

Mar fantasma, de Pedro Ángel Palou

Elogio de lo breve

Tomás Regalado López

Desde su primera obra publicada, *Como quien se desangra*, el escritor mexicano Pedro Ángel Palou (Puebla, 1966) se ha especializado en un tipo de *nouvelle* de escasa anécdota y profundo contenido lírico, más cercana a la síntesis poética que al ideal de la ficción como instrumento de conocimiento, explorado por el autor en otros ejemplos de su narrativa. Mientras una de sus líneas creativas responde al subgénero de la novela de ideas o *gedanken Roman*—es el caso de *El dinero del diablo*, *Memoria de los días*, *El impostor* o *Paraíso clausurado*— y otra ha explorado la novela histórica de tema mexicano—en *Cuahtémoc*, *Varón de deseos*, *Morelos*, *Pobre patria mía*, *Zapata* o *No me dejen morir así*—, existe también una faceta en la producción de Pedro Ángel Palou caracterizada por la brevedad, el lirismo y la síntesis: novelas de apenas un centenar de páginas donde el protagonista es el lenguaje, depurado hasta la extenuación y exquisito destilado en el que se manifiesta, quizá como en ninguna otra cara de su trayectoria literaria, el oficio escritural del autor poblano. Pertenecen a este ámbito—además de la citada *Como quien se desangra*, *Bolero* y las escasamente difundidas *La naturaleza de las cosas* y *La nómada tristeza*— cuatro narraciones recopiladas recientemente por Seix Barral México en un volumen conjunto llamado *Mar fantasma. Cuatro novelas breves*.

Mar fantasma toma su título del verso de *Muerte sin fin* de José Gorostiza (“mar fantasma en que respiran—peces del aire altísimo— los hombres”) y consta de cuatro *nouvelles* publicadas independientemente durante la primera década del siglo XXI: *Demasiadas vidas* en Plaza y Janés, en el 2001; *El infierno es el cuerpo*, original-

mente titulada *Qliphoth* en su edición de Sudamericana, del 2003; *La casa de la magnolia* y *La profundidad de la piel*, en Sudamericana (2004) y Norma (2010), respectivamente. Las cuatro son el ejemplo, como puede leerse en el prólogo, de “una novela exenta de toda ornamentación donde sólo hubiese intensidad de lo sentido y acción dramática” y de “ese género híbrido entre el cuento o el relato y la novela misma, [que] posee su propia forma, es un animal distinto”. Aunque proyectos independientes, las cuatro comparten líneas temáticas que se repiten, como *leitmotivs*, otorgando una unidad coherente a las poco más de 350 páginas del libro: la fugacidad del placer, las lecturas subyacentes de *El amor y Occidente* de Denis de Rougemont y *El erotismo* de Bataille, la separación de los amantes, la beneficiosa influencia de *Farabeuf* de Salvador Elizondo, el conflicto entre Eros y Tánatos y la obsesión por el instante, aquel en el que conviven, de manera inaprensible y fugaz, vida y muerte, placer y dolor, ser y no ser. En una entrevista publicada en 2012 en *Letralia* (“Todavía creo en la novela total. Una conversación con Pedro Ángel Palou”), el autor las consideró “la quintaesencia del destilado” y “un ejercicio todavía más consciente de eliminar lo superfluo por el puro placer de contar en intensidad profunda, la tragedia de una vida”.

En el epílogo a la primera edición de *Demasiadas vidas*, Palou confesaba que, en mitad de un proyecto de mayor envergadura—muy probablemente su novela *Paraíso clausurado*— se le apareció un “libro breve, lacónico como la nostalgia que lo inspiró”. Este libro *breve y lacónico* era *Demasiadas vidas*, narración poética ambientada en un puerto marino donde las figu-

ras, las palabras y los objetos adquieren una consistencia brumosa, cercana al murmullo rulfiano y difuminada por la nostalgia, la irrealidad del sueño y la fragmentación del recuerdo. Perdido en el difícil tránsito entre la memoria y la escritura, su doble plano cronológico se estructura sobre un presente opaco—el vivido por Horacio, protagonista, en su retorno a los escenarios de su infancia— y un pasado adolescente, acontecido en abril de 1976 y determinado por el recuerdo de una mujer. A partir del inaugural epígrafe de Eugenio Montale—“Son necesarias demasiadas vidas para poder vivir una sola”—, la *nouvelle* se convierte en una suerte de *Pedro Páramo* marino donde Horacio, trahumante de Juan Preciado pero también de Telémaco, hijo de Odiseo y Penélope, retorna al espacio de su adolescencia para “ajustar cuentas con los muertos. Porque hay vivos, como yo, que no dejan morir a sus muertos”. La búsqueda universal del padre, el ambiente brumoso y otros reflejos rulfianos se manifiestan en el lenguaje a través de oraciones como “es un pueblo fantasma lleno de fantasmas y de viejos pescadores”, “los recuerdos, cuando ha pasado tanto tiempo, entran en esa zona de bruma en la que habitan los sueños” o, en una referencia casi directa a la rima de Bécquer, “¡Qué solos se quedan los vivos!—el grito al vacío. Y lo repito, una y otra vez: ¡Qué solos se quedan los vivos!”.

Entre versos de Pavese, Rilke, Huidobro, López Velarde, Pellicer o Gorostiza—y referencias intertextuales a los *Silogramas* de Cioran o al relato “Primer amor”, de Emilia Pardo Bazán—, *Demasiadas vidas* retoma en la tradición mexicana la línea de la prosa lírica de Contemporáneos: obras breves como *Novela como nube*, *Da-*

ma de corazones o *Proserpina rescatada*, carentes de trama, sin apenas secuencia cronológica y construidas a través de una yuxtaposición de símbolos. Como en las prosas de Owen, Villaurrutia o Torres Bodet, la ausencia de un andamiaje argumental permite la repetición de poéticos *leitmotivs* que Horacio describe, disemina y recolecta de forma recurrente, construyendo un esquema recurrente donde se rompe la cronología tradicional y donde Eloy Urroz —compañero de viaje de Palou en el *Crack*—, en *Siete ensayos capitales* (2004), halló “un eterno retorno donde todo pasa simultáneamente y donde un tiempo no invalida a otro, sino que coexiste”. Emerge entre estos motivos Lucía como representación del Eterno Femenino, mujer atisbada en fugaces recuerdos mientras observa el mar en la soledad de la noche, en la esquina de un parque, en el borroso fondo de una fotografía en blanco y negro, en la prostituta del burdel de doña Eulalia, en la Berenice muerta que busca Horacio entre las lápidas del cementerio o en la mulata de Belém do Pará que solamente existe en el recuerdo de Gregor Bruchner, el viejo poeta encargado del faro. La búsqueda imposible de la mujer termina despeñándose en el abismo porque, como reconocerá Horacio al final de la novela, rememorando el dístico de Borges, “yo, que tantos hombres he sido, no fui aquel entre cuyos brazos desfalleció Lucía, la mujer de ese abril tan lejano y real”. El sentimiento de pérdida subyacente al discurso de *Demasiadas vidas* confluye en la muerte de Gregor y, en un abierto homenaje al *Moby Dick* de Melville, con el cadáver de una ballena encallada en el puerto. Muerte del animal que consigue presentar Horacio, mudo testigo, capturando el instante a la manera elizondiana, y muerte que prefigura también el deceso del protagonista, aterrorizado por la experiencia: “entonces me invade un súbito temor. La he visto morir. El instante exacto de su muerte. La extinción de sus últimas células. Nunca había visto morir a nadie, pienso”. Escondida en sus bellos significantes, la ausencia de significados en *Demasiadas vidas* sitúa a Gregor Bruchner, encargado del faro, como el único guía de Horacio/Telémaco entre la niebla que envuelve

la búsqueda; hacia el final del texto, poco antes de su muerte, reconocerá el anciano la delgada línea entre la escritura y la ocultación de secretos donde se inscribe el discurso de la novela: “escribir es lo mismo, una insoportable forma de develar secretos. Por eso escribir es una traición. Uno no debería decir nada”. *Demasiadas vidas* fue unánimemente aclamada por la crítica con motivo de su primera publicación en el 2001; para Chávez Castañeda y Celso Santajuliana, “con *Paraiso clausurado*, pero sobre todo con *Demasiadas vidas*, Pedro Ángel ha alcanzado la madurez narrativa y se ha configurado el aura de autor en expansión” (*La generación de los enterradores II*, 2003); Eloy Urroz la consideró “una joya de la literatura mexicana reciente”; y, según Guillermo Samperio, en un texto publicado en *Literate World*, fue “un libro transparente, dueño de una calidad excepcional. Una novela memorable y una de las historias más tristes de la literatura mexicana”.

Aunque su nombre original era el término cabalístico *Qliphoth*, la segunda novela de *Mar fantasma* se publica ahora como *El infierno es el cuerpo*, título que remite al ensayista escocés Thomas Carlyle: “sólo hay un templo en el Universo, dice el devoto Novalis, y es el cuerpo humano. Nada es más sagrado que esta forma elevada. Tocamos el cielo cuando deposita-

mos nuestra mano en él”. Si el tema principal de *Demasiadas vidas* era la búsqueda, la temática de *El infierno es el cuerpo* gira en torno al recuerdo inasible del placer vivido: Andrés, protagonista, intenta recuperar a través de la memoria su relación con Mónica, la mujer que entró en su vida y en su casa para llenar ambas con su deseo, su pasión y su energía. Para ello rememora los momentos junto a Mónica hasta reconstruir el recuerdo de la mujer y recrear una figura erótica cuya materia, como en Bataille y en Elizondo, es sólo memoria y escritura: una figura que se bosqueja como idea, como ilusión narrativa, como un personaje que “se llama Mónica. Es preferible recordarla por su nombre” y que “no es real, es memoria y Andrés no soporta la punzada de este recuerdo. Entonces la escribe. No le queda más remedio. La inventa teniéndola, se transforma siendo poseído”. La experiencia erótica y la escritura se hallan separadas por seis años, tiempo durante el cual el narrador no ha conseguido olvidar a la mujer; para entonces la fogosa pasión inicial ha dado paso a una etapa donde la pasión se ha consumido, dejando un sentimiento de vacío que se corresponde con la fase de la *separación de los amantes* que Denis de Rougemont describiera con exactitud en su ensayo *El amor y Occidente*. Allí se afirmaba, en sintonía con la novela de Palou, que “el placer es instantáneo, único, irrepetible. Pero aun esa certeza no te devuelve la de la ilusión y la esperanza, y es inevitable caer en el vacío”: este vacío intenta fútilmente llenarse en *El infierno es el cuerpo* a través de la creación literaria, con el fin de “escribir para ser, para evitar la soledad y compartir el mundo”. Temas como la *coincidentia oppositorum*, la escritura en el filo entre el placer y el dolor, la identificación metafórica entre texto y cuerpo y la analogía entre coito y escritura —dos procesos punzantes que auguran, aunque sólo fugazmente, la significación del ser— permiten trazar una línea entre *El infierno es el cuerpo* y obras anteriores como *Farabeuf* de Salvador Elizondo, *Días de ira* de Jorge Volpi y, sobre todo, *El erotismo* de Georges Bataille: no en vano el protagonista es observado por el filósofo francés desde una vieja fotografía en la pa-





Pedro Ángel Palou

red de la habitación. El intento de recuperar a Mónica a través de la escritura dura once noches, cada uno de los capítulos de la novela deja un sentimiento de vacío que conduce irremisiblemente al suicidio; recordando los abismos en la poesía de Xavier Villaurrutia, la vinculación entre cuerpo, memoria y escritura en *El infierno es el cuerpo* deja, como última conclusión, “la imposibilidad del cuerpo a través del recuerdo o viceversa”. *El infierno es el cuerpo* es, en fin, la novela de la negación por excelencia: la negación del recuerdo, la negación de la vida, la negación del placer, el dolor y otros absolutos.

Denis de Rougemont y su análisis de la *separación de los amantes* vuelve a subyacer en las páginas de las otras dos novelas del volumen, *La casa de la magnolia* y *La profundidad de la piel*. Suspendida en una similar bruma onírica a *Demasiadas vidas* e iniciada con unos versos de Pedro Salinas —“Se resucita / siempre en el mismo espejo / donde se ha muerto”—, *La casa de la magnolia* constituye la crónica de una difícil separación acontecida en un vera-

no, con el trasfondo de la violencia ancestral manifestada en las guerras y, como en *El infierno es el cuerpo*, con la imposibilidad de asir aquellos atisbos de totalidad que marcan toda una vida. Publicada originalmente en el 2004 como *Casa de la magnolia* (sin el artículo), la *nouvelle* describe la atracción erótica entre la melancólica Adriana Yorgatos, artista griega en continuo pulso con la muerte, y su discípula Maia, narradora en primera persona y mujer incapaz de olvidar lo acontecido en la Casa de la Magnolia, muchos años antes, durante un verano de su adolescencia. Se hermana *La casa de la magnolia* con fragmentos de “La Sunamita” de Inés Arredondo, uno de los relatos más terribles, profundos e inquietantes de la tradición literaria mexicana: si Luisa, la protagonista del cuento de 1965, afirmaba haber vivido “un verano abrasador. El último de mi juventud”, ahora Maia vive en el recuerdo de un verano en el que se condensa, en una suerte de inversión de la atroz experiencia del personaje de Arredondo, la esencia de una vida pues, como confie-

sa la narradora, “no me ocurrió nada, nada pasó antes de Adriana Yorgatos. Si no fuera una temeridad me atrevería a decir que tampoco después de ella pasó nada. Mi vida reducida a la intensidad de un único verano”. Comparte la protagonista, por tanto, las heridas espirituales de la protagonista de “La Sunamita”: el personaje de Arredondo volvía al pueblo de su niñez cuando este se había convertido “en otro”, y en *La casa de la magnolia* Maia retorna igualmente a “la tierra de mis mayores y el pueblo gris y somnoliento de mi infancia”. Allí vivirá una experiencia erótica en compañía de Adriana, con el trasfondo de la guerra —que se llevó por delante a Giorgio, su pequeño hijo— y el atisbo bataillano de totalidad del placer, tan violento, profundo y secreto como la intuición de la muerte. En el pensamiento de Maia —quien afirma sufrir “un lento suicidio” y haber aprendido a “morir varias veces la misma muerte”— se cifra el significado inexpresable de la vida, oculto en aquellos instantes fugaces de totalidad, ajenos a cualquier racionalidad ordenada por las palabras, allá donde “todo lo demás es accesorio” y donde se plantean las siguientes reflexiones: “¿y cuáles son las cosas que importan? ¿Las esenciales? Un atardecer en la playa, una cabalgata a caballo, el amor que nunca se termina, ni se corrompe, ni se aniquila”.

Han pasado 35 años desde que “una mañana se fueron para siempre las palabras” y la narración de Maia, cuya edad es la misma que tenía Adriana durante el recordado verano, se convierte en un *Bildungsroman* al revés, que deja como únicas certezas la seguridad de que “el tiempo no se detiene ante el recuerdo, ni ante el amor” y de que “el amor es siempre banal cuando ajeno pero esencial cuando propio”. Como *Paraiso clausurado* y *Demasiadas vidas*, novelas escritas durante aquellos años por Palou, *La casa de la magnolia* alcanza su intensidad en el momento en que se convierte en un canto a la melancolía: el trasfondo socrático del origen griego de Adriana no es sino una fachada que encubre sus profundos arrebatos creadores, condición atrabiliaria equiparable al vacío que deja la pintura de sus naturalezas muertas, los momentos de clímax sexual

junto a Maia y, sobre todo, la orfandad invertida que le deja la muerte de su hijo. Para Maia, como en *El amor y Occidente* de Rougemont, este vacío se equipara con la desaparición irremplazable del objeto amado, pues sólo al cumplir la cincuenta y convertirse en la sabia anciana que había sido Adriana puede constatar el vacío destructivo del amor, la imposibilidad de completarlo una vez desaparecido el objeto amado; la tristeza melancólica, en fin, que deja la desaparición de los amantes. Puesto que “el amor es la forma más lenta de aniquilación”, *La casa de la magnolia* es una novela sobre el paso del tiempo, la amargura de la pérdida, la melancolía creadora, el horror al vacío y la imposibilidad de expresarlo, todo ello, con palabras. Una *nouvelle* que recuerda poderosamente a *Narda y el verano* de Salvador Elizondo, relato del que toma temas como el amor, la locura o la imaginación y donde se inspiran las palabras que le sirven de clausura: “El cielo es infinito y el infierno eterno”.

La profundidad de la piel cierra la tetralogía y lo hace recopilando algunos de los motivos que habían sido diseminados a lo largo y ancho de *El infierno es el cuerpo*, *Demasiadas vidas* y *La casa de la magnolia*. Temas como el vacío metafísico que deja la separación de los amantes, la escritura como metáfora erótica del cuerpo, la imposibilidad de sobrevivir a la fugacidad del placer y el acto creativo como espacio íntimo, situado en un frágil equilibrio donde conviven, como en las tres novelas precedentes, vida y muerte, placer y dolor, fugacidad y recuerdo. Existe en *La profundidad de la piel*, sin embargo, un componente inexistente en las otras tres: como *Bonsái* de Alejandro Zambra o *El jardín de la señora Murakami* de Mario Bellatin, *La profundidad de la piel* es una novela de tema japonés, que rinde homenaje al haiku, que imita la delicadeza asiática y donde también se incluye, intercalada entre sus páginas, una historia ambientada en la Kioto imperial. Un músico mexicano, narrador en primera persona, visita en una isla escandinava a una pintora, la *amiga del cuello largo*, y ambos reflexionan sobre la fugacidad de la experiencia artística. La estructura polifónica revela una historia interior, la narrada por la mujer durante un

viaje a Japón donde había aprendido técnicas de creación plástica junto al llamado *pintor del mundo flotante*. Durante este viaje, a su vez, en una estructura *mise en abyme*, se halla “La canción del dolor imprecadero”, antigua leyenda japonesa recreada por Palou y que protagonizan el anciano Emperador, su concubina, sus guerreros y la familia imperial residente en Kioto durante el siglo VIII. Con mínimas excepciones, todas las obras del autor terminan con la muerte del protagonista: si, como puede leerse entre las páginas de la novela, “el deseo permanece siempre en el territorio de la muerte, que es el territorio del amor” y no hay “nada tan feroz como lo efímero”, *La profundidad de la piel* no podía ser la excepción. El lenguaje vuelve a convertirse en protagonista de la novela, en oraciones como “la frágil superficie del silencio”, “el cuerpo de mi amiga es de madera y sus notas son graves como *adagio* de Albinoni”, “volvemos pájaros, pienso. Es la única manera de amarnos”, “mis lienzos son sueños, ofrendas de fragmentos a las ruinas que fui”, “el placer es siempre un simulacro” o “el horizonte es una línea imaginaria que desvanece la historia y la mentira”. *La profundidad de la piel* es un espejo de “Triángulo armónico”, el delicado caligrama de Vicente Huidobro y, como el resto de las novelas de *Mar fantasma*, impresiona más por lo que omite: el secreto detrás del símbolo, la experiencia fugaz que se pierde en el tiempo, el enigma del origen, la melancolía de la experiencia artística. Detrás de sus líneas, como en *La casa de la magnolia* y como *El temperamento melancólico* de Jorge Volpi, subyace una historia de la melancolía, desde la euforia durante el proceso creador hasta el hastío que deja la consumación de la obra creada, y con ella el deseo de destruirla por cuenta propia. Compartida con las otras novelas de la antología, la perfecta estructura polifónica revela una melancolía creadora entendida en su fase de pérdida y destrucción, soledad y vacío que experimentan tanto el narrador, abandonado por la *amiga del cuello largo*, en una separación que marca para Palou “uno de los abismos más escarpados de todos cuantos he escrito”; destrucción de la mujer después de observar la muerte de su aman-

te y maestro, el *pintor del mundo flotante*; y lenta aniquilación del lector, que ve desaparecer a todos ellos y también a la bella Yang Kuei-fei, concubina del emperador, triste anticlímax del relato japonés.

Envuelto el *Crack* en el 2016 en un debate en torno a su gestualidad, sus manifiestos y sus propuestas teóricas, es hora de regresar a la prosa de cada uno de sus autores en busca de esa trascendencia estética siempre latente, al margen de sus condicionantes extraliterarios, en las novelas del grupo. Autor de más de 25 ficciones de diversa técnica y temática, Pedro Ángel Palou, quien justo antes de *Mar fantasma* acababa de publicar la colección de cuentos *Demonios en casa*, ha citado entre sus referentes en el género breve al escritor francés Pascal Quignard, a la Marguerite Yourcenar de *Alexis o el tratado del inútil combate* y a su compatriota Alberto Ruy Sánchez, quien utilizó el término *prosa de intensidades* para definir novelas suyas como *Nueve veces el asombro*, *Los nombres del aire*, *En los labios del agua*, *Los jardines secretos de Mogador* o *La mano del fuego*. Novelas de Ruy Sánchez que, en un trabajo paralelo al llevado a cabo por Seix Barral con *Mar fantasma*, fueron recopiladas por Alfaguara en un volumen conjunto, igualmente recomendable, titulado *El quinteto de Mogador* (2014). Perfecto reflejo de producción de su autor en el género breve, *Mar fantasma* ofrece una nítida introducción a la narrativa de uno de los más importantes escritores mexicanos de finales del siglo XX y principios del siglo XXI: la antología merece una lectura por su profundidad lírica, por su cuidado estilo, por la belleza de sus imágenes y por la profundidad metafísica en la expresión del filo entre lo vivido y lo soñado, entre el placer y el dolor, entre el erotismo y la muerte. Debería Seix Barral plantearse la publicación conjunta de estas cuatro *nouvelles* en otros ámbitos del mundo hispánico, perfecto modelo, en palabras de su autor, de “una novela exenta de toda ornamentación donde sólo hubiese intensidad de lo sentido y acción dramática”. **U**

Pedro Ángel Palou, *Mar fantasma. Cuatro novelas breves*, Seix Barral, México, 2016, 357 pp.