

FABIENNE BRADU

CARTAS A UN JOVEN NOVELISTA

De Mario Vargas Llosa

Planeta, México, 1997.

Con un guiño a Rainer María Rilke, Mario Vargas Llosa tituló su último libro: *Cartas a un joven novelista*. Sin embargo, nada más alejado de las epístolas a Franz Xavier Kappus que las que idea Vargas Llosa para desglosar el decálogo de la narrativa. Su interlocutor no es una creación sino un mero pretexto, un *alter ego* fijado en el tiempo y vislumbrado desde la nostalgia: "Su carta me ha emocionado, porque, a través de ella, me he visto yo mismo a mis catorce o quince años, en la grisácea Lima de la dictadura del general Odría, exaltado con la ilusión de llegar a ser algún día un escritor, y deprimido por no saber qué pasos dar, por dónde comenzar a cristalizar en obras esa vocación que sentía como un mandato perentorio..." Pero, aquí, Vargas Llosa abandona la confesión para entrar de lleno en el ámbito de la conferencia.

Los once capítulos dedicados a los "secretos" de la novela se suceden como once lecciones bá-

sicas sobre "El poder de persuasión", "El estilo", "El narrador. El espacio", "El tiempo", "El nivel de realidad", etcétera. En pocas palabras, nada que no supiéramos ya, nada del otro mundo ni del mundo personalísimo de Vargas Llosa. Es un libro escrito muy a conciencia de su público: jóvenes preparatorianos y quizá también, hélas, universitarios, que se inician en la difícil y deliciosa tarea de leer novelas. En efecto, antes que un manual para escribir novelas, las *Cartas*... son una guía para leer las existentes. Es, además, un libro útil porque ahorra a los estudiantes la aridez de teóricos como Gérard Genette y les enseña lo mismo con la ventaja de la claridad de exposición que siempre ha caracterizado a Vargas Llosa en sus ensayos literarios. Su pluma tiene el don de transparentar lo que ciertos profesores se deleitan en complicar, apretando los nudos de las jergas, como si estuvieran más interesados en construir un cerco alrededor de la literatura que en abrir brechas de entrada y comprensión. El ABC de la novela que Vargas Llosa se propone realizar, tiene la virtud de ser, a un tiempo, un modelo de claridad y una invitación a la lectura.

Ahora bien, Mario Vargas Llosa se traiciona como un novelista y un crítico *literaturely correct*. Con eso quiero decir que lo que ve y subraya a través de sus comentarios, es *grosso modo* lo que *debe* verse o lo que debería subrayar cualquier profesor más o menos sensato y dueño de una mínima sensibilidad literaria.

Aún sin perder de vista el destino de estas *Cartas*..., se esperaba de Vargas Llosa una lectura más personal de su propio canon. El prodigio de Rilke consiste en fundir su personalísima concepción de la poesía con la Poesía, como si no existieran dos maneras distintas de hablar de lo mismo. En cambio, Vargas Llosa da la impresión de que se restringe a un código, claro y ameno, lo repito, que difícilmente convence de que sea el suyo a la hora de disfrutar sus lecturas. A fin de cuentas, lo que nos interesaría es cómo un novelista de la talla de Vargas Llosa lee a otros autores, en qué se fija que otros, seguramente, no habrán reparado, por una mano no menos diestra a la hora de crear sus propias ficciones. Rilke nos convence de que su moral en poesía es la moral de la poesía; Vargas Llosa nos hace sospechar que aquí practica una doble moral: la que conviene decir, en aras de las buenas intenciones didácticas, y la que conviene callar, por respeto a las leyes de la "objetividad" y para la desgracia de sus lectores.

Sus referencias hoy parecen muy fechadas. Con la salvedad de Faulkner y Flaubert, sus dos faros en materia de canon narrativo, y de ciertos clásicos como *Moby Dick* y *El Quijote* que son referencias imprescindibles, el repertorio traído a cuento denota una concepción un tanto rígida de la novela. Resulta por lo demás paradójico que el *nouveau roman* francés tenga que figurar tan reiteradamente, no porque

Vargas Llosa lo considere una producción estimable, sino porque ofrece un sinnúmero de ejemplos *ad hoc* para ilustrar una clase de teoría literaria. "Bueno, con esta (pobrrísima) teoría, Robbe-Grillet escribió algunos libros soberanamente aburridos, si usted me permite la descortesía, pero también algunos textos cuyo interés innegable reside en lo que llamaríamos su destreza técnica." Hubiese sido deseable que Vargas Llosa rescatara las destrezas técnicas de otros novelistas, que superan las de Robbe-Grillet y no merecen la agravante etiqueta de "aburridas pero interesantes". Pienso, por ejemplo, en las novelas de Queneau o de Péro, culminación de la técnica al servicio del ingenio. En el fondo, y pese a las incursiones en el dominio fantástico, a Vargas Llosa sólo le interesa la novela realista con las aportaciones que él mismo y otros de su generación han hecho al género. Es una apuesta legítima, pero no deja de quedarle un poco estrecha a las nuevas generaciones que parecen buscar caminos distintos a los transitados por sus antecesores inmediatos. En todo caso, nunca será inútil conocer una tradición para poder trascenderla.

Para ilustrar el a veces inasible "nivel de realidad" que debe contener todo relato, Vargas Llosa recurre a "la brevísima obra maestra de Augusto Monterroso, 'El dinosaurio'". Y a continuación se pregunta y concluye: "¿Cuál es el punto de vista de nivel de realidad en este relato? Estará de acuerdo conmigo en que lo narrado se sitúa en un plano fantástico, pues en el mundo real, que usted y yo conocemos a través de nuestra experiencia, es improbable que los animales prehistóricos que se nos aparecen en el sueño —en las pesadillas— pasen a la realidad objetiva y nos los encontremos corporizados al

pie de nuestra cama al abrir los ojos. Es evidente, pues, que el nivel de realidad de lo narrado es lo imaginario o fantástico." Si bien es cierto que aquí Vargas Llosa se mete con un relato enigmático por antonomasia, cuya brevedad haría correr una paradójica tinta exegética, no deja de sorprender que zanje la cuestión con un sentido común a toda prueba, salvo las de la imaginación y la polisemia. Las razones que aduce para ubicar el cuento en el ámbito fantástico, pueden sostenerse pero no son suficientes. En efecto, para cualquiera que haya reflexionado mínimamente sobre "El dinosaurio", nada impide creer, como lo demuestra el mismo Vargas Llosa en el capítulo anterior: "El tiempo", que Monterroso se refiera a una escena prehistórica, pretérita por completo, y el relato sería así perfectamente realista: un hombre se despierta en los tiempos de la prehistoria y constata que el dinosaurio todavía está a su lado. Al menos, la sintaxis no descarta esta lectura. También podría ser que la polisemia se ejerza en la palabra "dinosaurio", un término por lo demás común

para los mexicanos y que también debería serlo para Vargas Llosa después de sus declaraciones sobre el sistema político mexicano. Entonces, estaríamos frente a otra lectura realista del cuento, pero semioculta por la ironía que grava el sentido ambiguo de la palabra "dinosaurio". ¿Y qué si con ella Monterroso se refería al estupor causado por la permanencia de ciertos prístas en el poder? Tampoco la sintaxis nos impide leerlo así: como una fábula política que encubre su crítica bajo el ingenio de la polisemia. En fin, no tengo pruebas para afirmar que ninguna de las tres soluciones es la buena, pero sí existen argumentos para demostrar que la interpretación no puede limitarse a ninguna de ellas por aislado. En eso reside precisamente la enigmática maestría del cuento más breve de la literatura contemporánea, su destreza técnica que no se agota en sí misma. Esto es, a mi juicio, lo que también Vargas Llosa debería enseñarles a los jóvenes novelistas: que la literatura es mucho más rica que las categorías inventadas para repertoriarla, cosa que, por lo demás, no se le



Lago del Oeste, Hangchou China, 1931

olvida añadir al final del volumen: "Pero, al mismo tiempo, me parece importantísimo dejar en claro que la crítica por sí sola, aun en los casos en que es más rigurosa y acertada, no consigue agotar el fenómeno de la creación, explicarlo en su totalidad. Siempre habrá en una ficción o un poema logrados un elemento o dimensión que el análisis crítico racional no logra apresar." Coincido totalmente con el comentario, que asimismo asumo como obligada autocrítica a mi crítica del libro de Vargas Llosa, que contiene algo más que las limitaciones señaladas. Sin embargo, no puedo dejar de preguntarme: ¿por qué no nos habla también de los elementos o las dimensiones que la razón no logra apresar? Sería una excelente lección para jóvenes y viejos novelistas, en fin, para todos los lectores adictos a Vargas Llosa. <

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ
MICHAEL

DISPERSIÓN MULTITUDINARIA

Leonardo Da Jandra y Roberto Max (Comps.), *Dispersión multitudinaria. Instantáneas de la nueva narrativa mexicana en el fin de milenio*. Joaquín Mortiz, México, 1997, 367 pp.

En un par de años se cumplirán veinte de la publicación de la *Asamblea de poetas jóvenes de México* que convocó Gabriel Zaid, ofreciendo un nuevo tipo de antología, aquella que

apuesta a la elección del lector y a la criba del tiempo. A la distancia, la asamblea zaidiana parece ser un valioso ejercicio de sociología literaria que muestra la crueldad expedita y sentenciosa de la Fortuna. De aquellos 164 aspirantes reunidos por Zaid en 1980, sólo unos treinta y cinco continuaron el ejercicio público de las letras. Y únicamente ocho o diez son poetas destinados a seguir escribiendo páginas esenciales para la literatura mexicana del siglo próximo.

Leonardo Da Jandra y Roberto Max presentan *Dispersión multitudinaria*, una asamblea convocada en condiciones similares a las de Zaid y que en éste caso agrupa a 54 narradores jóvenes, que aparecen, cada uno con un cuento, relato o fragmento de novela. Da Jandra, en su prólogo, advierte que no hubo selección crítica, de tal forma que es irrelevante enumerar omisiones o escandalizarse ante los numerosos adefesios. *Dispersión multitudinaria* se realizó obedeciendo a una convocatoria más o menos abierta que circuló con celeridad entre los jóvenes escritores de la ciudad de México, Jalapa, Monterrey, Tijuana y Oaxaca. Se aplicaron restricciones: solamente se publicaría a menores de cuarenta años, con un mínimo de un libro o cuadernillo editado. Es una labor generosa, y acaso inútil, que delata la resignación de los lectores y los críticos ante los demasiados libros (Zaid *dixit*). Es respetable la decisión de los compiladores de dejar la crítica en manos de los lectores. Pero es lástima que no hayan acompañado al libro de una antología como la de Zaid. La sola disposición alfabética que Da Jandra y Max ofrecen indica cierta pereza, más democrática que multitudinaria.

Y el libro hace honor a su título. Tras su lectura resulta imposible brindar un diagnóstico sobre el estado de la nueva narrativa fi-

nisecular. No se puede catalogar, con una misma taxonomía, a especies en grados de evolución tan distintos. Por ello las sorpresas prosísticas, aun siendo alentadoras, son escasas. Los narradores que llegan a los cuarenta años con una obra que supera la promesa son casi los mismos que ya aparecen en otras antologías. En el orden alfabético destacan (sin que ello quiera decir que entregaron sus mejores textos) Mario Bellatín (1960), Álvaro Enríque (1969), Maucino Molina (1959) Ignacio Padilla (1968), Pedro Ángel Palou (1966), Eduardo Antonio Parra (1965), Enrique Serna (1959), Pablo Soler Frost (1965) y Jorge Volpi (1968). Todos ellos, unos más, otros menos, son los narradores que ocuparán la escena literaria al iniciar el nuevo siglo. La suficiencia de su prosa o la sensualidad de su imaginación los destacan por encima del conjunto. Es cosa rara, en cualquier literatura, la aparición súbita del escritor desconocido. Los lectores son pocos y se conocen bien entre sí dado que la mayoría son escritores.

Un segundo grupo reuniría a las sorpresas dadas por autores menos conocidos o que habían debutado con libros desafortunados, entre quienes leo a Rafael Antúnez (1960), Alejandra Bernal (1970), Marina Bernal (1970), Agustín Cadena (1963), Víctor Armando Cruz Chávez (1969), Ricardo Gutiérrez Alcalá (1961), Vicente F. Herrasti, (1967) Eduardo Rojas Rebolledo (1970), José Ramón Ruisánchez (1971), Guadalupe Sánchez Nettel (1973) y Hugo Valdés Manríquez (1963). Se trata de narradores que parecen estar en el umbral de su propia realidad novelesca. Otros, como Guillermo J. Fadaneli (1960), Ricardo Chávez Castañeda (1962), Daniel González Dueñas (1958), Carmen Lefterro (1959) y David Toscana (1961) presentaron textos que indican o

un retroceso en su evolución artística o una elección momentáneamente desafortunada. Del resto de los convocados sólo cabe esperar que se dediquen a otra cosa en beneficio de la patria.

Dispersión multitudinaria prueba que un cambio de siglo no es necesariamente una fecha histórica. 54 autores nacidos entre 1958 y 1973 son una muestra bien representativa de una literatura (o de una protoliteratura) que no comparte otra identidad que los condicionantes sociales y retóricos más evidentes. Un examen general sería materia de la sociología de la lectura antes que de la crítica literaria. La dispersión registra, en cambio, los motivos estilísticos y existenciales que se leen en México desde los años sesenta: la autonovela de formación, los cuadros costumbristas urbanos renovados solamente por el cambio indubitable de las maneras, el realismo atento al ruido del mundo y las diversas formas de la fantasía culterana. Me extrañó la significativa ausencia de cuentos políticamente comprometidos, cuya presencia parecería inevitable dada la efervescencia social y criminal del México actual. Cuando aparece un personaje como el subcomandante Marcos, se le trata con ironía cariñosa. Parece sensato creer que los nuevos narradores viven condiciones democráticas donde es plausible distinguir entre militancia y ciudadanía. Es rara en esta selección la bravata ideológica.

Bellatín, Enrígue, Molina, Padilla, González Dueñas, Soler Frost, Volpi, Herrasti y Rojas Rebollo insisten con fortuna en una literatura devota de los códigos secretos, las conjuras metafísicas, la fantasía libresca o la recreación histórica. Los suyos son universos que confunden las edades y las lecturas, con una vocación certera por el mito irónico como palanca de la imaginación.

En un sentido más tradicional, Serna, Parra, Bernal, Antúnez y Toscana se encuentran en un realismo escindido sin remedio y con preliteración entre la intimidad y la vida social. En textos menos prometedores encontramos tópicos bien conocidos desde el otro fin de siglo: las calaveradas en los antros populares, la violencia familiar, el desencuentro amoroso, el juguete pornográfico o la meditación sobre la propia condición del escritor. Y se confunde, con frecuencia, la actualidad con sus síntomas: no basta estar al día en la cultura pop para escribir como "postmoderno".

Y más allá de las cartografías críticas, saltando de texto en texto, cabe festejar la prosa de Alejandra Bernal ("Rima interna"), capaz de ofrecer una estampa memorable sobre un asunto tan susceptible al sentimentalismo como el terremoto de 1985. O esa fantasía coprológica de Sánchez Nettel ("El rastro de la Flor"), uno de los cuentos mejor logrados de la antología. De igual forma regocija la severa aparición de Gloria Trevi

en la Roma pagana (vgr. Agustín Cadena, "El tesoro del sirio"), o la cuidadosa jardinería de Herrasti al sembrar "El baobab", cuento clausurado de manera enigmática. Pero el par de cuentos que más me entusiasmaron son de autores para mí desconocidos: Cruz Jiménez ("El cónsul") con una estampa imaginaria de Nathaniel Hawthorne, que un Marcel Schwob habría festejado, y Gutiérrez Alcalá ("Perpetuum mobile"), autor de un cuento vampirizante de ingeniosa y conmovedora resolución. Y con "Petrogrado", al fin, me vuelve a quedar claro que Soler Frost es el narrador que escojo entre mi generación.

Las antologías son un servicio al lector que la sociedad literaria suele leer sin contemplaciones. Y así debe ser. A Da Jandra y a Max se les reprochará la ausencia de selección crítica, como a Zaid se le acusó de urdir "una asamblea antidemocrática". Pero la literatura *presentánea* —para usar la declinación que tanto gusta al novelista Da Jandra— no tiene ningún valor por el sólo hecho de ser ac-



Itauci Soleado, 1936

tual. Habrá que esperar veinte años para saber si *Dispersión multitudinaria* vale como documento histórico o como profecía cumplida, porque las antologías juveniles son tan necesarias como desoladoras. La nueva literatura nace regularmente vieja, anclada a los valores senescentes de las lecturas recién digeridas, servil ante los maestros modernos y las pasiones contemporáneas; atada a esa superstición que eleva la inmadurez al nicho de la audacia estética. Toda apuesta es incierta. Pero sin, riesgos como *Dispersión multitudinaria* es difícil hacer historia literaria. <

GUADALUPE SÁNCHEZ NETTEL

CUATRO NOVELAS DEL CRACK



Ricardo Chávez Castañeda, *El día del hurón*, Nueva Imagen México, 1997.

Pedro Ángel Palou, *Bolero*, Nueva Imagen México, 1997.

Eloy Urroz, *Herir tu fiere carne*, Nueva Imagen México, 1997.

Jorge Volpi, *Sanar tu piel amarga*, Nueva Imagen México, 1997.

El año antepasado, cinco narradores nacidos entre 1961 y 1967 nos sorprendieron al anunciar el nacimiento del *Crack*, un grupo literario de apariencia bastante hechiza. Resultaba inverosímil que esto sucediera en una época en que la tendencia general rechaza el agrupamiento, las declaraciones de principios y en la cual impera una gran desconfianza hacia todo lo que pueda parecer demagógico. En manifes-

tos aislados que firmaron individualmente, estos narradores dijeron estar en contra de la "mala literatura" sin tomarse la molestia de definir lo que rechazaban en vez de emplear términos vacuos y manidos como "literatura light". Había en su postura una doble arrogancia: por un lado criticar sin haber antes demostrado que estaban a salvo de sus propias acusaciones y, por otro, autoerigirse en movimiento en vez de esperar a que los críticos o los propios lectores encontraran similitudes en sus obras y los agruparan con un nombre. Acusar la falta de seriedad que caracteriza a un sector de las letras mexicanas —provocada en buena medida por la política comercial de las editoriales— no es de ningún modo reprochable. Pero el *Crack* aceptaba tener esta proyección comercial entre sus intereses y eso despertó sospechas justificadas. Considero muy triste que quienes se quejan de los defectos de la "literatura light" caigan en ellos y carezcan de la autocrítica necesaria para juzgar sus novelas y las de sus compañeros. Si en vez del *Crack* hubiera surgido un grupo que, harto de la mala literatura, se quejara no publicando nada, me parecería extremista pero también digno de aplauso. Qué mejor ruptura que la abstinencia, el recato, la contención; cuánta falta nos hace.

Lo menos que se puede decir de la respuesta hacia este movimiento es que fue apabullante. Sin embargo resulta alentador que se haya comentado y polemizado su existencia. El grupo provocó que los escritores, en particular los jóvenes, se cuestionaran en voz alta ciertas cosas como la frecuencia con la que publican, el tiempo y el trabajo que conviene invertir en un proyecto, la trascendencia de agruparse para publicar y la posibilidad de que en los noventa se hable de genera-

ciones como se hizo en la primera mitad del siglo. Da gusto que de repente se puedan leer reseñas donde se pone de manifiesto el talento de nuestros jóvenes críticos para destazar con ingenio. Pero ese talento sólo se ve cuando los atacados no resultan ni remotamente peligrosos, cuando no hay becas de por medio o puestos en la burocracia periodística. El joven *Crack* merecería abucheos por su atolondramiento y la baja calidad de algunas de sus novelas, no la carnicería de la que han sido objeto, que sólo hace más evidente nuestra avidez por ejercer la profesión de críticos y lo amordazados que nos tiene esta compleja red de intereses (de la que este grupo es sólo un botón).

Es normal que quienes siguen con curiosidad lo que acontece en las letras mexicanas se interesen por lo que el *Crack* revela acerca del territorio que ocupa en ellas. Sin embargo al leer las novelas es necesario olvidar, hasta donde sea posible, que llevan el cintillo del *Crack* y están firmadas por Palou, Urroz o quien sea, antes de cuestionarse sobre su valor y su calidad. Este aspecto, el estrictamente literario, ha sido un poco desatendido por las críticas hechas al movimiento, y por ningún motivo debería soslayarse.

No hace falta mirar con demasiada atención las novelas que han producido Palou, Chávez Castañeda, Padilla, Volpi y Urroz para entender que no hay demasiadas coincidencias ni una propuesta común. Ellos mismos aseguran no ponerse de acuerdo ni revisar la obra de sus compañeros. Si es así, si de verdad no se ponen lineamientos para escribir novelas rosas o apocalípticas, no se puede acusar al *Crack*, sino a la casualidad, de uniformar estilos, pero es también esta discordancia la que nos revela la condición prefabricada del movimiento. ¿Qué los constituye como grupo?

¿Por qué empeñarse en publicar al mismo tiempo?

Entre las novelas que aparecieron en septiembre de 1997 *El día del hurón* resalta por su trama fantástica y el uso de un narrador omnisciente. Es una novela negra donde se puede distinguir una voluntad de trabajo y de reflexión. Zagarra, la ciudad protagonista, se une a esta serie de metrópolis decadentes de la literatura y el cine de ciencia ficción. La frontera entre la Zagarra alta (Palisades) y la baja (La Faveiga), la crueldad de los canales televisivos que controlan a la población, los crímenes que ahí acontecen: asesinatos seriados de mujeres embarazadas, por ejemplo, le dan una personalidad muy sólida y ésta es sin duda una de las virtudes de la novela. Lo único inverosímil es que los policías de Zagarra sean buenos y hagan bien su trabajo. Sin embargo el narrador peca de una enorme voracidad por contar y abarcarlo todo. La novela tiene un ritmo en ocasiones forzado. La confusión aumenta conforme aparecen los numerosos personajes. A pesar de este escenario inusual en él, Ricardo Chávez Castañeda, persigue el mismo objetivo desde hace años: describir personajes en "situaciones límite", para emplear sus propias palabras. Como ocurre en *La conspiración idiota* (Premio José Rubén Romero), *El día del hurón* logra verdaderos momentos de tensión y de humor negro, es una lástima que éstos se pierdan en esa prosa a veces confusa y abigarrada.

Aunque *El día del hurón* coincide con la línea apocalíptica que eligió el *Crack* para presentarse al mundo el año pasado, las demás novelas muestran otras características y tienen más similitudes. Las tres cuentan historias de relaciones amorosas, están escritas con mayor desenfado y sus personajes son más comunes y corrientes

—esto no siempre quiere decir más verosímiles—. En las tres se siente una intención irónica pero sólo en una de ellas se manifiesta. *Bolero*, la novela de Pedro Ángel Palou, es tal vez la más decepcionante. Al leerla resulta difícil dejar de compararla con obras anteriores y absolutamente respetables del autor como *En la alcoba de un mundo* o sus admirables ensayos. El lector se pregunta ¿cuál es el origen de esta aburrida novela, donde la nostalgia de esa Puebla antigua se siente impostada? ¿Por qué recurrir a esa falsa trama policíaca, en realidad innecesaria, que se resuelve con tanto descuido? ¿Qué pretendía el autor al contar la feliz historia de amor entre un cincuentón y una muchacha de veintitrés años?, ¿crear un escenario para citar canciones a su antojo?, ¿sublimar un deseo oculto de grabar un disco?, ¿parodiar la novela rosa con *happy end*? Si es esto último, con *Bolero*, desafortunadamente, Palou no lo logra.

Las novelas restantes son, según sus autores, complementarias. Jorge Volpi quiso hacer una "novela espejo" a la historia de amor mal avenido de Eloy Urroz. De ahí el antagonismo de los títulos, y el diseño de las portadas, por lo demás horribles. Ninguna de las novelas necesita de la otra. *Sanar tu piel amarga*, de Volpi, es un divertimento sin ninguna pretensión además de la comicidad que en ningún momento alcanza. Es un texto fluido con un narrador voluntariamente estúpido que convierte la lectura del texto en una tarea muy desagradable. Puede ser que algún lector desee enterarse de las tribulaciones de los personajes pero el narrador constituye una barrera que invita a retirarse. *Sanar tu piel amarga* es una novela peligrosa: cualquier lector podría pensar que no hay ironía en este personaje ya que no existe ninguna

otra voz que le haga contrapunto y lo exponga en toda su ridiculez. El protagonista, director de la agencia matrimonial Las Afinidades Electivas, tiene por interlocutores a sus ayudantes y alumnos, de la misma manera en que Bernardo, el narrador de Urroz, cuenta a sus amigos su frustrada relación amorosa.

A pesar del título, *Herir tu fiebra carne* es la menos fallida de las cuatro novelas. El autor, ya un poco estigmatizado desde antes de ingresar al *Crack*, nos sorprende en la forma opuesta en que lo hace Palou. Acostumbrados a encontrar en su obra un profundo descuido, el divertimento de Urroz realmente entretiene y hace refr. La estructura es bastante sencilla y redonda, dividida en capítulos muy cortos a través de los cuales un estudiante de literatura, cuenta la serie de torpezas y errores estratégicos con los que arruina su incipiente relación. En este libro lo ridículo sí tiene un aspecto absolutamente voluntario y se comenta como tal. De manera inesperada este personaje se ve envuelto en un triángulo amoroso en donde se le utiliza para tapar el noviazgo entre una niña de la Ibero y un cuarentón del Opus—Dei, rechazado por su familia política. Bernardo no deja de tener rasgos chocantes —como la expresión repetida hasta el cansancio: "no lo podía creer", de la que termina burlándose, y las múltiples promesas incumplidas de contarnos una historia pornográfica— pero sabe intrigar al lector y hacerle sentir sin titubeos sus momentos de ironía, de auto-sarcasmo.

Por último hace falta mencionar a Ignacio Padilla, otro de los integrantes del movimiento —que este año se abstuvo de publicar— y aplaudir su prudencia. El hecho de que algunos de los miembros prefieran aguardar hasta sentir sus textos absolutamente

concluidos, indica que tal vez no todo el grupo sea tan precipitado y voraz como se dice. ¿Tendrá tiempo de colocarle a su próxima novela el cintillo rojo que la distingue como "novela del Crack"? No lo creo. Lo más probable es que, llevados por sus divergencias, estos cinco narradores se separen o por lo menos que el grupo no continúe con la acelerada dinámica que los ha caracterizado hasta ahora. ◀

NILO PALENZUELA

LA MUJER AUTOMÁTICA

De Miguel Casado



Cátedra, Madrid, 1997.

Cuando leemos a Miguel Casado advertimos dos maneras de enfrentarse a las percepciones, a las ideas o al tejido mismo de la cultura donde su palabra se inserta. La primera es frontal y radicalmente crítica. Avanza y describe, extrae con toda claridad los motivos del espacio literario y pictórico y formula constantes elecciones. Elige con severidad implacable. Su voz así se define e identifica en el panorama crítico español. Sus elecciones pueden no compartirse, pero están marcadas por el rigor intelectual y por la valentía según revelan ensayos como "La realidad como deseo" o "La nefasta crítica española de poesía". Asimismo, ha sido Miguel Casado quien mejor ha leído a figuras aisladas y tan poco amigas de adecuarse a las valoraciones académicas o periodísticas —en España a veces

están muy unidas— como José Miguel Ullán o Antonio Gamoneda. Desasirse de los núcleos de orientación académica o de las superficialidades de la crítica animada por el poder económico y por las banalidades de la última hora constituyen rasgos que definen esta manera conflictiva de moverse *al margen*. Si frontal es su actividad crítica, la otra manera en que se expresa su voz opta desde otro ángulo por el distanciamiento y la lateridad, por la aparición silenciosa y secreta de la poesía. Sin duda, las preocupaciones centrales del crítico y del poeta se entrelazan, y es posible adivinar más de un sentido a sus poemas a través de sus ensayos. Pero esto son artimañas o subterfugos de la crítica. Miguel Casado deja salir a lo abierto su obra casi en secreto, sin apenas mostrar caminos que conduzcan a insertar su voz en *algún lugar conocido*. En *La mujer automática* pueden encontrarse referencias a Musil y Camus, Wu Tianming, Ponge, Kandinsky o Hopper. Sabemos que Casado ha traducido a Francis Ponge o intuimos su interés por la pintura, pero las diferencias entre las obras o los personajes evocados aquí esbozan de forma expresiva las distancias entre ellos y la ausencia de una identidad que guíe este lenguaje, al menos desde la exterioridad o desde una *poética precisa*. Acaso es esto, este desplegarse en diversas direcciones, esa vocación centrífuga y desgarradora de la unidad lo que aquí, en *La mujer automática*, se pone en juego. La apertura y el apartamiento: una primera opacidad para la lectura, pero también una utopía, un espacio en expansión que se encamina hacia la transparencia y una salida del recinto retórico en el que se ha movido con excesiva frecuencia la poesía moderna española.

Los poemas aquí reunidos,

desde "La vida" o "Ventanas" a "La sopa" o "La mujer automática", desde la naturaleza o la metafísica del primer poema a la referencialidad pictórica de los dos últimos, proclaman un conocimiento fragmentario y suspendido de la realidad donde los recuerdos, las imágenes aprehendidas y los deseos se yuxtaponen y encuentran como en la superficie de un lienzo. Proclaman, digámoslo con su expresión, *la realidad como deseo*. El conocimiento poético no quiere ofrecerse como re-presentación o doble de la realidad. Su punto de partida es, me parece, la de un nomadismo de la palabra que asiste absorta a la metamorfosis del mundo y de sus posibles nombres, en el tránsito de la realidad al signo. Más acá de los ecos cernudianos o de un eros surrealista que nada hurta a los deseos, Miguel Casado parece trazar su discurso, su *u-topía*, después de experiencias radicales de la vanguardia o de la modernidad, después de Breton o de Cernuda, y desde un estado *tardío* que vuelve al comienzo para postular que la realidad misma es deseo sólo aprehendido fugazmente.

Miguel Casado es uno de los animadores de las revistas *El signo del gorrión* y, junto con Olvido García Valdés, de *Los infolios*. Sus textos críticos aparecen en *Vuelta*, *Cuadernos Hispanoamericanos* o *Ínsula*. Su poesía es más secreta. Su última entrega poética fue *Para una teoría del color* (1995), en realidad, una reelaboración de la primera parte de *Invernales*, que apareció en 1985 con escasa distribución editorial. Esta naturaleza secreta, que ahora parece sortear con la edición en Cátedra de *La mujer automática*, constituye una de las señales de su propio discurso. Con un parecido sentido, asistimos ahora a un persistente ocultamiento de la primera persona, del sujeto mismo que percibe el mundo, para devenir una suer-

te de *mostración verbal* de lo que señalan los poemas, como si una conflictiva brecha se abriera entre la naturaleza o la ciudad, el mundo de las palabras y el del poeta. No hay aquí afán fundacional —al menos en el sentido de las tradiciones posrománticas y vanguardistas— ni afán de conquista de un sujeto que ya nada quiere: sólo percepción, como en una extraña cita entre las cosas y el enigma del conocimiento. El tiempo resulta así otro, pues no se somete a la espera moderna: “La mesa se ilumina,/como un canal/ se ensancha hacia el pecho./ Y las nubes brillan en la madera”. En una de las secciones de “Caminos” escribe:

Existen lugares de la meditación,
lugares de la vida, se agotan
estos lugares. Ver y no ver
en el camino, oír y no oír
en los encuentros. Se agotan
y el que permanece
en el monólogo aquel de la mojava
inscribe su muesca.
De un cerro a otro
se adapta la muralla
a las ondulaciones, encierra
olivos, toma cipreses.

Estrellas de trigo, conductores y luces de freno, una sirena de alarma, la catedral o las casas, los cuadros de Hopper o de Kandinsky..., percepciones fragmentarias que se articulan por una voz que sabe que la vida de la escritura se da más allá de su apariencia, allí donde sólo el *principio de la grieta, lo incurable* conduce al poeta a *vivir siempre por detrás de la vida*. Sujeto anulado de su idealismo y de su soberbia conquistadora, la poesía de Miguel Casado muestra, según señalé, un estadio *ardido* por el que el presente de nuestra lengua literaria se aventura a continuar en el territorio abierto por la modernidad. Casado percibe los fragmentos del siglo y las devastaciones,

conoce el *yo tardío* de Godfried Benn, aquel *Dasspäte Ich*, pero sabe que las contorsiones del lenguaje y del espíritu, y su *expresionismo*, sólo añaden las excrescencias del sujeto. Con Benn puede afirmar que hay que acercarse a la realidad en el *monólogo de la poesía*, y aproximarse como el diestro al toro, pero su percepción del tiempo descrea ya de ese enfrentamiento *frontal* que deviene una *forma* de la poesía. Ningún fin ni principio lo protege, ninguna sensación primera, ninguna finalidad en medio de un tiempo que tenga al sujeto como centro o eje axial. Miguel Casado urde un más allá del *yo tardío*. El nombre de las cosas y del instante en que se perciben no dan cuenta por completo del enigma en que queda atrapado el conocimiento; *el nombre es lento* y deja expuesto el ser a la fragilidad de una sintaxis fragmentaria: la percepción se presenta fugazmente y no la agota el tiempo de la forma.

En esta aproximación a una realidad que se postula como deseo, ajena por tanto a las redicillas de las palabras y de la racionalización —a la reproducción—, tiene lugar la experiencia poética de Miguel Casado. Asume los riesgos de determinadas tradiciones modernas en su antirretoricismo y se aparta de las modulaciones rítmicas de nuestra mejor poesía. Es el riesgo de la palabra

que busca su conflictiva gravitación en el ámbito de un conocimiento poético que se sabe transitorio: “No sé si esto es pensar,/ si estas horas son pensar. /O si lo son las imágenes/ en que me acerco a él”. Y es asimismo la afirmación de un tiempo y de un enigma, de un caos y desorden, que exceden los deseos de ordenación de ciertas tradiciones modernas, justamente de aquellas que llamaban, desde el arte y la poesía, a un conservador *retorno al orden*. Extranjería e imagen se entrelazan aquí como en un encuentro casual de la obra *Automat* de Edward Hopper y un capítulo de *L'étranger* de Albert Camus, o del poema “La mujer automática” con “Plaza circular”, y adquieren cierta dimensión metafísica. Este aliento metafísico se puede acercar a las visiones de los cuadros de Hopper en ese tiempo suspendido de la percepción en medio de la ciudad o del campo, pero sobre todo afirma la condición tardía de nuestro tiempo y muestra, al evitar el *pathos* de la espera, una forma otra de percibir el mundo:

La ciudad
está hecha de calles, con las casas
que se miran, unas frente a otras.
Me fijo en el desorden
en que lo tengo todo, en las nubes
oscurísimas
cargadas de lluvia.
Estoy aquí, y no espero. ◀



Title and date unidentified