

## RESEÑAS

Adolfo Echeverría. *El mensaje devastado*. México: Cal y arena, 2001.

Construcción laberíntica en la que coexisten temporalidades distintas y diversos planos de enunciación, los textos que componen *El mensaje devastado* se ofrecen como una vasta galería especular. Sin embargo, este espacio aparentemente sellado tiene una clave en los textos que abren y cierran la colección. Tanto el primer texto, epónimo puesto que da nombre al libro y que además hace función de prólogo, como el penúltimo, “Aclaración del autor”, que cumple las de epílogo, son versiones de la *ars poetica* de Adolfo Echeverría. Y dije bien penúltimo, porque el texto que subsume las coordenadas de esta guía es el último de todos, la cuarta de forros, aunque bajo la máscara de un heterónimo (o quizá se trata tan sólo de un pseudónimo), Julio Gabriel Dann.

En realidad, cada texto de esta colección tiene un tema principal confeso, pero, a la vez, desarrolla su propia crítica: en este sentido se puede leer también cada uno de ellos como otra versión más del arte poético del autor.

He ahí, pues, distribuida en estos tres textos, la guía temática que debemos seguir en nuestra lectura. Se trata, ni más ni menos, de una suerte de contrato social del acto creador al proponer una *ficción total*. Por ella, desde su origen, aparece cuestionada la autoría del texto; es decir, tanto la disociación como la alternancia del emisor y el perceptor, pero quizá también, aunque ya en una muy rara vez (*rara avis*) la conciliación entre el *ego scriptor* y el *ego lector*.

Tal como en las cosmogonías mediterráneas, todo se inicia con el caos original. En el principio está el silencio o, como lo dice el autor, el mutismo; y algo de aquel caos primigenio persiste aún en el azar. Es de este mutismo y de este azar de donde procede la palabra. De modo que el silencio la marca como una huella sombría una vez que afirma su presencia en la escritura -anunciación del Verbo en la Página, porque para Adolfo Echeverría el texto se presenta como un sacrificio y una ofrenda, la cifra de una ascesis- de allí que, si por ventura llegase a alcanzar el sentido, una vez conseguido, el mensaje devastado proponga no la renuncia a la palabra sino la contradicción, la ausencia de todo

## HPR/116

sentido.

Porque lo que subyace en estos textos no es tanto el silencio -o su equivalente, el vacío- sino el caos. Casi siempre hay una suerte de rumor soterrado y las más de las veces un franco ruido o de bullicio contra el que pareciera enfrentarse el texto. Y de esta manera el texto se propone como un glifo maya, un jeroglífico egipcio o, mejor aún, como un carácter chino: es decir, como una escritura en la que coexisten -organizados de diverso modo en cada instancia- elementos que proceden de niveles simbólicos heterogéneos: pictográficos, ideográficos y fonográficos.

Escritura fonográfica, claro está, en el sentido de registro sonoro; la notación de tesis y arsis en estos textos anfibios en donde la narración y la prosa poética aparecen dirigidas por la reflexión y conducidas por medio de un ritmo articulado, a veces largo y pausado, de lento arrastre, otras en *staccato* o en contrapunto y tensos hasta la crispación.

Tersura de la forma y terribilidad del sentido. La prosa transcurre lípidamente, pero como ocurre en la superficie de un río caudaloso: translúcida y amenazante. A ratos la turbulencia interna desemboca en un torbellino: la inusitada calificación de ciertos nombres y situaciones crea una suerte de remolino morfológico.

Se trata del dinamismo en la utilización de adjetivos participios inesperados, que interrumpe y concentra la lectura, pero que, inmediatamente después, al releerlos, uno los encuentra perfectamente lógicos, inusitados sí, pero estrictos para el sentido que ofrecen. Por eso mismo pensé que, extremando todavía los presupuestos de la forma, dado su gusto por una estructura cerrada, rituales cifrados y referencias de cuyo vestigio apenas si podemos colegir por la situación atípica de un adjetivo (“el epíteto turbio, la locución hermética y el giro impenetrable”), Adolfo Echeverría bien podría incursionar con igual felicidad el soneto. Estas estructuras perfectamente conducidas por una razón delirante hacen convivir la descripción más objetiva (no por nada también practica la crítica de arte) con una especie de *maelstrom* de los sentidos.

Pero también, tal como en los caracteres chinos, se pueden

## HPR/117

distinguir al menos otros dos hilos conductores: los niveles pictográficos e ideográficos, es decir, las referencias visuales y literarias. La mayor parte de estas últimas, claro está, implícitas. Pero vale la pena revisar aquellas explícitas y el orden en que aparecen: André Pieyre de Mandiargues, Francis Ponge; luego una larga lista de catálogos, mapas, ediciones nuevas y antiguas, diccionarios, fragmentos del propio autor aún no integrados en un texto (y por la cita ya vueltos autónomos, aunque no pierdan la -sospechada- autorreferencialidad), testamentos de artistas, pasajes de la *Biblia*; luego regresamos a sus autores centrales (y sigo la secuencia del autor): Salvador Elizondo, Stéphane Mallarmé, Dante (sólo del *Inferno*), Octavio Paz, Marcial, Carlos Fuentes, Robert Louis Stevenson y por último, el ya citado Julio Gabriel Dann.

De este grupo atraen particularmente “*Anémone*” y “Bajo la lámpara”. El primero está dedicado y con razón, *naturalmente*, a Salvador Elizondo. Su última sección contiene todas las características arriba señaladas: “Anémona, ondeante nido de serpientes, víscera salina, pequeña Gorgona decapitada: una furia callada y letal habita en tu espíritu de monstruo adormecido”.

“Bajo la lámpara” también está compuesto de varias secciones, la primera de las cuales, “La palabra escrita”, lleva un epígrafe de Octavio Paz: “Vuelan aves radiantes de estas letras”. Pero la visión de Echeverría la contradice y no es un azar que esta diferencia lo acerque a Góngora: “Para decirla te obligamos a emprender tu oscuro vuelo, arrancándote a la palabra verdadera que bajo tu encrespada caligrafía cercenas, buitre”. La última sección, también epónima, ofrece otra perspectiva a su *ars poetica*: “Bajo la lámpara, el poema. No la verdad, tan sólo un espejismo -pero con su mentira se nombra, enmienda su mudez el mundo”. Entre las referencias pictográficas: comenzamos en la portada misma, con la *Medusa* de Caravaggio, repetida, por supuesto, en la contraportada. Luego nos encontramos con una fotografía del autor, tomada por María Elena Garza Sicilia, para que no quepa dudas respecto a la existencia real y no ficticia del autor del libro. La sección titulada “La gran galería” (que como todas las divisiones no aparecen separadas sino alternadas a lo largo del libro)

## HPR/118

describe los cuadros de los que llevan el título y se presentan así como una especie de cédula museográfica: *Escena de un naufragio*, de Géricault; *Ofelia*, por John Everett Millais; *Las bodas de Caná*, por el Veronés; y *Adán y Eva*, de Durer. Pero a lo largo del texto se encuentran no pocas imágenes que, aunque sin ser estrictamente identificables o atribuibles a cuadro específico alguno, conllevan algo de la atmósfera que encontramos en Brueghel y en El Bosco. En otro orden, el aspecto visual es asimismo el parentesco esencial en aquellos textos dedicados a Valerio Adami, Igor Mitoraj, Henri Michaux y Gabriel Macotella, si bien las referencias a la obra de estos artistas son más bien oblicuas y no sean necesariamente de naturaleza descriptiva. En este sentido hay dos textos que me parecen ejemplares. El primero es aquel que indaga en las correspondencias que le provocan las *Carceri d'Invenzione* de Giambattista Piranesi: “estridor de los goznes enmohecidos”, “penetra con la mirada en abrojos”, “el camino hacia abajo fue un naufragio paulatino entre el páramo del desvelo constante”. El otro ejemplo paradigmático -y por eso vuelvo a él- es “*Anémone*”. En este texto reaparece tanto el tema multiforme de la Medusa (Caravaggio, Géricault) como el de la reflexión crítica, puesto que también se plantea como una metáfora de la escritura. Así, dado que en la práctica adivinatoria realizada por medio de las anémonas marinas (medusomancia y, por esto, emparentada con la rabadomancia y con el hechizo que provoca el *fascinum*: la fascinación) hay “observación, lectura e interpretación” de su “movimiento espontáneo”, el receptor adquiere un papel eminente en la adjudicación de sentido a este código gestual implícito.

Esta visión del mundo, inteligible mediante la analogía (pero también gracias a su concepto correlativo y opuesto, la ironía; es decir, mediante la conciencia de la destrucción de aquel entrelazamiento metafórico previo), aparece también en otros textos contruidos -quizá hasta podríamos decir: ensamblados- sobre objetos: “Caleidoscopios”, “Una moneda” y, evidentemente, “El artefacto”. Pero también surge en la descripción de interiores (“Las palomas”, “*Fait divers*”, “Un simulacro”), en los planos de ciudades o en la evocación de espacios naturales (paisajes paradójicamente agorafóbicos, en donde

## HPR/119

todo el planeta ya no es sino un inmenso erial en ruinas, como en aquella descripción del río Okavongo, cuyo delta se disipa a la entrada del desierto de Kalahari) y que, como hemos visto, encuentran su epítome en aquellos espacios construidos como un artefacto, que tal es el caso de la arquitectura que aparece representada en la obra más oscura de Piranesi.

Si la ficción es tal, entonces su pretexto de impostura -su artificio, su simulacro- no disfraza -no enmascara- sino la verdad. Autenticidad paradójica del texto que se quiere pura virtualidad de la forma quintaesenciada. Por ejemplo en la secuencia de las frases finales para cada una de las tres secciones de que se compone “Prosa”, un texto dedicado a Carlos Fuentes, que, al unirse, conforman una suerte de triple coda en el que se confunden espacio, tiempo y objeto míticos: “La prosa es el vehículo que le permite a la visión alucinada de Minos convertirse en la obra -cruel y perfecta- de Dédalo”, “La prosa es el puñal en cuyo destello acerado la fiera con cabeza de toro y cuerpo de hombre vislumbra su muerte” y, por último, “La prosa, habrá quedado claro, es ante todo el hilo que Ariadna ofrenda al héroe para que éste asegure su propia salvación”. He aquí entonces, como dice Adolfo Echeverría, *la evidencia de un desciframiento*.

Luis Roberto Vera  
Benemérita Universidad Autónoma de  
Puebla