

de personaje. Porque el juego a que juegan estos pirandellianos comediantes del arte narrativo podría llamarse la identidad: juegan a encontrarse a sí mismos, a buscar, con buen humor y divertido reojo naturalista, su verdadero rostro, su historia, su origen. Porque *La dama de la gardenia* es potencialmente una novela infinita que nunca termina, sus personajes la abisman porque su historia está siempre cambiando de origen y nacimiento y nacen en una Guadalajara a la que van dando realidad al realizarse e irrealizarse ellos mismos, al hilarse y deshilarse, al construirse y des-construirse.

Y este deshilado, esta des-construcción o, mejor, este desdecirse resulta tanto más necesario en la medida en que se trata no de personajes propiamente dichos sino de contra-hechuras que van cobrando conciencia a medida que avanza la narración y que van buscando en ese proceso un rostro. Parece complicado pero es sencillo: los personajes de Dante, como en una novela de Manuel Puig, empiezan siendo tópicos figuras de tira cómica, acartonadas comparas de una Comedia del Arte situada en Guadalajara, para cobrar poco a poco humanidad y movimiento emotivo y entrañable. Esta danza de muñecos transita fácilmente hacia el carnaval y, de súbito, la cera del museo se tensa y humaniza y en las sombras del guiñol advertimos, desgarradora y trágica, la condición humana. Trágica porque en el juego de los simulacros y de las historias fingidas, de las historias desandadas que viven y desviven a estos muñequitos, a estos pasquines ávidos de humanidad, adivinaremos que la del Rostro es una conquista inasible y tal vez imposible, que una fuerza íntima va venciendo a los personajes llevándolos a gravitar nuevamente en la órbita del tópico y del tipo, un poco como ayer algunos individuos entrevieron y contemplaron por un momento la condición angélica para luego caer nuevamente en la tumba sin sosiego del cuerpo o como hoy aquellos primates que han sido educados en los laboratorios como personas y luego, por falta de presupuesto, son un buen día reintegrados a la selva, heridos de muerte por el conocimiento de la civilización. Los enmascarados caracteres de Dante Medina han entrevisto, por un momento, el Rostro. Por un momento, al igual que Pinocho y el Hombre de Hojalata en el Mago de Oz, al igual que algunos personajes

de Italo Calvino, los personajes de Dante Medina han reconocido su humanidad en el espejo de su palabra, han reconocido su belleza en los espejos metálicos de la responsabilidad, sólo para que un momento después el lenguaje con su reflujo tópicos y maquinales vuelva a devorar en su océano de lugares comunes porque el Rostro, como la palabra, como *La dama de la gardenia* es inconstante e inasible y su línea de acción y de transporte es una línea de fuga: "¿Qué ciudad es ésta, carajo? Estaba encabronado Don Poli."

Sin embargo, no todo se habrá perdido: el autor, el lector, los personajes en busca de personaje concluyen la experiencia con un resultado: la atención, el oído. Un oído que sabrá reconocer en medio del silencio pero sobre todo en medio del ruido, en el vocerío y el clamor del lenguaje, una palabra que les permita y nos permita reconocer aquella ciudad del sentido y la comunión. Y esa es la gracia que nos concede Dante Medina: devolvernos la libertad de oír la voz humana de las figuras de cartón que nos rodean, la libertad, entonces, de inventar de nuevo la ciudad y su fábula, de un urbanismo narrativo que ha hecho del juego la síntesis privilegiada de las ficciones privadas y de la ficción pública y de la palabra narrativa una nueva vigilia. Seguir la ciudad con el oído, abrir el laberinto del oído al laberinto de la ciudad y de sus historias constituye un oficio de piedad que permite a los personajes recibir la comunión, el sacramento de la memoria: que iremos recibiendo junto con los personajes historia a historia, cuento por cuento. Significativamente los Señores de esa Tradición son los locos, esos seres desarreglados —el General Hilachas, la Reina de la Belleza— que, como Casandra, han perdido el sentido sólo para guardar la clarividencia sobre la historia: ellos son los que guardan el secreto, los que saben qué sucedió, cuándo y cómo la historia perdió el sentido y, al fragmentarse, cada cual quedó recluso en casa, confinado a su propio y privado sueño, caído en la prisión de un lenguaje adocenado y artificial como esos perfumes con que la Fellita se baña —Guerlain, Chanel, Rochas— para buscar una belleza que en última instancia la desfigura y que le hacen perder aquel olor de "limpia rosa temprana" que es en definitiva, como dice la canción, el de su ciudad, Guadala-

jara. Pero en la medida en que los locos como el General Hilachas son portadores de una tradición originaria pueden ser también asistidos en su tarea de restauración por los niños, que son el cortejo de la Fellita. La simplicidad de la Fellita raya en la idiotez pero esa es la idiotéz de Mishkin y Soscha, de Don Quijote y Gaspar Hauser, la idiotéz franciscana que permite hablar con los viejos, los locos y los niños.

Y es en la búsqueda, en el oír ese discurso deshilvanado y deshilachado donde Dante Medina muestra su fuerza de escritor pues al invitarnos a comprender y compadecer su jerga deshilada, la existencia raída pero vivida y presente de estos personajes que han sobrevivido a una Ciudad muerta hace no mucho, nos hace ver oblicuamente que no hay mucha diferencia entre la inexistencia de sus personajes y la inexistencia de los personajes que habitan hoy, en el mundo y México, los diarios. *La dama de la gardenia* extrae de esa alternativa su condición trágica pues nuestra libertad se juega en la elección de dos formas de la nada y al poner la única esperanza consiste en saber elegir, saber oír cuál de esos dos vacíos le resulta más propicio al silencio, a ese espacio donde habrán de surgir, dentro de nosotros mismos, los personajes. □

Simenon, biographie

de Pierre Assouline

por Fabienne Bradu

• París, 1992, Julliard, 753 pp.

Después de la muerte de André Gide, en 1951, Simenon insistió en conocer el dossier que el Premio Nobel había ido formando a lo largo de los años acerca de la obra novelística del creador de Maigret. Gide nunca llegó a escribir el estudio que se había propuesto sobre el "fenómeno" Simenon, pero el volumen de

las notas acumuladas y, sobre todo, la nutrida correspondencia que intercambiaron durante varias décadas, son pruebas elocuentes de la curiosidad de Gide por comprender al que calificó como "el más grande entre todos, el más verdaderamente novelista que hayamos tenido en la literatura francesa moderna". Le obsesionaba entender el proceso que le permitía a Simenon escribir a un ritmo desafiado una novela tras otra, crear un sinfín de personajes, atmósferas y situaciones, en fin, pretendía conocer el secreto mecanismo de esta excepcional imaginación literaria, que suele equipararse con la de un Balzac a falta de un más adecuado parangón. El interés reiterado, apremiante, que Gide manifestaba en sus cartas, era para Simenon más un halago que un aliciente para desentrañar su propio misterio. "¿Cómo describir sinceramente la gestación de una novela? —le contestaba Simenon en 1939— Sería un autoengaño". A pesar de todo, las confesiones literarias de Simenon a su "maestro" son los únicos documentos (hasta ahora inéditos) en que el novelista belga expone, con sinceridad y seriedad, algunos de los mecanismos de su creación. En esta notable biografía, Pierre Assouline se propone esclarecer lo mucho que, pese a los esfuerzos de un Simenon acorralado por su intrigado Pigmalión, todavía quedaba en la línea de sombra.

Sin faltar a sus obligaciones de biógrafo, Pierre Assouline escogió dedicar la mayor parte de su extenso trabajo al Simenon creador. Sin descuidar al "fenómeno" Simenon que también califica a la personalidad espectacular y controvertida del escritor y que es la parte del iceberg más preciada por los biógrafos amarillistas, Assouline tumba, uno tras otro y con pruebas en mano, los mitos que proliferaron para explicar lo inexplicable. Por supuesto, Simenon era el primer generador de sus mitos o, al menos, su más complaciente espectador. El mito fundador que arrastró toda su vida se originó en 1927, a propósito de una *performance* concebida para lanzar el periódico *Paris Matin*, cuando Simenon, a la edad de 24 años, firmaba sus artículos y novelas bajo el seudónimo de Sim, y tenía en su haber 1 000 cuentos y 60 novelas. Se trataba de encerrar a Simenon en una jaula de vidrio, de 36 metros cuadrados, suspendida bajo las alas del Moulin-Rouge, para que allí escri-

biera, en una semana y ante los ojos del público, de día y de noche y sin contacto con el mundo exterior, una novela de sesenta capítulos, a razón de un capítulo diario, a partir de un tema que le sería comunicado por un notario a la hora de entrar en la dichosa jaula. ¡Un verdadero número de circo!, como muchos calificaron el desafío que Simenon no tardó un minuto en aceptar, a cambio de una escandalosa publicidad y del jugoso contrato que sellaba el trato. Aunque la *performance* no se realizó, no faltan los que todavía se acuerdan del "hombre—que—escribió—una—novela—encerrado—en—una—jaula—de—vidrio", etiqueta que sirvió de frontispicio al "fenómeno" Simenon. Hay que precisar que el novelista dedicó la primera parte de su vida a consolidar este mito y la segunda, a desmentirlo, en vano, ante los ojos de sus pares literarios.

De allí derivaron todas las otras leyendas que, en su mayoría ciertas, lo acompañaron hasta su tumba como laureles enramados por la palabra *más*: el escritor *más* prolífico del siglo xx, el escritor que *más* rápido escribe y cada vez *más*, el escritor que *más* dinero cosechó con su pluma, el novelista *más* adaptado al cine, el escritor de lengua francesa *más* traducido en el mundo, después de Jules Verne, Charles Perrault y René Goscinny, pero antes que Balzac, Dumas y Stendhal, sin olvidar el "*más* verdaderamente novelista de la literatura francesa moderna" con que lo discernió André Gide.

El otro gran mito que lo acompañó y que tanto intrigaba a Gide era el de su prodigiosa imaginación. Assouline no sólo matiza la afirmación prontamente aceptada por el público lector y la crítica especializada, sino que la hace relativa hasta el extremo de mostrar que, paradójicamente, Simenon era un escritor que carecía de imaginación. La investigación biográfica que, con gran rigor, trabaja sobre archivos y materiales en gran parte inéditos, es la que le permite a Assouline rastrear, en casi todas las novelas, la enorme carga de realidad, de experiencia vivida y de recuerdos autobiográficos que constituye la obra negra de la creación simenoniana. No lo hace con el afán del biógrafo que a toda costa persigue los reflejos de una vida en las aguas de una obra, sino con esta misma preocupación que animaba a Gide para comprender semejante prodigio

literario. Entonces, debajo de esta catedral de papel, como se llamó a la obra de Simenon, ¿no existiría la singular imaginación que Gide intentó precisar en sus mecanismos más concretos como si se tratara de desarmar una pieza de relojería? La respuesta, convincente, de Assouline tiende a confirmar que, detrás de las incontables situaciones, lugares y personajes que aparecen en la obra de Simenon, siempre está la experiencia del escritor y no tanto el poder de invención que se le atribuía. "Se conoce la vieja paradoja —escribe Assouline—: inventar es fácil cuando se tiene imaginación. Pero Simenon carece de imaginación. Su memoria la sustituye. Lo vivido es su materia prima. En este sentido, se siente totalmente ajeno al proceder de una Zola sacando fotografías de los lugares donde se desarrollará su acción, o de un Flaubert en sus ejercicios de topógrafo. Siempre preferirá el lento trabajo de decantación de la memoria, esos pocos años que bruñen y pulen el recuerdo antes de dejarlo salir." Para André Gide, Simenon evocaba las etapas de su formación de escritor: diez años de dedicados a las "novelas populares" para aprender el oficio de embadurnar cuartillas, y otros "diez años o casi, durante los cuales quise vivir, al precio que fuese, todas las vidas posibles. Para nunca después escribir documentales. Para nunca tener que estudiar al personaje que me falta. Para que, en el momento requerido, en mi despacho, diez personajes se aparecieran para formar uno. Y, sobre todo, para no tener que observarlos: aborrezco la observación. Hay que ensayar. Sentir. Haber peleado en un ring, haber mentido, iba a decir: haber robado. Haberlo hecho todo, no a fondo, pero lo suficiente para comprender. Lo cual, por otro lado, me hizo mediocre en todo, en los trabajos del jardín y en equitación, y nulo en latín. La obsesión, no tanto por lo que yo pienso sino por lo que el hombre siente... Quisiera conocer todos los oficios, todas las vidas..."

El drama central de la vida de Simenon, del hombre y del escritor, tuvo un solo antagonista: su madre, a quien nunca dejó de demostrar que el genio, la gloria y el éxito le correspondían a él y no al hermano Christian, idealizado por una muerte temprana. Si existe un *rosebud* en la vida de Simenon, asegura Assouline, hay que buscarlo en las manecillas de un reloj. En esta vida tan

maniáticamente regulada por los horarios, en este misterioso proceso de creación cuyos parámetros se asimilan cada vez más con una carrera contra el tiempo, está un cierto reloj cuya pérdida ninguna obra, ninguna fortuna, ninguna victoria sobre el tiempo, jamás compensarán. Se trata de un reloj de bolsillo que su padre le regaló, a los 17 años, como anticipo de la única herencia que le tocaría y que el joven Simenon cambió inmediatamente por una fornicación con una negra en un pestilento prostíbulo de Lieja. Esta es seguramente la historia más sórdida y más dolorosa que nunca escribió, a pesar de su maestría en retratar las pequeñas miserias que están en el origen del sufrimiento de los hombres.

El misterio del poder creador de Simenon, que tanta fascinación ha ejercido y, creo, seguirá ejerciendo sobre las futuras generaciones, se cifra para mí en esta anécdota que cuenta Assouline: poco después de haber anunciado a la prensa su decisión irrevocable de ya no escribir más, a los 70 años, Simenon recibió una carta que decía: "Estimado Señor: Al enterarme que había decidido dejar de escribir para siempre, me dirijo a usted porque estaría interesado en comprarle su 'truco'..." A lo cual, Simenon contestó inmediatamente: "Señor, no tengo 'truco' para escribir y, en caso de que lo tuviera, no lo pondría en venta..." □

Isla, historia y fiesta de la lengua

por José Homero

- Nedda G. de Anhalt, Víctor Manuel Mendiola y Manuel Ulacia, *La fiesta inabordable*, El Tucán de Virginia, 1992
- Jean Clarence Lambert, *El jardín errante*, El Tucán de Virginia, 1992.

Conforme al mito, el hombre es un exiliado. Expulsado del presente primordial del paraíso, el hombre cae en la historia.

Tiempo mítico y tiempo histórico ordenan nuestra concepción con un ritmo primario, de sístole y diástole, de acercamiento y lejanía. La modernidad será la tentativa de recobrar el paraíso a través de la historia, y su fracaso. Dice Jean Clarence Lambert, en "Una pregunta interminable (prefacio a una antología personal)": "En la modernidad, el paraíso es psicológicamente, un pasado, y sociológicamente, un porvenir. El proyecto moderno, elaborado a partir del Renacimiento, lo cambió de perdido en prometido, precipitándolo en la historia. Es por cierto toda la historia de la modernidad esa búsqueda del paraíso". *El jardín errante*, antología personal de Jean Clarence Lambert, y *La fiesta inabordable*, antología de trece poetas cubanos, realizada por Nedda G. de Anhalt, Víctor Manuel Mendiola y Manuel Ulacia, son obras en las que el exilio implica una reflexión sobre la modernidad a través de la confrontación de historia y paraíso o mejor aún del presente del poema con el presente de la historia.

La historia de la poesía cubana es una historia de insularidad e insolación; de ensimismamiento y de reclamo. La insula de algún modo ha estado en el centro de la historia, la ha sufrido y ha procurado abolirla —la insula en cierto modo ha sido un sueño de justicia en el ideal renacentista y el ilustrado: de Moro a Cervantes, de Gauguin a Lezama, la isla proporciona otro emblema al paraíso; es un vestigio geográfico de la edad de oro y un símbolo edénico y político en tanto la Justicia y la Libertad sólo pueden darse en lugares aislados. Eso sería el movimiento antes de la historia, de la encarnación de la idea en historia. Dice Padilla: "No lo olvides, poeta. / En cualquier sitio y época/ en que hagas o en que sufras la historia/ siempre estará acechándote algún poema peligroso". *La fiesta inabordable* no habla de paraísos ni de historias utópicas sino del desgarramiento de una poesía a la que le tocó sufrir la concreción de un ideal en historia.

En el "Prólogo al prólogo", Cabrera Infante se refiere a "los escritores cubanos en el exilio, que vivieron y murieron en el siglo diecinueve" y de alguna manera prefiguraron a los presentes. Nedda G. de Anhalt, autora de las notas y el estudio introductorio, además de coantóloga, cifra: "la estética del exilio como característica reiterada que signa

desde el siglo XVIII hasta la época presente el entorno espacio temporal de la literatura de la isla de Cuba."

El exilio no es aquí la caída en la historia sino obra de la historia. En el centro de la discusión está el compromiso libertario del poema. Padilla lo enuncia y Arenas lo alude en "Si te llamaras Nelson": descubrir que eres poeta implica descubrirte con el cuerpo del delito. No es ya paraíso contra historia sino libertad contra historia —a la que plagieron los marxistas leninistas y cuyo último depositario es Fidel—. Esa libertad es la del arte. (Lambert retoma: "¿El eterno principio elegido sobre el eterno retorno? Yo invocaría, por mi parte, el eterno presente, que es el tiempo de la poesía.") El poema retoma la pérdida unidad del mito y expresa en su tensión la busca de liberación del hombre. Aunque dimanados del tronco del romanticismo, el concepto de teodicea de la historia y de la autoconciencia estética se oponen en tanto el primero ha buscado anular las diferencias y el segundo expresarlas. El conflicto parece irresoluble ya que un sistema político implica una petrificación formal y el arte, enamorado de la forma como emblema del cambio dialéctico, lucha a través de la crítica y la autoconciencia estética contra toda normatividad.

Pero hay otra negación de la historia que atraviesa la poesía cubana: el exilio interior de sus poetas místicos y arcádicos —otro sueño de Occidente. No casualmente Anhalt propone iniciar la antología con los padres fundadores de la modernidad literaria cubana: los poetas de *Orígenes*: Lydia Cabrera, Gastón Baquero, Eugenio Florit, Ángel Gastelu y Justo Rodríguez Santos; menos aún que se afane en vincularlos con nuestros Contemporáneos. Florit, Gastelu y Rodríguez Padrón retoman la tradición formal de la poesía cubana (concretamente el sonetismo y las décimas) y la reflexión metafísica; son poetas que entreveran los conceptos de la poesía pura con el rigor de las formas métricas. A la vez que cercanos a Contemporáneos lo están también a la Generación del 27. *Orígenes* proponía así una isla metafísica, *ancilar* en el tiempo y sujeto de maravilla. En el otro punto estaba Lydia Cabrera, enfrentada a la tarea de rescatar la esencia de la cubanidad, de codificar las tradiciones africanas y combinarlas con los descubrimientos de la novela europea. Entre ellos, Isla, él mismo, Gastón