

ADOLFO CASTAÑÓN

EL ARTE DE LA FUGA

De Sergio Pitol

Ediciones Era, México, 1996, 317 pp.

Las nubes se movieron y todo se convirtió en caricatura

Benito Pérez Galdós¹

¿Cómo leer la inclinación creciente del escritor a producir testimonios autobiográficos, escribir recuerdos, publicar diarios, editar memorias y dar entrevistas cuyo tema es él mismo? Con el advenimiento de la sociedad uniformada, el escritor se ve proyectado con todo y su papel a la periferia y, si aspira a figurar en alguno de los trenes de la historia, ha de hacer el esfuerzo de perseguirla o cortejarla, de ser su portero y portavoz o bien deberá encargarse él mismo de tender las vías férreas que lo llevarán al futuro. Ser entonces el dramaturgo y el público, el actor y el autor, el espectador y el espectáculo, el acontecimiento y el teatro de los acontecimientos, el señor y el criado que vive lo que su amo ¿él mismo? no sabría padecer.

Este movimiento hacia los altares del fuero interior ha sido visto como un signo saludable, cuando no como una nítida prenda de

la urbanización imaginaria y crítica de la desmesurada América.

Saludable que la persona tomara la palabra a nombre del orden privado, que el individuo rompiera los secretos de la tribu e inventara una ciudadanía individual en vez de navegar como muerto sobre la tradición familiar y su política de secretos y complicidades heredadas; saludable, en fin, que los hijos de la patria renunciarán al sueño de los héroes para intentar conocerse falibles ciudadanos. No estaría ausente, desde luego, la tentación épica. De hecho la escritura autobiográfica moderna en la América española se inaugura como una carrera entre la historia personal y la historia oficial donde, a veces, la historia aparece engañosamente derrotada, provisionalmente disminuida por la voluntad de grandeza del escritor que, como en el caso de José Vasconcelos y su *Ulises Criollo*, sabría derrotar a la Troya de la historia literaria introduciendo en ella la escultura de su propia figura atormentada.

Habrà que esperar varias décadas para que con el *Itinerario* (1994) de Octavio Paz las letras mexicanas encuentren un momento de intensidad e inteligencia literaria comparables. Autobiografía intelectual y moral, *Itinerario* presenta la historia del siglo tal y como ha sido vivido y pensado por uno de sus hijos más señalados. Historia de la tragedia ideológica auspiciada por la utopía comunista, es también una historia ética, memoria de una salvación de la inteligencia por la conducta, anatomía crítica de la

renuncia del intelectual a la responsabilidad de la inteligencia, *Itinerario* se lee también como una novela de aventuras de Sophia, testigo protagonista que sortea las trampas y tentaciones que ofrece en su constitución la nueva fe en la ciudad totalitaria. Desde luego, las Tribulaciones de Sophia expuestas a lo largo de *Itinerario* hablan de un descenso a los infiernos cuyo premio inestimable, dorado vellocino, es una inmateral herencia: la purificación, la posibilidad de una comunión ética realizada plenamente en virtud de la decisión de no perder de vista en ningún momento que el espejo personal es apenas un fragmento del Gran Transparente de la historia. *Itinerario* invierte así el movimiento que va del documento al monumento al hacer de éste un testimonio en segundo grado donde la crítica de la experiencia se vuelve una experiencia de la crítica tan intensa que resulta como un obelisco capaz de imprimir un nuevo orden a la Plaza y, por ende, a la Ciudad.

I

Nacido en 1933, en Córdoba, Veracruz, Sergio Pitól tiene como compañeros de viaje generacional a Carlos Fuentes (1928), Jorge Ibarguengoitia (1928-1983), Inés Arredondo (1928-1989), Margo Glantz (1930), Juan Vicente Melo (1932-1996), Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Julieta Campos, Víctor Flores Olea, Alejandro Rossi (1932), José de la Colina (1934), Fernando del Paso (1935), Vicente Leñero (1933),

aunque la amistad y las estaciones literarias lo aproximen más a Carlos Monsiváis (1938) y José Emilio Pacheco (1939). Quiénes como Pitol vieron pasar su infancia y su adolescencia en el México de la post-guerra compartieron un espacio singular: la emigración de republicanos españoles, judíos de Europa Oriental, militantes y artistas catalanes, franceses, austriacos, rusos y alemanes entre otros, que arrojó, por un lado, una luz crítica sobre las instituciones y discursos del nacionalismo oficial y, por el otro, prestó rostro y letra a los espectros sangrientos de una civilización vacilante.

No extrañará así encontrar, dispersas en la obra literaria de esta generación, las piezas de un rompecabezas, el paisaje astillado de una Europa raptada: el genocidio judío en *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco, las atmósferas de violencia, sospecha y delación que propagan su infeccioso contagio aun al ámbito escolar como en ciertos recuerdos evocados por Salvador Elizondo en *Camera lucida*, la memoria de una familia judía de la diáspora, en las *Genealogías* de Margo Glantz, en fin las conjuras cosmopolitas que fraguan agentes y espías en *El desfile del amor* de Sergio Pitol evocan las secretas deflagraciones de un México iluminado por el incendio de la historia.

En este horizonte generacional, Sergio Pitol se sitúa espontáneamente como otro hermano cosmopolita cuyo supuesto desarraigo sólo sabría afirmar la intensidad de su vocación literaria y dar cuenta de un agudo sentido tribal, por no decir nacional, aun ahí donde su actitud crítica lo aparta del tótem gregario. Sin embargo, el autor de *Domar a la Divina Garza* destaca en este paisaje cosmópata como el hijo pródigo que sale al mundo para hacer de su peregrinaje la substancia de su vida y obra. Para algunos es-

pectadores de esa generación, por ejemplo para la periodista Margarita García Flores (en 1969 y 1976), Sergio Pitol aparece como una suerte de Henry James mexicano que "no soporta a sus compatriotas pero los añora cuando está lejos", un estandarte de "la juventud dorada de México que al mismo tiempo odia formar parte del jet-set". (Otro contemporáneo, Jorge Ibargüengoitia, diría: "La verdad es que mientras más enojado estoy con este país y más lejos viajo, más mexicano me siento"). Sin embargo, del autor de "Lo que Maisie sabía" que, por cierto Sergio Pitol tradujo admirablemente, lo separan, amén de las obvias proporciones, no pocas cosas según él mismo advierte, pero sobre todo una: "La diferencia fundamental entre mi manera de ver a los mexicanos y la de James a los americanos es que yo no comparto el culto total de James por Europa ni la ambigüedad entre fascinación y horror que a él le produce el país natal". Aunque sobre este último punto cabría establecer algunas reservas, por ejemplo a la luz del final escatológico de *Domar a la Divina Garza*, sobre el primero no hay duda. Para Sergio Pitol, cuya filiación italiana no es desconocida, Europa es un continente de tradiciones múltiples y no sólo determinado por los vectores metropolitanos dominantes, la suya es una Europa crítica, abierta a las otras, excéntricas europeas. Bastaría para comprobarlo pulsar la distancia que lo separa de las vertientes de la Ilustración y lo asocian al Siglo de Oro español, a Hermann Broch, a Virginia Woolf, Ronald Firbank, Flann O'Brien. Una Europa apartada de las modas, por ejemplo de las de la literatura francesa coetánea, la del Nouveau Roman cuyos prismas lo afectan sólo muy marginalmente. La Europa heterodoxa, periférica de este autor mexicano se orienta

más allá de los Alpes y del Danubio. El país literario de Sergio Pitol hace frontera, por un lado, con el reino milenar de Hermann Broch, Thomas Mann y Robert Musil que Juan García Ponce ha sabido descubrir en las letras alemanas, colinda con *El imperio perdido* de Joseph Roth y Elías Canetti entrevistado por José María Pérez Gay; se asoma a los paisajes a veces fantásticos, a veces realistas de la literatura inglesa como atestigua en *De Jane Austen a Virginia Woolf* (1975). Pero se despliega con poderosa amplitud en las literaturas eslavas que ha contribuido a propagar tanto a través de numerosas traducciones, en particular de autores polacos como Andrzejewski, Gombrowicz, Iwaskiewicz o Mickiewicz como de artículos y ensayos, por ejemplo los reunidos en *La casa de la tribu* (1989) donde evoca y recrea las obras y figuras de Pushkin, Gogol, Tolstoi, Chejov, entre otros. De hecho, para los escritores más jóvenes, Pitol apellida un emblema singular, editor, traductor y lector de rusos, polacos, húngaros que expresan una experiencia de la civilización donde, por ejemplo, el diálogo entre el mundo urbano y el orbe rural, la corte y la aldea se plantea en una forma muy distinta a como se manifiesta en Francia o Inglaterra, pero acaso no exenta de similitudes con los purgatorios criollos engendrados por España y Portugal en sus colonias americanas, como si el autor de *El único argumento* hubiese ido al otro polo en busca de un espejo adecuado para mirar sin deslumbrarse su historia.

Experiencia sin tesis: escritor, narrador, observador, cronista, ensayista y memorialista, Sergio Pitol no es en modo alguno un novelista de ideas —nada le es más ajeno que la fábula de André Malraux a pesar de su pregonada admiración por José Vasconcelos. Su universo literario tampoco está

imantado por la épica o por la fiebre civil —como en el caso de Pacheco o de Monsiváis—, aunque sin el horror al vacío heroico serían incomprensibles no pocas páginas de *El arte de la fuga*. La intermitencia ante la historia es quizá uno de los relieves característicos de este escritor, a veces desarraigado y fantasmal, a veces conmovido por “esa calamidad llamada México”, para frasearlo como el narrador de *El tañido de una flauta*.

¿No es *Cercanía y fuga*, “*Clothes and Fugue*”, el título del abismal “Relato veneciano de Billie Upward”, recogido en *Nocturno de Bujara* (1981)? Intermitencias, inclinaciones discontinuas que en su contenido pueden ser marginales a la obra pero que resultan imprescindibles para describir el movimiento de una escritura en incesante conflicto entre el arte de “saber escribir” y el arte de narrar, entre redacción y escritura (op. cit., p. 180 y Berenson, p. 39).² Tal es la cruz paradójica de la religión del arte narrativa, sufrida como un intenso drama personal, padecida a la vez como un martirio y como una salvación que recorre el cuerpo tragicómico, irónico, paródico de su obra de ficción asociándola, también ahí, a las de Juan Vicente Melo, Salvador Elizondo y Juan García Ponce. Salta a la vista que el tapiz vivo que componen estos hilos sólo podría ser el de una biografía literaria, que el tejido de estos recuerdos leídos dibuja una memoria itinerante de la escritura itinerante, un mapa de la contemplación en marcha que es viaje interior, *Clothes and Fugue*, fuga que es acercamiento: arte de la fuga.

II

Del naufragio de la vocación artística en el abismo de su propio misterio que expone *El tañido de una flauta* (1972) a la segura navegación por los ríos del tiempo que

traza *El arte de la fuga* (1996) no sólo hay más de dos décadas de laborioso vaivén entre un país y otro, un pasaporte y otro (el civil y el diplomático), una lengua y otra —kilómetros de líneas leídas y traducidas—, un cuaderno y otro, se da, sobre todo, un cambio de actitud: el narcisismo saturnal, la estéril melancolía que impregnaban de una vidriosa tonalidad la piel prosística de Sergio Pitoll han cedido como la fiebre abriendo paso a una llaneza que permite al autor explorar las variedades humorísticas de la experiencia vivida, leída o escrita, los episodios de ese único argumento —el sueño creador y el despertar de la palabra— que ha sido el de su vida. Que le permite también reconstruir el teatro de la memoria, armar ciertos andamios de la otra escena, cuyas obsesiones reiteran el drama del reconocimiento. Escribí llaneza: habría podido subrayar honestidad. *El arte de la fuga* dibuja una educación; es un libro edificante en la medida en que allana el desciframiento de ese jeroglífico llamado memoria de la personalidad artística. No retrata tanto al individuo homónimo del autor como las derivas y distracciones de éste entre personas, países, obras literarias y anexas. Esa persona mental es un cronóforo, un artista que busca a través de la forma y la figura el eco del tiempo perdido, *the sound of the musing*, la tonada, inasible como un tañido, que estremece al esqueleto verbal fuera de casa, allá, en la intemperie que no alcanza la palabra y que no es ni siquiera un lugar.

III

La portada del libro reproduce un cuadro de Goya. *El entierro de la sardina* (c. 1816) es una de esas obras que participan, como apunta Berenson, de la ambigüedad esencial de un gran pintor—autor que es en buena medida un pintor—perio-

disto, un obsecuente comentarista de la anécdota cotidiana.

Imagen de un funeral carnavalesco, *El entierro de la sardina* tiene su origen en un dibujo a pluma que capta a unos frailes danzando frenéticos alrededor de un estandarte para celebrar el deceso de un obispo despótico. El escarnio enmascarado de *El entierro de la sardina* debe asociarse a otros cuadros donde se dramatiza uno de los temas centrales de Goya y, también, de Pitoll: la imposibilidad de la Ilustración y de la crítica en una (Nueva) España inveteradamente hechizada. La complacencia en el plebeyismo, la pesadilla interminable de un periodo histórico amorcillado en la inminencia de su fin, la noche de la razón civil y de la esperanza política son interpretadas, en muy distinta forma por el pintor—periodista español y por el narrador ensayista mexicano, pero en ambos casos se dramatiza en crónica y poesía una atmósfera de rituales agobiantes cuya transmisión resulta posible en virtud de la distancia que establece, en Goya, la pintura por encargo y, en Pitoll, el oficio de escribir como materia de la escritura.

IV

El arte de la fuga, el libro de memorias literarias de Sergio Pitoll que prorroga en clave autobiográfica a *La casa de la tribu*, postula un arte escapatoria —para usar la voz de José Bergamín. En *El arte de la fuga* el autor se mira al espejo oscuro de la tinta con el pasmo táctil del ciego que recobra la vista o del recién despierto que ha logrado burlar la pesadilla de un sueño atroz: “pesadilla es saber que sueño y no logro volver a la vigilia” (p. 63). Las memorias de este hijo pródigo que ha vivido más de treinta años fuera de su país recrean ciudades (Venecia, México, Varsovia, Barcelona, Roma), evocan autores conocidos

personalmente (María Zambrano, Jerzy Andrzejewski, Victor Sklovski, Antonio Tabucchi, Alfonso Reyes, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, Juan José Arreola) traducidos (Joseph Conrad, J. Iwaskiewicz), leídos como maestros (Benito Pérez Galdós, Bernard Berenson, J.L. Borges, Octavio Paz, Thomas Mann). Habla de ocio y de hambre, de viajes, ópera, música y teatro, pero da cuenta sobre todo de la escritura oprimida bajo la rueda de los días. Evoca la infancia y la muerte, la catártica hipnosis en virtud de la cual el autor logra sumergirse en el abismo de sí mismo y tocar el fondo de su dolor. Pero *El arte de la fuga* habla sobre todo de literatura, recrea las diversas anécdotas y episodios que, como piedrecillas blancas en las sendas perdidas del bosque, le permitirán al autor/lector, si no volver al amparo de su taciturna morada interior, al menos merodearla. La recreación de actitudes y reacciones, la re-invencción de la personalidad literaria representa el polvo diamantino que hace brillar este libro con la promesa de un goce levemente impío: atisbar al artista, a través de la cerradura de la prosa, en las estancias de su fuero interno. (Tal vez esta voluntad de re-invencción de la gestualidad puramente literaria explique la ausencia más notable del libro: la del amor.)

Superando la sorda perplejidad de una primera persona cotidiana, el autor logra consumir la proeza de impersonarse a sí mismo a través de la palabra recordada y practicar en el propio fuero interior la delicada operación que pone en juego lo que él llama "la transmutación de los karmas". Así, por ejemplo, el capítulo titulado "El oscuro hermano gemelo" teatraliza el proceso de la improvisación literaria, la creación aleatoria y necesaria de una figura, un destino. El salto mortal realizado desde el tenso alambre de la propia voz

es y no es una operación puramente literaria. En "Vindicación de la hipnosis" la confesión se manifiesta como una reconciliación radical, una íntima concordia que le permite comprender —abrazar como diría Octavio Paz— el duelo devastador que para el niño Sergio Pitol representó la muerte accidental de su madre. Hincado magnéticamente en ese punto de apoyo, el autor puede deletrear la gramática parda del escapismo snob para decir la palabra viva de un arte—escapatoria orientada hacia el retorno generoso a la casa de la tribu con toda esa pasión dilapidada, pero también salvada, en el jeroglífico de la biografía. ¿No resulta entonces asombroso que el lector deba acallar como una impertinencia el nombre de Marcel Proust que tenía en la punta de los labios? Sea como sea, el lector reconoce que la impersonalización ha cuajado y que resulta indudablemente más convincente la primera persona de *El arte de la fuga* que las terceras autobiográficas de algunos otros libros del mismo autor.

Para efectos de la verdad interior disparada por el arte—escapatoria poco importa que el tótem que congrega a la tribu de pertenencia sea o no verdadero, sólo subsiste, trasciende el fervor de la piedad. Pero ¿cuál es el nombre de ese tótem? Más allá de la mitología del carnaval y de la revolución que subyace como un esqueleto bajo los cambios de paisaje y de país, ese dios oculto e innombrable, quizás salvaje desespera de ser encarnado por el principio de esperanza y por la promesa de regeneración a través de la historia y de sus episodios nacionales. Pero se trata de una generación de antemano frustránea pues, sin esperpentos, ¿que sería de la parodia y del carnaval? Sólo en esos términos se explica que, en el desarrollo de su órbita, el planeta Pitol caiga en la parábola insurgente con que

cierra el libro, es decir en el diario que *redacta* sobre los primeros momentos del movimiento armado neo-zapatista de Chiapas. El lector deletrea ese testimonio menos como la culminación de un proceso de emancipación moral que como un regreso a la adolescencia convicta de sus convicciones, retratada en la *Autobiografía* de 1967 ("era necesario participar de alguna manera en la política") y por tanto: como una afirmación implícita acerca del carácter esférico del tiempo interior y un signo de que *El arte de la fuga* es todavía *work in progress*, proceso vivo en la medida en que no ha sabido aún fraguar un plan de evasión congruente para hurtarse a la pesadilla de la historia, "la ambigüedad entre fascinación y horror que a él le produce el país natal". Con todo, este razonamiento que busca establecer una distancia literaria ante la materia prima del discurso cívico del escritor —descifrándola en todo caso como un síntoma— sólo afirmaría la autenticidad, la gramática discreta que, según este lector, gobierna *El arte de la fuga*. Pues aun ahí, en la nostalgia de la épica, en la ambigüedad ante "un México radiante, bárbaro, inocente y esperpéntico" en el despliegue discontinuo del principio de esperanza, Sergio Pitol ostenta el carácter literario de su empresa. De ahí que *El arte de la fuga* deba ser leído en la frontera elusiva de la ficción y de la crítica como un libro de ensayos cuya honrada peculiaridad estriba en la intermitencia que lo sustenta.

El arte de la fuga no es una obra dictada por el arrebatado genial. Tampoco es una de esas obras maestras que, según Cyril Connolly justifican la existencia toda de un escritor y, con el tiempo, de una generación. Es en cambio una obra honesta, una prenda escrita de esta rara especie que es la conversación, un signo de esa otra ciudad llamada esperanza. No es sen-

cillo, como diría Elías Canetti, encontrar la "paz con todos aquellos de los que uno ha escapado".

NOTAS

¹ Benito Pérez Galdós citado por María Zambrano, citado por Sergio Pitlor.

² Umberto Morra, *Coloquio con Berenson*, traducción de Nadia Piamonte, Fondo de Cultura Económica, México, 1968. 262 pp. <

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ
MICHAEL

LA RUECA DE ONFALIA

De Juan Vicente Melo

Universidad Veracruzana, México, 1996, 122 pp. Prólogo de Guillermo Villar.

Las ediciones póstumas habitan el lado oscuro de la tradición literaria. Papeles olvidados, borradores interrumpidos, o testamentos cuidadosamente preparados para leerse tras la muerte del autor, los inéditos provocan dilemas morales, querellas legales y riñas filológicas. A veces, un albacea incumple la sospechosa suplica del legatario y publica, en vez de quemar. En otras ocasiones el archivo del escritor es saqueado por parientes sin escrúpulos. Y no han faltado quienes diseñan sus ediciones póstumas como una apuesta razonada contra la posteridad.

A un año de la muerte de Juan Vicente Melo (Veracruz, 1932-1996) leemos, al fin, *La rueca de Onfalia*, novela legendaria de cuya existencia se dudaba y cuya publicación hacía temer la ex-

hibición de un desgajado. ¿Para qué arriesgar un destino como el de Melo, cerrado de manera brillante y dramática con *La obediencia nocturna* (1969)? Si *La cordillera* existió alguna vez, ¿no hizo bien Rulfo en destruirla para evitar la publicación de un texto quizá inferior a sus solitarias obras maestras?

Melo, en cambio, dispuso la edición de *La rueca de Onfalia* pocos días antes de su muerte. Por ello, antes de comentar mi lectura, debo compartir algunas precisiones. Ana María Jaramillo—quien rescató y transcribió el material— sostiene que las escasas 121 páginas del pequeño volumen fueron escritas por Melo a finales de los años sesentas. El autor, según ella, jugó con la existencia del manuscrito durante un cuarto de siglo, limitándose a hacer, de tarde en tarde, modificaciones de poca monta. No veo razón alguna para descreer de este testimonio (que lamentablemente no está en el libro), pues como otros lectores pienso que la novela es estilísticamente simultánea, si no es que anterior, a *La obediencia nocturna*. *La rueca de Onfalia* puede ser el eslabón perdido entre *Los muros enemigos* (1962) y *Fin de semana* (1964), y *La obediencia nocturna*, obra que mantiene su sitio como nota final y magistral de esa década de narrativa mexicana.

Y tras el sosiego, la buena noticia: contra todas las reservas y no pocos pronósticos razonables, *La rueca de Onfalia* es un hermoso libro.

¿Qué quiere decir "la rueca de Onfalia"? Me dicen que José Emilio Pacheco ya hizo esa investigación. Con riesgo de ser reiterativo, consulté algunas fuentes mitológicas para leer que Onfale, reina de los lidios, compró a Heracles (o Hércules) una vez que el héroe culminó sus doce trabajos. Esclavo de Onfale, Heracles se convierte en un travestido que

divierte a su señora disfrazado de mujer y le sirve cardando e hilando lana. Onfale, famosa por su cabellera perfumada, y Heracles el fortísimo, acaban haciendo el amor y engendran varios hijos. En una ocasión, Pan, enamorado de Onfale, entra en los aposentos de la reina, se equivoca de lecho confundido por las sedas que visten a Heracles, y se lleva una azotaña del héroe. Desde entonces, aseguran los mitógrafos, Pan exige a sus visitantes que se presenten desnudos.

Ovidio, Luciano y Plutarco cuentan la historia de Onfale y Heracles, el trigésimo trabajo del héroe, esa engañosa servidumbre vicaria que rueca las funciones del amo y del esclavo, mitema que advierte sobre la ambigüedad que une y separa a lo femenino de lo masculino. Simbólicamente, la rueca de Onfale representa el desarrollo de los días, el hilo cuya existencia cesará de tejerse cuando la rueca quede vacía. Es el tiempo contado que decurre inexorablemente, el hilo de las generaciones que desteje el vestido del mundo.

Quizá Juan Vicente Melo escuchó primero el breve poema sinfónico de Saint-Saëns (*Le Rouet d'Onphale*, op. 31, 1872) y luego se acercó al mito, que el músico francés interpretaba de la siguiente manera: "El tema de la partitura es la seducción femenina, la lucha triunfante de la debilidad contra la fuerza. La rueca es sólo un pretexto, escogido desde el punto de vista rítmico y de marcha general de la pieza. Las personas a quienes puedan interesar los detalles verán en ella a Hércules gimiendo bajo unos lazos que no puede romper y a Onfalia mofándose de los vanos esfuerzos del héroe."

La rueca de Onfalia, de Melo, es una trasposición del mitema a esa saga familiar veracruzana que se sentía destinado a narrar. Desde

las novelas líricas de Owen, Villaurrutia y Torres Bodet (consagradas a Ixión, Narciso y Proserpina), nuestra narrativa no lograba una operación de esta naturaleza de manera eficaz. Melo, mejor que los jóvenes poetas Contemporáneos, logra esa fragmentación de las imágenes clasicistas, una de las grandes aventuras de la literatura moderna, cuyo paradigma es el *Ulysses* de Joyce.

He dicho que *La rueda de Onfalía* es un hermoso libro. Pero no es una gran novela. Varias páginas son memorables por la musicalidad de la prosa y la potencia de la evocación visual. Cuando Florelia y el doctor Rosique repiten el asunto de Onfale y Heracles, y aquél se pone el vestido de novia de ella, Melo gana una batalla, no por diminuta menos esplendorosa, en la querrela de los modernos contra los antiguos. Melo quiso escribir una novela de inspiración provinciana que recorriese troyos como la quedada, el niño monstruoso hijo del pecado, los velorios y las vendetas... Pero el libro póstumo de Melo se detiene una vez que el autor, melómano al fin, experimenta al piano una serie de variaciones encantadoras pero fugaces. *La rueda de Onfalía* es algo más que una colección de borradores y algo menos que una novela lograda: es una primera versión digna y sugerente de unos Buddenbrooks veracruzanos cuya escritura fue, acaso, la promesa incumplida del novelista.

Es lástima que Melo, en cuyas líneas de la mano se leían las enfermedades y los accidentes, pero también la fiesta y la música, haya carecido de esa templanza que tuvieron escritores menos inspirados que él, como Sergio Galindo. Pero estaba en el destino de Melo encarnar al artista temeroso de la obra terminada, quien desdeña la literatura a cambio de la vida: no fue nuestro último romántico solamente porque los románticos

nunca se acaban. Pero ante este libro póstumo persiste la duda de por qué retrasó hasta la agonía la publicación, y cuándo y por qué decidió, si es que lo hizo, dejar la novela en calidad de proyecto. Es probable que Melo, hijo rebelde de una familia alcurniosa, temiese hasta el final la develación de intimidades escandalosas. Extraña inocencia del romántico cuya rebelión se difumina cuando le otorgan las llaves de la ciudad. Pero no son poca cosa las páginas que componen *La rueda de Onfalía*. No son Heracles de cuerpo entero sino algunas de las más hermosas sedas que usaba cuando Pan lo descubrió, travestido en la prodigiosa Onfale. <

RAFAEL-JOSÉ DÍAZ

ESCENARIOS

De José Emilio Pacheco y
Vicente Rojo

Galería López Quiroga, México, 1996.

El imaginario de los lugares sacros preside desde sus inicios la pintura de Vicente Rojo. La más larga de sus series, *México bajo la lluvia*, tiene su origen en la idea antigua de la lluvia fecundante. *Escenarios*, la serie en la que actualmente trabaja, apunta hacia una demarcación más precisa de ese espacio sagrado, ritual, hierofánico. El libro que aquí comentamos se sitúa dentro de esa serie de un modo muy peculiar: el de la colaboración con un poeta, el del diálogo entre la letra y la imagen.

En *Los sueños compartidos*, discurso de ingreso al Colegio Na-

cional de México, Vicente Rojo recordaba la nómina de escritores con los que ha colaborado: Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Álvaro Mutis, David Huerta, José Miguel Ullán, Andrés Sánchez Robayna, Alberto Blanco o Fernando del Paso. No resulta extraño que un pintor que hace suya la idea de que "la poesía es la única prueba concreta de la existencia del hombre" vea en la palabra uno de los más altos estímulos para su creación.

Escenarios restituye el sueño de la palabra al lugar originario de su proferimiento litúrgico. El canto puede pronunciarse de nuevo sobre la piedra, en la cima de la pirámide, en el centro recóndito del laberinto. Los poemas de José Emilio Pacheco se proponen como escenarios interiores de la palabra. Junto a ellos, los dibujos de Vicente Rojo se muestran en el silencio sagrado de la imagen, como si la espera de una palabra fuera el secreto de su rara tensión.

Una misma sintaxis, en rigor, vertebró los escenarios de la palabra y los de la imagen. Sintaxis de trabazón arquitectural, cuya cifra podría ser este poema de Pacheco: "Entretejidas las piedras, / una con otra se unen / sin argamasa, /



orgía inmóvil, elogio del junto, / lejos de la ruina ya insinuada." Entre el escenario y la ruina, así pues, entre el lugar de incesante consagración y las piedras de la contemplación melancólica, el libro que ahora nos entregan José Emilio Pacheco y Vicente Rojo es no sólo un *bello mundo*, sino una bella meditación sobre los espacios (escenarios) interiores del mundo. <

GUSTAVO GUERRERO

LA INMINENCIA (DIARIOS, 1980-1995)

De Andrés Sánchez Robayna

Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1996, 313 pp.

Imagino la sorpresa del editor que examinó el manuscrito de Andrés Sánchez Robayna. Con admiración y con cierta incomodidad, no habrá dejado de preguntarse cómo definir a esta dúctil escritura que adopta las formas de la anotación diarística, pero que, en el fondo, rehuye toda calificación genérica. Supongo que no habrán sido pocas sus cavilaciones, pues, en el difícil y paradójico caso de *La inminencia*, salta a la vista que la etiqueta "diarios" sólo encubre un muy frágil compromiso entre las exigencias públicas de un horizonte de escucha y la íntima libertad de una palabra que mal se aviene con los modelos reconocidos. Muy defraudado quedará así el lector que se acerque al libro de Sánchez Robayna en busca de las crónicas mundanas de los hermanos Goncourt, de las confidencias de Gide o de los inventa-

rios domésticos de Thomas Mann. Tampoco ha de encontrar en él ni los eruditos apuntes de Lezama Lima ni las desgarradoras meditaciones de Pavese. La escritura del poeta canario corre, ciertamente, por otros cauces y, aunque participe a veces de la nota de trabajo o de lo cotidiano fechado, su tradición parece muy distinta. Si a algo corresponde, es a ese género sin género o, digamos, a ese "género particular" que caracteriza a ciertos ensayos de Montaigne, a las *Rêveries...* de Rousseau, a la *Semaine* de Jaccottet e incluso a los mejores pasajes de los monumentales diarios de Jünger. En sus *Miroirs d'encre*, Michel Beaujour enseña que el rasgo que los une a todos y les da un aire de familia es justamente la presencia de un discurso inclasificable, radicalmente singular; la transcripción de un secreto diálogo entre el yo y el tiempo, que va delineando, con escorzo, un extenso "autorretrato".

La inminencia se deja leer dentro de este marco variable, dentro de esta esfera de Pascal que engloba a los más conocidos espejos de tinta, tal y como los analiza el crítico francés. Su centro móvil es una experiencia individual que no puede ni quiere enunciarse sino con un verbo irreductible a las fórmulas ya consagradas, más allá de la ilusoria coherencia que se alcanza en las memorias o en los relatos autobiográficos. De hecho, la prosa de la anotación diarística, con su estructura fragmentaria y discontinua, se sitúa aquí en los antípodas de la tentación narrativa y tiene a las claras un rol táctico: menos diferenciada y más flexible, es el vehículo idóneo que le permite a Sánchez Robayna cruzar las fronteras entre los géneros literarios y jugar con los márgenes de la literatura. Todo el libro se nutre de esta franca indeterminación que es inherente a las diversas modalidades del autorretrato hasta el punto que las configura

desde su propio nacimiento. No en vano nuestro poeta, al igual que muchos de sus ilustres predecesores, comienza a escribir en la más completa incertidumbre y abre *La inminencia* con una pregunta reflexiva por la condición de su acto de escritura, como si la necesidad de proyectarlo lejos de sí mismo, en pos de una justificación externa, fuera el requisito indispensable para afirmar su esencial interioridad. "¿Cuál es el objeto de este cuaderno?", indaga en el primer asiento de 1980 y algunos años más tarde, en mayo de 1984, insiste: "Me pregunto a veces por la finalidad de este cuaderno". La respuesta, que aparece también muy temprano, marcha al unísono con la interrogante y, a lo largo del diario, delimita el espacio que da un sentido a la escritura: "El tiempo dibuja un rostro que ignoro", comprueba así el autor a fines de 1981. *La inminencia* es el resultado de un tácito y progresivo acuerdo entre este afán de reconocimiento y aquella aparente ausencia de motivación de las anotaciones. Pero se trata de un acuerdo que incluye siempre a un tercero, pues, como bien señala Sánchez Robayna en su prólogo, el libro se escribe "con el tiempo y contra el tiempo", es decir, en la doble y conflictiva conciencia que signa nuestra temporalidad.

Evidentemente, para cumplir con este pacto, no sólo hay que prestar una atención especial a aquello que Proust llamaba "nuestra apasionada entrevista con nosotros mismos". Es necesario transcribirla además con un lenguaje soberanamente libre, un idioma del alba siempre renovado e impar, como el desnudo rostro que se propone describir. Consecuente, Sánchez Robayna acaricia, en alguna minuta, la idea flaubertiana de un libro sobre nada y evoca incluso un sueño análogo de Juan Ramón: el de un poema sin asunto. Pero, en el ve-

rano de 1985, copia en el cuaderno unas palabras de Santayana que, a mi ver, resultan decisivas no sólo porque se repiten obsesivamente en el diario sino porque, en su primera incidencia, se yuxtaponen, casi en la misma página, a una cita de Pound. Así Santayana le dice a Sánchez Robayna que "el aire libre es una forma de arquitectura", pero el autor de los *Cantos* le recuerda que "lo esencial en un poeta es que nos construya su mundo". ¿Cómo conciliar dos solicitaciones aparentemente tan opuestas? ¿Cómo servir dos causas que, en principio, se excluyen? Sin lugar a duda, uno de los mayores logros de *La inminencia* —una de sus maravillas— es el haber dado con la solución a través de una escritura hermosamente *désoeuvrée*, a la vez rigurosa y divagante, desprendida y estricta. Su equilibrio es el de una concertada improvisación musical que va recorriendo los lugares de la memoria, los distintos espacios donde el yo se refleja tratando de discernir la labor del tiempo. Son ellos los que constituyen las múltiples temáticas de esta escritura, las dispersas vivencias del diarista, aunque, como sabrá reconocerlo cualquier lector de *La saison*, también aquí es posible reducirlas a tres categorías principales: lo que el poeta sueña, lo que ve y lo que lee.

La primera es a todas luces, cuantitativa y cualitativamente, la menos importante. Los sueños sólo tienen un registro muy limitado en las anotaciones a despecho del papel que desempeñan como representaciones de la memoria más arcaica y arcaica. Por su intermedio, la escritura se aproxima a las formas de la narración y del enigma, y siente un testimonio de lo oscuramente otro: el misterio de un imposible diálogo entre José Jorge Oramas y Domingo López Torres, la inquietante visión de un paseo nocturno

por una ciudad parecida a La Habana, el borroso texto sobre los camellos que alguien debe redactar en una abadía y cuyo autor es quizá —es ya— Agustín Espinosa. Algo dicen estas confusas fantasías de la relación del soñador con su pasado y, en particular, de sus vínculos con la tradición canaria, con el designio de las islas. Sin embargo, por lo que toca a la materia insular, más elocuentes que los sueños son en verdad las ensueñaciones: lo que el poeta ve despierto con los ojos de la imaginación. Y es que, como el paseante solitario de Rousseau, el Sánchez Robayna de *La inminencia* encuentra en el sentir del paisaje que lo rodea el puntual estímulo para muchas de sus *rêveries*. Confieso sin ambages que algunas de las mejores páginas de prosa que me ha sido dado leer últimamente están en estas numerosísimas estampas de la naturaleza canaria, en estas viñetas y brevísimas observaciones que componen un fragmentario y amoroso himno a la geografía de las islas. Las anotaciones cruzan así el sendero que las lleva hasta el territorio de la poesía y, por momentos, alcanzan la fuerza expresiva de un cuadro de Oramas o acaso el súbito de algún verso de Lezama Lima. Inolvidables resultan, por ejemplo, las escenas de la noche de san Juan de 1987, las hogueras que ciernen la oscuridad y van iluminando el cielo de Tenerife "por ver hasta en la noche la luz llena y brillante del verano", como escribe entonces el poeta. No menos hermosas son las frecuentes marinas que conjugan las precisas desinencias del sol, el agua, la tierra y los cielos. El autorretrato se apoya en ellas a la hora de fijar la imagen de un hombre que se confunde con su paisaje y que se reconoce en sus continuas mudanzas, un hombre-naturaleza que sabe que siempre "hay algo nuevo, distinto, sin pasado, en los caracolillos fun-

didados con la arena, en los colores del mar".

Mal puede afirmarse, empero, que todo paisaje de pie al mismo tono festivo. Sánchez Robayna describe también la huella del tiempo y a menudo no puede menos que comprobar, como el filósofo que llora, el fatal divorcio entre memoria e identidad. Barcelona, Sevilla, México o Granada, los itinerarios del recuerdo, señalan las citas del desencuentro entre lo que una vez se vio y el que ahora trata de ver otra vez. Sirva de ilustración un apunte de septiembre de 1985: "Sevilla en medio del calor y yo en medio de la ciudad intentando reconstruir mis días aquí, ya antiguos. Pero nada logro reconstruir salvo fragmentos rotos, cristales destrozados que ya no me reflejan, calles y esquinas en las que ya no puedo reencontrarme. Sólo queda el olor de jazmines en el patio de tierra, con farolillos de colores, un continuo presente bebido sobre un pasado sin respuesta". Seis años más tarde, en una noche de Granada, Sánchez Robayna saca la conclusión que se impone: "Todo regreso es imposible. Las leves aguas del río lo aseguran. Esas aguas se han ido con nosotros". *And yet... and yet...*, el poeta no ignora que sólo en ese fluir puede contemplar su verdadera imagen y que, lejos de cualquier refutación del tiempo, su escritura es también —y sobre todo— un trabajo compartido con el tiempo, un perpetuo recomenzar. Al ovidiano *tempus edux omnia* opone así, desde las páginas preliminares de *La inminencia*, un *tempora mutantur et nos mutamur in illis*. La atención con que apunta lo que ve proyectándolo sobre los fondos de la memoria, superponiéndolo a lo que ya ha visto, responde justamente al deseo de registrar las mutaciones que se han producido entre pasado y presente, los testimonios de una transfiguración.

Todos ellos representan, dentro de la economía del libro, el gesto escurrido que mueve las líneas del rostro y, una vez más, corrige el autorretrato.

El profuso archivo que, en *La inminencia*, acoge los cambiantes signos de lo que se ve —lugares, ciudades y paisajes— no puede compararse, sin embargo, con la vastísima enciclopedia que lo que se lee moviliza. Y es que la lectura constituye, indudablemente, la actividad principal que se consigna en las anotaciones, es la sustancia preferente de que se alimenta la escritura. Infatigable, Sánchez Robayna comenta e interpreta un número vertiginoso de obras literarias, cinematográficas, plásticas y musicales. Por la biblioteca de *La inminencia* desfilan así san Juan de la Cruz y Quevedo, Góngora y Mallarmé, Paz y Lezama Lima, Eliot y Steiner, Broch y Celan, entre tantos y tantos otros. La galería comprende, en una enumeración no menos caótica e incompleta, obras de Cy Twombly, Le Corbusier, Klimt, Chillida, C.D. Friedrich, Klee y Cézanne. Por lo que toca al cine, se comentan películas de Dreyer y de Rossen, y el catálogo musical, indeclinable, comprende una extensa selección de música religiosa barroca y contemporánea. Pero lo esencial es el esfuerzo del poeta por hacer de toda esta memoria cultural una memoria personal, el esfuerzo por *incorporarla* a su más íntimo devenir. Sánchez Robayna no ha olvidado esa verdad que ignoran —o que pretenden ignorar— muchos artistas y escritores “postmodernos”: a saber, que no es posible hacer tabla rasa del pasado cuando se aspira a producir algo nuevo, pues, tarde o temprano, semejante omisión lleva al presente a un atolladero, a un callejón que sólo puede ser ciego. De ahí que el tan cacareado *no future* de tantos creadores de nuestro fin de siglo

esconda, muy a menudo, un desmemoriado *no past*. Como todo intelectual que se respete, como el sólido poeta que muchos conocemos, Sánchez Robayna elabora con sus lecturas una respuesta para aquello que lo ha marcado y lo integra a la secreta continuidad entre obra y existencia. La anotación diarística colinda, en este punto, con la prosa de la reseña y del ensayo, como un libre ejercicio de la crítica en su vertiente más individual. Paralelamente, en una visión de conjunto, los fragmentos van componiendo una suerte de *Bildungsroman*, el quebrado recuento de la formación de un poeta y del desarrollo de su poesía. No faltan así apuntes que trazan la génesis de algún poema o que, en un comercio permanente con otros textos y con otros autores, dan pie a una incisiva meditación sobre el estatuto y la función de la poesía.

Como lector de sí mismo, Sánchez Robayna se describe, en estas páginas, a través de una evolución que, entre 1980 y 1995, le lleva de la búsqueda de una palabra impersonal, heredera del modernismo de Pound y de Eliot, hasta un concepto más bien transpersonal del quehacer poético, cada vez más vinculado a la tradición mística española. Hacia el final del libro, en noviembre de 1995, el poeta cree ver en dicha trayectoria “un tránsito del *estar al ser*”, es decir, un gradual acercamiento al misterio de un lenguaje que conoce desconociendo y cuya gnosis se presenta bajo la forma de una revelación. Lo cierto es que, en su pensamiento poético, la experiencia estética y la experiencia religiosa se funden —y se confunden— constantemente hasta el punto que, en las notas de los últimos años, se vuelven prácticamente indiscernibles. Para ser más preciso, diría incluso que la segunda acaba devorando a la primera al imponerle un deber de trascen-

dencia que, según el autor, ésta no puede dejar de cumplir. Tal postura exigiría incontestablemente una más amplia discusión que no cabe ventilar en una reseña; pero, en mi sentir, su mayor virtud es la de darnos la talla de un poeta que, ante la tentación nihilista de una era desencantada, afirma rotundamente su fe en los poderes de la poesía. Más que una reivindicación, su discurso es una *profesión* que traduce un destino: creer que, al margen de los espejismos de la representación, aún es posible poner la mano en el fuego y arrancarle una verdad al tiempo sobre los avatares de la existencia.

No es fácil comentar un libro que no se parece a ninguno de los que hayamos leído antes, pero que, a la vez, pone en movimiento a una imprecisa armada de recuerdos. Como la famosa intuición de Kant, *La inminencia* da mucho que pensar sin fijarse en un concepto y constituye un reto para nuestro entendimiento y para nuestra imaginación. No creo equivocarme, sin embargo, si digo que estas páginas encierran una de las más originales y arriesgadas aventuras de la prosa española en nuestro fin de siglo. Hay en ellas una dicción vivificante que lleva el sello de la mejor poesía y, además, una palabra singular que quiere ser compartida, una palabra que viene a decirnos “el sueño que somos, la soledad que somos” o acaso “el sueño mismo de una pacificada identidad”, como escribe el autor en el último texto de 1986. El autorretrato de un poeta en su isla —e incluso de un “poeta-isla”— nos tiende así un lúcido y emotivo espejo para que cada cual pueda mirarse con ojos nuevos, otra vez y por primera vez. Pero no habría que olvidar que ese gesto sólo es posible gracias a una perspectiva que se abre en los límites de la literatura, allí donde está su centro: en los territorios de lo innominado. “La música, los estados de feli-

cidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético". Sin lugar a duda, no es otra la experiencia que Sánchez Robayna busca y encuentra a lo largo de quince años. Por su título, por su belleza y por su fina intensidad, el libro que ahora publica sería digno de este difícil epígrafe de Borges, de estas conocidas líneas que pocas obras merecen y sólo algunas páginas excepcionales suelen corroborar. ◀

FABIENNE BRADU

MATERIA DISPUESTA

De Juan Villoro

México, 1997, Alfaguara, 311pp.

Si en la vida el paso de la adolescencia a la madurez suele festejarse como una garantía de sobrevivencia del género humano, en cambio, en la literatura, la victoria más celebrada es el regreso a la infancia. Con su segunda novela, *Materia dispuesta*, Juan Villoro no solamente se propone desandar el paso del tiempo, sino que, además, se despidió de la adolescencia de las letras mexicanas, mejor conocida como "La Onda", a la que sólo siguen aferrándose unos patéticos cincuentones como a una cantimplora de eterna juventud.

Materia dispuesta es una novela rara. Lo digo sin ambages porque me parece que ésta es su delibera-

da fisonomía. Se trata de una educación sentimental en la que se ha adelgazado hasta el mínimo posible el principio de causalidad. Su proyecto de construcción semeja una deriva que hiciera surgir el sentido por efecto de acumulación de pruebas, un poco como la imagen de un rompecabezas se revela al poner la última pieza. Pero las piezas que va colocando Juan Villoro en el tablero de *Materia dispuesta* no son meras fotografías recortadas sobre el abigarramiento de una época que va de 1957 a 1985. Cada pieza es en sí misma una representación, una cifra, una clave. Así, el resultado tiende a leerse como una representación de un sinnúmero de representaciones, una cifra de la Historia nacional elevada a la enigmática potencia de unas cuantas historias individuales. A diferencia de otras aventuras del género, la novela de Juan Villoro propone un recuento de escasa épica, como si la carencia de grandes causas hubiese desperdigado a los individuos de su generación en un limbo tan lenitivo como una antesala del purgatorio. Ni paraíso, ni infierno, el México que aparece en el trasfondo de *Materia dispuesta* es un lote baldío, del que brotan los restos de un pasado remoto y las promesas de un futuro que tarda en llegar.

Como Juan Villoro es el campeón de la prosa boxística, de la frase como gancho en las carnes blandas de la literatura sentimental, no es extraño que sus personajes carezcan del elemental derecho a la introspección. Entender sus destinos es desentrañar las claves que cifran los resortes más potentes de su personalidad. Sintomáticamente, la novela comienza con la frase: "Mi padre siempre usó el lado raspo de la toalla." Al lector le toca interpretar cómo una simple manía delata un rasgo psicológico que justifique las incursiones del arquitecto Jesús

Guardiola en el rescate de la identidad nacional. La filósofa Clarita cifra su espíritu crítico en las siete puertas que resguardan el paso de la calle a la cocina de su casa y que ella abre y cierra como aduanas en el camino al conocimiento. Cristina Ferrán, la madre del protagonista, significa su incertidumbre existencial pegando frases grandilocuentes sobre la puerta del refrigerador familiar. La niña Verónica pasa los años que su amigo Mauricio atraviesa en la duermevela de la voluntad, presa del sueño literal del coma. Y así sucesivamente.

Sin embargo, no todas las señas son tan evidentes como la devoción espartana del arquitecto, sobre todo cuando se trata de su abúlico hijo, Mauricio Guardiola. La manía más singular y aparentemente definitiva de su carácter consiste en coleccionar basuras. Escuchemos su propia explicación acerca de este fervor coleccionista: "Una publicidad insistía en que la ciudad generaba suficiente basura para llenar el Estadio Azteca todos los días. En el camino de regreso imaginaba el estadio convertido en un bote de deyecciones, pero el amontonamiento me dejaba del todo insatisfecho; la riqueza de la basura está en su dispersión: el relato de los desechos debía estar suelto; avanzaba en los celofanes atropellados en el asfalto, en la botella que agregaba un brillo repentino a los canales, en el olor de las cáscaras de mango; los trozos sólo contaban su historia de conjunto si seguían siendo trozos; por eso detestaba la inútil grandeza del estadio como basurero y procuraba que mi colección de restos fuera pequeña. En la caja plateada guardaba algunas obsidias, cerillos, un botón de cobre, otro azul ultramarino, un silbato, lo suficiente para suponer una conexión entre ellos, y para que esa conexión no fuera lógica. De mo-

do inmejorable, mamá hablaba de mi 'colección de basuras'".

Como en un juego de cajas chinas, "la caja plateada" de Mauricio Guardiola, que no es sino la novela de Juan Villoro, en la que cada trozo cuenta la historia del conjunto a condición de que siga siendo trozo, a su vez encierra la cifra de un episodio en cada pieza de la colección. Así, el relato de la educación sentimental de Mauricio Guardiola está guiado por el mismo principio que rige la colección de basuras: un número suficiente de episodios para suponer una conexión entre ellos y, a un mismo tiempo, para que esa conexión no fuera lógica. Si reconocemos la estrategia narrativa de *Materia dispuesta* en el afán coleccionista de Mauricio, en cambio, no todas las piezas entregan su clave. Salvo la obsidiana que el padre regala a una amante y que luego el niño descubre como la evidencia de una traición, las demás piezas conservan intacto el misterio de su atesoramiento. Sin embargo, tienen la precisión del recuento autobiográfico, como si fueran las huellas de un pasado que no pudo ser del todo inventado.

Por lo demás, así ve Mauricio el mundo: con esa "fascinación de utilero, para atrapar las claves menudas e inertes que definen una vida". Cuando trabaja de taxista porque le niegan un papel en una obra de teatro (¿cómo le darían un papel a él que ni siquiera es capaz de ser el actor de su propia vida?), "por primera vez —escribe Juan Villoro— comparó esa tarea con su colección de basuras; los tripulantes nocturnos respondían a la característica esencial del desperdicio: estaban sueltos, no alcanzaban a formar un orden, no había un dibujo que articulara sus vidas (...) Aunque había frases comunes, un rencor medio, las historias de los clientes variaban mucho, comunicaban miedos y excesos que tal vez

sólo se atrevían a decir en el trayecto, como anécdotas suspendidas, libres de un desenlace que forzara responsabilidades".

La propuesta de Juan Villoro se emparenta aquí con la maquinaria narrativa del argentino César Aira, a quien se debe el epígrafe de *Materia dispuesta*. Se trataría de recrear el libre juego de la imaginación con el arte de un relojero suizo. Pero Juan Villoro no es tan radical como César Aira en el manejo del continuo narrativo. Porque retiene las riendas del relato a través de su prosa atlética, Juan Villoro se resiste a entregar a sus personajes a la suerte de sus íntimos delirios.

El escenario de la novela y las peripecias externas cobran una relevancia menor en comparación con el reto de construir a los personajes casi exclusivamente a partir de sus manías. Irrumpen en la materia amorfa que constituye la deriva de *Materia dispuesta* con excesiva violencia. Las grandes sacudidas de la novela, magnificadas en los dos sismos que atezan el destino abúlico de Mauricio, y que también cimbran el relato con escenas de crudo erotismo, apenas repercuten en la evolución del protagonista hacia su despertar final. La gran paradoja de *Materia dispuesta* y tal vez una razón de ser de su rareza, es que un enfermo de la voluntad como Mauricio Guardiola encuentre a su demiurgo en el escritor más pujante de la prosa mexicana actual.

Cada nuevo libro de Juan Villoro me despierta la misma sospecha: intuyo en él y, sobre todo en la velocidad de su prosa, un temor a abandonarse, a ser sentimental y a no ser resueltamente moderno. La agilidad y el ingenio son sus armas para sortear el doble riesgo. Pero, a fin de cuentas, ¿no es este temor un simple señuelo de moros en la costa? <

DAVID MEDINA PORTILLO

BALANZA DE SOMBRAS

De Antonio Deltoro

Joaquín Mortiz, México, 1997. Premio Nacional de Poesía Aguascalientes 1996.

Ahora que para efectos de esta nota releo algunos de los poemas de Antonio Deltoro me llama la atención encontrarme con más de una faceta en el rostro de una obra que, hasta ayer, consideraba yo como un lento ahondamiento sobre una misma razón poética. *Los días descalzos*, el libro que precede a *Balanza de sombras* y que reúne —con la exclusión de varios poemas de *Algarabía inorgánica*— todo lo escrito por Antonio Deltoro, ha sido el pretexto para que me hiciera la idea particular de un poeta de espacios en corto o ensimismados cuya expresión, para mí, estaba constituida con elementos nostálgicos de un escenario menos acotado por la medida urbana. En este sentido, por ejemplo, una imagen que asocio a su poesía (signo que comparte, por lo demás, con otros poetas mexicanos como Fabio Morábito, Eduardo Hurtado, Jaime Moreno Villarreal y Luis Ignacio Helguera) es la de la habitación transformada en extensión geográfica capaz de albergar múltiples capas de realidad e irrealidad poéticas.

Sin embargo, una efectiva voluntad de "sequedad" por parte de Antonio Deltoro —que, para mi gusto, ocasionalmente daba en el suelo de un arte *povera* demasiado conurbada—, hecha audible a partir de elementos provenientes

de la inmediata cotidianeidad y expuesta, también, con un lenguaje de plática diaria, me distrajo de oír algo que ahora me parecen dos de las características fundamentales en esta poesía. A saber: su dimensión onírica cuyo ojo (de raíz y ramas en Vallejo, Neruda, Quiroga, Dylan Thomas..., etc.) altera las normas de esa cotidianeidad y, por otro lado, su propensión a la escenografía espiritual casi metafísica. Anotar esto último pudiera parecer pedante para alguien que, por ejemplo, escribe: "En el mismo lavadero lleno de espuma, / Mere se lava la boca con Colgate; / ver a Mere es lavarse la boca"; no obstante, se trata del mismo autor que también ha escrito el poema "Sol en un cuarto vacío", émulo de la mirada mental que dio origen al cuadro de Hooper de idéntico título.

Acaso ya lo suficientemente comentada por varios reseñistas, la primera de estas características a las que me he referido puede advertirse sobre todo en "¿Hacia dónde es aquí?" (recordamos la serie temática de las gallinas), sección inicial de *Los días descalzos*; la segunda, a mi entender apenas glosadas por la crítica, alcanza una resonancia plena en *Balanza de sombras*, su último libro.

Las cosas, las mismas cosas, a
diferentes horas,
habitan diferentes playas:
las sombras son las playas de las
cosas;
las sombras de la mañana
son playas tropicales de arena
fínísima;
las de la tarde son playas
melancólicas.
Las de la tarde
se extienden añorantes
donde el sol ya pasó;
las de la mañana,
adelantadas del sol,
hacia la tarde.
Si bien es posible encontrarle

más de un antecedente a este perfil de Antonio Deltoro en *Los días descalzos*, es probable que cualquiera aceptara la idea de que la anterior cita es un poema de otro autor. Detrás de *Balanza de sombras* advierto a un poeta afín al temperamento de poetas como, para dar nombres deshilados, Machado en sus variaciones de Mairena y Abel Martín, Pessoa en papel de Ricardo Reis y, por extraño que parezca, Magrelli asentado en su "objetivismo íntimo" y Juarroz elevando su música del concepto y el objeto. No es extraño así que, como explica Antonio Deltoro en una entrevista de 1995, el poeta se ocupe ahora en reajustar un modo distinto de ver, oír y respirar, en acomodar los sentidos en torno a una realidad que suena a materia renovada: "Yo creo que en la vida diaria los objetos que nos rodean y las situaciones en las que participamos se nos presentan sin brillo. La poesía hace que las situaciones lo recuperen".

Antonio Deltoro, cual debe, es un poeta de obsesiones, de motivos fijos a los que ha aprendido a tratar adaptándolos a la natural evolución de su poesía. En este sentido, su atención permanente hacia los enseres y seres que pueblan la realidad cotidiana se altera conforme se ha ido transformado su manera de entender dicha realidad y la poesía que surge de ella. Así, en *Balanza de sombras* encuentro al mismo poeta que leí y disfruté en *Los días descalzos*, paciente decifrador de las huellas que sobre las cosas —o en su metáfora mayor: la ciudad— dejan los usos y costumbres de los hombres y sobre los cuales puede deletreadse no sólo una memoria personal o familiar sino, incluso, un memoria de la especie (cfr. el poema "Fútbol", entre otros). Pero encuentro, asimismo, a un poeta capaz de abandonar a esas cosas a su sola materialidad, a su elementalidad, por

llamarla de algún modo, inhumana. Incluso, si antes cada día de la semana llevaba el nombre que le corresponde en el calendario, hoy la expresión se economiza al grado de consignar sólo sus apelativos directos. Ya no existen "las mañanas del jueves" ni "las tardes del domingo", sino apenas "las mañanas" o "la tarde":

En las mañanas me basta ser como
le basta a todo ser
el ser en esa luz: los pájaros son
pájaros
y nada más; las muchachas,
muchachas
y hasta a los viejos les sienta bien
ser viejos y quedarse sentados.
Pero viene la tarde a cerrar las
cancelas
y a decimos que tenemos que salir,
y a las mismas cosas no les basta ser
nada más

Esta nueva orientación ha afectado a la poesía de Antonio Deltoro en un aspecto que, en lo personal, considero un verdadero acierto. Me refiero a la línea que va de la economía verbal al ahondamiento de la experiencia poética. Hay, por lo mismo, cierta lección de abismo en los breves poemas que componen *Balanza de sombras*: un tajo que se abre tanto en la monologada meditación del hombre repasando su memoria personal como sobre cierta realidad desasida, que dibuja un paisaje espiritual de objetos en extraña soledad. En este orden y después de *Balanza de sombras*, quizá pueda proponerse una coordinada de lectura que nos permita acercarnos para enmarcar la totalidad del trayecto poético de Antonio Deltoro. En el centro estaría, según yo, su celebración de lo cotidiano; y en dos extremos opuestos: los hoyos negros de lo onírico y la mirada que despoja a la realidad de sus "enormes minucias" (Ches-terton). ◀