

CIENCIA
PENSAMIENTO
Y CULTURA

arbor

Volumen CLXXXII

Nº 721

septiembre-octubre [2006]

Madrid [España]

ISSN: 0210-1963

ESCRITORAS ESPAÑOLAS DEL SIGLO XX

Volumen III



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN
Y CIENCIA



CONSEJO SUPERIOR
DE INVESTIGACIONES
CIENTÍFICAS

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS



FORMAS DE RASGAR LA RACIONALIDAD O LA ESCRITURA INTRANQUILA DE MENCHU GUTIÉRREZ

Marie-Linda Ortega
Université de Toulouse-Le-Mirail

ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura
CLXXXII 721 septiembre-octubre (2006) 613-621 ISSN: 0210-1963

ABSTRACT: *The writings of Menchu Gutiérrez carry us through an intense and vibrant present. A present as far from the anecdote as the own course of constellations which turn each sequence in an Epiphany "fact". The present immediately brings us inside a highly symbolic space weaved by the writer, and involves us in a series of never exact speculative reduplications through which we once again pass through the rooms of any interior castle as well as through the perfumed and beautifully illuminated stations of a new manuscript of "rich hours". Writings at the edge, in the mountain range that gathers prose and poetry, understanding and enigma, reason and unreason through which we intend to stroll listening with attention to this unheard of language, testing radiant darknesses with hands offered by the texts.*

KEY WORDS: *Female space. Origin. Enigma. Uncertainty. Principle of contradiction.*

RESUMEN: Los relatos escritos por Menchu Gutiérrez nos someten a un presente vibrante e intenso, un presente, tan alejado de la anécdota como el propio curso de las constelaciones, que convierte cada secuencia en «hecho», en una epifanía. El presente nos adentra de inmediato en el espacio altamente simbólico tejido por la escritora y nos involucra en una serie de reduplicaciones especulares nunca exactas, mediante las cuales volvemos a recorrer tanto las moradas de algún castillo interior como las estaciones perfumadas preciosamente iluminadas de un nuevo manuscrito de las «ricas horas». Escritura al filo, en la cordillera, en que se reúnen prosa y poesía, comprensión y enigma, razón y sinrazón y por la que nos proponemos pasear, oído atento a esta lengua inaudita, tanteando oscuridades radiantes con las manos ofrecidas por los propios textos.

PALABRAS CLAVES Espacio femenino. Origen. Enigma. Incertidumbre. Principio de contradicción.

A Paloma Navares y a sus ojos abiertos en la oscuridad

Muy rápidamente se percata el lector de la obra de Menchu Gutiérrez, tanto poética como novelesca —novelesca también, sí, porque sus relatos hablan de corazones aventureros— de que estas clasificaciones son el resultado de criterios editoriales antes que de pautas creativas. La escritura de Menchu Gutiérrez es profundamente una, la forma elegida más o menos breve, lacónica¹, o sea, más o menos entreverada de silencio, como lo patentiza uno de sus últimos textos publicados, *El ojo de Newton*, en el que se hallan reunidas prosa y poesía, si hemos de recurrir a categorías tradicionales, caducas en este caso. La constante circulación de motivos, temas o formas entre los distintos escritos en momentos diferentes revela la profunda coherencia de su obra. Así, porqué no se podría concebir *Disecación de una tormenta* (2005) como nacida de una variación que desarrolla un verso de *El grillo, la luz y la novia* (1981): "cabello que lleva murmullo de la nada" o el verso como concentración de la expansión de la tormenta. No hay antes ni después en esta dimensión en la que leemos².

Menchu Gutiérrez reanuda con la escritura de unos tiempos que no existieron o no tuvieron escritura, primer imposible, del "antes que la razón entrase con bistori en todos sus sueños" (2006, "La sonda...") para deshacer aquella unidad creativa, y por fin con la escritura de la fe en el poder de las palabras, en su capacidad de llegar hasta cualquier lugar de cualquier manera, o sea, de todas maneras. En esta extensión de los dominios de la palabra anida el reto de aportar a la prosa algo de la fuerza de la escritura poética, fuerza nunca abstracta antes bien vital, de sangre y huesos y piel: "palabras que se convierten en dedos. Podría decirse que donde había muñones a la poesía le crecen dedos, y que esos dedos son capaces de recuperar una memoria perdida, incluso un apunte del tacto, un roce fugaz" (2006, "La palabra y el tacto"). Pero en ningún caso tratase de una unidad desigual de forma que la prosa le brinda a la poesía el cuerpo para mantener y mover la mano en señal de reconocimiento.

Escritura al filo, en la cordillera en que se reúnen prosa y poesía, comprensión y enigma, razón y sinrazón y por la que nos proponemos pasear, oído atento a esta lengua inaudita, tanteando oscuridades radiantes con las manos ofrecidas por los propios textos.

DE LOS COLORES

"El color es la bandera de lo humano" (Zambrano, 43)

A la lectura de cada uno de los libros de Menchu Gutiérrez se le podría atribuir uno o varios colores dominantes: a *Viaje de estudios* el blanco, el negro y el rojo ; a *La mujer ensimismada* amarillo y rojo mientras que *Latente*, si bien empieza con los "ocres, rojos y amarillos" del otoño pronto los deja para el color blanco de "la retirada del color"; a *El ojo de Newton*, todos los colores primarios, en cuanto que *Diseción de una tormenta* nos devuelve al imperio de la nieve y del blanco y negro. Los colores, nunca adornan ni pintan tela de fondo, antes se mueven cual personajes cuya presencia cobra mayor fuerza al desempeñar cada uno un papel simbólico nunca único. El ejemplo más significativo se halla en *El ojo de Newton* con sus XXVIII secciones que componen la primera parte, cifra equivalente a la multiplicación de los siete colores del prisma por las "cuatro esquinas del cementerio", es decir "Invisible", "Opaco", "Translúcido" y "Transparente"³.

La teoría científica de los colores de Newton⁴ aparece entrelazada con la "teoría" materna acerca de las propiedades de los colores sin que prevalega más una que otra —"No estoy aquí para suplantar a tu madre. No tengo tiempo ni ganas. Sobre todo, no tengo ninguna necesidad"(63)—, ciencia y creencia a igualdad aquí, a pesar de la muerte de la madre en amarillo y verde, siendo este último "su" color predilecto. En esta " enciclopedia " de los colores encuentra el lector la complejidad sugerente que abarca múltiples dimensiones, de las cuales sólo daré dos ejemplos empezando con el rojo, primer color perceptible por los niños después del contraste blanco/negro y cuya voluta abre el segundo ciclo de la primera parte, en la octava sección.

Más allá del mero ver, si es que pueda tan fácilmente desligarse la vista de los demás sentidos, cada color lleva en sí la capacidad de suscitar emociones, de despertar los sentidos y

evocar formas, visiones —que son mucho más que ver—, acopio en el que hunde Menchu Gutiérrez las manos, para componer las aventuras de un yo que intenta abrir el campo de la naturaleza y origen de sus sensaciones:

Según mis ojos heredados, la contemplación del rojo genera la más perdurable de las traiciones[...] mi madre me advertía: No te fíes de él: te llevará a donde quiera, te esclavizará. Mira: diez de los remiendos que he cosido hoy se deben al color rojo. Es demasiado hermoso para decir la verdad. Una enfermedad congénita le obliga a embozarse en esa capa. No tiene perdón ni quiere ser perdonado.[...] En mí el color rojo ha hecho estragos. Y las últimas consecuencias del rojo no son, ni mucho menos, este conjunto de cicatrices que me tatúan el cuerpo. La última palabra del rojo aún no ha sido dicha. (31)

Los "ojos heredados" en la obra representan a la vez los de una suerte de vinculación genealógica más allá de cualquier paradoja —"Me pregunto en qué consisten los ojos de mi madre, tan distintos a los míos, que de ella he heredado"(36)— y los ojos "naturales", que diríamos, los cuales ocupan el espacio de la frente con el ojo único de Newton cuya apertura marca el inicio del relato. La mirada de los "ojos heredados" se puede entender a su vez como "mirada heredada", es decir la que muy pronto deja de ver las cosas por primera vez en su novísima novedad, sino que interpone una red interpretativa de generalizado reconocimiento para aniquilar sorpresas y duda.

Dentro de la violencia asociada al rojo, categorías morales como la traición o la verdad coexisten con la labor femenina por excelencia de la costura y componen un cuadro extraño en el que los remiendos cosidos por la madre remedan las cicatrices en el cuerpo del(a) hijo(a), señales de su esclavitud por confiado(a), seducido(a)⁵ por la hermosura del galán. El rojo señorea, ¿no es él el color por antonomasia, también nombrado el colorado? Ya estamos listos para aceptar la metamorfosis que sigue:

El rojo no reconoce al resto de los colores como hermanos (me decía mi madre); se yergue como una punta de lanza y luego se expande transformado en charco de sangre; disfruta derramando vida y contagiando a la muerte con su entusiasmo. Su cara muestra siempre el mismo perfil, el lado favorecedor del asesino a sueldo de sí mismo, y nos atrae y nos mata, ahogándonos en el óleo de sus aguas.

El ojo de Newton sabe a qué carta quedarse con el rojo. Elige al as de rombos. Elige la forma geométrica que conviene a su proyecto. Lo nombra: rojo. Lo desarma y dice: ponte a trabajar, construye una casa para mí. El rojo se pone la ropa del obrero y empieza a sudar el edificio.(32)

Lejos de rechazar el principio de contradicción propio de la entrada en la época racional, recorre el rojo la escala social de arriba abajo, a semejanza del as de los naipes, el cual, según el juego al que se juegue, representa el máximo valor o la carta ínfima, la púrpura del señor y dueño o el "rojo" del obrero. El rojo de la sangre, principio de vida y de muerte, reúne las potencias vitales expresadas con "el óleo de sus aguas", mezcla tan difícil de conseguir y efímera por ser el aceite y el agua hermanas enemigas fieles.

No es única esta lucha/unión, o unión dentro de la lucha: "[el] rojo y [el] azul como reyes y reinos irreconciliables"(49) no son nada en comparación con lo que opone el verde y el amarillo, la madre y el/la hijo(a), a lo largo de la obra entera:

Me doy cuenta de que en mi vida se está librando una batalla, y que en ésta lucho contra mi madre encarnizadamente. Mi estandarte amarillo se enfrenta al estandarte verde de mi madre. En el centro de la tela del mundo se libra de nuevo el otoño[...].El otoño es nuestro campo de batalla, y aunque otros muchos vengan después, ésta será nuestra primera y definitiva confrontación. Una vez muerto el verde y una vez muerta mi madre, ni el verde ni mi madre podrán renacer a este lado del color.(61-62)

Madre y verde son, así, habiéndose el verde apoderado del mundo, es la "tela del mundo", ¿cómo contener en el círculo de la palabra lo que nos contiene? "Nada que decir"(51). En el intento de resistir la tiranía y no ceder al incesto —"El verde es el padre de mi madre, y como todo buen nacido sabe, el incesto conduce a la ceguera"(53)— surge la necesidad de enarbolar otro color que pueda con él y que no sea el rojo, su complementario en el espectro y la paleta de los pintores. Será el amarillo, color desbordante, "la expresión del deseo, la base de toda mezcla y la cuna del sacrificio"(47), el paso de la madre a la hija haciéndose acorde al ritmo de la creación cuando el verde de las hojas cede al amarillo del otoño: "el parpadeo de una llama verde condenada a extinguirse en el color amarillo" (*La mujer ensimismada*, 63-64).

En *El ojo de Newton*, no es tanto la metáfora como la analogía, aquel demonio fuente de conocimiento, la que nos devuelve a la mística: frente a lo incognoscible, aquí central la muerte o desaparición de la madre, es decir a lo que carece de palabras ¿por dejarnos huérfanos de lengua materna?, cualquier expresión ha de considerarse como figura, como figuración. La búsqueda de la escritora consiste en escoger aquella figuración que más certeramente apunta al centro indecible, en el momento de su mayor alejamiento. Obviamente descarta la realidad directamente asequible mediante un ver, aquella realidad tan propia de nuestros tiempos en los que rige la pulsión *scópica* elevada a forma de conocimiento, para rehabilitar visiones a ciegas.

Y la oscuridad, el negro, forma parte de la escritura, que según se quiera considerar viene a cincelar la negrura hasta dejar aparecer el blanco o esculpe la blancura de la página para dejar paso a lo negro. En el caso preciso de Menchu Gutiérrez, escribir tiene que ver con el intento de dar paso a lo negro —hacer que las palabras dejen de ocultar "su significado oscuro"(Viaje de estudios, 95), a lo que niega todas las reglas de la retórica y de la composición, aquellas que tratan de la claridad de la expresión, del conocimiento al que se supone que permiten acceder los textos. Las frases desembocan en lo negro, la incógnita y cada palabra escrita se convierte en uno de aquellos agujeros negros abiertos en la blancura de la nieve de *Viaje de estudios*, en ese *no.do.* pronunciado por los monjes de todos los monasterios visitados.

El *no.do.* merece que se le preste atención puesto que delata el trabajo de Menchu Gutiérrez para densificar la oscuridad hacia lo negro, sin superar los límites a partir de los cuales el espíritu indagador del lector renunciaría a emitir hipótesis de lectura. Cualquier lector, al encontrarse con el *no.do.* de los monjes, lo asocia con el recuerdo concreto del Nodo, el noticiario propagandístico de Franco que mediante un derroche de imágenes y comentarios pretendía aclarar los acontecimientos cuando sabido es que sólo los ocultaba y torcía. Tampoco se le escapa al lector el carácter figurativo de la palabra: *no.do.* con sus dos círculos remite a los agujeros negros, mejor que la "na.da." casi demasiado afirmativa ante el *no* rotundamente negativo, que nos devuelve al color negro. Pero el empleo de la vocal *o* representa otros más elementos relevantes de este relato como son el círculo de la luna

llena, del eclipse, la omega que cierra el alfabeto griego, la pupila más o menos abierta, la luz al final del túnel, el cero, sin que sea necesario escoger entre ellos, todos analógicamente y textualmente exactos en negrura en *Viaje de estudios*.

No se oponen ni la negrura ni el blanco a la actividad de los sentidos antes bien consiguen favorecer tipos de percepción que el ejercicio de la vista suele apartar o reducir. De esta misma manera reivindica Menchu Gutiérrez una estética en la que el ojo comparte su trono con los demás sentidos o, mejor dicho, deja paso a una comprensión corpórea a flor de piel, siguiendo en este aspecto diversas tradiciones heterodoxas como la de los místicos o la del pensamiento indio según lo expone en un artículo reciente: "en el *Baghavat Gita*, este conglomerado de emociones, de sueños, de aromas, de deseos y de memoria que nos constituye recibe el nombre de "la ciudad de las nueve puertas" ("La ciudad de las nueve puertas", 2006). Para abrir las nueve puertas de su lector, la escritora suele convocar la poesía, la pintura, la caligrafía, la música, la ópera, verdadero diván a partir del cual establecemos conexiones entre estas dimensiones creadoras antes de la tormenta, como en su último relato en el que fluyen una canción de Bilitis de Pierre Louys, la *Ofelia* de Millais con la del poema de Rimbaud, el cuadro del Bosco de *La extracción de la piedra de la locura* al lado del *Sanson y Dalila* de Rubens o de las obras de Liszt o de Saint-Saëns mezclándose con el *Pélleas y Mélisande* de Debussy y Maeterlinck. Quizá sea el entorno de nieve⁶, ese ardor helado, a la par que la oscura tinta de la locura los que permitan enhebrar tantos hilos distintos entre ellos, tan dispares y convergiendo, sin embargo, en una misma tapicería.

Blanco y negro, ritmo fundamental, que vienen a subrayar las manchas rojas, corazones latiendo en el centro de *Viaje de estudios* como de *Disección de una tormenta*, cuando se vuelve a acceder fugazmente a la pulsación, al pulso — "el martillo marcaba el ritmo del movimiento cósmico, [...] el herrero actuaba como un médium entre la sangre de Rumi y la sangre del universo, una sangre invisible, sangre sonora ; que lo que oía era, de nuevo, como en la tabla de Khan, el pulso del universo" ("Un pulso herido")— , aquella percepción originaria de la vida cósmica o uterina colmada de sensaciones de la que nos sentimos huérfanos para siempre, desterrados sin posibilidad de regreso y encerrados en un idioma desvalido.

HABITAR

"Así, hasta que toda la tierra se convierte en eco" (J.E. Cirlot)

Todos los textos de Menchu Gutiérrez remiten a un modo peculiar de estar en el mundo que se caracteriza por la multiplicación de lugares que comunican los unos con los otros en una horizontalidad, las más de las veces. En este aspecto coincido totalmente con el análisis de la espacialidad femenina realizado por Alicia Redondo cuando declara que "el eje propiamente definidor del universo espacial femenino [...] exige crear un modelo descriptivo nuevo, al margen del masculino, y considerar que la espacialidad femenina está regida por la perspectiva espacial de la horizontalidad y no de la verticalidad. [...] en colocación espacial horizontal de dentro y fuera." (229). Trátese del cementerio de *El ojo de Newton* con sus 4 esquinas en las que la profundidad no representa una dimensión vertical hacia abajo antes más bien la superficie en la que se establece el contacto entre un dentro y un fuera —(VI "un abajo abierto / invisible", o IX "encima y debajo de la almohada / se mira"(88-89)— o el cobijo debajo del techo o del árbol (VI "Todo sucede bajo un techo"(88), XIX "Un tejado de plumas / resbala el agua sin lluvia"(93), XXII "Bajo invisible soy el fondo"(94), XXIII "Duermo bajo el árbol"(94)), que volvemos a encontrar en *Disección de una tormenta* en la representación del lago helado o del tejado de pelo cubierto de nieve.

No ha de confundirse la oposición dentro-fuera con la de espacio interior-espacio al aire libre como nos lo indica el jardín central a partir del cual se accede a las distintas mansiones de *La mujer ensimismada* y que perfila un espacio interior. De la misma manera, la que digo ser oposición dentro-fuera dista mucho de significar incomunicación, antes bien nos hallamos frente a umbrales, en lugares de contacto y de circulación. Nada extraño entonces que se multipliquen puertas y pasillos o se constituyan nuevas ubicaciones de tránsito: "Siempre he creído que la frente es una pared levantada como provocación, un espacio excesivo y demandante [...]¿Y qué eres? ¿Eres pared? ¿Eres por encima de ti y por debajo de ti? ¿Eres intermedio? ¿De qué? Dice la frente que por encima de ella está el mundo, pastando tranquilamente como una vaca, y dice que por debajo se ordena el laberinto, se desordena la casa, se reordena el magma" (*El ojo de Newton*, 9). Relieves y huecos, contenidos y continentes invierten sus relaciones, la

casa halla cabida dentro de una frente que adquiere rasgos de orbe terráqueo en cuyo centro el laberinto remite a la pérdida del sentido de la orientación y a la multiplicidad de caminos mientras el magma indica esa materia en devenir y en expansión, lugar del origen y de todos los posibles antes de cobrar forma, sentido o sentimiento. En otra parte del mismo texto, el querer a su madre adopta los rasgos del laberinto, "querer a mi madre es recrearla, estar cerca de ella imaginándola. Entrar en el perfecto laberinto y estar en él"(36), un laberinto "perfecto" esta vez, ¿del que no se puede salir o en el que comunican dentro y fuera?, y que viene a cumplir las veces de ámbito, de mundo, de estancia y de lugar de origen, en la oscuridad del origen, magma-mamá.

Esta red de lugares que se corresponden aparece ya en *Viaje de estudios* de manera inesperada con los compartimentos del tren que recorren una superficie de nieve agujereada con desapercibida frecuencia por aquellos círculos negros⁷ que dibujan un mapa sin escala ni orientación. En los relatos posteriores, sin embargo, la casa como conjunto de cuartos, habitaciones y su parque-jardín constituye la forma más acostumbrada, similar a su "modelo reducido" el cofre o el bargueño, caja con cajones: "La casa del otro lado parece un cofre en el que se guardara todo lo que Ella codicia, y con la mano de la imaginación, levanta el tejado de la casa, la tapa del cofre, destapando la esencia de los deseos"(*Latente*, 14). Si bien remite la "casa" a la esfera doméstica asociada tradicionalmente a la representación de lo femenino⁸, en la obra de Menchu Gutiérrez cobra un rasgo novedoso mediante la analogía con el bargueño:

...le hablo de mi bargueño, de otra caja de música gigante — la caja de los silencios— en el que cada espacio de madera evoca la música de un secreto del pasado; un gigante fragmentado para que todo lo que somos pueda respirar, para que nada tenga que morir y pueda ser guardado, para que suene y diga lo que tiene que decir en silencio (*La mujer ensimismada*, 46)

El bargueño añade a la casa la dimensión del secreto, imprescindible para que el dentro y el fuera consigan existir y sea posible la circulación, el respirar, el movimiento vital, hasta la propia escritura en la que andan misteriosamente unidos el secreto y su servidor el secretario. Crear un espacio con secretos y misterios constituye, pues, la

única posibilidad de un aventurarse afuera⁹ para adentrarse en sí: "la mujer ha vuelto a cantar y la habitación entera se convierte en cajón del bargueño más grande de la casa, en espacio en el que su voz de metal puede respirar"(67), "la casa será la morada de la mujer y la mujer misma"(45).

Parece compartir Menchu Gutiérrez con Juan-Eduardo Cirlot aquella meta que lee en su poesía: "construir un mundo que está hecho de experiencia, estar a un tiempo dentro y fuera de esa experiencia, dentro y fuera de una casa largo tiempo deshabitada pero siempre nuestra". Este modo de estar lo calificaré con el verbo habitar, que no se puede reducir al único ámbito doméstico, ni a un modo de vida sedentario:

porque la vida sólo existe aquí, en este edificio cuadrado que se inscribe en el círculo de las montañas, en el lago helado, en la voz del director, en los libros de la biblioteca, en la sala de música, en los instrumentos de la enfermería, en la taza forrada de pelo que el director me ofrece cada vez que visito su despacho, en el poema enmarcado en la pared, en las cabezas tonsuradas, en el cementerio de pelo que yo sé que bajo el agua helada del lago. En ningún otro lugar, salvo aquí, salvo ahora. (*Diseción de una tormenta*, 66-67)

Todos estos lugares —edificio, lago, sala, cementerio—, incluyendo los menos pensados como unos libros, una taza o una voz, son moradas en el sentido teresiano o místico, un aquí que siempre apunta hacia un más allá, que no hacia un futuro: "Veo en el interior de todas las casas a la vez, y cómo su esencia está también en la casa prometida, aunque ésta sólo pueda existir como promesa [...] de tal forma soy mi casa prometida y la casa prometida es la caracola de mi voz" (*La mujer ensimismada*, 90). Habitar ha de entenderse entonces como un estar en expansión, una búsqueda de nuevos espacios dentro de nuestro propio espacio.

La presencia de paréntesis en los títulos de las secuencias, como se da el caso en *Viaje de estudios*, *Latente* y *Diseción de una tormenta*, las convierte verdaderamente en "islotos" tipográficos que el índice de *Diseción de una tormenta* evidencia:

(la llegada)
(en la habitación)

(en el comedor)
(en el jardín de nieve)
(en la biblioteca)
(el cetro de la locura)
(el director)

Islotes¹⁰ de sentido equiparables a los "erizos" de la teoría del romanticismo alemán, aquellos conjuntos verbales que tampoco se dejan atrapar tan fácilmente por la mente¹¹, también podemos considerarlos esperando a ser abiertos por el lector como cajones, de contenidos variados y distintos, pertenecientes a la gran caja, casa, bargueño que figura en su materialidad el libro al abrirse para mostrar su interior.

Los paréntesis abren un espacio en blanco y negro dentro de la blancura de la página, sus bocas abiertas brindan la posibilidad de percibir algo del todo y de la nada, apariciones, visiones, huellas. Ínfimas partes emergentes de una totalidad distante y oculta constituyen espacios al margen de lo que sería el relato principal, que permanecerá incógnito para nosotros o que será aquel "texto prometido" no escrito, nacido de nuestra incompreensión del relato agujereado y fragmentado, de nuestro andar peregrino por las ruinas.

Y es que la tarea del escritor en la estética de Menchu Gutiérrez asemeja la del director de la institución en *Diseción de una tormenta* (70) quien "muestra sin explicar ; te pone en camino, sin hacer el camino contigo", de lo cual se deduce que el lector es el viajero¹², el paseante del relato el que con su paso viene a relacionar elementos yuxtapuestos sin que se le propongan o impongan de antemano nexos lógicos para reunirlos en series causales y racionales. Así sucede al principio de *La mujer ensimismada*, cuando el lector "acompaña" a un yo que está en medio de una plaza rodeada por doce casas y cuyo centro está ocupado por un jardín: "En el centro del jardín aprendo qué he venido a hacer aquí, y mientras..." (10). Nosotros lectores seguiremos ignorando lo que ha venido a hacer este yo, aunque sigamos sus andanzas, de la misma manera que desconocemos la naturaleza de la relación a la que se refiere el siguiente párrafo: "Hay una relación entre el dorado y el rojo de los tapices de la habitación y el color rojizo del cielo, bajo el cual parece respirar un foco dorado"(11), si bien vemos (¿lo vemos?) o percibimos a las claras (¿entre tinieblas?) el parecido entre el sol y el corazón.

Y es que de eso se trata, de apelar a otras formas de percepción durante una lectura que ha de convertirse en experiencia vivida corpórea y no sólo en ejercicio de raciocinio, experiencia que nos vuelque fuera de nosotros mismos, ensanchando nuestras posibilidades de percepción y las conexiones de que seamos capaces. Leer nos lleva a habitar el mundo de otra forma, convirtiendo nuestros lugares comunes tan acostumbrados en profundidades creadoras, socavando su certidumbre inmóvil y abriendo grietas¹³ en la pantalla igualada de la representación para entrever su virtud descomunal, su misterio inabarcable.

EN PRIMERA PERSONA Y EN PRESENTE

Para provocar este tipo de lectura recurre Menchu Gutiérrez a una escritura en primera persona, la que al ser "persona sin persona", en términos del lingüista Emile Benveniste, le proporciona al lector la posibilidad de ocupar el lugar del sujeto del relato y de ser llevado a experimentar en su propia persona (Ortega, 2001). Trátase de que el lector, al mismo tiempo que el narrador, esté fuera y dentro del relato, manteniendo cierta distancia con lo leído a la vez que lo incorpora y se involucra en él: "Hoy, la fabricación de tapices sigue siendo una de las terapias más utilizadas. El interno debe siempre intercalar pelo propio en el entramado del tapiz, para involucrarse totalmente en la historia narrada, y la historia habla siempre del deseo y de la renuncia" (*Diseción de una tormenta*, 91).

La primera persona también propone un punto de vista reducido, en relación con el que pudiera ostentar un narrador omnisciente "decimonónico", una percepción que acepta las trabas, las faltas, de ahí que "las cuatro esquinas del cementerio" en *El ojo de Newton* remitan a cuatro modalidades del ver que conllevan una dificultad —translúcido—, un obstáculo —opaco—, o la imposibilidad —invisible y transparente. La nieve y la niebla, tan presentes en los relatos, desempeñan este mismo papel en la estética intranquila de Menchu Gutiérrez:

El frío se combina con la niebla o la niebla se alía con el frío para hacer del jardín de la plaza la casa de lo inalcanzable, la virtud de lo remoto[...].Una hoja amarilla es una hoja desposeída de color tras la niebla; como yo, una mujer poseída por la niebla[...].La niebla transforma y aleja, aleja y esconde,

y el encuentro se desplaza siempre un paso más allá. (*La mujer ensimismada*, 77)

Al igual que la primera persona, en su modestia misteriosa, al decir lo que sabe dice lo que no sabe, recorre el presente casi nada y totalmente el telón de la representación: casi nada porque permanecen fuera de alcance el pasado y el futuro, totalmente porque la humana modalidad del habitar sólo conoce el ahora, dimensión que llega a abarcar el pasado —¿no es la memoria el volver a sentir presentes elementos pasados?— y el futuro, como presencia adelantada.

Uno de los alcances del presente consiste en poder yuxtaponer elementos sin establecer a la fuerza vínculo de antelación, de prelación o de causa a efecto, el presente permite la relación aleatoria. La construcción acumulativa de los relatos a partir de *Viaje de estudios* yuxtaponen secuencias, algo así como una sucesión de visiones, de destellos cuya conexión lógica con lo que antecede y sigue nunca aparece como nexo lógico antes más bien como contigüidad de moradas dentro de un mismo conjunto por las que el recorrido, ¿pero se puede seguir empleando el término sin antes ni después?, hubiese podido ser distinto pero siempre exactamente concomitante. Así es como el final de *Viaje de estudios* nos acaba devolviendo al inicio del relato: "(último tren, primer tren)". El paréntesis del título de la secuencia en este caso preciso introduce la paradoja, que tendríamos quizá que nombrar, recogiendo la última palabra del relato, "aleación": el último tren viene a ser el primero, sin confundirse con él¹⁴ sin embargo, como el propio capítulo incluye el texto de la primera secuencia, pero agujereado y aumentado. Esas son las leyes de la aleación que crea un algo, nuevo, irreductible a la mera suma de los elementos aleados, pero único.

Del mismo modo, la tormenta del relato epónimo es la única, primera sin ser la última, al tiempo que pertenece a una serie, pues, aunque se nos anuncie un "(después de la tormenta)" (111), ésta queda siempre por venir: "En todos los calendarios, la llegada de la tormenta está anunciada para mañana, y la inquietud se siente en todas partes: en la sala de música, en la enfermería, en el comedor. Cuando voy a salir, el director me recuerda que el gong sonará junto al lago, al amanecer." (114). Escribir "amanecer" conlleva el mismo valor que la palabra "promesa", significa también la voluntad de situar el texto en otra dimensión que no pretende agotar su

sentido, acabarlo con el punto final como en cualquier acto de comunicación. El texto a su vez ha de convertirse en gong que suena tiempo después de haber recibido el golpe y propaga sus ondas por el cuerpo del lector.

Más ampliamente, en "el amanecer" y la "aurora" surge la figura de María Zambrano, explícitamente reivindicada en el epígrafe de *El ojo de Newton*, lo que entronca y enraiza la escritura de Menchu Gutiérrez en la corriente nietzscheana que vuelve a abrir paso al desarreglo dionisiaco dentro de una realidad pautada y recortada por el orden apolíneo o racional. La tormenta y su promesa borran las líneas perentorias del ayer y del hoy, del antes y después, del aquí y allá, del arriba y el abajo:

El silencio era distinto al que nunca antes había escuchado: como si todo sonido hubiera sido absorbido por una nieve negra. Calor y frío eran ya indistinguibles, cuando bajo la masa negra de las nubes se abrió de pronto la grieta de luz, una raíz de pelo blanco, que ramificándose, se convirtió en una cabellera que cubrió todo el cielo. No antes ni después, sino en el mismo instante se abrió la grieta de aquel sonido terrible. Y cuando la grieta de luz y de sonido se apagó, se abrió la gigantesca boca de la única nube, apareciendo el río del cielo, que se precipitó en forma de terrible catarata hacia la montaña más alta del circo. (109)

Los oxímoron de la "nieve negra", la "catarata hacia la montaña", el "silencio escuchado" o la "raíz de pelo" conforman un conjunto de sensaciones para el tacto, el oído y la vista y quizá también el gusto con la "boca de la única nube", en la que parece haberse fomentado el nacimiento de la tormenta.

Hace tiempo ya entró la ciencia en la era de la duda, las teorías cuántica y del caos nos lo recuerdan con la noción de equilibrio inestable o de compatibilidad de la contrariedad. Introducir la tormenta en la escritura significa aceptar las turbulencias, la falta de linealidad, las incógnitas; el propio título *Diseción de una tormenta* compone una suerte de imposible, pues ¿cómo diseccionar lo que carece de cuerpo? ¿lo que es puro movimiento?

La novela para Menchu Gutiérrez ha de incorporar estos datos que imposibilitan ciertas formas de narración decimonónicas con sus perfectos encadenamientos temporales y lógicos, sus personajes impertérritos, sin fallos, homogéneos,

todos avanzando hacia un final que venía a colmar el sentido y satisfacer la tranquilidad del lector. A cambio de estas pérdidas, la escritora nos propone relatos cuyas estructuras abiertas en infinito se repiten a modo de fractales, de escala en escala: "un libro circular, siempre equidistante de la primera y la última página, cuya única conclusión posible fuera el movimiento" (*Latente*, 49).

La experiencia sobrecogedora de la lectura de los relatos escritos por Menchu Gutiérrez, nos somete a un presente vibrante e intenso, un presente, tan alejado de la anécdota como el propio curso de las constelaciones, que

convierte cada secuencia en "hecho", como lo puede ser un poema, en una epifanía. El presente nos adentra de inmediato en el espacio altamente simbólico tejido por la escritora y nos involucra en una serie de reduplicaciones especulares nunca exactas, mediante las cuales volvemos a recorrer tanto las moradas de algún castillo interior como las estaciones perfumadas preciosamente iluminadas de un nuevo manuscrito de las "ricas horas". Escritura en presente para seguir diciendo la herida vital introducida por la letra al rasgar la lápida de la representación racional y dejar manar, con el peligro de ahogarse en ella, la sangre.

NOTAS

- 1 José Luis Cano habla de "expresividad delgada, misteriosa", cercana a "la brevedad del hai kai japonés".
- 2 Característica de los relatos de Menchu Gutiérrez, esta reversibilidad o "indistinción" temporal la subraya la escritora en la obra de Alberto Einstein al citar las palabras del propio físico "Para nosotros, físicos convencidos, la distinción entre pasado, presente y futuro no es más que una ilusión, aunque contumaz".
- 3 La dimensión simbólica de los números también se trasluce de la organización del libro con sus tres partes, las que sumadas a las cuatro "esquinas" nos devuelven a la cifra 7 de los colores del prisma, así como la séptima sección nos muestra al narrador con el volumen de *Óptica* de Newton del que saca el prisma de colores. Sin referirnos aquí a sus valores místicos que serán apuntados más adelante, el siete simboliza también al hombre como compuesto de elementos divino o espiritual, el 3, y material con el 4, en total adecuación con el cometido creador de Menchu Gutiérrez de reunir los opuestos o lo que fue separado.
- 4 Con cierta insistencia, a partir de unas oraciones como ésta "Un año entero viviendo con la visión como único sustento del hambre, para terminar escuchando el silencio" (80), la lectura de *El ojo de Newton* nos ha impuesto la visión de la escritora absorta en

la traducción de la biografía de Isaac Newton por Richard S. Westfall, en aquel *no man's land* de la traducción, entre dos idiomas, combinando el aquí y el allá, hermanada en su tarea poética al propio Newton quien consiguió mostrar fenómenos de interferencias desconocidos, a la vez que mediante la óptica desarrollaba las leyes de interacción entre la luz y la materia y establecía que la luz blanca resulta de la suma de todos los colores. Ambos abocados al todo y a la nada. Es verlos a los dos sin conocerlos, reconocer el enigma desconociendo sus términos.

- 5 La incertidumbre en cuanto al sexo del yo, particularmente en esta obra, nos recuerda algunas de las propiedades del lenguaje místico, enunciadas por Menchu Gutiérrez, citando a José Angel Valente, en su estudio dedicado a San Juan de la Cruz, para remitir a la plenitud del ser como "conjunción de hembra y varón" o "andrógino primordial" (55).
- 6 Tantos campos de nieve en la obra de Menchu Gutiérrez, entre soledad y locura, ausencia y pantalla de los sueños, y la misma nieve en el título de las jornadas dedicadas al escritor suizo Robert Walser que dirigió la escritora esta primavera, "El calor de la nieve".
- 7 Otra visión a la lectura de *Viaje de estudios*: el texto con la serie de monasterios, orfanatos y llámense fosos, calderas o agujeros negros cual glosa

Recibido: 28 de abril de 2006

Aceptado: 30 de junio de 2006

de una partitura de canto, con aquellas motas negras o de colores, pozos de voz, que pueden dar lugar a adornos vocales.

- 8 Pensemos en el lienzo de Tiziano la *Venus de Urbino* en el trasfondo del cual una sirvienta arrodillada revuelve en el interior de un cofre abierto mientras que en un primer plano la Venus tumbada oculta con la mano izquierda su "flor-sexo" al tiempo que sujeta un ramillete en la derecha.
- 9 En términos de María Zambrano, la presencia del secreto hace posible un estar humano: "No era posible aventurarse afuera, pues el afuera, o sea el espacio, se había quedado despoblado, vacío. Espacio geométrico sin mis-

terios, sin secretos donde penetrar, sin sorpresas que esperar y temer. Espacio geométrico, infinito, vacío, *desterrado*"(19).

- 10 En su mayoría, los títulos de los "islotés" remiten a lugares o ubicaciones sin que se les atribuya entorno, subrayando así su dimensión de punto en medio de ninguna parte.
- 11 El término "concepto" *Begriff* en alemán está formado a partir del radical *greifen* que significa "asir" y tiene en *com-prender* su aproximado equivalente español.
- 12 Andar como acto de conocimiento haciéndose, como movimiento vital para relacionarse con el exterior. Véase el bellissimo estudio de Rebecca

Solnit *L'art de marcher*, Paris, Actes Sud, 2002.

- 13 Antonio Ortega relacionó en *Viaje de estudios* la experiencia del "extrañamiento" con la presencia de la "grieta en la realidad, de la rotura de las leyes que la gobiernan". Como intento mostrarlo, múltiples son las grietas abiertas por Menchu Gutiérrez provocando aseguradamente el "extrañamiento" pero a mi ver propiciando ante todo la circulación entre esferas y dimensiones habitualmente cerradas o aisladas.
- 14 Cabe indicar que esta última secuencia es la vigésimo séptima, dos dígitos que sumados dan 9 símbolo del final y del inicio.

BIBLIOGRAFÍA

- Cano, José Luis: "Un libro de Menchu Gutiérrez: *El grillo, la luz y la novia*", *Insula*, 1982, nº 425, 12
- Gutiérrez, Menchu (1995): *Viaje de estudios*, Madrid: Siruela.
- (2000): " Juan-Eduardo Cirlot, hasta que toda la tierra se convierte en eco ", *Insula.*, nº 638, 28
 - (2001): *La mujer ensimismada*, Madrid: Siruela.
 - (2002): *Latente*, Madrid: Siruela.
 - (2004): *San Juan de la Cruz*, Ediciones Omega.

- (2005): *Diseción de una tormenta*, Madrid: Siruela.
- (2005): *El ojo de Newton*, Valencia: Pre-Textos.
- (2005): " La palabra y el tacto ", *El País-Babelia*, 26-II, 16
- (2005): " A. Einstein ", *Letra Internacional*, nº 88, 45
- (2006): " La sonda y el ángel ", *El País-Babelia*, 14-I, 16
- (2006): " La ciudad de las nueve puertas ", *Revista de Occidente*, nº 297, 170-72
- (2006): " Un pulso herido ", *El País-Babelia*. 3-VI, 16

- Ortega, Antonio (1996): "La gravedad interrumpida", *Insula*, nº 593, 19
- Ortega, Marie-Linda (2001): "Écritures en Je: écriture à la première personne de fiction", en *Roman espagnol actuel 1975-2000. t.II. Pratique d'écriture*, Annie Bussière (dir.), Montpellier: Editions du CERS, 99-135.
- Redondo, Alicia (2000): " Mujer y espacio narrativo ", en *Escribir mujer. Narradoras españolas hoy*, Málaga: AEDILE, 223-233.
- Zambrano, María (1989): *Algunos lugares de la pintura*, Madrid: Espasa Calpe.