

del modernismo” (71). Un leve reparo que habría que hacer aquí es la falta de un apéndice que recogiese las versiones completas de los poemas que Escalante comenta, asunto que podría fácilmente subsanarse en una posible reedición.

En el capítulo final, “Tres obras maestras de la prosa estridentista”, Escalante se enfoca en *La señorita etcétera* de Arqueles Vela, *Panchito Chapopote*, de Xavier Icaza, y *El Movimiento Estridentista*, la “crónica fantástica” de Germán List Arzubide. Sin duda la parte más útil de esta sección es la dedicada a la obra de Icaza, a la que se propone sacar del “archivo muerto” de la literatura mexicana. Según Escalante, las innovaciones técnicas de esa obra no tendrían parangón hasta “la llegada de los escritores llamados de la onda,” y la considera “pequeña obra maestra de la que todavía puede aprenderse mucho” (104).

El pequeño volumen de Evodio Escalante es, pues, un útil aporte tanto al reposicionamiento crítico de figuras conocidas como al rescate de escritores y textos cuya valoración es imprescindible cuando se trata de matizar las variedades del impulso vanguardista en nuestras literaturas.

Gilberto Gómez-Ocampo
Wabash College, Indiana, EE. UU.

Cristina Rivera Garza. *Lo anterior*. México: Tusquets Editores, 2004.

Anotaba Wittgenstein por ahí de 1932 o 1934, que “En el arte es difícil decir algo que sea tan bueno como no decir nada”, con lo que quería dejar constatado que la tarea del artista no estriba en hacer teorías sobre el mundo. Su materia de trabajo no es la precisión porque el artista, como el verdadero filósofo, es aquel que baja al viejo caos y se siente a gusto en él.

El texto *Lo anterior* ha logrado esa altura estética porque, aunque su tema es el amor, no nos dice nada del amor que no sea enseñarnos con el silencio sonoro de su hermosa prosa poética, que el sentido del amor no está en el mundo, sino en otro mundo, uno que es anterior a lo que es, después. Pues el amor en el mundo de los hechos es nada, es un proceso que, dice *Lo anterior*:

[...] no es más que descompostura interna que, justo como el dolor, reta cualquier capacidad explicativa del lenguaje. Si se da, si ocurre, el proceso es innombrable. Si se da, si ocurre, el proceso podría ser descrito cabalmente con la palabra nada. Si se da, si ocurre, el proceso sólo puede existir después.”(109)

El amor no es un hecho del mundo, está más allá del mundo, en todo caso en el límite del mundo porque es un hecho sobrenatural y por eso su lenguaje es sobrenatural. El amor sólo se muestra en el mundo, no se puede decir, porque no es un lugar del mundo. El amor se revela en el encuentro de las voces que habitan cuerpos, que se proyectan hacia los otros cuerpos, que dialogan tocando sus palabras, entrando en ellas. Pues aprendí en *Lo anterior*, que *hoyar* las palabras es estar dentro de ellas, vivir en las palabras.

En ese sentido, intentaré *hoyar* con mis palabras, para que pueda formarse una imagen de una lectura, la mía. Y esto lo hago porque quiero que esta lectura represente la conciencia de algo que oí decir a Cristina en una ocasión: “si la escritura es el acto físico de pensar, leer es el acto en que pensamos con otros. Por eso, los libros los acaban los lectores.”

Y al igual que las múltiples voces que hablan en *Lo anterior*, a través de la boca de la escritura de una escritora, que es en realidad una ventrílocua que presta su boca a todas sus voces, nosotros sus lectores somos las voces que dialogan con esa voz múltiple que resuena como un eco en las nuestras, en ese acto amoroso que es el de *hoyarse* mutuamente. Porque *hoyar* es un verbo obsceno, como todo lo sagrado, que habla de penetrar y dejarse penetrar por la sonoridad de las palabras, de posibilitar el encuentro, el reconocimiento de uno mismo en el otro, de la comunión de las almas que disuelven los límites entre el afuera y el adentro.

Este escandaloso suceso es posible porque la escritura de Cristina es valiente y sincera, por eso derrumba murallas antiguas que escinden lo que no es comprensible más que cuando está reunido. Esta literatura es un alimento necesario en tiempos oscuros como los que ahora vivimos, ya que la buena literatura no es aquella que hace gala de artificios técnicos y temas elevados, sino la que se aboca a conseguir algo que es a la vez muy sencillo y muy difícil: la autenticidad.

La comunión entre lector y escritor está garantizada en esta obra porque la distancia física que nos divide se trasciende en lo que nos reúne: el lenguaje. En ese sentido, queda en entredicho que el lenguaje sea un instrumento de comunicación porque en realidad, lo que aprendemos con la lectura de *Lo anterior* es que el lenguaje vendría a ser el material con el que se construye el espacio del encuentro: *la habitación* en donde se produce el diálogo entre dos almas desnudas que se tocan en la sonoridad y los gestos de las palabras.

No obstante, hay algo trágico en este encuentro, algo irresoluble que dota de un carácter sagrado a este ritual profundamente primitivo, yo diría animal, y es el hecho de que el lenguaje de quienes entran en comunión no es comunicable a los otros, a los que están afuera de la habitación, la muerte como presencia cuando

el lenguaje se convierte en la tumba de lo que intentamos decirles a los otros: la vivencia de un amor, el después del amor, el afuera del amor, lo que ya sólo es la historia del amor. De ahí que el eje de este relato poético sea el papel arrugado que guarda el hombre del desierto en el bolsillo con un apunte que no importa quién lo ha escrito, sino lo que dice: “El amor siempre ocurre después, en retrospectiva. El amor es siempre una reflexión.” Contar la historia de amor, escucharla, transcribirla, relatarla, son momentos que ocurren en el tiempo, que constituyen los sucesivos pasos de la muerte del amor. De ahí que *Lo anterior* constituya el punto final de este transcurso puesto que “todo relato escrito es, en realidad, una habitación. La muerte dentro. La muerte alrededor” (149), y ya antes se ha anotado que “la palabra escrita siempre es una traición de la palabra hablada, la cual ya estaba, desde el inicio muerta” (121), por eso el relato de la historia de amor siempre es oblicuo, siempre dice que “él dice que”, y no dice nada.

El amor como reflexión es una paradoja, porque consiste en no poder recordar lo que no se puede olvidar y es que el recuerdo y el sueño tienen algo en común, una estructura desestructurada que transcurre en el no lugar del sentido, y que una vez que se proyecta hacia la topografía del sentido, en un sitio, carece de sentido. Este movimiento del adentro hacia afuera es el que se produce cuando buscamos el sentido, el nombre, la certidumbre que en el cronotopo de *Lo anterior* se plantea como una escisión. Pues si el adentro es lo íntimo, el vientre, lo femenino, el recuerdo, lo anterior, el amor. Es el refugio y la salvación. Es una casa porque la mujer es una casa, el amor es una casa, cuyo paisaje es el del desierto, donde no se avizoran los límites, es otro mundo, un mundo posible, el de la imaginación y los sueños, el del delirio y el dolor, el del despertar y el silencio. Es el no lugar donde las cosas no tienen nombre. Es el todo. En contraste, el afuera es la terraza de la casa, el restaurante de la esquina, lo público, lo normal, lo real, donde hay espacio y tiempo, lo masculino, el orden, la vigilia, el continuo retirarse y volver, la impotencia y las ganas de hacer daño y de disfrutar con ese daño, el deseo por doblegar y extraer la verdad y obtener una recompensa, es la urgencia por nombrar, es el amor en el afuera, el después. La nada.

Este despliegue hacia delante pertenece a una cultura que traiciona a la naturaleza, de ahí que, como postula Mafessoli, ante este poder fálico se contraponen un movimiento de invaginación que va del afuera hacia el adentro. Pero no nos confundamos y pensemos que esto constituye una arenga feminista, nada más contrario a un discurso que divida lo masculino y lo femenino en hombre y mujer, estas son sólo las representaciones que establece el orden que nombra. El camino que se dirige hacia el adentro es una necesidad para el amor. Por eso, si

es una constante en la obra de Cristina que el discurso racionalizador esté simbolizado en la figura del médico, éste vive esa obligación de ordenar como una catástrofe que lo aleja de su posibilidad de sentir. Los hombres y las mujeres que toman la otra ruta siempre van en contra de sí mismos porque dejan de ser normales, renuncian a lo que en nuestra cultura se considera lo civilizado, renuncian al lenguaje. Son locos y enfermos que profieren discursos delirantes como el fotógrafo morfinómano de *Nadie me verá llorar* que se encuentra en el manicomio con la mujer que a nadie obedece, y que en *Lo anterior* se presenta en la figura del hombre del desierto que no posee el lenguaje (es sordomudo) y el hombre del restaurante de la esquina que es ventrílocuo, que etimológicamente significa el que habla con el vientre, y que lleva años intentando recordar lo que no puede olvidar, que “avanza en contra de sí mismo, que avanza en línea recta, pero no hacia delante, hacia el exterior, sino en dirección hacia su propio cuerpo. Dice que esa línea recta choca contra él, penetrándolo en el acto”. Es un hombre que quisiera vivir sin ojos y sólo proferir sonidos:

Llenar el ambiente de sonidos... el sonido de la lluvia, por ejemplo. El sonido del viento que se origina detrás de las montañas del oeste. El sonido de un día con sol. El sonido de mucho silencio junto, inextinguible. El sonido de alguien que llora muy quedo. (119)

Pero si, como ya sabemos, el amor es indecible en el lenguaje, atendamos al hecho de que la palabra, en su doble dimensión entre imagen visual e imagen auditiva establece su sentido racional en el hecho de que esa imagen visual es una representación lógica de la realidad. Decir que el lenguaje comunica es decir que vemos lo mismo, decir que el lenguaje reúne se refiere a que esa imagen no es más sino un ver-como, algo que no se puede separar del sonido que dispara una vivencia.

Por eso, el hombre del restaurante de la esquina le dice a la mujer que lo escucha, que es todo oídos y que es su luz, que tenga cuidado con lo que diga:

Dice que si la visión coloca a la persona frente a algo, el mundo, por ejemplo, de manera secuencial con la distancia de lo que aparece como fijo, el sonido, en cambio, posiciona a la persona en medio de simultaneidades encontradas en el momento mismo de su producción. Dice que el oído nunca pestaña, que nunca se puede desactivar...

Y digo: gallimaufricalollapoducal (128).

Signos Literarios

Una palabra que promocionaba el *Giovanni in London* de Moncrieff y que ella dice que después de pronunciarla, él dice que: “no sabe que significa esta palabra. Dice que por eso le gusta” (128).

La renuncia al sentido unívoco, que es el que va en la misma dirección del nombrar, hacia afuera, se abre a la posibilidad de lo múltiple que va en la dirección opuesta: hacia el *pneuma* de la palabra, como lo llamaban los románticos alemanes, aludiendo a esa unión entre alma y aliento, ese aliento del lenguaje que no puede contenerse en el frío y ordenado concepto que se encierra en el espacio muerto de la representación lógica de la realidad. Esta palabra ya no es signo de algo, sino figura de sí misma, una palabra–imagen que tiene el rostro de un sentimiento. Porque como planteaba Wittgenstein:

[...] el sentimiento le da verdad a las palabras. Les da su significado, es decir, lo que importa. Las palabras están cargadas de deseo por eso se nos pueden escapar —como un grito, pueden ser difíciles de proferir: por ejemplo, aquellas en las que uno renuncia a algo, o con las que se confiesa una debilidad. (*Investigaciones filosóficas* parágrafos 544, 545, 546)

Si conocer y sentir están divididos por un abismo que ha construido la cultura bajo el mito del progreso de la civilización que consiste en superar el lado instintivo, primitivo, animal, de lo que somos, el costo ha sido aproximarnos a nuestra propia aniquilación a través del imperio de la guerra y el poder sujetos a este afán de saber.

Lo anterior, al igual que *La cresta de Ilión* y *Nadie me verá llorar*, es una obra que tiene clara conciencia de la función de los discursos en la construcción del sentido, es decir, en la arquitectura de las representaciones del mundo que constituyen una cultura, ese trasfondo que enmarca nuestros actos, comportamientos y juicios acerca de la realidad. La única manera de cambiar una imagen del mundo consiste en cambiar nuestro lenguaje, nuestros conceptos, el concepto mismo de qué es el lenguaje. Cristina entabla esta lucha mostrando ángulos nuevos de nuestras palabras, y una muy importante es precisamente la palabra “saber”, pues si el amor es un saber que no se sabe, en consecuencia, el amor no sabe pero sabe a algo, posee un sabor como el del sargazo. Esto también lo aprendí en *Lo anterior*, en el pasaje que, en mi opinión, es el más bello del libro en la página 92: “figura de diamantes”.

El conflicto entre visión y sonido se produce a partir de la imposibilidad de situar el acto amoroso en las coordenadas espacio–temporales de la realidad que

al fijar destruyen el carácter efímero de la vivencia. La fotografía representa en esta poética esa inclinación a querer poseer la certeza de que el amor es real, la presencia de la imagen que paradójicamente es algo muerto, sin vida. El relato inicia así con una mujer que toma fotografías en el desierto y que de pronto descubre a un hombre tirado a la sombra de una roca, roca y hombre, “dos estatuas en el desierto”. Este el comienzo de la historia, el encuentro con que comienza toda historia de amor. La mujer que salva a un hombre, que lo lleva a su casa, que lo cuida, que lo alimenta, que conduce a este hombre a la terraza para oír su historia. Y aquí se aprovecha la ambigüedad del *su*, porque se trata de la propia historia de ella, su propia historia contada por un hombre mudo que cuenta su historia de amor, y que a su vez ella le relata al médico dentro de la aireada habitación en que hacen el amor. Los límites entre sueño y realidad, verdad y mentira se disuelven en una ironía:

Lo único cierto era que había dos hombres y una mujer dentro de la casa. Que lo cierto era que el hombre del desierto hablaba y que la mujer oía y, después, le contaba a él, dentro de una recámara fresca y oscura, pedazos de una historia ajena como si se hubiera tratado de algo que había hallado por casualidad en el desierto una tarde de domingo. Un metal precioso. Una joya. (31)

Y si esta primera parte, describe el encuentro, *lo único cierto*, el capítulo siguiente se refiere a esos diálogos en la habitación, la manera indirecta en que a través de la boca de ella habla con él el amor. En este segundo capítulo ya se hace evidente como la autora utiliza al objeto libro como materia poética, pues son el cambio del tipo de letra y la contraposición entre números y figuras de las cartas de póker los indicadores que nos van señalando si estamos en la terraza o en la habitación. Hay un juego entre la desestructuración del discurso amoroso, que como decía antes lo aproxima al sueño, a lo inquietante, con la desestructuración de la organización del texto. Es como si nos encontráramos perdidos en el desierto y la escritura nos fuera poniendo señales para seguir un recorrido que no es *el* recorrido, sino uno posible. Así, el tercer capítulo es apenas la información de las señas particulares de un hombre que se ha extraviado en la carretera Tijuana–Tecate, y del que se da la información de que es un sordomudo. Hasta aquí se concluye la presencia del hombre del desierto y el capítulo cuatro nos conduce a otro diálogo, en otro lugar, aunque el lugar sea lo de menos, con el hombre del restaurante de la esquina. Aquí las señales son puntos y rayas (lo abierto y lo cerrado) que distinguen lo que ella dice que él dice, de lo que ella imagina cuando él dice,

Signos Literarios

y de nuevo al final entendemos que era difícil decir cuál es la relación entre el camino y el lugar a donde llegaríamos en este fragmento, cuando cita a Kathy Acher, quien dice que (y aquí traduzco porque parte de la maniobra que nos indica que estamos en un linde es la mezcla de español e inglés): “El escritor está jugando —cuando estructura la narración o cuando la narración se estructura a sí misma— con la vida y la muerte” (156).

En el capítulo cinco, *antefuturo*, las señales se convierten en los signos que en matemáticas y lógica indican contradicción (claro, porque el antefuturo es el futuro del pasado), donde ya hablan todas las voces, lo cual se indica en todos los tipos de letra que han diferenciado en los otros capítulos a las voces en diálogo. En ese punto queda claro que la historia que se cuenta no trata de nada, como las imágenes que en el encuentro de dos espejos se reproducen en múltiples imágenes que no son sino imagen, ahí se dice que:

Ésta es la historia de cómo una mujer está siendo tocada por la muerte.

Y la historia de una mujer que visita otro planeta.

Y la historia de una mujer contando la historia de un hombre que es sólo una mujer.

Esta historia contiene a las tres anteriores.

Es la historia de una terraza (que es el comienzo)

La historia diminutiva de la resolana (que es otra manera de decir *tu muerte*)

Esta historia contiene a las tres anteriores. (161)

En el *antefuturo* también se dice que:

El hombre hace el recuento de las historias, los puntos de partida y los puntos de llegada, pero por más que busca, por más que lo intenta de la manera más consciente posible, no se encuentra a sí mismo en ninguna de ellas.

Ésta es la historia en la cual un hombre se desvanece.

Esta historia contiene el desvanecimiento de un hombre.

Ninguno de esos hombres es el mismo. (164)

El cierre de esta parte es una confesión: el terror que produce la escritura como tumba, el terror de que lo que se dice ya fue, ya no es. La locura como la muer-

te del lenguaje, el miedo a la muerte. La escritura como muerte, la escritura como delirio.

El capítulo seis, después, que sólo consta de la historia de amor, no dice más que lo que sabíamos sin saberlo, que todo lo que se dice es un sueño, la necesidad de crear un mundo *como si*, el mundo de la creación, “la trayectoria de un inicio. Un intento de conversación” (174).

Y es que ahora caigo en la cuenta de que estas notas sólo son eso, un intento de conversación, el relato de un encuentro entre esta lectora, que soy yo, con una escritura que me ha permitido avanzar en dirección a mí misma. La dificultad que he tenido para expresarme se asemeja a aquella que tenemos cuando intentamos comunicarle a otros el sentido de un sueño que nos parece altamente significativo. Y esta profundidad que revela el sueño, sin que podamos decirla, es una manera de habitar el mundo y, por ende el lenguaje. De ahí que la presencia de Wittgenstein también tenga que ver con ello, pues él ha sido otro de mis compañeros de ruta, por eso le presto mi boca para que él diga con su voz lo que yo quisiera decir para finalizar esta comunicación:

En el sueño, y aun mucho *después* del despertar, nos parece que las palabras soñadas tienen el mayor significado ¿No será posible la misma ilusión en la vigilia? Me parece que ahora a veces estoy sujeto a ella. Los locos parecen estarlo con frecuencia.

Laura Hernández

Universidad Autónoma Metropolitana–Iztapalapa

Francisco Ruiz Ramón. *Calderón nuestro contemporáneo*. Madrid: Castalia, 2000.

Este libro reúne las ideas que Ruiz Ramón había formulado sobre Calderón desde 1965 en su *Historia del teatro español*, obligado por la necesidad de presentar a este genio como un dramaturgo que ha rebasado la línea del tiempo, pero también a un Calderón mal leído, mal representado y, sobre todo, mal estudiado por la crítica. La composición ensayística del mismo estudio lo demuestra; está destinado para lectores que no se han “pervertido” con los “tópicos añejos” de esa crítica que lo congela al “estilo calderoniano”. Aunque no contenga un aparato crítico, ni una sola nota al pie, no significa que el análisis sea