



UNIDIVERSIDAD 30
Enero-Marzo 2018

Pedro Ángel Palou

Escritor

pedropalou@me.com

(Recibido: 04-10-2017;

Aceptado: 04-12-2017)

Resumen

Para Nacho, Cervantes era la máquina narrativa por excelencia. Con el Quijote, Nacho abrevaba, pero también se permitía conjeturar. ¿Quién cuenta la novela? El autor se finge el único escritor en los prólogos, pero luego Cide Hamete y el traductor lo complican todo. Y en la segunda parte el personaje se sabe ya, plenamente, personaje de un libro. La segunda parte responde al lector de la primera, responde al falso Quijote de Avellaneda. Nada más cercano a Nacho que ese infinito juego de espejos que se prolonga en otra de las preguntas centrales de Cervantes, la naturaleza de la ficción. Una naturaleza particular, digamos descentrada de lo real. Es una ficción que se finge real y se vuelve aún más ficción debido a esa pretensión realista. Desde la cuestión nominal tan importante para el autor de *La gruta del Toscano* como para su maestro.

Palabras clave

Memoria, imaginación, ironía, melancolía, micropedia, laborioso orfebre.

Abstract

For Nacho, Cervantes was the narrative machine par excellence. With Don Quixote, Nacho watered, but he also allowed himself to guess. Who tells the novel? The author pretends to be the only writer in the prologues, but then Cide Hamete and the translator complicate everything. And in the second part the character is already known, fully, character of a book. The second part responds to the reader of the first, responds to the false Quixote de Avellaneda. Nothing closer to Nacho than that infinite set of mirrors that extends into another of Cervantes's central questions, the nature of fiction. A particular nature, let's say decentered from the real. It is a fiction that pretends real and becomes even more fiction because of that realistic pretension. From the nominal question as important for the author of *La grotte del Toscano* as for his teacher.

Keywords

Memory, imagination, irony, melancholy, micropedia, laborious goldsmith.

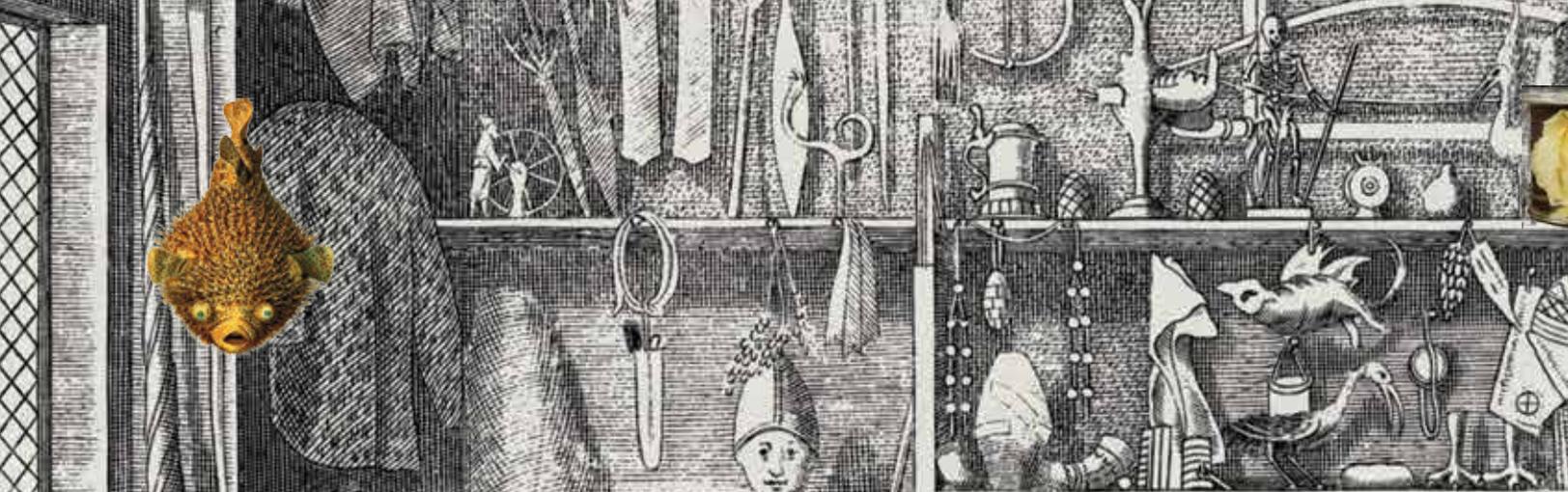


libres y salvajes o inocentes, a la espera de un Juicio que no ha de llegar mientras todavía alguien, en algún lugar del mundo, sostenga el tejido del tiempo contando una historia.

Queremos tanto a Nacho

Un año de su partida. Un año sin la conversación con el amigo vivo, su risa y su ironía. El recuerdo y la memoria no nos bastan, aunque del recuerdo, la memoria y la imaginación estén hechas las páginas de Nacho quien absurdamente, tempranamente, nos dejó acá, aún más solitarios. La obra de Nacho, hecha para los lectores, trasciende el hecho absurdo de su muerte. Como diría su admirado Borges: “Esa inmortalidad [cósmica] se logra en las obras, en la memoria que uno deja en los otros. Esa memoria puede ser nimia, puede ser una frase cualquiera. Por ejemplo: `Fulano de tal, más vale perderlo que encontrarlo´. Y no sé quién inventó esa frase, pero cada vez que la repito yo soy ese hombre ¿Qué importa que ese modesto compadrito haya muerto, si vive en mí y en cada uno que repita esa frase?” No se trata, siguiendo a Borges, de la inmortalidad personal, que no existe, sino de la inmortalidad cósmica, la que convierte al uno, al individuo mortal, en todos, en eterno, a través de la obra y la memoria.

Creo que a Nacho no le desagradaría la torsión de la frase con la que su admirado García Márquez titulaba sus memorias. En el caso de Padilla la imaginación —la ficción pura, si se quiere— era lo que posibilitaba e incluso creaba la vida. No es que la narración le otorgara un sentido a las cosas de la vida. Es que la vida solo cobra existencia para él porque es susceptible de ser narrada. En esa fórmula se condensa la poética de nuestro autor para quien —tampoco es gratuito— el cuento fuera, de los géneros de la ficción su predilecto. El cuento en Padilla es, siempre, obsesión formal que no formalista. Es un ideal, una especie de absoluto platónico al que el gran narrador debe aspirar. Y solo puede hacerlo, es claro, ensayando la forma una y otra vez. Ese proyecto cuentístico por excelencia Ignacio Padilla —nuestro Nacho— pen-



saba titularlo cuando completo, Micropedia. Una enciclopedia de lo pequeño, de lo mínimo, de lo nanoficcional, otra metáfora que le hubiese gustado. Él que urdía las más increíbles metáforas.

El cuento condensa, de allí que le parezca también privilegiada forma para que el universo sea visto, entero, en la palma de la mano. En el excepcional relato con el que ganó el Premio Juan Rulfo de Cuento en París, *Los anacrónicos*, Padilla se atreve a condensar la historia latinoamericana, discutir con la fundación de lo real maravilloso en Carpentier y Gabo y por si fuera poco convertir a esa Historia con mayúsculas en el relato fracasado de un amor homosexual: la mancha necesaria en una historia que se creía immaculada. Esa es la función de la cuentística de Padilla: mostrar las manchas necesarias, sin las cuales no existe la realidad, en la apariencia prístina e immaculada de las cosas.

Esa dualidad que le gustaba recalcar —todo héroe es un monstruo, toda mujer tiene algo de ángel y demonio— está presente en los libros de cuentos de Nacho. Libros, porque también le gustaba repetir, eran esas unidades literarias —no el cuento aislado— que trastornaban al lector y al escritor. *Las antípodas y el siglo*, *El androide y las quimeras*, *Los reflejos y la escarcha* iban sumándose paulatinamente a uno de los proyectos literarios más personales y ambiciosos de la literatura en español. Su temprana muerte, su dolorosa partida, nos cercena la posibilidad de ver cómo iba evolucionando esa poética. Su obra publicada es suficiente prueba de maestría y búsqueda, de obsesión, neurosis y soberbia ejecución. Nos lo muestra en toda su complejidad y madurez. La palabra legado me repele, pero he de admitir que la herencia literaria de Ignacio Padilla al cuento mexicano va a ser realmente importante en los años venideros. Su obra irá creciendo en lectores, en profundidad de miradas críticas y se verá lo que siempre dijimos: era un laborioso orfebre de las palabras, un hombre de desbordada imaginación y de concentrada minucia.

En un ensayo sobre la novela, “El accidente de la novela moderna”, ahora póstumo publicado en la revista *Luvina* —y que terminó siendo un ensayo sobre el cuento, como todo lo de Nacho— escribió:

Me queda al menos el consuelo de que, en este imperio ultramoderno de la novela como contingencia, al cuento se le concede todavía un puesto honorario. En nuestra tradición el relato sobrevive como un rey viejo, fantasmal y providente que con frecuencia estima necesario aparecerse a su vástago enloquecido para que éste no olvide su alcurnia y se vengue de quienes quisieron matarlo.

Ricardo Piglia, una de nuestros novelistas más ilustres, se definió alguna vez como un cuentista que a veces escribe novelas para descansar entre un cuento y otro. Le oí decirlo, le creí y puede que hasta lo haya comprendido. Escuchar esto en boca del novelista Piglia, heredero impenitente de la gran tradición austral del cuento latinoamericano, me tranquilizó; sus palabras me producen todavía la sensación de deslumbramiento de quien comienza a entender así, sin más, que en tiempos de horror y distopía la novela volverá cíclicamente a mostrar su esqueleto cuentístico y a parecerse más al Quijote de 1605 que al Quijote de 1615.

Después de todo, la inevitabilidad del cuento como un espíritu gobernante entre las sombras es otra de las grandes



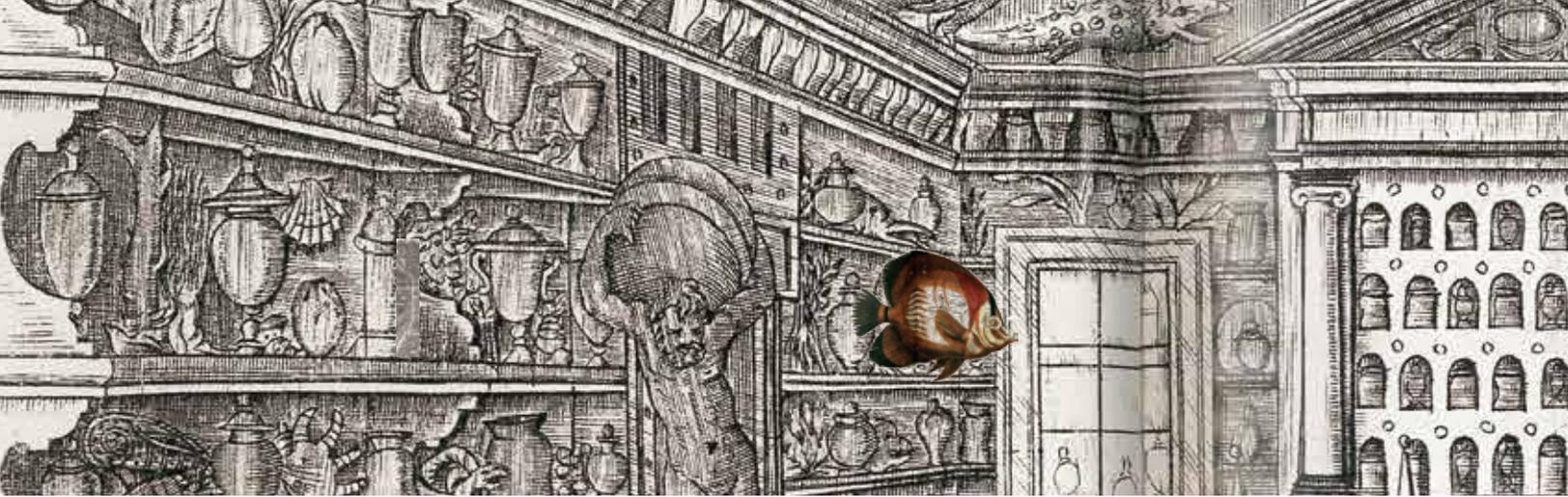
lecciones de la gran novela latinoamericana del siglo xx. Nuestra gran tradición novelística se debe al cuento tanto como nuestra actual distopía de dictadores, democracias fallidas y bandidos de cuello blanco se debe a la esperpentización del fervoroso nacionalismo herderiano del siglo xxi.

Cervantes en Padilla, Nacho en Cervantes

Para Nacho, Cervantes era la máquina narrativa por excelencia. El que, en su caso, podríamos llamar el factor Cervantes representaba el lado lúdico de lo literario, la experimentación estructural. El autor del Quijote era caro a Padilla no por lo lingüístico, sino por la profunda subversión textual de algunos temas que siempre fascinaron al autor de *Amphytrion*: el doble, la máscara, el monstruo, el diablo, la gruta y la caverna —lo mismo la Cueva de Montesinos que la espeleología—, el teatro dentro del teatro, lo metaliterario como metáfora de la manera en que opera, en realidad, toda la literatura.

Con el Quijote, Nacho abrevaba, pero también se permitía conjeturar. ¿Quién cuenta la novela? El autor se finge el único escritor en los prólogos, pero luego Cide Hamete y el traductor lo complican todo. Y en la segunda parte el personaje se sabe ya, plenamente, personaje de un libro. La segunda parte responde al lector de la primera, responde al falso Quijote de Avellaneda. Nada más cercano a Nacho que ese infinito juego de espejos que se prolonga en otra de las preguntas centrales de Cervantes, la naturaleza de la ficción. Una naturaleza particular, digamos descentrada de lo real. Es una ficción que se finge real y se vuelve aún más ficción debido a esa pretensión realista. Desde la cuestión nominal tan importante para el autor de *La gruta del Toscano* como para su maestro: “Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quixada o Quesada, que en esto hay alguna diferencia entre los autores que deste caso escriben: aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quijana”.

Nos estamos preguntando, en realidad, si el personaje fue —es— persona de carne y hueso. En la novela hay un principio básico: Un hombre que juega a ser otro. El narrador carece de informes fidedignos, y de los que propone, Quixada o Quesada, no está tampoco seguro. Cervantes logra que se juegue a ser otro, incluso “jugando con las palabras”, por ejemplo su jamelgo antes era “Rocín” ahora es “Rocinante”. Es decir, la transformación primero es lingüística. Debemos pues imaginar la biografía de Quijano antes del Quijote (recordando a Trapiello que escribió la biografía después del Quijote): su infancia, sus fantasías, su sexualidad (por qué prefería mujeres inventadas también), etc.; que incluya las razones del cambio de identidad. El autor llama caballero a su per-



sonaje porque es ya pura y simplemente el protagonista de un libro de caballerías. Es entonces la biografía de la primera parte el ejercicio de alguien que quiere ser algo y que alcanza a serlo, puesto que en la continuación de su historia se le reconoce tal de manera explícita. Entonces el protagonista de la historia ha pasado a serlo de un libro publicado. Como en Carlos Fuentes que escribió todo un arte de la lectura basado en su propia visión de Cervantes —y Terra Nostra como resultado narrativo- el factor Cervantes en Ignacio Padilla es el que, creo, genera toda su idea de lo literario. Me explico con una cita que es en realidad una interrupción. El Curioso impertinente —intercalado en la novela— está siendo leído en tiempo real y de pronto:

Se suspende la lectura, acuden al camaranchón y hallaron a don Quijote en el más extraño traje del mundo: estaba en camisa, la cual no era tan cumplida que por delante le acabase de cubrir los muslos, y por detrás tenía seis dedos menos; las piernas eran muy largas y flacas, llenas de vello y no nada limpias. Tenía en la cabeza un bonetillo colorado, grasiento, que era del ventero. En el brazo izquierdo tenía revuelta la manta de la cama (...) y en la derecha desvainada la espada, con la cual daba cuchilladas a todas partes, diciendo palabras como si realmente estuviera peleando con algún gigante; y es lo bueno que no tenía los ojos abiertos, porque estaba durmiendo y soñando que estaba en batalla con el gigante que fue tan intensa la imaginación de la aventura que iba a fenecer, que le hizo soñar que...

La ficción y la realidad son una y la misma cosa en Padilla, igual que en su maestro Cervantes. No sabremos nunca dónde empezó una y dónde terminaba la otra; en tanto supuesto hombre real, por la prueba del mundo propicio, congruente. No importa para el caso que tal mundo —la casa de los duques por ejemplo en el capítulo xxxiiii— haya sido todo un escenario teatral poblado de verdaderos actores, porque don Quijote lo toma por verdadero, o hace como si lo fuera, o se ciega voluntariamente para creer en él, para aprovecharlo. Pensemos en el niño que está obligado a inventarse un juguete (no el que lo posee, sino el que crea de una caja un castillo). De la misma manera don Quijote



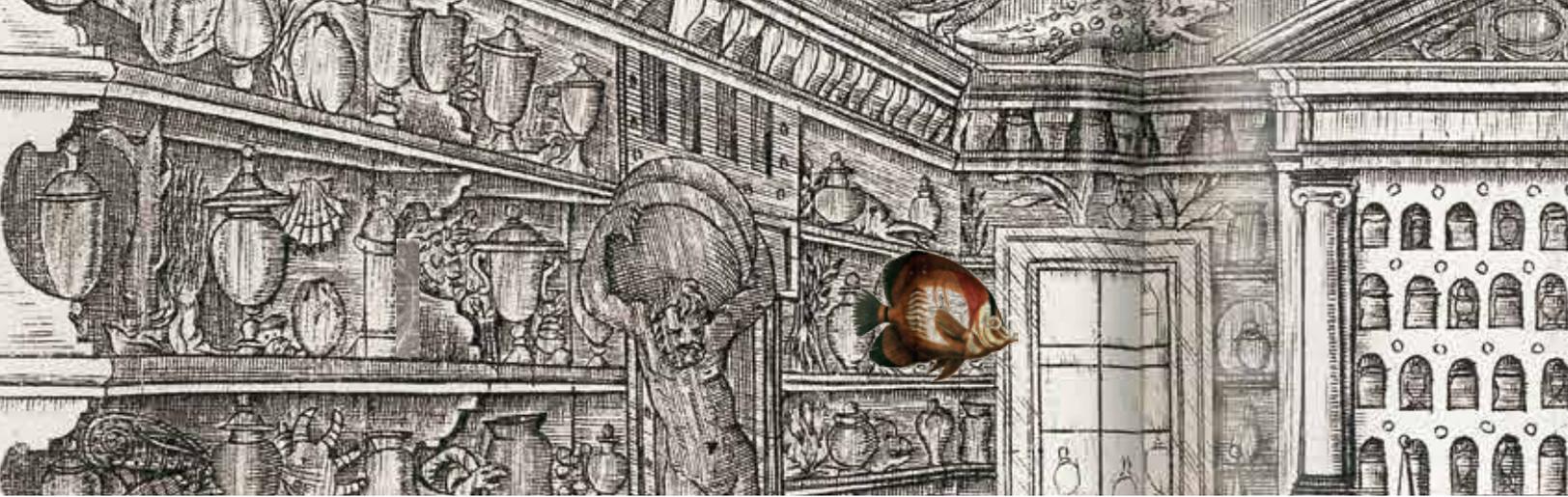


crea el mundo que necesita. Don Quijote tiene siempre una visión correcta de lo real pero es como un niño que se irrita si alguien le vierte en la cara que su caja no es un castillo, que éste no existe. El narrador, así pues, afirma que el personaje confunde la realidad porque está loco, pero luego nos da herramientas para saber que el personaje ve tan claramente las cosas como Sancho o el lector.

Por eso quizá la ironía y la melancolía cervantina le interesaban a Nacho. Es esa mirada crítica del lector la que pondera. Enrique Lynch, en su ensayo *La moral y la fábula* plantea una duda: ¿por qué estoy tan dispuesto a ceder en mi autonomía moral cuando me pongo en contacto con la literatura? La fábula y la sátira pertenecen a un género híbrido, bifurcado entre literatura y filosofía. Los relatos o narraciones morales que se producen en la confluencia entre un desasosiego suscitado por el sinsentido de los valores y un anhelo para reformar las conductas individuales. La idea de que la literatura sirve como técnica para cambiar las conductas anima la escritura de los moralistas. ¿En qué punto se tocan estas dos concepciones? Fábula y sátira revierten para moralizar. Sigue Lynch: “¿Por qué es lícito extraer un conocimiento moral de nosotros mismos por el mero hecho de recrear literariamente las acciones protagonizadas por otros?”

Nos ha dicho Agustín Redondó que la melancolía es el elemento más significativo de la creación cervantina. Quizá porque aparece por el distanciamiento de los demás, por la pérdida del vínculo con la realidad: la sensación de no pertenecer, ser incapaces de comunicar la desesperanza. Como en el *Pantagruel* de Rabelais donde uno de los recursos para dar cara a la aflicción es la parodia. De hecho es un tema presto para suscitar la risa: “Ya he dado en Don Quijote pasatiempo al pecho melancólico y mohíno”, escribe Cervantes muy renacentista, usando el término melancolía como mohín, la paradoja se acentúa: la melancolía es fuente de alegría.

Afirmación que desde la antigüedad es conocida, Aristóteles concluyó que todos los hombres eminentes han sido melancólicos. Igual en Cicerón, que usando el concepto platónico de “furor divino” insistió en que los grandes creadores y transformadores son melancólicos. Sólo en la edad media, a través del pecado de la acedia, madre de todos los vicios, se asiste con el renacimiento a una rehabilitación del papel positivo de la melancolía. Es el ocio valorado de Ángel Poliziano que lleva a la *vita speculativa sive studiosa* del homo literatus o el centro del discurso de Pico della Mirandola: de hominis dignitate. No es gratuito que un neoplatónico como Maricilio Ficino nos indique que Platón colo-



caba la parte más alta del espíritu (mens) bajo el imperio de Saturno, el más alto de los planetas cuyos hijos son melancólicos. No es gratuito, tampoco, que la mayor representación de esta idea esté en el mejor ilustrador del Quijote: Alberto Durero, quien en su grabado famoso Melancolía I resume el ideal renacentista del hombre apesadumbrado por sabio.

Sin embargo, los sabios rehúyen a la corona de laureles y a diferencia de Sancho que busca la gubernatura de la ínsula, don Quijote preferirá ser a Beautiful loser: “Por mis valerosas, muchas y cristianas hazañas, he merecido andar yo en estampa en casi todas o las más naciones del mundo; treinta mil volúmenes se han impreso de mi historia y lleva camino de imprimirse treinta mil veces de millares.”

Ese fue, literariamente, Ignacio Padilla. El factor Cervantes, acaso una fórmula infinita, nos puede seguir ayudando a entender una obra que, lamentablemente, no seguirá escribiéndose. Nos queda la lectura de lo que Nacho sí alcanzó a escribir. Nacho, como Cervantes, nos siguen encantando. Y al abrir sus libros nos encontraremos como a Alonso Quijano le pasó: “Mirando a todas partes por si descubría algún castillo o alguna majada de pastores donde recogerse y donde pudiese remediar su mucha hambre y necesidad, vio no lejos del camino por donde iba, una venta, que fue como si viera una estrella que no a los portales, sino a los alcázares de su redención le encaminaba”.

Esa estrella, esa redención, ese camino, seguirá siendo nuestra lectura de Ignacio Padilla.

