

BIRUTÉ CIPLIJAUSKAITĖ

El lugar del yo en la evocación: prisma femenino/masculino.

La memoria, en su capacidad afectiva y mágica, recoge sólo los datos que le convienen, cultiva recuerdos que pueden ser desenfocados o telescópicos, globales o desasidos del conjunto, particulares o simbólicos.

La memoria moderna es ante todo memoria de archivero. Se basa totalmente en lo material de la huella, la inmediatez de la percepción, la visibilidad de la imagen.¹

La distinción que establece Pierre Nora entre el concepto tradicional y el concepto moderno de la memoria tiene algunos puntos de contacto con las observaciones apuntadas por un grupo de investigadores formado por Elizabeth F. Loftus. Los resultados de los experimentos de éste sugieren que los hombres recuerdan mejor y se fijan más en los fenómenos relacionados con el espacio y la técnica, es decir, «realidades objetivas» clasificables, mientras que las mujeres tienden a evocar impresiones y ambientes pertenecientes a lo afectivo.² Los trabajos de Mary Jacobus indican, además, que la emoción queda frecuentemente reprimida y resurge como nostalgia: «Se podría considerar la nostalgia no sólo como un síntoma poderoso, sino como particularmente asociado con las mujeres». ³ Señala que últimamente la evocación ha ido adquiriendo una función nueva, como recurso para la subversión: «no como re-poseción del pasado en el presente, sino más bien como una revisión, una re-inscripción». Esto coincide con las constataciones de Alicia Ostriker acerca de la poesía moderna escrita por mujeres. ⁴ El marco

limitado de esta presentación no permitirá tocar este aspecto, claramente presente en novelas como *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets, *Urraca* de Lourdes Ortiz, o en la poesía de Clara Janés, Juana Castro, Ana Rossetti. En este trabajo me concentraré sobre el funcionamiento de la evocación nostálgica como «una aceptación desprovista de crítica de esta re-escritura»,⁵ contraponiendo algunos textos femeninos a otros escritos por hombres, que tienen un punto de partida semejante, pero se desarrollan más bien en la dirección calificada por Nora como «memoria moderna». Este enfoque es apoyado por las observaciones de Carol Gilligan sobre la propensión de los hombres hacia la actividad, la aventura, el porvenir frente a la concentración íntima, subjetiva de las mujeres y su deseo de no separar el pasado del presente: «La masculinidad se define a través de la separación, la feminidad, a través de la relación». ⁶ Gilligan menciona otro aspecto que será importante en el análisis de los textos escogidos: el poder de abnegación en la mujer (p. 132), que correspondería, en nuestro contexto, a la capacidad de «self-effacement» en el lugar evocado. (Se verá que no siempre son aplicables estas observaciones con igual rigor.) En la evocación nostálgica tradicional el énfasis cae en la continuidad más que en el cambio: «Le retour de l'homme est un retour à l'Autre. Le retour de la femme est un retour au Même.» ⁷

Como ejemplo de percepción y transmisión femenina propongo *Cinco (Sobre el Doncel de Sigüenza)* de Teresa Garbí: ⁸ una amalgama de presente/pasado centrada en la figura del Doncel. Aunque la evocación tiene una nota íntima y emocional, no quiere llamar la atención al yo, que asoma una sola vez con forma verbal en primera persona. El resto se transmite con el disfraz de «el viajero». El único propósito de este librito extraordinariamente cautivador es transmitir el espíritu del Doncel y de la Sigüenza de su tiempo, con los que «el viajero» ha soñado desde siempre. Los primeros capitulitos tratan más abstractamente de lo que pasa y lo que queda y sugieren el modo de acercarse a esa escultura funeraria: no describiéndola, sino recogiendo «esa descarnada interpretación que subyace a la materia» (p. 12). Desde la primera página se indica el estado de ánimo requerido: el éxtasis, «el momento puro y ciego en el que todo es intersección de caminos» (p. 11-12), que

recuerda la descripción de la experiencia mística por Santa Teresa, incapaz de analizarla, donde sólo indica que «todo ama». Sólo así se descubre «el río subterráneo, el significado de tanta apariencia» (p. 32).

El modo de evocar Sigüenza es en Garbí la entrega total. Se descarta el yo, enfocando cosas más universales: muerte/vida, música/silencio, la nada/la luz que vibra. Se pone énfasis en los cuatro elementos: no lo que cambia y pasa, sino lo que permanece. La búsqueda de lo eterno no produce ambiente estático, sin embargo: como en la «Rima V» de Bécquer, que define la esencia de la poesía, todo está en continuo movimiento: «Movimiento indescifrable en el que intuimos una verdad que no nos resulta ajena» (p. 65).

Tal actitud excluye toda retórica: a la plenitud se llega a través de la «voz llamada silencio... síntesis de todas las fuerzas... espíritu en el que el tiempo revierte en eternidad» (22). Como Bécquer y Machado, y trayendo un recuerdo de los ambientes de Azorín, «el viajero» escucha no las voces, sino los ecos, ve no figuras modernas, sino sombras inasibles. Las sensaciones se transmiten con exquisita sensibilidad e inmediatez, sin buscar metáforas o símbolos complejos, sin llamar atención a las palabras.

La contemplación funciona casi como un hechizo, causa una elevación de espíritu, permite evadirse de la cotidianeidad: «La vida se torna leve y sin historia. Todo se adormece y nos hacemos ingenuos y el curso del tiempo se detiene sobre nosotros» (p.62). Encaja perfectamente en la definición de la memoria afectiva y mágica ofrecida por Nora: «porque no son memoria seca los recuerdos, sino sensación entrañable y directa» (59). Para captar la esencia del monumento artístico y a la vez del hombre para quien fue esculpido así como de su época, basta olvidarse y abrirse al lenguaje inaudible: al penetrar en la antigua casa del Doncel, «advirtió enseguida que se hallaba en el centro exacto de una emoción pura» (p. 44). Se invierten las funciones: los muros, «más que cerrar un recinto, son una pantalla que resume infinitas perspectivas» (p. 44). Abriéndose a la sugerencia, el viajero/a cierra los ojos para percibir más claramente el secreto del Doncel: «Sabes que morir es ese

deslumbramiento breve que te hace ver sin espacios y sin tiempos» (p. 71).

Con *Cinco*, Teresa Garbí ha completado el monumento escultórico del Doncel con su palabra cincelada, breve, desnuda, que acarrea una gran carga de emoción. Para conseguir inmediatez ha prescindido de su propio yo; por medio de la estructura ha realzado lo cíclico, el eterno retorno. Presenta una Sigüenza sin tiempo y sin gente, pero vibrando con recuerdos, con su propio ritmo y su murmullo de palabras esenciales apenas descifrables. Lo que se trasluce a través de estas páginas es su sensibilidad. Su palabra sirve sólo como «el vaso» becqueriano para recoger la poesía que flota en el aire. Su propio arte se subordina al arte que contempla, y su memoria, siendo la «du Mème» y no «de l'Autre», no necesita separar el pasado del presente.

Un libro sobre otra ciudad conocida, llena de historia y publicado en el mismo año, *Viena*, de Jaime Siles, nos servirá para establecer un contraste. ⁹ Siles, un año más joven que Garbí, se inscribe, con su recreación de la capital austríaca frecuentemente asociada con recuerdos románticos, en direcciones más modernas de la escritura. El lema que pone al libro: «Di, Viena, dónde estás./¿Es cierto que sí existes/o sólo yo en tu ya?» marca el rumbo decididamente postmodernista de su presentación. Desde el principio, desmitifica, deconstruye, ironiza; no admite evocación nostálgica. En esto va de acuerdo con las observaciones de Lyotard acerca de la literatura de nuestros días. Si para Garbí el centro de Sigüenza es la casa del Doncel y más aun su tumba, Siles introduce el metro como el artefacto de mayor interés. Mientras que Garbí se abre a la *sensación* de la ciudad dormida, Siles habla de la *textualidad* de Viena (p. 115) y es lo que produce: un texto auto-reflectivo. Sus páginas se dedican a fragmentos o aspectos separados, atravesando niveles y tonos variadísimos. Lo que los une es el yo que nunca desaparece. Si hay trechos que presentan con gracia juguetona algunas facetas, como la nieve en Viena, en otras páginas se hace lucir una erudición de archivero.

En la presentación de la ciudad predominan observaciones no sobre su

esencia, sino sobre los papeles que asume, papeles en los que es partícipe el narrador : «con tanto cocktail, la ciudad me parece una continua verberna» (p.10). Advierte desde las primeras páginas que «este libro no es un libro sobre Viena (...) es el que la representación de la ciudad me va dictando» (id.). Su modo de observar es el de un reportero desligado, de un historiador, comentarista o autor de una guía turística: la ciudad no significa una vivencia de compenetración, sino un espectáculo: «ser uno mismo aquí no es muy difícil: Viena que, más que una ciudad, es una imagen, permite (...) todo tipo de irrealidad» (p. 11). Aquí podríamos encontrar reflejadas varias teorías modernas sobre la inexistencia o las transformaciones constantes del autor y del texto (arquitectónico/cultural en este caso)— pero no del intérprete.

El énfasis cae en el presente. Se ensalza el metro «porque, gracias a él, sabemos que existimos, y no que otros existieron» (p. 24). Todo gira alrededor del eje central, que es el yo y su criterio: «por eso me gusta». Al cabo de largas páginas en las que se afirma la significación cultural de la Viena de fin de siglo orientada hacia *el futuro*, viene la afirmación final: «Esa Viena, irrepitable ya, esa Viena, más que ninguna otra, es la que me gusta a mí» (p. 156). Su actitud confirma la observación de Didier: «l'homme se souvient de ce qui est passé; la femme retrouve ce qui n'a jamais cessé d'être» (p. 259). La insistencia en la distancia entre el objeto/sujeto produce un texto prosaico en un poeta, mientras que Garbí, narradora, crea poesía eliminando esta distancia.

Frente al texto descarnado, lleno de silencios y de una emoción profunda de Garbí, *Viena* se presenta más bien como una creación neobarroca, con gran virtuosismo, llena de chispa irónica, una muestra auto-proclamativa del arte del autor. Se ajusta a la definición de «memoria moderna» ofrecida por Nora, que va de acuerdo con las observaciones de los editores del número especial de *Michigan Quarterly Review* dedicado a «La mujer y la memoria», en cuya introducción se insiste: «No asociamos a la mujer y la memoria con el poder de la sabiduría» (p. 2) y se señala que desde Hesíodo, la memoria fue apropiada por una *techné* inventada y controlada por hombres y muy pronto asociada con el arte de la retórica.

Si buscamos un paralelo entre dos evocaciones de un lugar más estrechamente vinculado a la persona del narrador -un río a orillas del cual transcurre la infancia - y escogemos dos libros al azar, los límites se vuelven más borrosos y los textos pueden causar una sorpresa. Tanto Ana María Matute en *El río*¹⁰ como Julio Llamazares en *El río del olvido*¹¹ visitan, tras un período extendido de ausencia, los lugares de su niñez. Los dos establecen el contraste entre el presente y el pasado, lo cual les permite incluir cierta crítica social. Ambos proceden no por evocación lírica, sino por acumulación de pequeñas viñetas: es decir, hablan más de otros y de los pueblos que de sí mismos, como si quisieran objetivar la experiencia. Pero su modo de crear estos escorzos es diferente y hasta cierto punto corresponde a las observaciones de los teóricos señaladas más arriba.

Matute presenta estampas que tienen cierto parentesco con los breves poemas en prosa de Juan Ramón Jiménez en *Platero y yo*, aunque sin su lirismo. Frecuentemente, aun hablando de un solo niño, generaliza y reflexiona sobre lo recordado, a veces añadiendo su reacción personal de la hora actual al final. Ella se concentra casi exclusivamente sobre escenas del pasado, tratando de recrear no el ambiente de conjunto del pueblo perdido, sino breves escenas que intentan penetrar en el interior de los personajes que presenta, sus pensamientos o sueños probables. Esto añade una nota de misterio, misterio percibido *entonces*: «sus secretos eran vagos, inconcretos, apenas intuidos por nosotros» (p. 81). Abundan alusiones a lo mágico, lo brujo: lo que puebla la fantasía de un niño. Las estampas pueden leerse como defensa del mundo de la imaginación, sin tiempo. Por esto se fija en sensaciones que van más allá de la realidad y con eso, aun entrando apenas en ella misma, logra transmitir su sensibilidad de niña. En el último capitulito confiesa que esta vuelta al pueblo de su infancia, ahora inundado por un pantano, es a la vez un viaje de exploración interior: «colocaré en esta hoja de papel (...) lo que vine guardando, sin entenderlo bien, hasta la mitad del camino» (p. 171). El peregrinaje le ayuda a situarse en la puerta de Jano: «volveré la cabeza hacia atrás y hacia delante» (p. 172). El pasado, las sensaciones y emociones del pasado sobre las que ahora reflexiona, siguen como parte integrante de su vida, emitiendo sobre ella destellos

de magia y permitiendo entender lo que entonces sólo intuía.

Julio Llamazares empieza su libro con una constatación escueta: «El paisaje es memoria» (p. 7), pero luego puntualiza: «La versión que de aquel viaje se ofrece en este libro no es, pues, sólo, la memoria del paisaje... sino también la memoria del camino» (p. 8). Y en realidad, lo que nos ofrece se parece a las «guías para caminantes» con tanta gracia compuestas por Cela. El yo se convierte en «el viajero», pero éste no revive el pasado, como el de Garbí, sino que adopta el papel de observador del presente. Predominan escenas actuales, encuentros efímeros, escenas visuales. Se deja muy poco sitio a la evocación, a las percepciones que tuvo de niño en los mismos lugares. No se asoma el lirismo, tan abundante en su *La lluvia amarilla*. Si hay referencias al pasado, vienen suministradas como datos, no como sensaciones. Así, se presta más atención a la superficie, reproduciendo diálogos extremadamente vivos, transmitiendo lo pintoresco del ambiente en tono juguetón. Este caminar apenas parece una «vuelta»: es un viaje actual. El aspecto emocional queda muy bien escondido, ya que el autor—escribe el libro cuando tiene 35 años, frente a los 37 de Matute—considera que la hora de la evocación aún no ha llegado: «Aquí (...) el viajero dejó enterrada su memoria para poder volver un día (...) y sentarse en un rincón a recordarlos. --Pero es pronto todavía para pensar en retirarse» (p. 71). Así como en la primera pareja de textos, en éstos el hombre muestra más interés en lanzarse adelante, recoger el presente y aun el futuro, y consigna lo visto y lo vivido en una ficha de archivo para poder sacarla cuando le convenga. La mujer, aun evocando otras figuras, remueve los rescoldos del propio pasado que aún no se ha extinguido y revisándolo, emprende el camino hacia la concienciación: «La práctica de la rememoración significa deseo de hacer desembocar en concienciación todo lo que el sistema simbólico reprime para conservarse y perpetuarse» (Introducción, *La mujer y la memoria*, p. 3).

Un breve excursus al campo de la poesía —las elecciones de ejemplos son siempre arbitrarias— rinde resultados semejantes. Otra vez, como representante femenina escogemos una figura que se inscribe más fácilmente en la tradición, y los textos masculinos se tomarán del grupo

de los «novísimos». Para mantener unidad de enfoques, consideraremos un par de poemas dedicados a evocar una ciudad. Con ello, reanudaremos con el culturalismo y las inclinaciones postmodernistas notadas en el modo de proceder de Siles, que sobresalen entre los «novísimos». En María Victoria Atencia quien, aunque mayor, escribe sus mejores libros coetáneamente o incluso más tarde, veremos búsqueda de la emoción, de la esencia y de la trascendencia.

Venecia es un gran tema entre los «novísimos». Uno de los primeros en introducirlo ha sido Pere Gimferrer, cuya «Oda a Venecia ante el mar de los teatros» (*Arde el mar*, 1966) representa casi un manifiesto. El poema es demasiado largo para reproducir o comentarlo entero. Fijémonos en los versos que lo cierran, sintetizando el ambiente y la actitud del poeta:

Es doloroso y dulce
haber dejado atrás la Venecia en que todos
para nuestro castigo fuimos adolescentes
y perseguirnos hoy por las salas vacías
en ronda de jinetes que disuelve un espejo
negando, con su doble, la realidad de este poema.¹²

Llama la atención el enfoque postmodernista: se niega lo real, reforzando la impresión por la selección de vocablos: «negando», «castigo», «fuimos» (cf. Siles, «irreparable ya»), «vacías», «disuelve». Es una visión desde el presente, no evocando el pasado con nostalgia, sino aceptándolo como algo ya irremediamente perdido. En el primer plano se sitúa «nosotros», la ruina que llevamos nosotros, los juegos que no engañan ya a nadie, la imposibilidad de creer en el logro del propio esfuerzo de crear algo impercedero. Venecia entra ante todo como símbolo.

Guillermo Carnero procede de modo semejante en «Ávila». ¹³ También en este poema se acumulan vocablos que significan la ruina. Las imágenes se ramifican como una delicada filigrana, pero el acento cae sobre lo percedero—una emoción más fuerte que la causada por la belleza de la obra contemplada:

En Avila la piedra tiene cincelados pequeños corazones de nácar
y pájaros de ojos vacíos, como si hubiera sido el hierro
martilleado por Fancelli
buril de pluma, y no corre por sus heridas ni ha corrido nunca
la sangre,
lo mismo que de los cuellos tronchados sólo brota el mismo mármol
que se entrelaza al borde de los dedos,
en un contenido despliegue de pétalos y ramas,
en delgados cráneos, casi transparentes en la penumbra de las
bóvedas,
que conservan la ligera sombra azul de los ojos, yertos en las
raíces de la lluvia,
la morbidez, las redondas mejillas de los niños nacidos al mármol
para la muerte. (p.9)

La contemplación provoca un desdoblamiento; el pasado sirve sobre todo para meditar sobre el presente. La obra de arte, en vez de causar admiración, sirve ante todo para inspirar una reflexión cuya función es metapoética y, como en el caso de Gimferrer, da realce a la figura del autor-poeta en los versos finales:

Por eso, entre el inmenso latido de la noche,
elevado entre un rumor de vides húmedas, es triste
no tener ni siquiera un puñado de palabras, un débil
recuerdo tibio, para aquí, en la noche,
imaginar que algún día podremos
inventarnos, que al fin hemos vivido. (p. 14-15)

La evocación no admite nostalgia: dicta una meditación sobre el estado actual. El pasado queda atrás, en un compartimento cerrado como los de San Agustín. El autor mira hacerse y deshacerse un texto posible. La ciudad ha servido sólo como punto de partida: una partícula de la memoria de archivero que ha producido angustia existencial para el nacimiento de versos cuya belleza debe superar la contemplada. El poema se construye como un palimpsesto: sobre una obra de arte crear una nueva obra de arte, sin perder la conciencia de la distancia. Lo define

muy bien I.-J. López en un reciente trabajo: «la experiencia de la cual debe surgir el poema debe morir para volver a nacer como conciencia, como lenguaje». ¹⁴

La comunicación entre la ciudad—Venecia—y el *yo* hablante es muy diferente en «San Marcos» de Atencia. ¹⁵ También aquí está muy presente el *yo*, pero parece casi desleírse frente a la belleza que encuentra. La obra de arte que contempla le infunde; así como el *Doncel de Cinco* a la narradora, fe en lo permanente y en la fuerza salvadora del arte, funde los sueños del pasado con la experiencia del presente:

La concertada cita entre desconocidos
me conduce a tu puerta: voy pisando y me oigo
y soy mi propio eco y mi propia cautela
hasta que te me abres, belleza desmedida
que abarco en mi pañuelo, alta gloria que añades
esplendor a tu piedra. Vergine mia del bacio,
el aliento te horada. Me postraré en tus losas
para que en su equilibrio vuelva a reconocermé. (p.25)

Lo que predomina es la emoción causada por una epifanía, de la cual sí surge su propia palabra, pero sin consideraciones sobre su propio futuro artístico. Se subraya la sensibilidad, no el arte de aprovecharla. Prevalecen el tono nostálgico y la perspectiva de la eternidad. El anhelo de compenetración permite fundir el objeto, la percepción contemporánea y su significación permanente en el *yo*, estableciendo una continuidad que lleva a la sensación de plenitud.

Si en la obra de los «novísimos» Venecia aparece más de una vez como tópico, lo cual les permite tratarla con lo que Nora llama «memoria a distancia» (p.26), desplegando un virtuosismo de imágenes que no logran—ni intentan—encubrir el vacío, en Atencia representa vivencia personal, de acuerdo con la afirmación de Didier: «La femme voit la demeure de l'intérieur, l'homme de l'extérieur» (p.62). Vemos, pues, que también entre los poetas la dicotomía *yo/otro*, de la cual parte la evocación, es más pronunciada entre los hombres que entre las muje-

res, y que aquéllos se inclinan con más frecuencia a poner al yo en el primer plano, acentuando el presente: «¿Es cierto que existes, o sólo yo en tu ya?»

notas:

- 1 Pierre Nora, «Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*», *Representations* 26 (Spring 1989):7-25; pp.8 y 13.
- 2 Elizabeth F. Loftus, Mahzarin R. Banaji, Jonathan W. Schooler, Rachael A. Foster, «Who Remembers What?: Gender Differences in Memory», *Michigan Quarterly Review* 25.1 (Winter 1987): 64-85. Número dedicado a *La mujer y la memoria*.
- 3 Mary Jacobus, «Freud's Mnemonic: Women, Screen Memories, and Feminist Nostalgia», *Michigan Quarterly Review* 25.1 (Winter 1987): 117-39.
- 4 Alicia Ostriker, *Writing Like a Woman*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1983.
- 5 Gayle Greene, «Feminist Fiction and the Uses of Memory», *Signs* 16.2 (Winter 1991): 290-321; comenta Janice Doane & Devon Hodges, *Nostalgia and Sexual Difference: The Resistance to Contemporary Feminism* (New York: Methuen, 1987), p.297.
- 6 Carol Gilligan, *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- 7 Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, Paris: PUF, 1981.
- 8 Madrid: Hiperión, 1988.
- 9 Barcelona: Destino, 1988.
- 10 Barcelona: Argos, 1963.

11 Barcelona: Seix Barral, 1990. Es curioso que el título de Llamazares recoja una declaración de Matute al terminar el suyo: «Y acaso, pues, todo tenga una sola explicación: necesidad de olvidar» (p. 170).

12 Cito por la segunda edición, Madrid: El Bardo, 1968, p. 15.

13 *Dibujo de la muerte*, Barcelona: Llibres de Sinera, 1967.

14 Ignacio-Javier López, «Language and Consciousness in the Poetry of the «Novísimos»: Guillermo Carnero's Latest Poetry», *Studies in 20th Century Literature* 16.1 (Winter 1992): 127-48, p. 141.

15 *Paulina o El libro de las aguas*, Madrid: Trieste, 1984.