimiento tiende a opacar los dos restantes, no porque carecieran de luminosidad propia, sino porque “Memoria” sin duda reúne las cien mejores páginas ensayísticas que haya escrito Sergio Pitól. Con asombrosa libertad y pulcritud, el novelista recrea distintos episodios y tiempos de su pasado. Tal un preludeo a la fuga personal, de pronto oímos la música esperpéntica que tocaba el legendario trío compuesto por Sergio Pitól, Carlos Monsiváis y Luis Prieto. El escritor pinta a sus miembros

como “antidogmáticos por naturaleza” y tal vez, por lo tanto, como simples “observadores de la comedia humana” del México de los sesenta. Una novela proyectada al alimón entre Sergio Pitól y Carlos Monsiváis renace de sus cenizas en boca de Luis Prieto y a través de relatos que evocan los personajes carnavalescos de *Domar a la divina garza* o de *La vida conyugal*. En el ensayo que dedica a “Mr. Memory”, es decir, a Carlos Monsiváis, Sergio Pitól evidencia un paso que no ve tan explícitamente en su propio caso: el momento en que el espectador —entiéndase, el joven— se convierte en un actor de esta comedia humana, cuyo margen abandona para situarse en su centro, gracias a la elaboración de una obra significativa. En otros términos, se trataría de efectuar el desplazamiento sin perder un ápice del antidogmatismo inicial. Creo que la obra de Sergio Pitól, tal vez en mayor proporción que la de Carlos Monsiváis, es una buena manifestación de la doble exigencia.

La nostalgia impregna la mirada hacia el pasado, en el que “todo era de verdad, todo era cierto y, por desdicha, irreplicable”. El mismo Sergio Pitól pone el dedo en la llaga —el paso del tiempo es una herida, un castigo— al arriesgar esta perspicaz definición de la nostalgia: “La nostalgia vive de las galas de un pasado confrontado a un presente carente de atractivos”. Pero, por otras páginas sobre el bienestar que significó para Sergio Pitól el retiro en Jalapa, en el haber de una hermosa casa después de muchos años de errancia por el mundo, difícilmente creeríamos en un pre-

sente carente de atractivos. Por lo tanto, la nostalgia que permea sus reconstrucciones del pasado tiene que ver con otras razones que, a mi parecer, se insinúan en la interrogación de sus sueños. Dice Sergio Pitól que sus sueños siempre reactivan la misma dicotomía: "soy la cámara y soy yo mismo, extraviado, perseguido, atrapado, enjuiciado". Huir, "ser un extranjero en todas partes" como quería el Príncipe de Ligne, ¿no es acaso ponerse a sí mismo en esta doble y simultánea situación de espectador y actor? Stendhal, que padecía la misma enfermedad, encontraba el remedio situándose en todas partes, salvo en el Grenoble natal, como un turista libre de responsabilidades. Un memorialista es aquel que deja de ser actor de su propia vida para convertirse en espectador de la misma, otorgándole un sentido estético que no podría surgir al favor de la acción. "Ser escritor es convertirse en un extraño, en un extranjero", sostiene Sergio Pitól haciendo suya una hipótesis de Justo Navarro. En *El arte de la fuga*, Sergio Pitól no está de un lado ni del otro de la dicotomía, sino, precisamente, en la línea de fuego que los separa: en una constante oscilación entre un estado y otro. De su pasado huidizo, ha conservado la libertad del espectador pero, gracias al paso del tiempo, ha adquirido las armas para reconstruir los artificios del actor. En varias ocasiones, Pitól privilegia la primera sensación, el primer enfrentamiento con una ciudad, un cuadro o un libro, en detrimento del saber, de la profundización que permite el conocimiento. Pero su escritura traiciona todo lo ganado, todo el camino recorrido, desde el primer enfrentamiento hasta las páginas de este último libro.

Sergio Pitól nombra a dos escritores como los modelos que inspiran su actual vida de retiro: Julien Gracq y Luis Cernuda, con quienes siente que comparte, no los logros de la obra, sino los riesgos de la vi-

da: "leer la vida en vez de vivirla". Es una preocupación añeja en él, que aparece desde el "Diario de Escudillers" y se desarrolla significativamente en el ensayo "La lucha con el Ángel", donde Pitól afirma: "El esfuerzo por conciliar la experiencia de la vida con el ejercicio de la escritura me hizo sentir durante muchos años oprimido, desvertebrado, empujado. Ahora, cuando el Mundo se me ha adelgazado hasta casi desvanecerse, esa aparente contienda me resulta de una trivialidad desconcertante. De cualquier manera, ha marcado mi vida. Ha sido fuente de agonías, pero, también, secretamente, el estímulo creador más extraordinario". Como lo ilustra el relato de una tarde en Varsovia, durante la cual el novelista está dividido entre el deseo de escribir disciplinadamente en su cuarto y el deseo de bajar al parque que, abajo de su balcón, se le antoja el verdadero escenario de la vida real, una vez más, la angustia nace de la indecisión entre ser actor o espectador de la vida. La literatura de Sergio Pitól es el espacio donde se reconcilian sendos llamados. Su prosa traiciona una serenidad conquistada en tiempos recientes: los contrarios dejan de desgarrarlo, sobre todo, gracias a la reconstrucción de su lucha endemoniada.

En "¿Un *Ars poetica*?", Sergio Pitól se queja de que "el bagaje teórico ha sido a lo largo de (su) vida lamentablemente parco". Pero, ¿no es precisamente esta parquedad teórica la que da elocuencia a sus ensayos y a sus lecturas? Pitól sostiene que el *Ars poetica* de un escritor sólo sirve para leer su obra bajo una luz no previsible, para conocer los misterios de la carpintería de una obra. Esto es lo que él nos propone realizar con su propia obra en la segunda parte de *El arte de la fuga*, bajo el rubro de "Escritura". Pero, cuán eficaz, sutil y conmovedor se vuelve cuando nos propone desentrañar los misterios de la carpin-

tería de su alma en la parte titulada "Memoria". Al igual que Pablo Neruda o André Breton, que padecían afasia en los momentos de las declaraciones difíciles, Sergio Pitól tiene su "complejo de Cordelia" bajo la especie de una sordera del oído izquierdo. ¿No sería la sordera una forma de acorazamiento que él confundiera con una disminución física? En todo caso, la sordera parcial no le impide oír voces a través de las voces y asumir su papel de escritor atareado y hasta maniático que así describe: "Se mete en la cama y de pronto esas voces lo obligan a levantarse, a buscar una hoja de papel y escribir tres o cuatro líneas, o tan sólo un par de adjetivos o el nombre de una planta. Esas características, y unas cuantas más, hacen que su vida mantenga una notable semejanza con la de los dementes, lo que para nada lo angustia; agradece, por el contrario, a las Musas el haberle transmitido esas voces sin las cuales se sentiría perdido. Con ellas va trazando el mapa de su vida. Sabe que cuando ya no pueda hacerlo le llegará la muerte, no la definitiva sino la muerte en vida, el silencio, la hibernación, la parálisis, lo que es infinitamente peor".

ADOLFO CASTAÑÓN

EL DEDO DE ORO

De Guillermo Sheridan

Alfaguara, México, 1996.

Uno de los grabados más célebres y engañosos de la historia del arte es el que Alberto Durero (1471-1528) consagró al Rinoce-

ronte. Es sabido que el autor de la serie de "El Apocalipsis", el artista de la "Melancolía", "El Caballero, el Diablo y la Muerte" y "San Jerónimo en su celda" nunca vio personalmente al paquidermo unicornio. Compuso su grabado a partir de un dibujo que el flamenco Valentín Ferdinand hizo antes de que la bestia se ahogara rumbo a Roma, procedente de Portugal. El Rinoceronte, fue enviado desde la India como un presente para el Rey Manuel I el Afortunado, quien vio al monstruo, reconoció al animal descrito por Plinio, se persignó, decidió regalarlo al Papa y le deseó buen viaje. El paciente mamífero tuvo que volver a embarcarse pero el barco zozobró antes de llegar a Roma y el Rinoceronte llegó diseccionado a la Santa Sede. La peculiar anatomía del monstruo, el dibujo de Ferdinand y la equívoca descripción que lo acompañaba, al ser estilizadas por el ojo hiperrealista de Durero, dieron como resultado el, para algunos, simpático, para algunos aterrador, para algunos otros inverosímil Rinoceronte.

El dedo de oro de Guillermo Sheridan me hace pensar en el monstruo diseñado por el padre del grabado moderno y no tanto porque, al igual que Durero, el autor nunca se haya entrevistado con su supuesto modelo, el legendario líder mexicano, Fidel Velázquez, de carismática longevidad. Tampoco por la obsesiva fantasía apocalíptica y milenarista que recorre, guardando las doradas proporciones, la obra de ambos, o por la espontaneidad con que ambos se sienten atraídos por la zoología curiosa con que sus respectivas pupilas discernen la caricatura en el rostro. Ni siquiera tampoco porque en ambos casos nos encontramos ante artistas de un modo u otro vinculados a los espacios de renovación crítica. No. Lo que hace pensar en el adefeso retratado por el maestro alemán al leer la novela del mexicano es la forma en que uno y otro ponen en

el centro de su pasión estética la imagen impenetrable, indescriptible, de lo monstruoso; la forma también en que ambos *naturalizan* como parte de la imagen reproducida artísticamente las excrescencias surgidas del monstruo en el curso de su historia, de su viaje: la forma en que los *efectos* historiográficos se vuelven *premisas*. ¿Qué importa que el modelo histórico de Fierro Ferraéz, el personaje de Sheridan, sea o no un diabólico abogado del suicidio democrático o bien funja como una especie de tótem o de asceta entregado al monacato sindical?

Al lector que transita por las letras como quien recorre desinteresada y distraídamente una sala de exposiciones, lo que le llama la atención es la forma franca y rendida en que el novelista se entrega a la fascinación por el Coloso. La seducción del gigante no es nueva en la literatura y se confunde con su historia: Polifemo, Sansón, Adamastor, Gargantúa, Gulliver, Moby Dick son algunos de los nombres que ha asumido la poesía de lo titánico. El mérito de Sheridan estriba en haber sabido transformar a un anciano provecito y tan viejo que ha olvidado cómo morir en un gigante de la edad, un coriáceo monstruo de la duración inducida artificialmente. Más Frankenstein que Matusalén, pues el gigante de Sheridan ("Cuerpo descomunal", "una mole de doscientos neokilos de peso") es en sí mismo un museo de la prótesis, una galería ambulante de la cirugía artificial (p. 35-36). Emblema y personificación de las pulsiones autodestructivas de un sistema político, el personaje resulta tanto más notable por cuanto se pasa más de la mitad de la novela en estado de coma —como el rinoceronte que dormita— y sólo parece despertar para devorarse a sí mismo y, por así decir, ponerse de cabeza hacía dentro en una de las páginas más inquietantes de la literatura mexicana de fin de siglo (pp.

217-220). De la literatura y no —como iba a escribir— del teatro. Y es que, en *El dedo de oro*, una imaginación esperpéntica hace pensar al lector que se encuentra ante una representación. No ante la escena desnuda y corrosiva de un Samuel Beckett sino en un espacio grotesco y guiflolesco, entre el comic y la ciencia ficción que hacen pensar que el novelista Guillermo Sheridan es una especie de rey Midas de la caricatura (*Goldfinger himself*) que todo lo que toca —como demuestran sus risueñas crónicas reunidas en *Frontera norte* (1987) y *Cartas de Copilco* (1994)— lo troca en sátira, viñeta incisiva, cómica profanación a la manera de un Federico Fellini que deja un rastro de bazar y carnaval. Mérito de la novela es elevar el previsible pretexto satírico a una segunda dimensión ingeniosa, un plano de pura invención verbal donde las referencias locales y forenses son ya indiferentes. *El dedo de oro* se presenta, desde luego, como una fábula civil en torno a la corrupta fisiología del mexicano Leviatán. Desde ese ángulo, resulta una ficción de lo arcaico —otro nombre de F. Ferraéz es el Arcaico— es decir deliberadamente situada en un momento anterior al pacto que celebran los individuos para escapar de la irracionalidad y construir, modesta y sensata, una verdad. De lo Arcaico porque en la mirada satírica se observa una cierta nostalgia —toda sátira es regresiva— de los rasgos pintorescos de la familia en el poder. En las últimas páginas de la novela, cuando se pulveriza el talismán, cuando el irresistible dedo de oro estalla para transformarse en una titánica campana de oro, aparecen el diálogo y la justicia con cierto resplandor de reconciliación bucólica. Antes ha habido una fuga y persecución de los que han creído heredar, robar, merecer, ocultar, destruir y/o apoderarse del índice carismático —penúltimas páginas dibujadas con la pueril ani-

mación de la Comedia del Arte como lo muestra el alegórico y poco convincente Triunfo del Amor sobre el Poder. En un extremo el Apocalipsis y el Carnaval en el otro, en medio el Monstruo inextinguible que es una sublimación de los abuelos tradicionales (Lázaro resucitado por el poder, Frankenstein injertado del Homero Fagoaga de *Cristóbal Nonato*) y en parte también una alusión al Dictador que recorrió la literatura latinoamericana durante toda una época y que, para usar el idioma de Sheridan, ha sido en buena parte escrita por o para el dedo de oro. Pero la novela no sólo alberga una imagen del gigante, ella misma es también uno: algo desproporcionada y desde luego con un cuerpo demasiado extenso ("Era una cabeza pequeña en relación con el cuerpo", p. 34) para su semilla conceptual. Sheridan tiene sentido del humor y no quiere ser un novelista de ideas. Si bien hierve de ocurrencias y observaciones inteligentes, el lector constata un cierto desequilibrio entre el argumento y su escenificación, entre la imaginación, el oído y la prosa.

La novela incide, desde luego, en el paradigma de la ficción apocalíptica ya practicado en México por Carlos Fuentes, Hugo Hiriart, Jorge Aguilar Mora, Homero Aridjis, P. I. Taibo II, Carlos Monsiváis para sólo mencionar a algunos de los más conocidos oficiantes de este rito literario. Sin embargo, lo recrea hasta un hilarante grado. Por ejemplo, la fantasía del desmembramiento físico de la República Mexicana ya había sido adelantado por Carlos Fuentes en *Cristóbal Nonato* con la creación de Mexamérica y Pacífica. *El dedo de oro* da otra vuelta a esa tuerca al proponer el proyecto de "encoger al país" (p. 39).

(Obsérvese el paralelo entre la longevidad insostenible del líder y la reducción geográfica del país.)

Aquí la escatología anda y desanda sus dos escalas y si, por un lado, la novela participa de la menta-

da vertiente apocalíptica, por la otra se encuadra y adentra por un viaje delirante y obsceno hacia el submundo visceral. Si una novela es un delirio, hay dentro de éste muchos delirios, los viajes del personaje a los antros en que balbucean los dioses al acecho, esos tortuosos espacios subterráneos donde se revela —según ese sueño— la sustancia excrementicia del centro de la mexicana tierra. A estos ingredientes de la utopía negativa, a sus perspectivas depravadas, ha de añadirse otro consubstancial a la novela apocalíptica mexicana: la identificación del fin del mundo con el fin del sistema político (y aquí cobra todo su sentido el eclipse interminable, la agonía incesante del Fundador que es, entonces, fin infinitamente postergado de sus fámulos y de su clientela, de su familia). Sobra decir que esa identificación se alimenta de cierto pintoresquismo que la sátira sazona en picante, acústica parodia, lección bien aprendida del maestro Cabrera Infante. No sobra decir que en esa urdimbre usual y reconocible florecer algunos momentos literarios de insoslayable poder magnético y en cuya fuerza el lector sabrá reconocer que la novela participa, sí, del pasatiempo pero también del exorcismo y de la medicina. Por todas estas razones, la novela resulta a la vez enigmática y memorable. Acaso el gigante está tan ávido de eternidad que incluso los ídolos que lo burlan están llamados a perdurar, y no sería inconcebible que *El dedo de oro* hubiese sido una obra escrita con el dedo de oro ni que éste llegara a escribir muchas de las reseñas que lo comenten este carismático, polémico cuento.

Los hombres hacían sufrir mucho a los perros, y éstos decidieron enviar su queja a Tláloc. Como el mensajero tenía que defenderse en el camino, no la podía llevar en el hocico. Hicieron rollo la carta y se la guardaron en el culo. El perro mensajero jamás volvió. Los pe-

tros ya no sabían cómo era. Ahora todos se revisan el culo cuando se encuentran en busca de la contestación del dios.

A. López Austin, *Una vieja historia de la mierda.* 

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ
MICHAEL

EL DEDO DE ORO

De Guillermo Sheridan



Afaguara, México, 1996, 348 pp.

La decadencia del Imperio Mexicano a fines del milenio ha resultado propicia para el refinamiento artístico, la profecía política y la elucubración metafísica. Hace más de una década, cuando nuestra peculiar forma de despotismo empezó a dar verdaderos signos de agotamiento, la proliferación de novelas apocalípticas se convirtió en un dato persistente en un horizonte espiritual, que tendrá en *El dedo de oro*, de Guillermo Sheridan, a una de sus obras culminantes.

La nómina del Apocalipsis narrativo, esa ansiedad de la literatura por predecir y actuar en consecuencia sobre la realidad, más a manera de comprobación fúnebre que de exorcismo, puede hallar su fecha de nacimiento en *Cristóbal Nonato* (1987), de Carlos Fuentes, y continuar a través de los libros de José Agustín, Homero Aridjis, Hugo Hiriart, o de Mauricio Molina (*Tiempo lunar*, 1993) y Pedro Ángel Palou (*Memoria de los días*, 1996). Un rápido inventario crítico de esta novelaría resaltaría la eficacia de un detonante externo —la invasión norteamericana, el regreso de

los manes prehispánicos o la catástrofe ecológica— para finiquitar la sobrevivencia inverosímil de México-Tenochtitlán. Sheridan (1950), quien no lee narrativa mexicana actual y que como buen moderno aspira a la originalidad, acaso se sorprenda de haber escrito una novela de tan fácil ubicación crítica e históricamente fechable hacia el 2000 d.C. No podía ser de otra manera. *El dedo de oro* es una obra fiel a las fobias y a las esperanzas defraudadas de la generación que tenía veinte años en el 68, quizá el último episodio nacional donde ondeó la bandera decimonónica del Progreso.

El dedo de oro coloca a Fidel Velázquez, mediante una caricatura devastadora, como dueño, junto con su camarilla sindical, del México del siglo próximo. Esta proyección hacia el futuro de las más conspicuas taras sociales del poder no requería de mayor imaginación literaria. Cualquiera de los analistas políticos que últimamente fatigan la novela (después de haberse doctorado tres o cuatro veces en "transición democrática") podría haber urdido la trama de *El dedo de oro*. Pero es aquí donde Sheridan se separa del griterío jeremánico para escribir una novela que supera a sus hermanas mayores en el espíritu, y cancela la abundancia literaria barata que circula a costa de nuestros pesares. Y no es exactamente el poder satírico de Sheridan —pues ya lo tenían las novelas de Fuentes o Hiriart— lo que hace la diferencia. *El dedo de oro* es una de las obras humorísticas más sobresalientes de la literatura mexicana. Cuando Sheridan me entregó, hace meses, la muy extensa versión anterior, más de 600 cuartillas, no creí que su sentido del humor le alcanzara para hacerme refr durante tanto tiempo. En cualquier literatura se agradece el humorismo. Y más aun en letras como las nuestras, carentes de esa dimensión de la prosa.

¿Cómo se logró ese milagro lin-

güístico? La respuesta está en la pregunta. La clave de *El dedo de oro* es el protagonismo absoluto del lenguaje, radicalidad de una novela donde el habla mexicana es sometida a una tortura feroz que no provoca las habituales delaciones coloquiales, sino la manifestación de una segunda realidad, alterna a la nuestra pero embotellada de origen, una sofisticada exageración retórica de todas las lenguas mexicanas, las de arriba y las de abajo, con todas sus omisiones vocales y sus onomatopeyas conceptuales, sus vicios públicos y sus alegrías privadas, sus veleidades de feria y su destrucción oficialesca.

Ignoro si la risa sea o no liberadora. Pero el voluptuoso retrato humorístico de Fierro Ferráez y de sus secuaces, es una empresa vital de decodificación y metamorfosis del español de los poderosos y de los oprimidos. Y si *El dedo de oro* puede deprimir o aterrar, una vez pasados los espasmos de la risa, ello no se debe a su imagen distópica de México, sino a la hazaña del ingenio lingüístico. Si entiendo bien a Jean Paulhan, esta novela es una demostración del Terror en las letras, de la capacidad de las palabras para trastocar todo orden y abrir el abismo de la incomunicación más dolorosa.

El despliegue verbal de Sheridan es tan impresionante que torna menores los reparos que opongo a los cabeceos del narrador, cuyo exceso de confianza en sus poderes dramáticos lo desencarrilan fuera de la pista, escribiendo situaciones no ya inverosímiles —que su propia retórica autoriza— sino descabelladas. Pero cuando esa inventiva desfallece, la brutalidad del lenguaje aparece para impedir la atonía novelesca.

Lo más discutible en *El dedo de oro* está en la idea que Sheridan tiene de México. Es una noción no por extendida —pues se basa en el sentido común— menos digna de análisis. Sheridan cree en una me-

xicanidad proverbial que está contenida íntegramente en la tragicomedia despótica del PRI, forma de dominación immanente a la nacionalidad, exagerada en una gigantesca pantalla satírica donde nos miramos, ridiculizados, en todas las esferas de la vida pública y social, terror que se desplaza desde el lenguaje.

Todo humorista es un moralista. Guillermo Sheridan no escapa a la frase hecha. Es un puritano que delata su rabia sistemática y desesperada contra esa mexicanidad que cree urgida de una lección ética propinada por la sátira. México, sospecha Sheridan, es una pesadilla que invade el sueño de una criatura que en otro tiempo y en otro espacio, vive una vigilia honrada que se intuye en los momentos, no por discretos menos visibles, en que *El dedo de oro* cede al sentimentalismo. Pero Sheridan es un tipo extraño entre nosotros, el puritano separado del ideólogo, un escritor que sólo confía en los poderes del lenguaje como reactivo a esa ausencia de civilización característica del moribundo Imperio Mexicano que en *El dedo de oro* encuentra a su Petronio. ▀

GUSTAVO GUERRERO

EL ORIGEN DEL MUNDO

De Jorge Edwards



Tusquets, Barcelona, 1966, pp. 166

“Tópico inevitablemente cíclico —escribe Adolfo Castañón—, a cada final del siglo o de milenio corresponde un fin de mundo”. Nuestro tiempo, huelga decirlo, no se

aparta de este principio. Tal y como lo demuestra el propio Castañón en "La edad de oro de la devastación" —ensayo del que tomo la cita—, el tema del apocalipsis se ha convertido, en pocos años, en un auténtico *lieu de fixation* dentro de la literatura mexicana contemporánea. No sería muy difícil extender hoy los análisis y las conclusiones del polígrafo a todo el ámbito de las letras hispánicas, y observar que, en las dos orillas de nuestra lengua, lo apocalíptico es ya una moda bien arraigada. Abundan, en efecto, las obras de ficción que describen la agonía de un mundo y son aún más numerosas aquellas que, oscilando entre la recapitulación, el examen de conciencia y el fin de fiesta, denotan el espíritu crepuscular de nuestra época. Pienso en los *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero, en *El fin de los buenos tiempos* de Ignacio Martínez de Pisón, en los *Pájaros de la playa* de Severo Sarduy, en *El viejo* de Adriano González León y, como puede adivinarse, también en esta última novela de Jorge Edwards, que se intitula, irónicamente, *El origen del mundo*.

La ironía, sí, la mejor arma del narrador, comienza aquí con un título que, más allá de la clara alusión al célebre lienzo de Courbet, *L'origine du monde*, juega con el tenor de una historia, en verdad, muy poco genesiaca. Y es que, a todas luces, *El origen del mundo* nos ofrece más bien una imagen de la decadencia y de la decrepitud: la de dos sesentones chilenos, veteranos del exilio, que, más por inercia que por convicción, se han ido quedando en París. Cada uno ve asomarse el ocaso desde un lugar distinto. El doctor Patricio Illanes, casado con Silvia, una mujer mucho más joven, ocupa la confortable posición del médico jubilado que predica la mesura para esconder sus vicios. Por el contrario, su más íntimo amigo, Felipe Díaz, es un soltero empedernido y un casanova impenitente, hombre de todas las juer-

gas y de todos los excesos que, allá por los setenta, se hizo disidente político para poner la ideología al servicio del catre. Edwards transcribe, con una pluma muy fina, los entretenidos diálogos de los dos personajes, ambos igualmente desorientados ante la cercanía de la vejez y conscientes de que no tendrán el antiguo consuelo de volverse más sabios. En perfecto contrapunto, los epígrafes de Séneca que encabezan varios capítulos prolongan la ironía del título y forman una serie de inútiles consejos para aprender a declinar en un siglo que sólo ha conocido la religión del progreso.

El suicidio de Felipe pone fin a estas chispeantes entrevistas y lanza la novela por otros derroteros. Puesto a escoger entre el whisky y una despanpanante filósofa mexicana, el don Juan sexagenario opta inicialmente por el primero porque se da cuenta de que ya no puede con la segunda. Luego, ante la realidad de la impotencia y ante la perspectiva de que la filosofía acabe cuidándolo como a un ancianito, prefiere tomarse la muerte por su mano ingiriendo una fuerte dosis de pastillas para dormir —eso sí, con un par de tragos.

A partir de este momento, empieza, efectivamente, otra novela: el relato de las tribulaciones del doctor Illanes, aquejado de las más cervantina "peste de los celos". Su mal se declara después del entierro de Felipe Díaz, una tarde en que descubre, entre los papeles del difunto, una fotografía que es prácticamente una réplica de *L'origine du monde* y, junto a ella, un pequeño retrato de su esposa. No es posible describir con detalles el viaje al infierno del médico a través de una ciudad que se descompone en un rosario de lugares y de encuentros grotescos. En busca de una prueba concluyente de la traición y del adulterio, Illanes nos guía por el París de los antiguos exilados chilenos, entre artistas fracasados, estu-

diantes eternos, fofas celestinas y uno que otro comunista —algún vicio militante que aún espera el advenimiento de una nueva era revolucionaria. En mi sentir, son éstas las mejores páginas de *El origen del mundo*. Como en muchos de sus cuentos y en algunas de sus novelas, Edwards alcanza un alto nivel de excelencia cuando pinta situaciones paroxísticas con una prosa sobria y mesurada que le permite jugar a sus anchas la carta de la ironía. Para ir todavía más lejos en el juego, el autor introduce, en varios capítulos, a un narrador omnisciente, lo que crea una distancia suplementaria y abre nuevos espacios críticos. Así, el calvario del celoso neoeextremeño, enfocado desde distintos ángulos, da pie, evidentemente, al humor —a un humor festivo y satírico—, pero, al mismo tiempo, refleja, con mayor amplitud, la violencia de un sentimiento que nos hace perder fácilmente los límites de la humillación y del ridículo. Edwards se mueve con maestría entre los dos registros, cubriendo el espectro que va de la risa a la conmiseración. Entre líneas, leemos su lectura de Cervantes, por supuesto, y el chileno no deja de recordarnoslo con un epígrafe. Pero también están allí Stendhal, Proust y, sin lugar a duda, el mejor Maupassant. La novela se cierra con una ironía más: en el último capítulo, la infiel Silvia toma la palabra y es ella quien nos cuenta el final del melodrama.

Ficción otoñal, la novela de Edwards hubiera podido intitularse *Veinte años después* o incluso *Juegos de la edad tardía*. Con ella, asistimos, una vez más, a los estertores de una era y, en cierto modo, también de un género. Pues el lector no va encontrar, en este sutil *divertimento*, la juvenil odisea de un Oliveira o de un Martín Romaña en una ciudad que es una fiesta perpetua. Lo que descubre es, digamos, una tragicomedia de la tercera edad en un espacio plúmbeo y pesadilles-

co. *El origen del mundo* somete así a ruda prueba a uno de los géneros míticos de nuestra literatura: la tradicional "novela del latinoamericano en París". Y, como tantos mitos literarios, también éste cede ante el paso del tiempo. Ciertamente, los héroes han envejecido y el telón de fondo no sufre más remiendo. Jorge Edwards nos invita a dejar la sala de la mejor manera posible: con una sonrisa crítica y sin sombra de nostalgia. ▀

DAVID MEDINA PORTILLO

TANAGRA

De Alfonso D'Aquino



Práctica mortal, CNCA, México, 1996.

Afirmar que el poeta nombra las palabras más que las cosas que éstas designan es proponer al poema como un campo de relaciones. La trama verbal —el tejido donde la palabra se desdobla— es aquí el último grado de significación. No el verbo evaporado del decir sino el trazo que, virtualmente, encauza cualquier posibilidad de designio: concreción del significado en un advenimiento de *sentido* poético.

Vista así, la escritura es sobre todo un acto, un suceso verbal que cristaliza en el instante o suma de instantes que dan forma y articulan al movimiento orgánico del texto. Las palabras son un *hecho*: el tiempo del poema.

A lo largo de *Prosfisia* (Martín Pescador, 1981), *pedra no piedra* (UAM, Margen de poesía, 1992), *Naranja verde* (Vuelta, 1996) y *Tanagra*, su más reciente volumen, Alfonso D'Aquino ha hecho pa-

tente una forma de escribir que se nos presenta a la manera de un continuo poético, de una duración verbal en donde la topografía lingüística permite, sobre todo, que las palabras asuman o creen cierta dimensión material: "¿Piedras de piedra?/ ¿Caras quemadas?/ ¿Las mismas águilas?/ ¿Las mismas víboras?/ ¿Las mismas piedras?/ ¿Piedras?", dice en uno de sus textos. En este orden y a mi modo de ver, con Alfonso D'Aquino estamos ante una proyección, ante un sentido poético ajeno al que regularmente asociamos con la línea horizontal de la poesía "expresiva" (aquella que siempre tendrá algo que decir) y nos acercamos, por el contrario, a una línea de lenguaje vertical que desciende (o asciende desde) la totalidad del sustrato verbal subyacente. Y es que un poema de Alfonso D'Aquino no es tanto la marca de un vínculo, esto es, un canal de comunicación a través del cual el poeta privilegia determinada relación entre las palabras y las cosas, quizá porque privilegiar tal relación obliga a efectuar sobre la escritura cierta coacción, es decir, nos lleva a imponer este o aquel significado o intención. La identidad poética en D'Aquino se encuentra, más bien, en su formulación de un lenguaje poético como naturaleza cerrada. Las palabras, de acuerdo con esto, apenas si transmiten algo que les sea externo: son ellas quienes se erigen ahora como sustancia de significación incuestionable. En cada una D'Aquino parece captar la estructura general del lenguaje, sin excluir su función natural, a veces literal, pero sin evadir tampoco el azar de los accidentes semánticos y sonoros. De este modo, la escritura deja a un lado toda tentación de construir versos a la manera de ecuaciones decorativas. Para el D'Aquino que más aprecio, los vocablos tienen una energía y un peso que los asimila a la presencia irreductible de cosas, de palabras-objeto que retienen la atención sobre sí mismas.

A primera vista *Prosfisia*, *pedra no piedra*, *Naranja verde* y, sobre todo, *Tanagra*, muestran el perfil de una experiencia retórica con ángulos de poesía experimental, fuertemente caracterizada por una previsible "espacialización" del poema sobre lo amplio de la página. Tal característica es innegable y, por lo mismo, se impone la necesidad de replantear una pregunta que me hacía a propósito de *Naranja verde*: ¿se trata de una recaída "vanguardista" más, como esa primera hojeda pudiera indicar?

Es cierto que en Alfonso D'Aquino no existe una voluntad de destrucción del lenguaje, vuelta de tuerca final en la vanguardia histórica. O dicho con mayor pertinencia, para Alfonso D'Aquino no se trata de inventar el mundo negando éste sino, como creo, de ampliar apenas nuestras posibilidades de percepción, de desdoblar y ahondar las diversas formas de la realidad sensible por medio de una llave esencialmente verbal. En este sentido —y transcribo lo que afirmé en una nota anterior—, la poesía de D'Aquino tiene que ver más con *Blanco* de Octavio Paz que con, pongo por caso, la afasia final de Altazor. Asimismo, su línea de afinidades pasaría por nombres como (si se me permite una rápida enumeración) J. E. Eielson, Westphalen, las "historias simultáneas" de Juarroz, la poesía concreta y, en otro extremo que D'Aquino ha leído con particular atención, el "verso proyectivo" de Olson, con sus ecos particulares en poetas de lengua inglesa posteriores como Creeley, Blackburn y Gustaf Sobin.

De entre todos estos antecedentes el autor de *Tanagra* ha extraído los rudimentos necesarios para poner en práctica una idea de la poesía que destaca su carácter de acto, de proceso en busca de significación en donde el contenido y aun lo omitido, digamos, no se anteponen si que suceden siempre al acto de escritura.

Ahora bien, y este es el motivo que originó esta nota, en el caso especial de *Tanagra* (nombre de un pájaro americano y, asimismo, de una estatuilla de Beocia), dicho proceso, por decirlo de algún modo, crea un "clima" tipográfico, una atmósfera en donde aquella significación parece escapar a las previsiones de su autor. Tengo la impresión incluso de que *Tanagra* está compuesto por poemas escritos antes que *pedra no piedra* y *Naranja verde* o, por lo menos, con textos que un criterio selectivo todavía alerta excluyó de aquellos títulos. El conjunto actual no tiene esa rotundidad, ese acuerdo afortunado entre ritmo, imagen y tono destacable en la factura de *Naranja verde*. Contrariamente, los excesos formales producto de un ánimo verbal confiado, entregado al arbitrio tipográfico del "proceso" en busca de significación, cubren las páginas de *Tanagra* con juegos de letras, palabras y espacios que, en lo personal, apenas si puedo seguir. A cualquiera, estoy seguro, le traerán a la memoria los tantos ejercicios que acentuaban el silencio con espacios en blanco o, en otro ejemplo para mí más chocante, aquellos que dibujaban el tema al paso de lo escrito.

Concluyo diciendo que el principal defecto que encuentro en

Tanagra es que su autor no ha tenido en cuenta lo exhausto de algunos de los recursos que emplea. Y aunque el origen de esta voluntad formal no proviene de un eco vanguardista, como creo haber sugerido

antes, lo cierto es que no será fácil obviar, para quien lea el actual volumen de D' Aquino, este halo de poesía experimental que, entre nosotros, ya resulta anacrónico. ❧



Monasterio de Actapan, Gran Escalera, muro norte: Fray Pablo de Roma