

A LA VUELTA DE LA ESQUINA

LA VANGUARDIA ERA SU DOMINIO NATURAL

La memoria retiene una tarde estival, mediados los años sesenta. Por la barcelonesa calle de Pelayo —parasoles en la luz de las heladerías acristaladas— caminamos Néstor Almendros, Manuel Puig y yo mismo. Manuel Puig vive en Nueva York y no se le ha editado todavía libro alguno, aunque su primera novela, todavía inédita por impublicable entonces en España —*La traición de Rita Hayworth*— ha sido ya reñida finalista del premio Biblioteca Breve; Néstor Almendros vive en París y empieza a trabajar como director de fotografía con realizadores conocidos, particularmente con Eric Rohmer; yo estudio en la Universidad de Barcelona y acabo de dar a conocer un volumen de poemas titulado «Arde el mar». Hablamos de *Gilda*. Cae el sol al sesgo, en lanzadas vivas de oro amarotado, cuando Manuel Puig se detiene en la acera. De los tres, es el único que conserva recuerdos recientes de la película, y algo percibe, nitidamente, en ella: su fascinación, su éxito y su mito provienen, turbadores, de cierta verdad secreta, no expresada en otra parte, acerca del hombre americano, acerca del envés vulnerable de la sexualidad masculina en la era de machos marciales de Truman, Ike o Foster Dulles. Seguimos caminando, y entramos en un bar, esquina con la calle de Vergara; se habla entonces del más reciente trabajo Godard, *Le mépris* es la pura contemplación fenoménica de la belleza del cuerpo de Brigitte Bardot. Sus dilatados desnudos a la plena luz de los focos, el estatismo de bronce de sus nalgas ante la cámara, no son ni un accidente ni un tributo al tópico mediante subrayado o exasperación, sino, por el contrario el centro de la operación visual en torno al cuerpo humano que ha emprendido el cineasta. ¿Alguien veía entonces así *Gilda*, alguien vio entonces así *Le mépris*? Sólo por ser tal la percepción de Puig pudo resultar tan personal y nueva su escritura.

De algo más hablamos aquella tarde: de algunos libros del boom hispanoame-

ricano muy comentados en aquellos años. Aquí la discreción me veda dar títulos de libros o nombres de autores, expresados en aquella y en otras conversaciones y en diversas cartas de Puig de esa época. Pero, sin entrar en particularidades intempestivas, haré notar que las opiniones de Puig en materia literaria eran tan precisas, tan personales y, a su modo, tan proféticas como las que sustentaba en asuntos de cine. Es del todo exacto, sí, que Puig llegó a escribir su primera novela (*La traición de Rita Hayworth*, como queda dicho ya), en virtud de cierta expansión de una escritura originariamente encaminada hacia el guión cinematográfico y solicitada, de modo gradual, por otros requerimientos. Pero sería, sin embargo, totalmente erróneo creer que el territorio propio de nuestro novelista en cuanto tal no era la literatura, cualesquiera que sean la filiación de algunos de sus recursos técnicos o la naturaleza del material tratado en sus novelas. Era precisamente desde la literatura, desde una concepción del todo lúcida y clara de la evolución de la narrativa y del papel de la novela en la escritura actual, desde donde Puig expresaba sus reservas y sus afinidades: disenta de unos, se reconocía en otros, ni más ni menos que ocurre siempre con los innovadores.

Conviene recordarlo: esta escritura con la que nos hemos familiarizado —y que, sin embargo, no por ello ha perdido un ápice de eficacia— si se distinguió desde el principio por algo no fue ni por placentera o fácil ni por liviana. A la vuelta de veinte años, no está de más recalcar que la experiencia de Puig pertenece a la vanguardia narrativa, que ésta es su dominio natural, de la vanguardia, ante todo, tiene el rigor, ese ir derechamente a un fin, sin zigzags ni maniobras de diversión momentánea: con exactitud implacable e impecable, con precisión y firmeza (el escritor hispánico fía en la elocuencia y tiende a ser inconcreto y verboso; pero es casi imposible hallar en Puig el menor titubeo o impropiedad léxica, el menor signo de incoherencia o improvisación), nuestro autor sabe que sólo el tiempo ampliará su

público. No hará elipsis ni cuando más pueda pedírsele el auditorio común y, bruscamente, introducirá las más audaces cuando menos esperadas sean. Por lo mismo, nunca tendrá permanentemente contenta a la crítica tradicional: como otros innovadores —es imposible no pensar en un escritor español de su misma edad que fue su primer lector, Juan Goytisolo—, a cada nuevo quiebro deberá enfrentarse a la perplejidad de los filisteos.

Ninguna de las novelas de Manuel Puig es una narración en el sentido habitual: quien en ellas toma la palabra no es el autor, sino uno o varios hablantes autónomos. El material con que trabaja Puig presenta, por lo mismo, dos caras complementarias. Por un lado, la estricta transcripción de la lengua en que se expresa cada hablante, de lo que en términos estilístico —lingüísticos llamaríamos su idiolecto; por otro lado, la naturaleza de su imaginación. Veamos algunos aspectos de tales cuestiones.

Tocante a registrar la expresión hablada o escrita, Puig tiene muy pocos rivales en español; y ninguno en absoluto, si nos ceñimos al género de lengua a que atiende. En efecto, lo propio de los hablantes de Puig es que su lengua está feudalizada, hipotecada, marcada al fuego, con iniciales ajenas: no les pertenece verdaderamente. Está hecha no ya tan sólo con los clisés, idiotismos y automatismos mecánicos propios de quienes no tiene otras señas de identidad que las de su grupo o subgrupo social —en este caso, principalmente la clase media baja formada en los seriales radiofónicos, el cine de barrio, la novela y los *magazines* del corazón—, no meramente con la inercia expresiva de quienes reciben los giros verbales como si fuesen un dato inmutable de la realidad física, sino también con una extraña creatividad, que, en pleno reino de la carencia total de verdadera libertad interior, procura al hablante un a sensación de libertad ilusoria. Aquí interviene decisivamente lo imaginario, y en concreto lo imaginari *kitsch*, esto es, no lo encaminado a producir belleza genuina, sino lo encaminado a producir

un sucedáneo o un simulacro de belleza.

De igual modo que el hablante cree expresarse por sí mismo, siendo así que en realidad por él habla el microcosmos social a que pertenece, irrigado hasta el tuétano por el cañoneo de estereotipos de los medios de comunicación de masas, de igual modo también cree que su imaginación le depara un mundo propio. Sabemos que no es así; y, sin embargo, ciertamente en este dominio de lo imaginario avasallado y colonizado se expresa, a tientas, la verdad más profunda del personaje.

El procedimiento aparece, embrionario todavía, en «La traición de Rita Hayworth», mediante el retrato que, en una redacción escolar, hace uno de los personajes principales de su película preferida, *El gran vals* ("The Great Waltz", 1938, producción estadounidense dirigida por Julien Duvivier), notablemente fiel en la mayoría de los detalles a lo que es la cinta, y sin embargo, apto en grado sumo para expresar, en metáforas instintivas, las vivencias más profundas y las pulsiones más secretas del personaje.

PERE GIMFERRER
© ABC

EL RUIDO DEL MAR

Una tijera corta por la imagen de un mar, quizá así caminaba el profeta entre paredes de agua. Hay una puerta que entra al mar, un acceso entre muros piedra, un corte en un mar que se convierte en piedra. Hay una puerta que entra quizá a cualquier parte. Y sólo lo que está abierto habla, hay una boca en cada ruido, un pasadizo en el sonido. Quisiera entrar por esa boca, hacer del ruido una garganta, un cortar a través de la imagen. Cortar la imagen es como cortar el agua. La imagen siempre se presenta unida, indivisible, cohesiva como un mar con sus aguas juntas. Nosotros somos, en realidad, los recortados, los que recortamos, los que nos separamos y separamos.

La palabra siempre corta, separa una parte de la realidad, recorta la imagen: en "gris", hay un pedazo de gris que se diseña, se desprende un plano de amarillo, un rojo intenso se segmenta. Quizá el collage es un recorte como de palabras infringiendo a una imagen: palabra gris, palabra amarillo, palabra rojo, rayas negras, textura de piel, mar con barco, cielo con nubes, horizonte, ventana azul, sombra de ramas.

En el originario corte de la palabra está ese "chillen, putas", lleno de rabia,

con el que el poeta las insulta, les tuerce el cuello, les sorbe el tuétano como si contuvieran un cuerpo, porque perdieron su cuerpo, su realidad. Una recuperación de ese cuerpo, de esa presencia perdida, está empeñada en la poesía.

En este ir y venir de las tijeras por las efímeras fotografías de las revistas, de los anuncios, de las tarjetas postales, en este acto de destruir las imágenes más triviales hay en Marie José Paz, un paradójico esfuerzo de memoria, un intento de poder guardar algo de aquello que se desvanece, que se pierde en la hojarasca cotidiana de papeles efímeros. A veces lo que queda es sólo un movimiento vertiginoso: "papalotes", "volantines", "hélices", "volteretas", o bien, "cohetes", "luces de bengala" en la noche del olvido. Pero a veces también el movimiento es un movimiento de sentido, los libros de Marcel Proust, *Swan, Odette, Gilberte*, de pronto se convierten en un pájaro o en una mariposa, vuelan ante nuestros ojos, y el tiempo perdido, de pronto, poéticamente es recobrado.

Y es que tanto en la palabra como en el collage hay corte, pero también hay memoria. Hay pérdida y recuperación. En la palabra "rostro" ya no suena la presencia de ese primer rostro amado, pero están todos los rostros. La palabra nos prepara para el tiempo, es un lugar de intercambios, donde se adquiere el mundo y se pierde la presencia originaria. El poema es un acto de resistencia para evitar que las palabras se achaten como monedas, un evitar que ese "ojos de precipicio", que esa "lengua de látigos" queden deslavados de todo su erotismo en la palabra "ojos" en el concepto "cabellera". El poema baña las palabras de recuerdos, vuelve a acercarlas a lo real, a los cuerpos, las revitaliza, las vuelve más reales. La poesía es una forma privilegiada de memoria; nuestros más caros recuerdos, de hecho, lucen la intensidad del poema.

Si el poema está hecho de palabras, el collage está hecho de objetos comunes, olvidables, que adquieren un significado poético y se vuelven casi metáforas, casi palabras. Unas tiritas rojas de plásticos para cerrar bolsas de supermercado se convierten en escritura del viento, una fotografía de sombras bautiza la distancia —la lejanía convierte las cosas en sombras—, un baloteo de papeles cae igual que la marea baja. Detrás de la trivialidad del objeto del collage, hay otro objeto, un objeto poético que lo sustenta: mar, viento, pájaros que se

recuerdan desde estas cosas. El objeto toma el valor de la palabra.

Si el poema puede reconstruir un paisaje con pedacitos de palabras, en el collage se construirá un poema con pedacitos de paisajes. En las obras de Marie José parecemos habernos quedado en la rasgadura de la imagen; estamos en esa puerta, en ese corte que será una boca, que será palabra. Palabra más que dicha quizá parida de lo real, como de entre las extrañas de un acantilado: palabra extraña. El mar abre su ruido. Mar abierto para que entremos, pero en realidad sólo para que escuchemos sus ruidos, sus palabras. La entrada se ha convertido en palabra, la piel se ha vuelto oreja.

El espacio de la mirada y de la piel es siempre exterior, es el de las otras pieles, las otras superficies. Estamos para siempre separados de lo interno; hay que matar o rasgar para alcanzarlo, y paradójicamente en ese momento deja de ser interno. La búsqueda de la tijera hacia el adentro, en cierta forma es imposible, su camino se deshace, se vuelve externo. Sólo a la oreja se libra el orificio. Sólo por la oreja, también, se aprende el tiempo. Quizá la inteligencia más que mirar, escucha, o en el mirar escucha.

Agujero de la oreja para el adentro, lámina sellada de la pupila para la imagen, piel para las pieles, los "sentidos" son metáforas de lo que sienten. En el collage habría un intento de trastocamiento, hacer de la imagen, por ejemplo, un ruido, o de un paisaje una piel continua sin distancias.

Por todos lados Marie José Paz busca salirse de la imagen, construye puertas de todo tipo: puertas roturas, puertas aperturas, descarapelados, despostillados, puertas páginas, puertas color rojo. Marie José fabula también, para introducirse en ellos, laberintos: "El hilo de Ariadna", "Deseo". La imagen se vuelve piel al cerrarse o abrirse, no lo sé, en laberinto.

Hay también en Marie José una pasión por los horizontes, por los confines del mar, por los espacios que se pierden en su propia lejanía. Son lugares de lo inabarcable, de lo inasible —humo o niebla recortados por tijeras—, sí, pero son también lugares fisura, heridas de la imagen, agujeros del espacio, resbaladillas del tiempo, lugares donde la noche habla, labios entre el mar y el cielo, entre la tierra y el espacio. Por ahí sale lo que queda fuera del imagen, lo que a la vez está adentro, mar adentro.

VERÓNICA VOLKOW