

En el inicio de «caza nocturna», escrito al amparo de Paulo Ucello, Paolo «el de los pájaros», según Vasari, García Valdés anuncia: «la muerte es una forma/ en algunas pinturas del XV,/ una curva que el cuerpo figura/ entre quien lo sostiene y su propio/ peso». La muerte destaca, sí, en esta sección, como dimensión suplementaria de la experiencia que tiene su equivalente en el interés de Ucello por los fundamentos de la perspectiva. Es decir, la muerte «otorga» una nueva perspectiva a la experiencia. La «caza nocturna» del título opera como metáfora de la opacidad de la muerte, al tiempo que rememora a un Ucello famoso por trabajar de noche en sus cuadros poblados de pájaros y perspectivas. Así las justificaciones repetidas de Vasari: la obsesión enfermiza de Ucello venía dictada por los impulsos de una razón pura y tercamente inquisitiva que terminó volviéndose sobre sí misma:

Balance: un hombre muere al arrojarse
desde su ventana, razón
también ejercitada en la muerte.
Pensar cómo vivir. Pesan afectos,
resuena esta violencia
acallada, duele tú, hueso poroso o
lámpara
quebradiza. ¿Sólo
queda achicarse,
menguar y no ejercer siquiera la
razón
igual que él, silencioso, externo?

Como la perspectiva, la muerte hila una narrativa descoyuntada, la hace más accesible, crea senti-

do al apropiarse del sinsentido: en otras palabras, es la sinrazón de la razón, «también ejercitada en la muerte». Pero las aristas no se difuminan: la frialdad inicial pervive en líneas y conectores que serenán el tono y lo acercan a un posible interlocutor: la muerte fascina por lo que tiene de asombroso, de inexplicable, pero también porque es un ejercicio de la razón extrema, la misma que en «tizón» enumeraba el mundo. Los poemas exhiben una elipsis menos marcada, un ritmo más fluido, pero aunque parecen extraer conclusiones, aceptan poco: la incredulidad permanece; un asombro que es dolor.

«... habla, honda/ respiración», escribe García Valdés al poco de iniciado «Pastoral», y es cierto que muchos de los poemas de esta tercera sección exhiben otra música, menos brusca, menos entrecortada, como si su autora hubiera decidido que las palabras decidieran por ella. El tono cambia, también, y una nota de aceptación, incluso de alivio, tiñe estos poemas escritos bajo la invocación de Arshile Gorky. Son textos que buscan expresarse o pronunciarse, y para ello incorporan, incluso aprenden, resignación: es un cambio sustancial en una poética que suele demorarse con énfasis en las calles cortadas de la inteligencia y en la peculiar relación entre cuerpo y mente. En algunas de estas líneas la fascinación pervive, pero ya no hay miedo a la expresión de un yo o un *nosotros* de ternura sugerida:

Los cuatro árboles rojos, el cielo rojo, el sol rojo sobre la tierra oscura. Schiele, 1917. Cómo las fechas hablan. Sólo un año de vida para él; para nosotros un nuevo mundo que hemos visto cerrarse...

Caza nocturna es un libro difícil, pero su dificultad estriba en las altas exigencias que su autora se ha impuesto. No todos los poemas poseen el mismo vigor de los citados, pero la inteligencia que García Valdés ha puesto en su escritura compensan la ocasional irritación que algunos de sus *tics* estilísticos, no siempre justificables, producen al lector mejor intencionado. Cuesta, sin embargo, llegar a parecido veredicto tras la lectura de *La mano muerta cuenta el dinero de la vida*, último libro de poemas de Menchu Gutiérrez (Madrid, 1957) tras ocho años de silencio poético, y la publicación reciente de dos textos narrativos, *Basenji* y *Viaje de Estudios*. Los poemas de *La mano muerta...* se sustentan en un versolibrismo no siempre feliz que diluye la pretendida frescura de sus imágenes. Es difícil encontrar en estas líneas la *sorpresa de lo inevitable* que es inherente al placer de la lectura de poesía:

Los ojos entreverados de corrientes
arrastran los tejados
y entre las vigas desnudas
se posan
los doce luceros de las horas
y la luna mediada.
Los cincelados planetas
cruzan el viento,
mensajeros de otros.

En cierto sentido, muchos de estos poemas pueden leerse como traducciones imperfectas de algo que el lector intuye bajo el estruendo, pero que en pocas ocasiones recibe. La imaginería se mueve entre lo arbitrario y lo meramente pretencioso (léanse en este sentido los poemas «Júpiter» o «La ilusión de Saturno»), a la espera de un ordenamiento que la afine o le otorgue la dureza o el brillo de lo que ha fermentado al contacto de la lucidez. Incluso en algún poema de concentrada brevedad («El rostro de las quemaduras/ se apartó de la luz/ y detrás de la casa/ construyó una madriguera,/ replegándose/ como una flor tocada por la noche»), la torpeza rítmica de las últimas cuatro líneas arruina su lectura. Hay hallazgos, sin duda, sobre todo en poemas más breves o en esos dos espléndidos relatos de una línea que resumen un mundo: «La primera vez que conté los números, estaban todos»; «La mano muerta cuenta el dinero de la vida». Sin embargo, son muy pocos los poemas que *convencen*, que se imponen al lector o extreman su atención: no me refiero aquí, obviamente, al convencimiento que otorga el sentido común o lo meramente inteligible, sino al que resulta de una afinación precisa del lenguaje. Menchu Gutiérrez tiende a superponer imagen sobre imagen sin atender a lo que el propio poema va dictando desde un inicio: apenas se observa preocupación por una estructura o andamiaje que otorgue mayor co-

herencia a lo que acaba siendo acumulación arbitraria. Esto no deja de ser una lástima, pues aquí y allí el lector tiene la impresión de que el resultado podría haber sido muy otro. En un libro donde sueño, presentimiento, cuerpo y memoria infantil anudan sus pasos, es posible ofrecer un solo enigma que el lector pasa una y otra vez por la boca como un hueso:

Todas las noches
el hueso de la calavera hierve en el
puchero
y da sabor al caldo.
Los monjes se retiran a dormir,
los platos ya duermen,
en el refectorio suena la música
y los silencios se agrupan
como un rebaño en busca de calor.

Jordi Doce

Genette: magisterio y utilidad transitoria

En el ejercicio de sus quehaceres, la crítica literaria francesa de este siglo –con extraordinarias dosis de talento e inteligencia– ha conseguido diversificar los caminos de este irrenunciable mester. Desde el crítico proteico que fuera

Valéry, pasando por Charles Du Bos y Albert Thibaudet hasta Bachelard, Sartre, Merleau-Ponty o la llamada «Escuela de Ginebra» (Albert Béguin, Marcel Raymond o Georges Poulet), todo un abanico crítico se multiplica. En dicha multiplicación, y al aire del conocimiento de la poética formalista rusa, se desplegó en los sesenta la *nouvelle critique (ou nouvelle imposture* que dijo Raymond Picard). Es la era de Barthes y sus secueces.

De esta nueva secta crítica*, que abonó sus afanes en el estructuralismo, destaca por su originalidad, equilibrio y sabiduría a la obra de Gérard Genette. Toda su trayectoria refrenda el lugar de uno de los críticos más importantes de la segunda mitad del siglo. Así en *Introduction a l'architexte* (1979) y *Palimpsestes* (1982) –traducido por la editorial Taurus (1989)– aborda un problema capital de la poética: el conjunto de categorías generales o trascendentes (tipo de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.) del que depende cada texto singular. Genette analiza con rigor los diversos tipos de relaciones transtextuales o de trascendencia textual de un texto, creando una terminología y unas diferenciaciones de cabal pertinencia en la poética contemporánea: la *architextualidad* o relación de los textos con las categorías generales, la *in-*

* *Gérard Genette, Figuras III Traducción de Carlos Manzano. Barcelona, Lumen (Palabra Crítica), 1989; 338 páginas.*

tertextualidad o presencia de un texto en otro, la *paratextualidad* o relación del texto con el título, prefacio, notas, ilustraciones, etc., la *metatextualidad* o comentario de un texto por otro que así lo fagocita, y la *hipertextualidad* que consigna los vínculos de un texto en segundo grado o *hipertexto* (por ejemplo, el *Quijote* o *La Regenta*) con un *hipotexto* o texto anterior (por ejemplo, el *Amadís*, o *La Conquête des Plassans*). Genette postula, de este modo (Curtius, Valéry, Eliot y Borges al trasluz) que la literatura se nutre de literatura: creación y palimpsesto se asimilan.

Figuras III (1972) es la culminación transitoria de dos volúmenes anteriores (1966 y 1969) en los que se combinan cuestiones de poética y crítica literaria. La presente traducción acerca al lector a una de las contribuciones más ambiciosas y decisivas de la teoría de la novela y a uno de los más penetrantes asedios de la obra maestra de Marcel Proust. Culminación transitoria no sólo porque Genette reconozca en el «Epílogo» que «una de las características de lo que podemos llamar el *esfuerzo científico* es la de saberse esencialmente caduco y condenado a la decadencia», sino porque el gran crítico francés ha sido capaz de releer y matizar su método en *Nouveau discours du récit* (1983), tras la discusión que del mismo hicieron Bal, Rimmon, Cohn y Vitoux entre otros.

Conviene advertir, no obstante, que *Figuras III* tiene dos partes.

La primera abarca cuatro breves capítulos: «Crítica y poética», «Poética e Historia» (en los que trata de algunos reproches historicistas hacia la *nouvelle critique*), «La Retórica limitada» y «Metonimia en Proust». La segunda —a la que por su densidad y sistematicidad se asimila *Figuras III*— desarrolla el «Discurso del relato», aplicación de la poética del relato a la obra de Proust.

Aplicación que no es subordinación de la crítica a la teoría o de la *langue* narrativa a la *parole* complejísima de *A la recherche du temps perdu*, sino que resulta un arte combinatoria: «la especificidad de la narración proustiana tomada en su conjunto es irreductible y toda extrapolación sería aquí una falta de método: *En busca del tiempo perdido* sólo se ilustra a sí mismo. Pero, por otro lado, esa especificidad no es indescomponible y cada uno de los rasgos que de ella extrae el análisis se presta a cualquier aproximación, comparación o colocación en perspectiva. Como toda obra, como todo organismo, *En busca del tiempo perdido* está compuesto de elementos universales, o al menos transindividuales, que reúne en una síntesis específica, en una totalidad singular. Analizarlo es ir no de lo general a lo particular, sino de lo particular a lo general» (pp. 78-9). Lo que propone Genette es un *essai de méthode* que se asienta sobre una paradoja (no hay objetos que no sean singulares ni ciencia que no sea general) que esconde otra verdad: lo general