

LOS LIBROS

LAS VIRTUDES DEL PÁJARO SOLITARIO

De JUAN GOYTISOLO

Por SEVERO SARDUY

I

ESTOY EN CÓRCEGA, en un bar morisco de Ajaccio. Tamborines, discos rayados, olor de té con yerbabuena, una voz grave que pretendo asimilar a la de la ya legendaria Rimitti, al *rai*: el grano de la voz de los beduinos, soplo en la arena, arena en un espejo negro, marroquí.

Pido un trago. Busco en mi saco, para confirmar una cita de memoria. Me doy cuenta de lo peor. He olvidado en el barco, en donde los dejé marcando mis asientos, los dos únicos libros que traía en el viaje: *Muerte en verano*, de Mishima, y *Las virtudes del pájaro solitario*. Quizás atrajeron demasiado a algunos de los hippies, hoy todos cultivados al exceso, que deambulan, sedientos y sonámbulos, por la cubierta de esos navíos desmesurados; algún arqueólogo perverso los encontrará quizás, unidos por las formaciones coralinas del próximo milenio y postulará paralelos textuales que hoy se nos escapan.

Pido otro trago para reponerme. Denegación ética:

—Mejor —me digo a mí mismo— así trabajaré sólo con el recuerdo, con una *reverberación del texto*. En los cuadros de Rothko no hay más que una *reverberación del color*. Lo que queda de un libro no son frases, ni citas, ni siquiera palabras, sino un gusto en la boca, una euforia particular, el trazo de un arco, el de una puerta mudéjar; a veces un malear.

—Por otra parte —añado, casi displaciente, a mi denegación— apoyándome

en el texto nunca pude haber escrito algo tan completo, ni tan sabio como el libro de Manuel Ruiz Lagos, a quien pretendo llamar el Sartre de Goytiso. Con toda la ambigüedad que suscita esta comparación: si Juan lee este libro no podrá escribir ni una línea más. Y no porque en él se le canonicé, o se le alabe a tal punto que su imagen le resulte inalcanzable. No: sino porque todo está visto —y perdonen la palabra; espero que el vocabulario semiológico ya esté asimilado al habla cotidiana— a partir de ese substrato que, por oposición al *fenotexto*, los estructuralistas llamaron *genotexto*: es decir, ese lugar, si se trata de un lugar, esa topología en donde se genera, aún descosido, sin coordenadas aparentes, a veces sin plenitud sintáctica, un poco distraído, lo escrito, lo que se está escribiendo, el habla difusa antes de la palabra, el libro por venir. Después de su lectura, no hay "inocencia" posible para el autor. No hay opacidad. Total transparencia. Pregunta —y vuelta a Rothko—: ¿sin un residuo de sombra, cómo obtener la reverberación del texto, la del color?

II

No puedo pensar más que en función de imagen, de pintura, de color. De allí que en lo que escribo hay pocas comparaciones literarias —mi saber, en este campo, es más que rudimentario— y excesivas analogías plásticas. Para visualizar *Las virtudes del pájaro solitario* no encuentro ningún equivalente literario posible: nada tan proliferante y tan con-

centrado a la vez, nada tan compacto —vuelvo al vocabulario semiológico— y tan aéreo, como filigranas, arabescos, miniaturizadas y aéreas iniciales de un antiguo Corán. Nada tan inconexo, y sin embargo sostenido por un hilo tenso, por una verdadera trama, por un *telos* que lo anima desde el principio hasta el fin.

Encuentro, eso sí, comparaciones plásticas: los apuntes y dibujos, todos los carnets de notas de los pintores arabistas del XIX francés, con sus rápidas escuelas coránicas, sus paisajes apenas esbozados y sin embargo reales, sus mezquitas de emulsiva tinta, la sombra morada de los patios, las flores fuertes en el rojo cinabrio que gotean los tapices de los tejedores; los dátiles oscurecen el muro encajado, contra el azul cobalto del cielo suffi.

Y más recientemente: los apuntes de Delacroix, los de Matisse —ventanas magrebines, torsos desnudos y brillantes de sudor, cerámica verde con flores que se marchitan, joyas bárbaras, el mar— y hasta los de Miquel Barceló en su viaje al Hoggar y a la cuenca del Níger. De estos dibujos, dice José —Miguel Ullán algo que bien podría aplicarse a *Las virtudes del pájaro solitario*: "Miquel Barceló va del murmullo a la desolación (¿habría que explicar ambas palabras, ambas pinceladas al tiempo?) con la plasticidad natural —nunca inconsciente— de un deseo estrujado, al tiempo, por la fluidez y el recogimiento. Lo que salta a la vista (aquí no es un decir) es la materia iluminada por ese fognazo mental y apasionado que celebra la

ceremonia del salto: de aperebirse a saber".

Así se van constituyendo, sedimentando, los personajes de *Las virtudes del pájaro solitario*: bocetos rápidos, esquemas de un rostro, el del narrador, visto en un espejo convexo, desfigurado por una anamorfosis. Vienen a superponerse detalles, bruscamente focalizados —dejando el resto en la penumbra, inacabado, toscó—, de la vida del propio Juan Goytisolo. Pero muy pronto todo se desdibuja. Se superponen a los rasgos que permanecen en el reflejo, como ruinas de una *arqueología facial*, los de un monje perseguido, san Juan de la Cruz en su acoso por los Calzados. Pero este rostro rectificado y doble aún no basta. Acude, esperpéntico, un ser que no puede definirse sino como la encarnación de Juan Goytisolo en una vida precedente: Blanco White. Esos tres bocetos de base, confundiendo unos con los otros, con trazos desmesurados o con *pentimenti* que el velazqueño espejo no disimula, son "el" que habla, "el" que cuenta la historia. De allí, que sea un sujeto constituido como por estratos, por capas sucesivas, o por injerto de una figura en otra, el hecho —que tanto ha irritado a la crítica peninsular—, derivado del primero, que irriga y dispersa todo el fenotexto: no hay una voz única, coherente, monolítica, "normal", que nos cuente algo, que se dirija a nosotros en una sola tesitura o en una sola persona gramatical, que nos identifique y nos reconozca a la vez. No: un haz de voces; un coro a veces disparejo nos interpela, nos disemina, ya que se dirige, a su vez, a los múltiples personajes que, sin que lo sepamos, arman, como pueden, nuestra inestable identidad. ¿Quién nos habla y de qué? ¿A quién se dirigen las voces inenarrables? ¿A que "yo" de los que constituyen la escucha, la lectura plural?

III

Más que escrito, el texto de *Las virtudes del pájaro solitario* parece exudado por la mano, transpirado, vomitado, excretado. Para obtener este *disgusto*, el autor ha debido, previamente, *tragarse*, atosigarse hasta el asco, devorar todos los textos precedentes al suyo, incluidos los de su propia obra. Difícil *alquimia somática*: comer letra, tragar grafo, asimilar la noche de tinta, devo-

rar, apocalípticamente, verbo puro, no limitarse a leer —para Lacan, la mirada es un objeto parcial—, a vivir lo escrito, sino comerlo, convertirse en él.

Pero si en los místicos, y en el icónico narrador del Apocalipsis, la deglución ritual conduce al éxtasis, a la negación de lo corpóreo, se diría que en *Las virtudes del pájaro solitario* la *grafofagia* no lleva sino a la escatología y a la desaparición obscena del devorador, a su vez tragado, como en un torbellino obscuro, hacia el centro del infierno, hacia la total negatividad. ¿Bajar para subir, al modo de Genet? ¿Una santidad de lo que cae, de lo que se pierde, de lo que el rostro en el espejo no quiere ver? ¿En el texto devorado todo será residuo letal? ¿La devoración, no será un *plagio ritual*? ¿Si el hombre es el autor de todos los textos, la *bibliofagia* no será una forma de cerrar un ciclo, de anudar la serpiente, en un perfecto círculo, el del aro solar?

IV

No puedo escribir más. Tendría que rescatar el libro devorado quizás, a su vez, por las olas. Invento otras virtudes, otros pájaros: los alborotosos homosexuales que alegraban, o sostenían, las noches habaneras de los tiempos republicanos, una vieja postal descolorida de pelucas pintarrajeadas, de rostros blancos, de sulfurosas plumas meciéndose al aire del puerto, como los penachos esmeralda de las palmeras. La Dama de

la boquilla, silueta del más retorcido art - nouveau catalán, peinada con volutas nacaradas del mismo Gaudí, podía reconocerse en esa audaz metáfora insular. Pero fluorescente, americanizada, pájaros de La Habana, a los que cantó Lorca, alibiertos, de bordes áureos, hoy sin trino, salvados de la quema o de la inquisición.

Frecuenté —y hoy deploro que no fuera a diario—, como se dice en la jerga legal, el *lugar de los becbos*, ese opaco Simorg parisino donde los pájaros, en bandas entusiasmadas, pero siempre silenciosos, solos, sin diálogo aparente, tenían acceso al cielo mahometano, al cenit de la virtud.

Era lo que Michel Foucault denominó "una heterotopía", un lugar compuesto de muchos lugares dispares, contradictorios, halógenos. La arquitectura, monumento del más rancio estilo Napoleón tercero, hoy derrumbada en aras de algún resabio posmoderno, padecía de los arcos peraltados, los paisajes sajarianos, los alminares y las dunas que amenizaban todas las pinturas de entonces; una mano oportuna —quizás la de la patrona, rusa blanca con el pelo del mismo color— había mitigado las excesivas morerías con "detalles" decorativos de su invención. Los arcos de las ventanas en trompe - l'oeil, ya que todo se encontraba en un sótano, se habían bordeado de finísimos tubillos de neón rosado. Un televisor descompuesto y gigante decoraba la sala de reposo, donde en la penumbra, se agitaban chi-



Desarrollo de la planta



Intención de la planta

Jean - Jacques Lequeu: Monumento a la soberanía del pueblo

labas listadas. Se escuchaba, lejano, el rumor del metro. Se bebía cerveza muy fría, antes de subir, pasando junto a una esponja de cemento, gigante, que ocupaba todo un muro, junto a una turbia piscina, por una escalera metálica de caracol —sandalias, pies desnudos sobre el aluminio—, a las salas superiores: paredes de color mostaza, puertas rojas y moradas, piso de *skay*, una lucerna

translúcida contra la cual venían a golpearse las palomas envenenadas por el *smog*.

La patrona, leyendo revistas nobiliarias (su acólito berebere tenía ojos azules), tronaba, enfatuada, y organizaba las reglas del juego de aquel local. Parecía siempre presta a unirse a la palma de las manos con un menjunje demoníaco que le permitiera elevarse dulcemente, alzar-

se hasta la empañada lucerna, contemplarnos a todos desde lo alto, cenital, unánime: volar. Volar...

De aquellos mediodías memorables me queda un libro olvidable: *Colibrí*. De la misma pluma que este pájaro solitario.

Sedientos de sol. de sur.

¿Cuándo volverán?

CRÓNICA DE NARRATIVA

VIAJES EXTREMOS

Por FABIENNE BRADU

- Juan Villoro, *Palmeras de la brisa rápida: un viaje a Yucatán*, México, 1989, Alianza Editorial Mexicana, 196 pp.
- Federico Campbell, *Tijuanenses*, México, 1989, Ed. Joaquín Mortíz, 175 pp.

SE DICE QUE los extremos siempre se encuentran. La proposición es, lo reconozco, discutible. Sin embargo, no hay duda de que estamos frente a dos auténticos extremos: Yucatán y Tijuana, los dos polos de la República Mexicana, tan alejados uno del otro como lo pueden ser los libros de los escritores Juan Villoro y Federico Campbell. Si es difícil pensar en un punto de coincidencia entre *Palmeras de la brisa rápida* y *Tijuanenses*, pongamos que su coexistencia se justifique por el efecto de contraste, aunque sea tan sólo en el espacio de esta nota.

Juan Villoro parte al descubrimiento de la región de sus ancestros: el Yucatán de la abuela materna, presente en toda su infancia a través de unas cuantas palabras peculiares, unos guisos regionales y ciertos principios éticos que tal vez son más propios de un carácter que de una idiosincrasia sureña. Para él, se trata de poner imágenes a un paisaje que se concretaba casi únicamente en una voz y en los recuerdos de la abuela que muchas veces mitigaban la imaginación y la lejanía del terruño. Por esto, la crónica de viaje viene precedida de un relato *sentimental*: "Antesala" que es a un tiempo el relato originario —la evocación de la abuela y de sus palabras— y el punto de origen a este viaje de reconocimiento.

Si Juan Villoro sale entonces al descubrimiento de un *paisaje*, Federico

Campbell emprende en su *Tijuanenses* la recuperación de un *tiempo*. La Tijuana que retrata vicariamente en su corta novela *Todo lo de las focas* y en los cuatro cuentos que completan el volumen, es toda interior, es la Tijuana de la infancia y de la adolescencia: es una "Tijuana adolescente". Pero es una "Tijuana adolescente" no tanto por haber sido el escenario de este tiempo en la vida del escritor sino, sobre todo, porque su paisaje —ese margen fronterizo, esa tierra que no es de aquí ni de allá— es, por antonomasia, la tierra o el paisaje de un tiempo en el que la vida no se decide entre dejar la infancia y entrar en la madurez. Por esto también, Tijuana es una ciudad — tiempo, un paisaje que recoge en su fisonomía una indecisión y su consecuente nostalgia. Más que un paisaje. Tijuana es, en la ficción de Federico Campbell, un tiempo y una atmósfera.

Juan Villoro ve; Federico Campbell recuerda. Ambos crean un paisaje que tenía, en uno, la base del recuerdo ajeno y, en el otro, la base del recuerdo propio. Villoro escribe para conquistar las palabras de su abuela; Campbell escribe para reconquistarse a sí mismo a través de sus palabras de entonces y de ahora. Se diría que finalmente, los dos escritores intentan recuperar lo mismo: una infancia, a través de dos paisajes extremos, pero la diferencia esencial entre

ellos reside en el hecho de que para el primero se trata de poner imágenes a unas palabras, como quien intenta poner una cara a un nombre que se cita en el transcurso de una conversación, y, para el segundo, de ponerle palabras a una ciudad que encierra toda una época vivida e irremediamente perdida.

Estas diferencias no son anecdóticas. Explican y justifican en cierto modo los estilos radicalmente contrastados de Juan Villoro y de Federico Campbell. Si bien se pudiera pensar que se trata, al fin y al cabo, de dos visiones de los extremos geográficos de México y con esto, alentar una comparación entre los dos libros, la manera con que cada escritor nos entrega su visión hace que los libros reboten como dos partículas atómicas incompatibles y se separen en la geografía del estilo a una distancia no menor que la que media entre Tijuana y el puerto de Progreso.

A pesar de su humor, *Palmeras de la brisa rápida* es un libro desencantado, que relata un fracaso y un desencuentro. El Yucatán que descubre Juan Villoro poco o nada tiene que ver con el Yucatán encarnado en la abuela. Esto era un poco previsible, un tanto irremediable. Pero en lugar de decir el dolor que provoca el desencanto, Juan Villoro hace del fracaso materia de irrisión, de humor, cuando no de franca carcajada. El tono es festivo, chispeante, ocurrente,

veloz, pero se sospecha que el humor es un caparazón de defensa sentimental, aunque revista la apariencia de una verdadera ofensiva de conquista. Juan Villoro tiene prácticamente una sola velocidad de narración. Es un ritmo de andar y de contar dando pasos que son puras zancadas: párrafos más bien cortos, que van al grano y cortan la espiga de tajo, sin dejar mala hierba alrededor de los frutos. No hay demoras innecesarias, no hay adornos ni empalgamientos, pero tampoco hay cambios de velocidad en su prosa, lo cual hace de la lectura un ininterrumpido viaje a 100 kilómetros por hora o, en el peor de los casos, un efecto de punching-ball, en el que el lector se siente como la pelota de hule que el boxeador atesta con sus certeros y constantes golpes.

En esta manera de retratar con la cadencia veloz de los puntos y aparte, Juan Villoro inscribe su extranjería —o la imposibilidad de recuperar el paisaje de la abuela— en su mismo estilo. O puede ser, a la inversa, que su estilo sea el obstáculo mismo a la penetración en un Yucatán que vive al ritmo de los boleros. "Mayo es el mes de las horas lentas y la lluvia atrasada; el clima no avanza, se perpetúa en su inmovilidad. Un cielo sin nubes, distraído, con el santo en otro cielo", escribe Juan Villoro en uno de los mejores momentos de su prosa. El cronista Villoro es el antípoda de este paisaje y de este ritmo. Si el cielo es distraído, él está atento al menor detalle,

con el ojo y el oído siempre alertas, capaces de registrar, más que la ley común y la generalidad, todas las incongruencias o todo lo que se encuentra fuera del lugar común. Tampoco hay en su relato "horas lentas" ni "lluvia atrasada": todo llega a su punto, con la malicia oportuna del escritor satírico. No es Juan Villoro un escritor que se abandona —tal vez por el temor a saborear el amargo encanto del fracaso sentimental— y prefiere cambiar el riesgo de la emoción, a veces cercano a la simpatía cursilona, por el chiste que lo resguarda de ahondar en profundidades más íntimas. Se nota, por ejemplo, que Juan Villoro escucha los boleros yucatecos con un cronómetro interior de rockero. Por esto se cifra en su estilo este desencuentro sentimental con las imágenes de un Yucatán en perpetuo desfase con las palabras originarias de la abuela.

Más que un desencuentro, Federico Campbell intenta reconstruir la historia de una pérdida. Son, en rigor, pérdidas múltiples: de una ciudad natal: Tijuana, de una adolescencia, de una mujer o de una idea de mujer, y también, y sobre todo, de un tiempo que transcurre. "Uno es su pasado y su presente al mismo tiempo, pero el futuro de entonces ya pasó y no nos dimos cuenta." El relato principal "Todo lo de las focas" conjuga estas distintas pérdidas en un tono extraordinariamente enigmático y cautivador que, más que del lado de la nostalgia, se finca en las marismas emo-

cionales del desconsuelo. A diferencia de Juan Villoro, Federico Campbell se abandona sin freno alguno a la ciudad interior que habitó y que lo sigue habitando hasta la fecha. Pero su abandono es más bien una deriva que hila escenarios, personajes, tiempos sobrepuestos o trasapelados y que pudiera continuar incesantemente si no fuera por los momentos de violencia en los que toda la materia narrativa se sobrecoge, se contiene y se concentra en núcleos tan duros como un puño que se aplasta contra la pared de la impotencia. En la prosa de Federico Campbell, el paisaje nace, como milagrosamente, acorde a la deriva del desconsuelo, al hastío de la desolación, al dolor de la pérdida. Inesperadamente, el sol está ausente de esta Tijuana en blanco y negro, como en las películas de la postguerra, o en verde olivo, como si se tratara de una ciudad sitiada por un ejército extranjero. Las playas están siempre desérticas y desiertas y las focas, de una grisura de niebla o de ensueño, que es el color mismo de *Tijuanenses*.

Un personaje fantasmal recorre Tijuana: Beverly, la mujer perdida, la mujer anhelada, la que las contiene todas sin ser más que una presencia fugaz, siempre escapándose hacia otro lado u otro tiempo. "Siempre fuiste la misma con diferentes nombres, la niña del barrio, la compañera en la escuela secundaria, la señora joven recién casada, la prostituta del casino, o la misma, tú misma, cuando a cierta distancia te dejaste perseguir por los andenes del aeropuerto después de que te viera descender de la avioneta amarilla." Y así, de lo general a lo particular, de un tiempo a otro; de un sentimiento a otro, la mujer inasible es el ancla en el recuerdo de una ciudad que igualmente se escapa y se recupera, se escapa y se recupera a lo largo de la deriva de "Todo lo de las focas". Hay en este combate angustiado por recuperar un tiempo a través de la escritura, destellos de amor y momentos de violento erotismo.

El final del cuento "Los brothers" es seguramente uno de los finales que me recordarían estar en alguna antología de cuentos mexicanos. (Toda vez que a alguien se le ocurriera organizar una que tuviera por título: "los mejores finales en los cuentos mexicanos." No dudo de que algún día se le ocurra a un compilador iluminado). Transcribo este último



Jean - Jacques Lequeu: *Santuario persa*

e inolvidable párrafo: "No podía dormir. Sentía los latidos del corazón en los tímpanos. Me volvía. Se agolpaban en el interior de mis ojos cerrados, apretados, la mirada vidriosa del anciano en la plaza de Ixmiquilpan, el par de casas de techos cónicos en las colinas de Tijuana, el pedazo de pizza rancia. Quité una de las cobijas. Me puse bocabajo, contra el colchón, metía la cabeza debajo de la al-

mohada, y dejé caer el brazo hasta la alfombra. Sentí entonces algo con lo que tropezaba mi mano, una cinta de cuero, pequeña, la hebilla de un zapato, un tacón alto de mujer. Me aferré a las correas, busqué el otro zapato, sobé la suela. Como si fuera empeine, mi mano entró por donde antes salían los dedos de Laura, su pie, mis dedos, sus uñas sin pintar, sus pies sin medias. Entrelacé mis

dedos en las correas y los apreté profundamente, temblorosamente en la oscuridad."

Después de Villoro y de Campbell, Tijuana y el puerto de Progreso siguen siendo las antípodas de la República Mexicana. Sin embargo, estos dos libros - extremos se encuentran accidentalmente en un lugar que escapa de los azares geográficos: en lo mejor de la literatura mexicana actual.

CRÓNICA SIN GÉNERO

LA ESCRITURA FRAGMENTARIA

Por JOSÉ HOMERO

- Adolfo Castañón, Fabio Morábito y Jaime Moreno Villarreal: *Macrocefalia*; México, Cuadernos de la Orquesta 10, 1988.
- Juan Antonio Masoliver Ródenas: *Retiro lo escrito*; Barcelona, Anagrama, 1988.

DURANTE MUCHO tiempo considerada como preludeo o eco de la escritura, la conversación a menudo dio fama de ingeniosos a hombres de escritos predecibles. Hoy sabemos que escritura y habla son versiones distintas de un mismo fenómeno. Apropiarse de la evanescente profundidad de la conversación, de su 'no sé qué', tan pronto producto de ideas, como piedra de toque para las más inusitadas metáforas, es una tentación y un deseo de la escritura. ¿Cómo conciliar órdenes distintos, como traer a la página la deriva del habla, su interrupción? Quizá mediante aforismos, acaso por el cultivo del diario, del ensayo breve, siempre a través de una escritura fragmentaria.

Pero decir fragmentos es hablar de monolitos y también de escrito previo. Quien pueda escribir aforismos no debería hacerse pedazos en los ensayos: ya Lichtenberg señalaba que el aforismo o ensayo breve es la idea concentrada de una reflexión y no el resumen de un largo ensayo. Más que de fragmentos tendríamos que hablar de chispas, de coincidencias de ideas furtivas, capturadas en imágenes en seguida nuevamente fugitivas: corriente alterna.

Dos volúmenes transgénicos: *Macrocefalia* de Adolfo Castañón, Fabio Morábito y Jaime Moreno Villarreal, y *Retiro lo escrito* de Juan Antonio Masoliver Ródenas. El uno se sitúa en el es-

pacjo: es un crecimiento pero ante todo un receptáculo: edificio de apartamentos u olla podrida. El otro habla desde el tiempo: es un diario. Son, entre nos, textos - mecanos: cambian su sentido de acuerdo con nuestra perspectiva, permiten nuevos textos, se dejan tocar, aceptan el modelaje, la talla, la cala, la probada...

¿Desconstructivismo? Quizá. Preferiría hablar de textos que mantienen correspondencia con los paisajes tecnológicos de Robert Rauschenberg; textos equivalentes a los collages y las incrustaciones posmodernas.

Sobre las ruinas del museo, la escritura. Si para abordar las artes plásticas no se necesita ya ser un pintor de paleta ni pincel, para ser prosista, variedad por antonomasia del escritor - al que escribe poemas lo llamamos poeta y al autor de ensayos, ensayista, y si nos cae mal, crítico, pero el narrador es siempre un escritor - no se requieren ya asuntos, tan sólo la disposición para sentarse (y sentirse) en soledad a escribir. Solitarios, singulares, estos textos tan disímiles piden nuestra colaboración.

LAS PERSONAS DEL VERBO

La originalidad de un texto como *Macrocefalia* no surge de su intención anónima y comunal, sino ante todo de su naturaleza transgénica. Ciertamente

no es posible continuar atendiendo las distinciones de género, toda vez que su significado histórico no se mantiene y su importancia teórica ha decaído, pero sí es necesario indicar que muchas de las experiencias escriturales en compañía han derivado tanto por territorios signados si no por el azar sí por la indeterminación, como buscando contenerse, paradójicamente, dentro de ciertos límites.

Las voces presentes en este texto no sólo no temen que la escritura desborde su propia superficie sino que propician tal rebosamiento. No hay fronteras pero sí trazos: la escritura se impone un punto de partida, se ofrecen, más que temas, propuestas de escritura, asuntos de conversación devanados y desvanecidos entre las volutas de los cigarrillos y el oscuro espejo del café. De esta manera las voces circulan por el laberinto discursivo sin extraviarse.

He aquí una característica sumamente amable del conjunto: su coherencia o su amenidad. Frente a esos dudosos intentos de escritura automática que no cesan de descubrir los jóvenes escritores, *Macrocefalia* propone no un flujo de asociaciones contenidas en la metáfora o en la metonimia, como tropos productores de sentido, sino una riada de escritos surgidos en la soledad de la reflexión, en la calidez de la memoria, a veces narrativos, a veces poéticos, siempre inteligentes, nunca aburridos.

Nacida como una propuesta de escritura destinada a ahuyentar, aunque fuese por momentos, la imagen del autor, *Macrocefalia* impone dos movimientos: el primero es fruto de una actividad gregaria, la comida, la conversación, cuyos cursos causaron esta aventura; el segundo es la maduración de ese estímulo y supone la más solitaria de las prácticas: la escritura.

Al hablar de la calidad transgenérica me refiero a esa olla podrida que desigra al discurso pero también de una suerte de edificio construido según estilos diferentes mas todos funcionales. No es el discurso el que se altera sino su conclusión. De acuerdo, el estilo macrocefálico es triforme pero no es eso lo más destacado —eso sería ver la separación en el anonimato, deslindar sustancias que no perseveran en su ser sino en sucederse. Lo notorio y significativo es la indeterminación que rige el hilo de los discursos y la autonomía de cada uno de los textos integrantes del volumen. Hay aquí poemas —¿qué mujer no estaría orgullosa de haber escrito ese poema sobre la condición femenina que abre el apartado "Amores"?—, prosas, cuentos, evocaciones, ensayos y, sobre todo, textos inclasificables. Pero la autonomía no se pierde; *Macrocefalia* permite estos bloques porque en su origen —intelectual: como Atenas nace de la cabeza de Zeus y en su crecimiento están la expansión (abultamiento de cabeza) y la permisividad para dejar que su cohesión sea tan inconsistente, como para que se agreguen otros, nuevos escritos, sin que la unidad desaparezca. Volátil pero no li-

gero, este discurso es un caldo preparado asaz deliciosamente que el lector no debería perder la oportunidad de probar.

LA ODISEA DEL RECUERDO

Retiro lo escrito se complace en rehuir clasificaciones. Juega con las apariencias, con los deslices semánticos. Desde el título: se puede retirar lo escrito pero no anularlo. Aparentemente es un diario; quizá lo sea pero en todo caso se trata de un diario ficticio, imaginario, cuyo registro no es el de la cotidianidad del presente sino el presente de la escritura. Pero más que un cuaderno de escritura, como podría suponerse debido a que los juegos de palabras, aforismos, chistes, evocaciones infantiles, sueños y descripciones se entrecruzan en el texto, es la zona del encuentro con esa multitud de seres que conforman el ser, la personalidad.

La escritura es un páramo de espejos; un montón de frases que han perdido su cohesión. En cada una, no un reflejo: múltiples imágenes del autor. Imágenes del pasado, registros del presente, el texto es una mezcla de la realidad y la imaginación, un tejido en el que las distintas madejas de estos órdenes conforman un tapiz.

Fragmentaria, esta escritura no carece de ilación. Es el espacio donde confluyen el presente y el pasado del escritor. De éste se narran sucesos de la infancia —ácidos, melancólicos, como en *El jardín aciago*, su magnífico libro de poemas. De aquél se intercalan noticias metalingüísticas, reflexivas sobre la

actualidad escritural del autor llamado Juan Antonio Masoliver Ródenas; parodias a estilos únicos y reconocibles —el de Cabrera Infante, por ejemplo; reflexiones sobre el acto de escribir.

Mezcla de ternura y humor negro, *Retiro lo escrito* es un testimonio de la miseria y la grandeza de la escritura, una puerta hacia esa patria del hombre, el recuerdo, cuyo presente, cuya realidad, fulgura en estas páginas; cuya aventura se desenvuelve, se teje/desteje sobre la página desolada: luz del mediodía; efímera escritura: fragmento: mella en la realidad (esquirla) en la malla del mundo, en la llama del día.

LUZ DE LUNA

Decepcionando siempre a su tradición —la escritura de diarios y la escritura colectiva— ambos libros acentúan la devaluación del concepto de la unidad como centro conformador de tejidos y a la vez la desaparición del individuo como objeto y sujeto último de la escritura. En *Retiro lo escrito* quien habla es un ilocutor ficticio y serio a la vez; su diario está más cerca de *Los cuernos de Malte Laurids Bridge* de Rilke que de los diarios de Anaïs Nin, por ejemplo. En *Macrocefalia*, las personas del verbo se dan a la disipación y a veces recuerdan sus vidas pero al carecer de firma sus memorias se llenan de olvidos: sueños a la luz de la luna, voces ya sin rostro, escrituras en las manos del lector: dinamita: tienes tres segundos para concluir la lectura.

TODO SIGNO ES CONTRARIO

De EVODIO ESCALANTE

Por JULIO HUBARD

• Universidad Autónoma de Puebla, colección Asteriscos, 1988, 70 pp.

EVODIO ESCALANTE es conocido como crítico. Sin embargo, recientemente la UAP ha publicado un libro —no el primero— de sus poemas. Se trata de un pequeño volumen dividido en

cuatro secciones (la primera de un alienato distinto a las otras tres) que recuerdan las tendencias y debates en boga durante los años setenta y un poquito más, cuando aún eran interesantes las

proposiciones revulsivas o, digamos, oscuramente violentas: aquellas poéticas que seguían empeñadas en revertirle el mundo a unos burgueses que nunca leyeron libros de poesía. Es interesante

ver que, a pesar de ya tantos desencantos, hay todavía poetas tan dispuestos a manejarse en un estilo que no aloja distancia entre lo visceral, lo moral y la textura del lenguaje. Para Escalante, todo parece un conglomerado emotivo y personal en donde no hay sino el poeta y sus cavilaciones, generalmente terribles. Desde el comienzo:

Pyramidal, funesta,
casi aturrida por los sueños,
(...)
una palabra en su memoria,
una inútil palabra con los ojos ce-
[rados.

Escalante se lanza al peligroso juego de las glosas libres, sin escatimar riesgo alguno: Sor Juana, Gorostiza, Paz, Neruda asoman en una especie de *collage* a lo largo de la primera sección, "Dominación de Nefertiti". El resultado es una mezcla de buenos elementos glosados con una intención, un tanto forzada, de ser maldito. A la antedicha mezcla de Sor Juana y Paz, Escalante le agrega de su cosecha: "nada como su nuevo sexo magullado y oscuro" —y al pozo con el gozo. No hay nada malo con la intención de quebrar los modelos; el problema es que, para ello, se necesita una jarcería más sostenida por la gracia de su urdimbre que un golpe asestado con la fuerza del coraje. Mezclar modelos verdaderamente sólidos con una actitud aprendida en Batallas, en general, acaba arrojando un saldo pobre:

Sin programa, aturrido de frío, ca-
[minarías
con unos ojos nuevos, sin pensar en
[nada,
mas soltando unos flatos...

A partir de la segunda sección, el panorama mejora un poco. El falso eclecticismos y el verso pretendidamente libre (aunque casi nunca se atreve a liberarse del acento en la sexta sílaba) del primer apartado se abandonan para seguir una línea más apegada a sus objetivos. La técnica no es impecable, pero el endecasílabo es cumplidor. Pound se convierte ahora en el sujeto y el objetivo glosados. Aparece disfrazado de "florentino mandarín", "cansado de saber cuanto se sabe". Sin embargo, a pesar de que la cosa va mejorando, resurge el mismo problema: a Escalante no le interesa la poesía

de los autores que lee, es decir, no le interesa formalmente, poéticamente, sino en cuanto puede ofrecer motivos hondos —que casi inmediatamente se trasmotan en motivos de esos que parecen malditos:

"Entiende, hijo de nadie, o te pe-
[gamos".
"Fabríqueme una celda" El general
después de dar la orden se regresa
a terminar su té. La noche pasa.

El mismo Pound encontraba que la mayor virtud a que podía aspirar la poesía era la *logopea*, la "danza del intelecto entre las palabras". Y bien, hay intelecto y hay palabras, pero falta la danza. Para hacer un poema se necesita un poquito de gracia y otra cosita; pero hay poetas que prefieren la contorsión y enconchase, como ostras, en un mundo propio. Toda poesía procede por seducción. Las dificultades surgen cuando se piensa que el juego de los velos que se recorren puede darse fuera del poema, en las actitudes morales que adopta el escritor. Y no: la responsabilidad primera del poema está con sus palabras y no con la posición vital o moral del poeta; lo cual no quiere decir que baste con una buena construcción, pero, sin ella, nada es habitable. Tampoco es suficiente con el hecho de escandir bien los acentos. El problema es mucho más hondo y habría que remontarse a otros cauces. En primer lugar, el concepto de lo que es y hace el lenguaje.

Evodio Escalante es, sobre todo, un crítico y un estudioso de tiempo completo, lo cual ciertamente determina su relación con el lenguaje y, de aquí, su mayor problema con la poesía: Escalante no ve cosas, objetos, colores; él lee textos, ve palabras. No puede decirse que su técnica sea defectuosa, ni que la construcción de los poemas sea ingenua, pero sí puede decirse que falta, casi siempre, un mundo compartido. A lo largo de todo el libro nos quedamos sentados en el mismo escritorio, rodeados de textos y no de cosas. Las palabras "calle", "sol", "tierra",..., son eso: palabras —que no alcanzan a suscitar la misma sensación de verosimilitud que, por ejemplo, "papel", "T.V.", "versos". No pretendo hablar en pro de un falso bucolismo ni poemas pastorales donde el campo sea campo, etcétera. Lo que digo es más sencillo: el mundo de este li-

bro es el escritorio de un investigador de la literatura que, a ratos, hace poemas. En todas sus páginas se arrastra, pesadamente, la actitud del crítico, con una mirada siempre a ras de texto y que nunca despega a más amplias perspectivas. No se trata de adoptar otras máscaras. Pero sí de desarrollar lo que hay de bueno:

¿Qué decir? ¿Qué hacer? ¿Qué nom-
[bres convocar?
¿En qué noche de tiza colocar las
[monedas?

Si Escalante se escuchara más a sí mismo podría entrar en esos vericuetos —no con la actitud del maestro inteligente e indignado— y poner en juego una actitud menos pretendidamente terrible y más vigorosa.

El lector no cabe en este libro, sólo habitado por las tribulaciones del poeta. No aparece nunca un "tú" ni un personaje creíbles. Todo existe en función de las palabras del poeta. Tomo como ejemplo el mejor poema del libro, "Tijuana moods":

¿Y si esto no es tu cuerpo sobre la
[plancha dura?
¿Los ojos, los cuerpos, son de nadie?
¿Nadie da fe de lo que pasa?
Amaneció la noche barrida por los
[cuerpos.

Francamente, son buenos versos (de un poema desigual, pero bueno). Lo triste es que ni siquiera el personaje central (un bracero) pueda tener una existencia creíblemente propia: todo se diluye en las palabras del poeta y en la intención de hacer denuncias generales. ¿Por qué no respetar un bien logrado cadáver, por qué enarbolarlo como bandera de otras ideas que ya todos conocemos? Si bien es cierto que un poema se hace con palabras, no es válido desfondar el saco y convertir las cosas en palabras, en textos. Eso, en poesía, es equivalente a tirar el niño recién bañado y conservar el agua y la bañera.

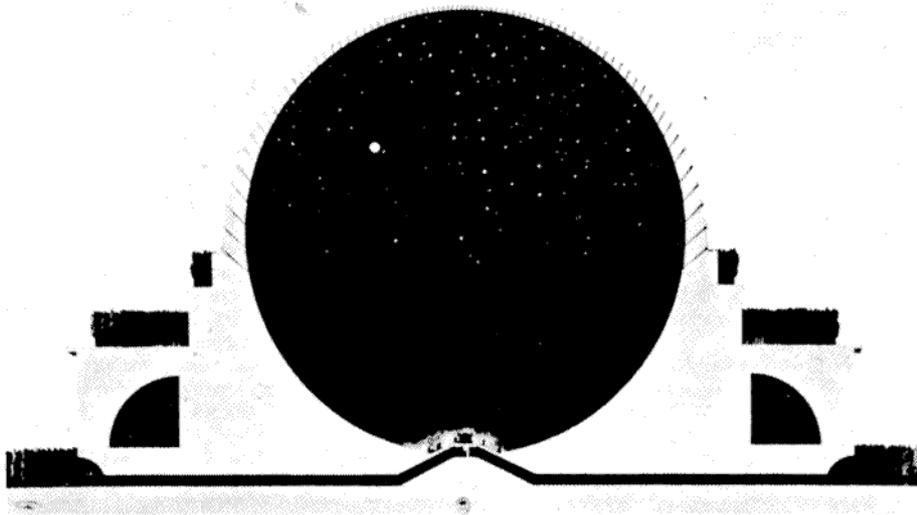
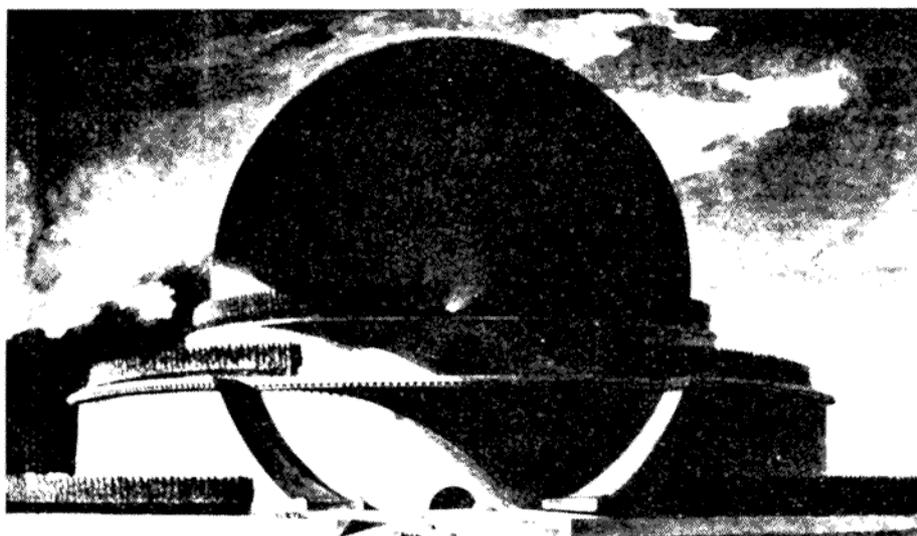
De tanto trabajar con textos críticos, técnicos, se va perdiendo la relación primera (tal vez ingenua, pero al fin más firme) con el lenguaje; se tiende a olvidar que la lengua es mucho más dúctil e inabarcable de lo que cualquier violencia podría suponer. Traspasar los límites del lenguaje es riesgo reservado a los místi-

cos y a casi nadie más. No habría, pues, peligro en recurrir a nuevos sustantivos y dejar descansar, por lo menos unas cuantas páginas, los que ya nos sabemos: noche, cuerpo, palabra, sangre, llamas, fuego,... —síguele tú.

Finalmente, uno de los aciertos del libro es su título: a estas alturas del agobio textual, ya todo signo es contrario. La factura de los versos, la capacidad crí-

tica de Escalante y el manifiesto hartazgo de lo que ya tanto se ha dicho y discutido anuncian el fin de estas poéticas fabricadas sobre las revulsivas teorizaciones de los años setenta y el primer lustro de los ochenta. El libro de Escalante no es malo, es sintomático de una generación educada en una rebeldía que ya perdió sus objetivos. Ya no hay nada que la poesía pueda denunciar ni de-

rruir. Incluso los burgueses se han vuelto cínicos y han dejado de asustarse con las palabras. No todo está perdido para la poesía; lo dicho: aún están ahí las cosas, los objetos, las historias y el lenguaje tiene muchísimas sonoridades distintas del monótono rumor correcto que se escucha entre los textos en la mesa del crítico.



Etienne - Louis Boullée: *Cenotafio de Newton*