

S
C
R
M
C
R
A
N



SARDUY
par lui même
BAPOVETE même
con MARCHE
FOTO NOVELA DE LOS TONTOS
EMAR el memorioso
roque dalton a dos paginas
PEREZ agrimensor
del infierno
huellas de palazuelos en
desierto DE LA literatura
chilena SCHEFFMAN
homerista AN
Cardenas poeta austral
La borelli :diva

año 1
nº 6

E:4

feb-marzo 1970 stgo.de chile

CORMORAN/ Revista mensual de arte, literatura, ciencias sociales y cine. Año I febrero-marzo de 1970 N° 6/ Santiago de Chile/ Director, Enrique Lihn/ Jefe de Redacción, Germán Marín/ Diagramador, Eduardo Lihn/ Correspondentes en el interior: Gonzalo Rojas (Concepción)/ José Román (Valparaíso)/ Luis Iñigo Madrigal (Viña del Mar)/ Correspondentes en el exterior: César Calvo (Lima)/ Mario Benedetti (Montevideo)/ Roberto Fernández Retamar (La Habana)/ Fernando Alegre (Berkeley)/ Jean Michel Fossey (París)/ Representante Legal, Eduardo Castro Le-Fort/ Impresor, Editorial Universitaria, S. A., San Francisco 454/ Teléfonos de la Redacción: 254313 y 288176/ Precio E\$ 4, por ejemplar.



AMA A TU BORGES
COMO A TI MISMO

En una edición reciente del "Time", según una encuesta sobre los libros claves de la última década, Jorge Luis Borges ocupa con su libro "Ficciones", publicado en inglés en 1962, el cuarto lugar. En una entrega posterior de la misma revista, un largo y elogioso artículo sobre el escritor argentino confirma su popularidad en Norteamérica. Pero Europa podría disputarle a los Estados Unidos el mérito de haber reconocido en Borges a un escritor digno de figurar en una historia viva de la literatura universal. Sea como fuere, el hecho es que el autor de esas celebradas "Ficciones" es con toda probabilidad el autor latinoamericano más conocido en el mundo y, en este sentido, nada tiene que envidiarle a los novelistas del Boom a quienes aventajó en el número de traducciones y de estudios que se le han dedicado en lenguas europeas. Francia ha sido especialmente sensible a la estilística borgiana. "De nosotros los franceses —se explicó Georges Charbonnier, en sus entrevistas a Borges para la Radio Televisión francesa, en 1967— creo que se puede decir que lo que nos ha llamado la atención sobre vuestras obras es el gusto que poseemos por la lógica y las matemáticas modernas". Ese gusto parece volcarse sobre la literatura como una preocupación por la naturaleza de la misma, y también Borges representa para los franceses el momento en que la literatura intenta conocerse a sí misma haciendo de las preguntas que se dirige acerca de su propia naturaleza, materia de la obra literaria. Por esta y otras razones, los críticos estructuralistas han encontrado en Borges determinadas confirmaciones a sus hipótesis de trabajo. Les interesa lo que los comentaristas latinoamericanos del escritor argentino, por ejemplo su compatriota Ernesto Sábato, estiman la expresión de su debilidad: el hecho de que la obra de Borges sea una discusión con palabras sobre palabras. Lo que han llamado los teóricos de la antinovela la responsabilidad de la forma por con-

traposición a la literatura comprometida, es también la actitud de Borges desde hace decenas de años. Esto quiere decir que la eficacia de un texto depende, en cierto modo, de su ambigüedad. "Lo importante —según Borges— es que la historia continúe viviendo en la conciencia de los demás. Si las interpretaciones son múltiples, tanto mejor". "Si la historia es viva encontrará ciertamente interpretaciones". Se escribe así para la eternidad, de espaldas a una función social del fenómeno literario, referida a la actualidad histórica, y la literatura es un juego en el que inciden el racionalismo metafísico, el escepticismo y la mitomanía. Justamente uno de los tópicos borgianos es el que "todos pueden tener la razón, o mejor todavía, que nadie la tiene". De este sentimiento de la relatividad, Borges infiere una actitud conservadora. En este sentido no todos los valores positivos de su literatura lo han llevado a la celebridad. También ha influido en ésta la posición que ocupa Borges en el campo cultural latinoamericano, su falso desinterés por la política que en realidad encubre la adhesión a una ideología de clases, la de los terratenientes argentinos. De aquí su anticomunismo enfermizo tan del gusto de los Estados Unidos y el interés que despierta entre quienes prefieren ignorar o hacer ignorar la realidad global de Latinoamérica. (Enrique Lihn).



LIBERTAD Y REVOLUCION

Rosa Luxemburgo, nacida en Polonia el 5 de marzo de 1871 y asesinada un día de enero de 1919, era según F. L. Carsten "delgada y menuda, levemente coja a raíz de una enfermedad de infancia, una oradora capaz de arrasar con las masas", pero por sobre todo se destacó como escritora socialista que polemizó con Lenin, mantuvo una posición antibélica llamando a los soldados de 1914 a amotinarse, y adelantó mediante su crítica de algún modo profética el fantasma de Stalin. En su vasta producción teórica, el libro "Reforma o Revolución" (Jorge Alvarez, 1969) representa quizás la concreción de su pensamiento marxista. Ella, ante la conquista del poder político, cuestionaba a aquellos que se decidían por el camino de la reforma legal, en vez de la destrucción del capitalismo mismo. Dirigente de la Liga Espartaqueista, fue ultimada junto a Karl Liebknecht por mandato de la socialdemocracia alemana que regentaba a la incipiente República de Weimar. Hoy, Rosa Luxemburgo, es una ilustre desconocida en el mundo socialista, pero no así en el pensamiento subterráneo de la llamada nueva izquierda.

DESDE MADRID

Dos nombres son vértices en este momento en Madrid. Dos nombres a los que convergen los comentarios literarios en las revistas especializadas y en los suplementos de los periódicos, los que olvidan el fútbol cuando pueden. Son los de dos escritores de Hispanoamérica: José Lezama Lima y Mario Vargas Llosa. Los comentarios van del uno al otro. El cubano Lezama Lima es llamado "trovador hermético y barroco". El peruano Vargas Llosa "autor de la novela total".

Sin dudas, ésto reclauderá las polémicas. La narrativa hispanoamericana, con su larga lista de nombres ya las ha producido bastante al rojo, aquí en Madrid. En Barcelona, en cambio, editoriales y escritores saludan con entusiasmo lo que se ha llamado el "boom" de la novela latinoamericana.

La preocupación en un bando como en otro —los que la defienden y los que la niegan— son dos obras: "Conversaciones en la Catedral" y "Paradiso". La Catedral del peruano Vargas Llosa es una casa de comidas cercana al Depósito Municipal de Perros de Lima. Allí, durante horas, un periodista y un negro, empleado de la perrera, conversan interminablemente de sus vidas. Sus conversaciones se convierten en la imagen colectiva de una sociedad.

En un extenso y documentado artículo, el crítico Rafael Conte —la opinión más autorizada en la España de hoy— analiza las obras de estos dos escritores. En una parte de su crónica dice: "Vargas Llosa está elaborando la narrativa más importante de la literatura contemporánea" y de "Paradiso", la obra del cubano Lezama Lima, cuyos primeros capítulos fueron publicados en 1954 en la revista "Orígenes", dice: "Es una novela donde Lezama se salta toda suerte de convenciones, un libro que desborda el concepto de novela para constituirse en tratado de filosofía, poema, crónica de una familia y de un pueblo. Un libro gigantesco donde, como dice Cortázar, la búsqueda de la forma no respeta forma alguna". La obra de uno de los escritores más importantes en ese movimiento espléndido, corrosivo y fulgurante que ha irrumpido en la literatura universal: la novela latinoamericana actual. (Galvarino Plaza).



NUNCA MAS EN TIPASA

Hace diez años, un día 4 de enero, falleció trágicamente en un accidente automovilístico, alguien que alguna vez había escrito que no hay ansia de vivir sin desesperación de vivir. Autor de memorables libros, acaso "El extranjero" continúa siendo hasta hoy, gracias al personaje Meursault, la novela más importante de su generación a pesar del juicio de Sartre. En el discurso pronunciado en Estocolmo al recibir el Premio Nobel, dijo que cada generación se proponía rehacer el mundo, pero agregó que la suya quizás tenía una misión más grande. Impedir que el mundo se deshiciera. Partiendo únicamente de sus negaciones, según palabras de Camus, esta generación era heredera de una historia corrompida, en la que se mezclaban las revoluciones frustradas, los dioses muertos y las ideologías extenuadas. Vocero de esta perspectiva desesperada, ante la vista de un mundo amenazado por la desintegración, Camus enfrentó los temas políticos y sociales de la época con distintos resultados. Otra activo participante en la Resistencia y editorialista del periódico clandestino "Combat", el último Camus fue desgarrado por el problema argelino cayendo víctima una posición idealista que, bajo el furor de la historia, fue calificada de colonizante. Si bien el pensamiento moralista de Camus ha perdido vigencia, la lectura de "El Verano" y de "Bodas" nos ubica, por encima de cualquier malentendido, frente a un autor cuyos signos todavía conservan verdor. En uno de estos libros, Camus planteó tal vez la doble misión que se había impuesto, ser fiel a la belleza del espacio literario y a la humillación que sufren los hombres, cualesquiera fueran las dificultades. Cabría hoy preguntarse si el escritor francés traicionó a alguna de las partes. Pensamos que Camus, tironeado por el derecho y el envés de un mismo problema, fue fiel al ideario de los grandes moralistas franceses. Esta relación ha sido señalada por Sartre. De ahí que se pueda responder que la doble misión asumida por Camus, fue cumplida del mismo modo que Voltaire enfrentó a su tiempo. Es decir, reduciendo las ideas a actitudes, pasando uno y otro de la confianza a la desesperación cuando de la historia se trataba. Como fuera, hoy a diez años de la muerte de Camus, el silencio en torno a su obra es injusto. La atención está puesta, como se sabe, en los puntuales descubrimientos que la industria cultural realiza cada semestre. Camus ya no es un artículo de consumo. (Germán Marín).

ESTIMADOS CORMORANES:

Es posible que la débil respuesta a la revista sea consecuencia del proceso de "desverbalización" que afecta a la expresión literaria y a todas las comunicaciones contemporáneas, como Uds. mismos señalaron en su primer editorial...

No hay demanda pública por "árboles" ni sopas de letras. Por eso hay que cuidar esa presentación (FORMA-FUNCION) iconográfica de los dos primeros números de CORMORAN. Protesto por el follaje alfabético que dificultó la comprensión directa del posible "mensaje" de Roberto Fernández y de las paráboles de W. Golding.

Cordialmente

Eduardo Reyes F.
Departamento de Oceanología
Área de Matemáticas y C. Naturales
Universidad de Chile
Viña del Mar

AMARAS EL MAR

Dentro del movimiento novelístico peruano, Julio Ramón Ribeyro representa una alternativa frente a los mitos contrapuestos que hicieron de la ciudad y el campo santuarios de una literatura regionalista. Nacido en Lima en 1929, Julio Ramón Ribeyro vive desde hace más de dieciocho años en París dedicado a su oficio de escritor. La novela, "Crónica de San Gabriel", publicada originalmente en 1960, es según el crítico y profesor Alberto Escobar, prologuista de la edición chilena recientemente aparecida (Editorial Universitaria, Colección Letras de América), un hermoso libro "que desenvuelve una trama común, enriquecida en virtud del apunte sicológico y del análisis social que desde él se infiere, por lo que no sólo fabula con el destino de una familia (...) sino que traza limpiamente la fractura de un mito y descubre el grave e irreversible acabamiento de una clase social". Relatada la novela desde la perspectiva de un adolescente que abandona Lima para viajar a la hacienda de un tío, ubicada en la serranía norteña, el personaje absorbe en su posición de forastero el conflictivo entorno familiar dentro de un paisaje solitario por la naturaleza y el feudalismo en las relaciones. De tal modo que "el mar, en sus vastas playas desiertas que las aguas mordían a dentelladas lentas y espumosas", será para el joven limeño la libertad baudeliana que ansía por sobre el mundo que San Gabriel representa allá en la sierra.

"EL SEÑOR CATASTROFE"

Como jurado del Concurso de Cuentos del diario "El Siglo", nos pareció, en 1966, que "El señor Catástrofe" merecía cualesquiera de los premios de literatura que se ofrecen en el país; aunque ese año la balanza se inclinó del lado de otro escritor joven en lo que respecta al mencionado concurso. Ahora, releyendo "El señor Catástrofe" en el contexto de "Aquel tiempo, estas alienaciones" —un libro de cuentos de Sergio Escobar, publicado recientemente por Zig-Zag—, premiaríamos a su autor, sin el mismo entusiasmo, cansados, a poco de remontar su libro, por una corriente inagotable de imágenes, de los excesos de la literatura en general. La de Escobar podría ser, si pudiera leérsela realmente entre líneas, una parodia de lo literario, tal es la exageración de sus "recursos técnicos" y de la audacia que lo conduce "a liberarse de procedimientos gastados o neutros", como reza la recomendación de la contratapa; pero, de haber parodia, el subsuelo que se abre con ella en el espacio literario y las entrelíneas por las que ese espacio se extiende por partida doble, se verían inundados por la oralidad ultrametáforica de un autor que disfruta demasiado con lo que dice como para desdecirse de ello con lo que calla. Leemos por ahí: "El nervioso helicóptero picafloró sobre los barcos de guerra. Pestañearon sus hélices". Esto está escrito casi con una inocencia vanguardista y cosas por el estilo ocurren en el estilo de Escobar demasiado a menudo como para librarlo de toda clase de sospechas. Trozos a menudo brillantes, sino de vida, de literatura, se pierden en laberintos verbales o verbalistas a los que resulta demasiado difícil encontrarles un correlato objetivo o subjetivo que guíe la lectura en una dirección cualquiera. ¡O nos equivocamos! (E. L.).

ORACION CIVICA

El caballero quiere que lo llamen así cien millones de personas. Extenderá su soledad a lo largo y a lo ancho del país, para abusar de ella reservadamente. Se hará enterrar como un faraón en la Nave del Estado. Para ese entonces reinará la armonía pre establecida entre la historia y la eternidad; jerarquizadas y marmorizadas personas, animales o cosas lo verán ascender por la escala que formen con la solemnidad de una ópera. En el primer acto la glorieta y el grafófono le devuelven la voz de su señora madre y las buenas dueñas de casa, electrificadas, se disponen, ante el aparato de televisión, a bañar esa escena con sus lágrimas. Un gran corazón de luto, como un globo aerostático es la metáfora del caballero. No lo alcanzan ni la ola de alzas, ni la decepción general, ni la corrupción administrativa. Amén.

ENRIQUE LIHN

¹Rezarlo en familia a la caída de la tarde.

LA SIEMPREVIVA

Cuando el general Miraflores se arrimó al abismo, hiciéndose el que inspeccionaba, pasando de un soldado a otro igual, se detuvo ante el precipicio en cuyo filete se agitaba una siempreviva.

La flor en su vaivén no atinaba a colocarse en posición firme y Miraflores (para quien el apellido lo ponía al servicio de ella) se inclinó para arrancarla.

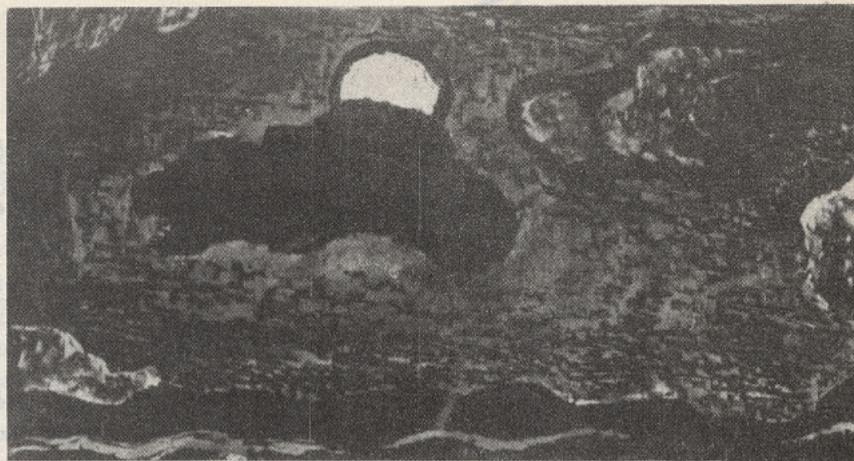
Hubo un diálogo cercano y recordó el soldado que cuando muchacho se echara de brases sobre una tumba para extraer "una flor negra que se nutría con la muerte", y el general le puso a disposición toda la palma de su mano, llevándola dormida hasta la cabalgadura.

—¡Hoy falto al deber; no hago lo que debo; no tendrá reparación este hecho! —, gritó a la tropa.

Y al girar la cabeza, advirtió que en el vértice del abismo se agitaba como siempre la pequeña siempreviva¹.

ADOLFO COUVE

¹Texto perteneciente al libro *Los desórdenes de junio*, que editará próximamente Zig-Zag.



EN SUMA; TODO ES REGRESO

En el océano de esas noches me detuve con mis signos, dispersándome de aquellas colinas que han dejado de ser (ahora deben estar pobladas de tejados rojos), de la nieve sobre la soledad de los domingos, de esa agua helada que nos ha rodeado siempre y del fuego, que nos separaba del invierno.

Un tiempo definitivamente transcurrido y olvidado por esa decisión de esconderse cerca de este otro lado del mar.

Ahora era tu voz grave como madera resonando levemente tocada, tenazmente alejados de lo que no fuera ese secreto, dispuestos a dejar atrás lo que nos había afrentado, a rehacerlo todo en esa casa perdida bajo el cielo en una alianza de pronto despertada.

El silencio también era un silencio lleno de voces que con el sueño llegaba copado con los sonidos ocultos de la noche y la tierra.

Sin duda eras un horizonte ausente blanca y dormida, la que no me oye en su humedad salobre pero en un gesto repentino me acerca, más que la espuma preparándose desde lejos distante de tus ojos obscurecidos por la tarde.

Eras mucho más que el frío aire de la madrugada que nunca logró penetrar en ese pequeño escondite cerca del mar.

EL RECUERDO INCONCLUSO, KNEF AUSENTE

No hay otra manera de reconocer los hechos que situándose lejos, —como desde mi casa— tal vez apenas suponer algo o aferrarse casi con desesperación a ese modo inquietante y diabólico de detener la tarde.

Exactamente igual te detuviste ante mí, morenamente agresiva con tu ternura y tus palabras llenas de frío a pesar del sol que no retuvo sus llamas.

ROLANDO CARDENAS

Severo Sarduy ,

J. M. F.: Oí decir que se iba a presentar en la radio una "noche Severo Sarduy" en el mes de enero. ¿De qué se trata exactamente?

S. S.: Esa noche, que pomposamente se llama así, tiende a probar una teoría estética. Se podría resumir de la manera siguiente: en arte, el desbordamiento extremo y la austeridad extrema tienen el mismo sentido. El rococó, la superabundancia, el desenfreno, el "gaspillage", en arte, remiten a lo mismo que la austeridad total. Quiero decir que una capilla de Churriguera, que una fachada del Aleijadinho, que una obra del Indio Kondori o que, si se quiere, hasta la catedral de La Habana están tan desprovistas de autor como podría estarlo una escultura de Bob Morris, de Larry Bell, de Smith o un cuadro de Newman. La partícula "de" que es índice de una apropiación que hacemos, tal y como si un sector del lenguaje nos perteneciera, esa partícula debe ponerse "particularmente" entre comillas, es decir, ser tomada con un cierto sentido de desapego y casi de humor en el caso de estas obras en que hay o una proliferación extrema o una austeridad extrema. En el fondo, cuando estamos frente a una obra del rococó europeo o de ese arte que los arquitectos sudamericanos de la época colonial lograron como síntesis del arte barroco español y de los múltiples residuos de arquitectura precortesiana, yo diría que ya no hay autor, que el autor ha quedado ahogado, expulsado por la gramática proliferante que esa obra exalta. Al mismo tiempo, y en el otro extremo, en la otra cara de la medalla, yo diría que la escultura norteamericana reciente, la que se llama "Minimal Art" llega al mismo punto. La contracción y la economía son tales que tampoco hay autor. La noche radiofónica pues está orientada alrededor de estas dos vertientes, una que está inspirada en el arte barroco extremo, y en que retomo un pasaje de mi segundo libro "De donde son los cantantes" que María Casares interpreta maravillosamente, por supuesto. María Casares dramatiza la entrada de Cristo a La Habana. Esa es la primera parte de la noche. La segunda parte, al contrario, trata de ilustrar la otra vertiente de que hablo, esa de la reducción extrema. Se trata de una pieza de teatro llamada "La playa" que está compuesta únicamente de estructuras primarias gramaticales.

J. M. F.: Acabas de publicar un libro de ensayos que se titula "Escrito en la piel". ¿Por qué escogiste este título?

S. S.: Se titula "Escrito sobre un cuerpo"¹. Quizás hubiera sido más oportuno llamarlo "Escrito en la piel". Por supuesto "escrito sobre un cuerpo" quizás explica hasta demasiado la intención del libro que como tú muy bien (con un acto fallido que son los únicos actos logrados) acabas de decir trata del "tatuaje", pero más que del tatuaje se podría decir que se trata ahí de afichar el soporte erótico que implica toda actividad plástica o literaria. La escritura aquí está asimilada a un especie de cifraje, a un especie de inscripción corporal y en el fondo a una actividad casi puramente ideoformática. Uno de los ejemplos, por supuesto, es el libro de Maurice Roche "Compact" que es prácticamente una aventura somática, es decir que ahí se trata de la escritura casi en

tanto que criptograma sobre una piel. De modo que lo que ahí me interesa averiguar es qué hay que soporte somático en esa actividad que es la literatura.

J. M. F.: Aparte del ensayo sobre "Compact" que yo mismo te pedí para una revista, ¿cómo nacieron los otros ensayos que componen el libro?

S. S.: Nacieron a la vez del modo más motivado y del modo más gratuito. Del más motivado porque responden a obsesiones mías que son esas de que acabo de hablar, pero también del modo más gratuito porque responden todos a "commandes" que me hicieron y la prueba es que esos trabajos en su mayoría habían aparecido en revistas, algunos en "Tel Quel", otros en "Mundo Nuevo", etc. Dan testimonio de mis obsesiones en torno a la motivación somática de toda actividad. No es un azar entonces si fantasmas muy precisos de nuestro siglo aparecen ahí tales como la aurificación, es decir la conversión del cuerpo humano en oro, en objeto; fantasmas que han sido perfectamente ilustrados y hasta por el cine. Por

J. M. F.: Otro libro tuyo acaba también de salir en Alemania...

S. S.: Este libro podría interpretarse como una concesión (¿una más?) a la frivolidad, puesto que se trata de un objeto extremadamente exquisito. Hallo que es un objeto bello y en esta medida su existencia está justificada. Se trata de un libro-objeto que se presenta en forma de caja. Esa caja está forrada de una tela cuyo color preciso yo escogí, que es el del manto de los monjes bídicos, es decir un amarillo casi naranja. En el interior de la caja hay una treintena de poemas míos, magníficamente "mis en page". El libro se llama paródicamente "Flamenco". Estos poemas, en la página, adoptan disposiciones tales que parece que componen volúmenes, es decir esferas, cubos, etc. y están seguidos de grabados del grabador alemán Ehrardt.

J. M. F.: ¿Es una presentación parecida a la de uno de los últimos libros de Octavio Paz?

S. S.: Sí, es un poco la misma presentación aunque éste asume más la forma de una caja. En este sentido me interesa teóricamente puesto que aficha la naturaleza del libro en tanto que volumen.

J. M. F.: Ya que estamos hablando de poesía, te quiero recordar una frase de Lezama que decía: "cuando me siento claro escribo en prosa, cuando me siento oscuro escribo en verso". ¿Compartes este punto de vista? o ¿qué motivos tienes para escribir poesía?

S. S.: Se podría hacer un ejercicio de desciframiento que consistiría en leer en lo blanco de la página el texto, lo negro, y en lo negro, al contrario, el vacío. La poesía señala lo blanco, la poesía cuenta con la página como materia constitutiva (Paz lo demuestra), de modo que podríamos decir que lo que se hace cuando se escribe un poema es precisamente dar a ver la materia de ese paralelepípedo —no olvidemos que lo es— que es la página. Ahí damos a ver el blanco. En un ejercicio muy tímido que hice y del cual diste cuenta en tu revista "Margen", ejercicio que llamé "Páginas en blanco", traté de demostrar eso: que habría que leer la poesía como trabajan los tapiceros. Los tapiceros trabajan al revés y la poesía, después de Mallarmé, habría que leerla al revés: en lo blanco el texto y en el texto una "mise en abîme" de la escritura. Quizás la diferencia entre prosa y poesía sería ésta: la poesía cuenta con el soporte de un constituyente.

J. M. F.: ¿La poesía es entonces para ti inseparable del libro-objeto?

S. S.: En este sentido sí. La poesía, como trabaja con el volumen de la página, como señala que la página es un volumen, ya el blanco la está constituyendo. En este caso, por supuesto, creo que habría poco que hacer después de Mallarmé.

J. M. F.: ¿Tú necesitas para escribir un ritual especial?

S. S.: Lo que tú me preguntas me interesa mucho. El mito de la escritura, en el siglo XIX estaba totalmente orientado: la escritura en tanto que pérdida de la responsabilidad o del "yo", en tanto que recepción de una energía exterior —la inspiración. Ahora en el siglo XX ese mito se ha orientado hacia lo que me parece verdaderamente interesante,



supuesto, estoy pensando en "Goldfinger" y en la maravillosa aparición de un cuerpo desnudo y convertido en oro, en esta película. J. M. F.: Uno de estos ensayos está consagrado a Lezama Lima. ¿Puedes hablar un poco de este prodigioso autor cubano?

S. S.: Por supuesto, el ensayo —para llamarlo de un modo pretencioso— sobre Lezama no es más que la constatación de una carencia, mi carencia, mi deficiencia para abordar un gigante como Lezama. Como no podía abordar de frente esta obra que precisamente también es uno de mis fantasmas —es decir, la proliferación extrema (le escribí recientemente a Lezama que su obra era una analogía de Churriguera)— intenté un acercamiento marginal, tangencial, intenté un "collage" en el cual introduzco no sólo textos de Lezama y textos críticos míos sino también diálogos de mis propios personajes sobre Lezama, una carta que le dirijo, en fin, una serie de materiales casi en bruto entre los cuales quise establecer un diálogo. Pero, por supuesto, ante la magnitud de la obra de este gran escritor cubano, creo que mis medios son extremadamente débiles.

par lui même

hacia el teatro material que rodea y casi diría que motiva el acto de la escritura hacia el cuerpo. Es una lástima que nuestra crítica, tan abundante en temas sorbonescamente anodinos, no haya insistido en éste, capital, del teatro que rodea al escritor. Ese teatro físico que puede ir desde un disco hasta el "nescafé", desde un whisky hasta la morfina, me parece que está comprendido ya en la escritura. Como ella es un código, un gestuario. Diría que el mío es muy reducido. Implica música brasileña popular, mucho café; huelo alcohol o un viks, camino en redondo o bailo. El acto de escribir está rodeado de una serie de "tics" que yo creo son constituyentes de la escritura. Parece que hay autores que escriben únicamente acostados, otros, como es sabido, bajo la droga, otros —y es el caso de un amigo mío— en la bañera y con agua caliente. Habría que estudiar esto. Este ritual es de orden erótico y es esto lo que me interesa.

J. M. F.: ¿Tú sientes al escribir una cierta felicidad?

S. S.: No, yo siento todo lo contrario. Fatalmente, debo decir, y eso quizás contradice todas mis teorías edonistas y eróticas sobre el hecho de escribir, que si hubiera tenido que escoger la actividad que más me torturara sería justamente ésta de la escritura, la actividad para la que creo que estoy menos capacitado. Lo que más me cuesta trabajo en el mundo es precisamente escribir. Y no exageraría si te dijera que en este "week-end" que acabo de pasar, después de múltiples intentos, llegué a hacer cuatro líneas.

J. M. F.: ¿Y sientes esta felicidad al terminar el libro?

S. S.: Al final del libro tampoco porque ése ya no me gusta y tengo otro en la cabeza. Cuando la publicación de mi primer libro, sentí una gran infelicidad puesto que me pareció un ejercicio totalmente indigno de haber recibido los honores de la imprenta, y ya estaba trabajando en el segundo. No me ha ocurrido aún completamente eso con el segundo, pero ya también empieza a parecerme que tampoco hubiera debido publicarlo. En mi tercer libro, cada página es objeto de todo un ritual bastante patológico, por supuesto, de tachaduras de "reprises", etc. Yo comencé a trabajar al nivel del relato. Luego esa unidad grande que podríamos llamar texto se fue reduciendo, me interesaban cada vez más las secuencias de ese relato. Después me fueron interesando las frases, poco a poco, las articulaciones de esas frases, y finalmente diría que escribo ya a nivel de los fonemas. No sé adónde llegaré, quizás a una atomización tal que entregaré páginas en blanco.

J. M. F.: ¿Cuál es a tu juicio el papel del escritor?

S. S.: Creo, contrariamente a lo que piensan muchos de mis amigos, que el verdadero soporte de la burguesía no es un sistema económico, es decir no es "únicamente" un sistema económico. Me gustaría aventurar la tesis siguiente: el soporte de la burguesía y, notablemente, el soporte de la pequeña burguesía, es un sistema pseudonatural de escritura. Todo régimen se apoya sobre una escritura. Una revolución que no inventa "su" escritura ha fracasado. El "rôle" del escritor es tan importante que preguntaría ¿qué puede ser más importante que un escritor?

Para qué sirven todas las actividades de contestación a parte de la escritura, puesto que es la escritura la que demistifica, corrompe, mina, resquebraja el soporte de un régimen. El corte epistemológico de que tanto se habla no puede producirse y no ha sido producido, como lo sabemos después de los trabajos entre otros de "Tel Quel", más que a partir y en el seno de una escritura.

J. M. F.: ¿Conoces a tus lectores? ¿Quiénes son ellos?

S. S.: Ya se sabe que se pasa por tres etapas, pero yo no he llegado todavía a la última. Se sabe que las primeras manifestaciones son siempre indiferentes, los primeros años de un libro están consagrados a la indiferencia general y al "découragement" puesto que la sociedad, que precisamente se siente agredida, no tiene ningún otro modo de defenderse. Despues viene otra reacción, paralela a veces, que es la agresividad, etapa en la que estoy ahora. De muchos lugares me llegan manifestaciones de agresividad y estas manifestaciones siempre atacan mi escritura, eso es prueba que el "rôle" que puede tener es eficaz, y lo que es más asombroso es que estas manifestaciones de agresividad llegan de allí desde donde uno menos pudiera imaginárselo, de los grupos supuestamente contestadores, supuestamente de izquierda, pero reaccionarios en el nivel teórico. La tercera manifestación, de la cual sólo he tenido indicios, son las cartas de locos. Hay una etapa de apoteosis general en que todos los locos del mundo le escriben a uno.

J. M. F.: He leído en la revista "Imagen", de Caracas, un fragmento de tu próxima novela, "Cobra".

S. S.: He escrito la mitad de la novela pero el diseño general ya está totalmente elaborado, y hasta puedo precisar las redes que soportan el libro. Del título se desprenden una serie de alusiones. Para empezar con las menos explícitas: Cobra es un anagrama de tres ciudades, hacia las cuales me encamino ahora, por cierto, que son —Copenhague, —Bruselas y —Amsterdam. Por otra parte está el grupo de pintura Cobra que se desarrolló en esas ciudades y cuyos pintores principales, ya muy conocidos, fueron Appel, Aleshinsky, Corneille, Jorn; Wilfredo Lam tuvo relaciones en cierto momento con este grupo. Podríamos añadir también a cobra, la serpiente de la India, y de allí tomo una serie de referencias anecdóticas de la India. Cobra es el nombre de una banda de "blousons-noirs" que actúa en París, en Saint Germain des Prés. También es el nombre de una cantante y ésta existió realmente, del night-club parisense Carroussel, que desapareció en un accidente de avión cuando el jet que la traía de Japón, donde había hecho una "tournée" con otras cantantes de este night-club, se estrelló contra el Fuji-Yama. Podríamos añadir por supuesto la tercera persona del singular del verbo "comprar" en español. A través de toda esta gama de sentidos se va cifrando poco a poco la novela.

J. M. F.: ¿Retomas en "Cobra" el tema de la cubanidad que encontrabas en tus dos primeras novelas?

S. S.: No. En un momento dado en que hay una escena de sadismo se abre una caja que contiene ciertos estiletes y en el interior de

esta caja hay una marquetería compuesta con distintas maderas cubanas; esta marquetería, como por azar, representa la entrada de un Cristo en La Habana. Pero fuera de estas citas paródicas frecuentes en la novela, no retomo ni el tema cubano explícitamente ni el tema de las otras dos novelas. Es un libro que emplea muchas citas y cuyo último capítulo es una cita total de sí mismo, es decir, el libro se vuelve un objeto tautológico. Lo cual nos conduce a nuestro punto de partida: la ausencia de autor. La literatura como actividad se me ha ido convirtiendo cada día en algo más citacional. Hoy estoy ya convencido de que poco podemos inventar, de que la literatura no es más que una marquetería, que un tejido de citas. Quizás eso corrobora la tesis que se enuncia en la revista "Tel Quel": estoy persuadido de que escribir es citar. En este libro practico el plagio de un modo totalmente desvergonzado. Hay fragmentos que vienen de otros autores. La actividad de escribir me parece ya insertarse en un corpus preexistente. Poco podemos inventar que vaya más allá de lo ya realizado. En una de mis lecturas recientes, un libro tibetano, descubrí unos rituales funerarios que a pesar de su naturaleza un poco repulsiva voy a citar: consisten en el machacamiento de los huesos del cadáver, el polvo, una vez que ha sido mezclado con harina de cebada, se da a comer a los pájaros. Ante esta realidad me parece que poco podemos inventar que fuera más lejos. Pienso también en un conjunto de mitos de los emperadores romanos: uno se doraba los párpados, otro se hizo pasear en un barco a lo largo de los caminos del imperio. El hecho de crear una ficción me parece ya por naturaleza insertarse en un "cuerpo mágico" ya inventado. Escribir no es más que reinventar.

Entrevistó JEAN MICHEL FOSSEY

¹N. de la R.: Editorial Sudamericana, 1969.



Espejos de Palazuelos

LAS DIVAS ITALIANAS

Dannunzianas demoradas en suntuosidades, egocéntricas lánguidas que descansaban en robustos divanes, las divas creían que el cine era el arte de contemplar a la mujer. Ellas llevaron al público de 1914 un nuevo escalofrío mediante un erotismo de gran salón en cuya espesura escenográfica, formada por palmeras enanas y asfixiantes cortinados, las bellezas lechosas darían cuenta de los pálidos húspares y de los cínicos condes de acuerdo con las personalidades amatorias que las distingüían. Por ejemplo, Pina Menichelli, llamada la Tigresa Real, era según Ado Kyrou, una mujer fatal que sembraba el luto entre los hombres y su cabellera insensata, la perversidad de su cuerpo imperfecto, su aire desdenoso, la ruindad de su mirada, hacían de ella la mujer peligrosa por excelencia. La más famosa, Francesca Bertini, frecuentó el film "psicológico-mundano" constituyendo "Espirítismo", bajo la dirección de Camilo de Riso, el más exitoso del cine italiano de la época. Mario Gromo ha dicho que la Bertini tenía un perfil sensual de carafeo y una voluntad energética y desdenosa, por lo que la prima donna aparte del halago público fue cantada por el infalible D'Annunzio y por uno que otro versificador español, entre ellos por Arturo L. Castañares cuando le requebraba "Yo, el oscuro bohemio y el poeta desde la más recóndita luneta será quien más te ama y más te admira". De acuerdo a Juan Manuel Torres, si la Bertini encarnaba el mito de la mujer-amor, Lydia Borelli fue la mujer-sexo. Ella enloquecía a la platea masculina y con "sólo su magnífico cuerpo pudo expresar, casi sin necesitar la voz, toda una rica variedad de emociones", pero lamentablemente, para las generaciones posteriores, al casarse en 1918 ordenó retirar del mercado las copias de sus films. Venidas todas de la vamp danesa Theda Bara, el star system decayó luego en Italia, imponiéndose a la belleza considerada con fines pasionales, de acuerdo a la sentencia surrealista, un nuevo período que se inauguró con el sexappeal como estereotipo. De la mujer fatal se pasó a la virgen. (G. M.).



Iowa City, November 5th,
1968. (01, 15 hrs.)

¹ Es como si viejos fantasmas ya desvanecidos hace tiempo, volvieran a aparecer reunidos en un solo haz de horror. O mejor, aún, es como si todos esos viejos fantasmas menores le hubiesen cedido su vigor a ese viejo y sempiterno fantasma que es el miedo indeterminado; el terror recurrente; el sentimiento de culpa no muy bien definido (o disfrazado de sentido del deber, orden, etc.).

Pero ahora puede describirlo (aunque sólo sea por un instante y de manera muy sumaria): La sensación inconfortable y medrosa que me produce el estar despierto y lúcido a estas horas de la noche, mientras mi familia duerme.

Tal como me sentía cuando era estudiante de leyes y permanecía la noche entera leyendo o escribiendo, pese a que sabía que al día siguiente no podría levantarme para ir a clases. Y entonces por la mañana vendrán los insultos, los gritos y amenazas de mi padre, e incluso la violencia (a menudo). Pero en ese tiempo, disfrutaba sin límites del placer de la lectura de cualquier novela que cayera a mis manos, de cualquier libro que no fuese relacionado con Derecho.

Ahora ni siquiera sé que libro será capaz de entretenermee. Lo peor es que mi estado de ánimo es más trágicamente real que esa "melancolía" que aquejaba a los románticos como el joven Werther u otros, que al menos tenían fuerzas para vagabundear.

Iowa City, domingo 10 de noviembre de 1968 (13 hrs.)

MEMENTO: El coro de los P.P. Franceses: las miradas hacia los costados cuando alguien desafinaba. El padre Felipe dirigiendo exageradamente. El recuerdo que aún tengo del Unus ex discipulis...

24 - XI - 1968

Traspasar esos límites visiblemente oscuros. Allí donde se detiene todo acto. Moverme más allá de estos esporádicos impulsos que terminan en el absoluto reposo.

Cuando me pienso de siete u ocho años. Solo en un escritorio en semipenumbra. (El escritorio de la casa de una tía abuela). Puedo revivir toda sensación: Es casi de orden matemático la precisión con que puedo reproducir el tacto del tomo del "Tesoro de la Juventud" (edición anterior a 1920) que mutilo viciosamente encantado, doblando cuidadosamente el cuadernillo que he separado con un cortaplumas. El mismo cortaplumas que me sirve para continuar desarmando el reloj de bolsillo que me deslumbra con su inexplicable mecanismo salpicado de oscuros rubíes. Aquí me detengo comparativamente: El fracaso en la extracción de todos esos diminutos granos rojos enquistados porfiadamente en el acero me anima a seguir desarmando cada vez con mayor cuidado, aunque con creciente brío, ese reloj que no me pertenece. Tampoco me pertenecía el libro mutilado. Pero ahora que guardo algunas de sus hojas en mis bolsillos mi inquietud está satisfecha. (Más tarde me levanto para ir al baño, y allí, sentado en el water, desdoble las páginas amorosamente y leo de prisa una historia de Caballeros y de Duendes, de Reyes y de Encantamientos, ribeteada de grecas de cabalístico dibujo: la emoción placentera casi insoportable que vivo es un producto puro de la visión de esas ilustraciones. Pero no resisto más y cuando mayor es el placer, cuando

mi satisfacción va en crescendo, doblo apresuradamente las hojas y vuelvo a guardarlas con cautela). (Hay una fotografía de esa época: estoy sentado en un banco de la Alameda. Pantalón corto, brazos cruzados. Cara de intensa soledad y desencanto).

24 - XI - 1968

El camino está detrás de los árboles. Distinguir la multiplicidad de troncos casi iguales constituye una especie de revelación: me doy cuenta que hasta ese instante mi subjetividad había desaparecido por completo durante esas cinco horas transcurridas en mi cuarto y los primeros instantes de paisaje interrumpidos por mi imagen reflejada en el atrabilario espejo descolgado con impaciencia desde la pared del baño, y ahora recortando en absurdo rectángulo un pedazo de bosque ocupado por mis ojos y mi barba. Y más atrás mi hija y luego más árboles y cielo. Dos cielos confundidos. Ambos irreales. O no tanto como mis rasgos. Especialmente la trasparencia de mi propia mirada que me pierde en una duda sin respuesta. ¿Desde dónde me contemplo? ¿Desde qué punto geométrico parte ese impulso vivo que es mi pensamiento, detenido por mi presencia reflejada como imagen?

Entonces desaparezco. Llegan los árboles. Los oscurecidos pinos de la costa que parecen ola terrestre. Es como si al olvidarme a mí mismo, me recordara súbitamente. Un golpe de historia propia. Total. Dinámica pero factible de ser representada en el contenido de una foto que podría ser película. Recupero el tiempo, el sentido del tiempo.

Empieza a dolerme como si se hubiera muerto. Hasta que me doy cuenta que estoy sufriendo con mi propia muerte. Rechazo la superposición de la imagen de la portada de "Cumbres Borrascosas" que leía mi madre cuando yo debía haber tenido cuatro o cinco años: Sin embargo, la realidad es ineludible. Yo tengo cinco años y mi madre ya no me importa. La he perdido por un acto que no recuerdo haber cometido ni tampoco sé en qué consiste. La he perdido para siempre. (En este mismo paisaje). ¿A quién he perdido?

¿Hasta cuando desperdiiciaré mi tiempo? Hasta encontrar ese equilibrio y esa "generosidad" de que tanto hemos hablado con Roberto.

Hasta que encuentre una razón moral en la cual apoyar mi deseo y no sentir culpa. ¿Qué culpa, Dios mío?

29 - XI - 1968

Me pierdo en mi propia mirada. Simétrica en su destino.

Releyendo "AURA" de Carlos Fuentes. Versión inglesa. Notable. Notable.

(escuchando los estudios de Chopin: op. 10 y op. 25).

Además: ¡Qué tristeza más maravillosa!
Es la "tristeza" que "no" es "angustia".

JUAN AGUSTÍN PALAZUELOS

¹N. de la R.: Juan-Agustín Palazuelos nació en Santiago en 1936 y publicó las novelas "Según el Orden del Tiempo" (Zig-Zag, 1962) y "Es muy temprano para Santiago" (Zig-Zag, 1965). Falleció el año pasado, víctima de una súbita enfermedad, a poco de haber regresado de Estados Unidos, donde estuvo becado en el Taller de Escritores de Iowa. Los pasajes que se publican de su diario de vida pertenecen a dicho período.

Pedro, los tiempos cambian, Linda me ha confesado que está perdidamente enamorada de Vittorio. El niño es de lo más dije, pero los señores de la policía le están pisando los talones. Tú sabes que le encontraron en su departamento de Providencia de un cuento hay, pero a Dios gracias no fuma marihuana. ¿Podrías tú esconderlo en nuestra hacienda?

—El fundo Los Transparentes es el último baluarte de nuestro mundo, Alma Rosa. Si bien el deber de todo revolucionario es hacer la revolución, el nuestro nos impide transar con el aventurismo.



Fotonovela

Industria del Sueño

Emilia: —Y esa es la triste verdad, mi amiga.

Sonia: —¡Cielos! ¡Cuando lo sepa mi amado Fernando...! Estoy segura de que lo hará azotar. ¡Sí! Tiene que hacerlo azotar, porque es lo único que merece ese muchacho bruto y atrevido!

En Italia se crearon hace menos de veinte años los "fumetti" (fotonovelas o también cinenovelas) y continúa este país siendo, junto con Francia y Argentina, uno de los principales productores del género. La fecha en que se lanzó la fotonovela al mercado argentino parece ser 1946; estaba compuesta por placas fotográficas de una obra de teatro en la que trabajaban Margarita Xirgu y Alberto Closas. Más adelante varias empresas montaron planes para su producción masiva y al estilo italiano.

En la actualidad, si nos detenemos ante un quiosco, descubriremos alrededor de veinte diferentes revistas de fotonovelas, algunas pertenecientes a las mismas empresas. Y si sumamos el tiraje aproximado de cada número, el resultado, cerca de doscientos mil ejemplares, nos mostrará la amplitud del mercado consumidor que absorbe este "alimento cultural".

Por lo general, en una revista de fotonovelas existen dos o tres historias que se continúan —el lector no sabe durante cuántos números—, y tienen una trama compleja, con cierta detención en el tratamiento de los problemas y actitudes que actores de relativo prestigio ilustran. Además, contienen una historia completa, sumamente lineal, con un número de cuadros apenas superior al de las fotonovelas por capítulos y con un elenco artístico irrelevante. La mayor parte de las revistas de fotonovelas incluyen artículos y reportajes sobre artistas de cine y televisión locales y extranjeros, abundante material gráfico donde se muestra la vida y las ocupaciones de actores y actrices; también contienen infaltables correos sentimentales, recetas culinarias, dietas, modas, concursos y horoscopos. Es de hacer notar que algunas de las tradicionales revistas "femeninas", dedicadas a reproducir empalagosas crónicas principescas y sentimentales narraciones, han comenzado a incluir sistemáticamente en sus ediciones, historias fotonovelizadas.

Las características de las fotonovelas, a las que deben ceñirse tanto el guionista como el fotógrafo, para que sus realizaciones sean aceptadas, son:

- a) El argumento debe ser el desarrollo problemático de una historia de amor.
- b) El pensamiento anecdótico debe influir resueltamente en el contenido que cada historia desarrolla mediante la ordenada sucesión temporal y espacial.
- c) La ilustración fotográfica debe enfatizar el guion sin estar reñida con los convencionalismos vigentes.

En las fotonovelas, la clase media es la que aparece en forma predominante; ella es el parámetro a través de su cotidiano comportamiento, en especial, el afectivo. En el caso de incluirse personajes de alto

nivel social, éstos se manejan con el código de la clase media. Y las diferencias "sociales" están marcadas en términos de trabajo, de profesión, de automóviles, ropas, etcétera. Sin embargo, son minoría las mujeres de clase media y alta que frecuentan las fotonovelas. Es decir que existe una contradicción al comprobarse que los valores encarnados en estas revistas son los específicos de la clase media, pero que su público mayoritario se ubica en los sectores populares, tanto de la capital como del interior del país. Pero la aparente contradicción se resuelve al verificar la identificación que favorecen las fotonovelas con respecto a una "clase media ideal".

"Esquemas básicos"

En las fotonovelas el hombre es quien posibilita la estabilidad económica, sustrato de todas las historias; su patrimonio es la fortaleza y la seguridad. Hacia él están dirigidas todas las secuencias y protagoniza la resolución del conflicto planteado. El hombre es el poseedor de los atributos que posibilitan la violencia física y sus actitudes configuran la categoría del "machismo" si protagoniza al "bueno" o aparece como "el otro" y modifica la relación estable de la pareja. En ocasiones puede mostrarse como "el otro bueno", si la relación de la pareja está "deteriorada" y el hombre de la misma es "el malo".

Para la mujer se reserva la sumisión y el papel de defensa de la estabilidad. Y si se le atribuye los caracteres de "la otra", se sobrevalora su cuerpo. En general, a la mujer, cuando no tiene la función de "la otra", se le asigna un comportamiento "normalizado" dentro de la pareja y es la que defiende la estabilidad de la misma; es igualmente en los personajes femeninos donde más se enfatizan las características y las aspiraciones de clase. Podemos sintetizar los esquemas como:

- a) Estabilidad en la relación — puesta a prueba de la estabilidad — estabilidad recuperada.
- b) Comienzo de relación — puesta a prueba de la estabilidad — estabilidad alcanzada.

De este modo en las fotonovelas se asiste, al igual que en otras áreas de la cultura de masas, a un modo de presión para que el público se identifique con la historia narrada, con los protagonistas y sus pautas de conducta, a los efectos de integrar un posible y deseable código donde perdure al "statu quo". Y los valores con que estas revistas operan a través de las variantes que su estructura contiene, son los peldaños por donde sus personajes, al menos, alcanzan el ascenso social.

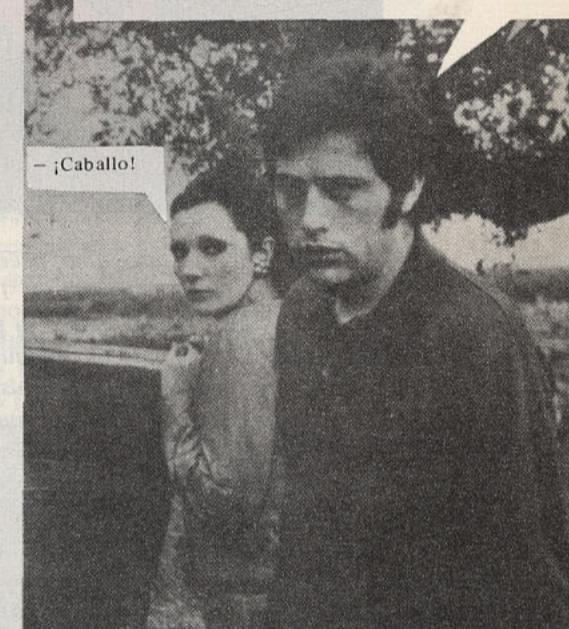
En un futuro donde existieran ciertas condiciones materiales, sería interesante el intento de "crear" para este género de revistas, utilizando como medio de comunicación y divulgación a través del cual sean grandes sectores de público los auténticos beneficiarios.

—Abuela Alma Rosa, ustedes nos obligarán a secuestrar un avión, y eso que estoy en estado interesante, como diría tía Mercedes.



—El abuelo se mantiene en su posición ideológica, Linda

—No te preocupes, Linda. Nuestro hijo está llamado a ser el Hombre Nuevo, el pueblo lo llamará Jonás. Los compañeros nos esperan en Cannes.



¡Never!



—Te ruego no caer en una desesperación pequeñoburguesa. Es de mal gusto. Dile a Vittorio, que lo nombro mi heredero universal, y aquí no ha pasado nada.

—Habrá un tercer camino en esta cruel disyuntiva?

—¿Qué será de las vidas de Linda y Vittorio?

—Se modificará la perspectiva ideológica de don Pedro al saber de su nieto?

Lea la continuación de esta apasionante fotonovela, titulada "Las condiciones no están dadas", de la escritora latinoamericana Libertad Dolores de Rojo.

el Banquete de



Leopoldo Marechal, argentino, nace en Buenos Aires, en el barrio Almagro, el 11 de junio de 1900. A los 22 años publica su primer libro de poemas: Los Aguiluchos. Aunque él declara que ese libro pertenece a su prehistoria, inicia con él una actividad creadora que ya no se interrumpe. En 1930 recibe el Premio Municipal de Poesía, después de haber publicado otros dos volúmenes de poemas: Días como Flechas (1926) y Odas para el hombre y la mujer (1929).

Su labor de poeta lírico no obstante para que también escriba obras dramáticas (alguna de ellas estrenada con notable éxito), y ensayo. Sin embargo, es especialmente por su obra narrativa, dos novelas a la fecha, que en la actualidad Marechal forma parte del estado mayor de la literatura hispanoamericana. Cuando en 1965 la Editorial Sudamericana publica El Banquete de Severo Arcángelo, surge un nuevo interés por la anterior novela de Marechal: Adán Buenosayres (1948). Y así nacen múltiples reediciones y, casi 20 años después de su nacimiento, se la reconoce como uno de los pilares de la nueva narrativa hispanoamericana¹.

La figura misma de Marechal es de suyo interesante, porque se reúnen en él aspectos no siempre conjugables con facilidad para la tan cómoda tendencia maniquea. Católico –o cristiano, más bien, “sin apellido”, como él dice–, afiliado desde sus comienzos al movimiento peronista, admirador decidido de la Revolución Cubana, su vocación metafísica, siempre presente en su obra, no lo exime de una participación activa y crítica en el reino de este mundo.

Su obra, especialmente la narrativa, es desconcertante porque en ella se amalgaman dialécticamente fuerzas y proyecciones del hombre que no pueden ser sometidas al escaletón simplista del blanco y negro, del sí o el no absolutos. No anda descaminado Luis Harss cuando define a Adán Buenosayres como una obra que abarca todas las contradicciones: “la hipersensibilidad, la militancia, el amor a la mitología, el ingreso a la metafísica”. Y también cuando lo valora como “el primer verdadero esfuerzo hacia una novela completa en nuestra literatura”.

En un intento por captar esa polivalencia

de la obra y de su autor, Oscar Collazos, el prologuista de la edición cubana de Adán Buenosayres, sostiene que esta novela “hace converger (...) dos actitudes opuestas en un punto común. Por un lado, la vocación bibliotecaria de Martín Fierro; por otro, esa pasión por la identificación real del país. Martinfierrista en su momento, Marechal sería hoy, en sus conflictos con la realidad argentina, una especie de marginado nadando contra la corriente de dos ríos atravesados”.

Admiradores de su obra, desde hace mucho nos había llamado la atención, más allá –o más acá, como quieran– del interés literario, Leopoldo Marechal como persona. Y descubrimos que conocerlo y conversar con él es también una especie de aventura, ya que uno nunca sabe dónde lo conducirá el hilo del discurso. Y de los pasos. No era extraño estar con él en un lujoso hotel alfombrado discutiendo los problemas de los obreros argentinos o hablar del lenguaje cifrado de la poesía trovadoresca en una taberna de Valparaíso, preludiando el amanecer. Parte de esas conversaciones se anotan en estas páginas, donde hemos tratado en lo posible de borrarnos como interlocutor para dar paso a la palabra de la figura que nos interesa

NELSON OSORIO



N. O.: Hace un tiempo, en un volumen colectivo llamado *Memorias de Infancia*, si no me equivooco, usted narra algo de su niñez, cuenta de sus antepasados, su formación escolar, y termina en la época de su graduación de maestro. Yo quisiera que usted aquí prolongara un poco esas memorias con lo ocurrido en los años siguientes, especialmente los de su ingreso a la literatura.

MARECHAL: Despues de mi graduación de maestro, que fue en el año 1920, empecé a abrirme camino por los senderos literarios. Empecé a practicar un poco la vida literaria en mi barrio, Villa Crespo, donde los poetas solíamos reunirnos en los bodegones. Por aquel tiempo escribí los poemas que luego reuní en un libro que se llama *Los Aguiluchos*, que figura en mi bibliografía y que yo he repudiado. Ese libro lo integran poemas de esos que uno nunca debiera publicar, porque son trabajos de laboratorio, con muchas influencias, y de los cuales uno después se arrepiente. Hay, por ejemplo, influencias de Víctor Hugo, del peruano José Santos Chocano y otros.

Yo le contaba estas vicisitudes a Alfonso Reyes, cuando era embajador de México en Buenos Aires, y él me contestó una cosa muy agradable y muy graciosa: me dijo que un poeta tiene una *historia*, pero también una *prehistoria*. Y en la prehistoria del poeta figuran todos aquellos poemas que él nunca debió publicar. Y me ponía el caso de Rubén

Darío... Yo no sé si tú habrás leído las poesías completas de Rubén Darío. Es evidente que hasta llegar a *Azul*, todo lo anterior..., realmente...

Bueno, lo que quiero decirte es que yo excluyo ese libro de mi bibliografía por esa razón; pertenece a una prehistoria que no tiene por qué ser explotada, no tiene ningún interés.

En seguida de esto, en forma un poco misteriosa, todavía no entiendo cómo, me vinculé al grupo de la revista *Proa*, que dirigían entonces Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges y Pablo Rojas Paz. Me citaron una buena noche a un café y eso concretó mi entrada en el grupo; empecé así a ser colaborador de la revista, que sólo duró tres o cuatro números más. Publiqué en ella un poema que se llamaba, creo, “Epitalamio a la noche”, de tipo vanguardista, y que nunca he recogido en ninguna colección. Tengo la impresión de que era bastante bueno, pero ni siquiera cuento con el ejemplar de la revista.

Luego se produjo el hecho “Martín Fierro”... La revista *Martín Fierro*, en su primera época, era una revista de tipo lugoniano, tímida, insípida, de la cual yo no era colaborador. Pero un día se produjo en Buenos Aires un acontecimiento que fue el factor desencadenante de lo que vendría después. Llegaron dos pintores: Emilio Pettoruti y Xul Solar; uno venía de París y el otro de Alemania, e hicieron sus exposiciones en una de las galerías de Buenos Aires. Toda la pintura convencional, todos los pintores..., diríamos “de retaguardia”, para ridiculizar a Pettoruti y a Xul Solar hicieron una exposición-parodia en otra de las galerías. Y eso nos provocó tal indignación que decidimos hacer de *Martín Fierro* una revista de vanguardia literaria y artística.

Me acuerdo que una noche nos reunimos en casa del director, Evar Méndez, que era realmente muy antiguo y *pompier* pero que tenía el genio de la organización y tenía el amor a las cosas jóvenes –un tipo muy curioso y que merece ser recordado Evar Méndez. Y en esa reunión estábamos Ricardo Güiraldes, Macedonio Fernández, al que conocí allí, Borges, Francisco Luis Bernández, el pintor uruguayo Pedro Figari, y una cantidad de gente que venían del “exterior” –como Borges y Bernández– o del “interior”, de los barrios de la ciudad, como veníamos, por ejemplo, González Tuñón, Nicolás Olivari, yo... Una conjunción muy extraña, una especie de noche de brujas fue esa, y a partir de allí *Martín Fierro* empezó su vida como revista vanguardista.

Y así seguimos. Nos duró hasta el año 27. No sólo revolucionábamos las letras sino también las artes plásticas. Hasta entonces los pintores de vanguardia mandaban sus cuadros al Salón Nacional y generalmente se los rechazaban. Y en nuestra revista hacíamos únicamente la crítica de los cuadros rechazados, sin ocuparnos de los demás.

Por otra parte, vino también la revolución del periodismo, con el grupo de los hermanos González Tuñón, Roberto Arlt, Nicolás Olivari, los que empezaron a dar al periodismo un sentido nuevo. De modo que podemos decir que este fue un movimiento bastante fecundo.

Después todos empezamos a viajar y nos

Leopoldo

dispersamos. La revista había cumplido su ciclo. Porque las revistas revolucionarias duran poco, son muy fecundas y mueren luego. Lo malo es cuando sobreviven después de haber muerto, que es lo que nosotros no queríamos.

En lo personal, todavía en pleno movimiento "martinflorista" hice un viaje a Europa, donde me encontré con Oliverio Girondo y Francisco Luis Bernández. En ese tiempo murió Güiraldes en París. Regresamos y lo llevamos a enterrar a San Antonio de Areco en un tren especial en que nos reunimos los escritores antiguos y los modernos. A la derecha, sentados, estaban Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, en fin, todas las grandes figuras de entonces, y a la izquierda nosotros, mirándolos con mucho odio.

Más tarde ingresé al periodismo, en el diario *El Mundo* de Buenos Aires, del cual soy redactor fundador. Trabajé allí dos años y luego hice mi segundo viaje a Europa. A la vuelta me casé, entré en lo que yo llamo la "vida ordinaria" en *El Banquete*, ¿te acuerdas?, la "vida ordinaria" con todo lo que tiene de triste, de enajenante, que creo haber pintado bastante bien. Seguí escribiendo y practicando la docencia. Ejercí la docencia primaria durante muchos años, también la secundaria y durante un corto tiempo la universitaria.

En mi vida no ocurrió nada extraordinario hasta que se produce el movimiento peronista en Argentina. Yo fui afiliado al movimiento desde su origen, formando parte de un comité organizador de la propaganda del coronel Perón (yo era el número 27). Desde luego, éramos muy pocos los que creímos en un triunfo electoral en esas condiciones. Pero se produjo la elección, vino un diluvio de votos y triunfó el movimiento.

Con todo, yo seguí mi carrera docente. No acepté ningún cargo político porque no me creo un hombre de acción, y los cargos políticos deben ocuparlos los hombres de acción. Nosotros, los escritores, tenemos grandes distracciones y no hay derecho a aceptar una responsabilidad que uno no puede cumplir. Yo por eso nunca he querido aceptar ningún cargo político... No fui ni siquiera sub-sub-secretario de nada... Llegué a ser Director Nacional de Cultura, pero esto como una promoción natural de mi carrera docente.

Trabajamos mucho en el movimiento, se hicieron cosas extraordinarias abarcando con un plan cultural todo el país, visitando las provincias más pobres, llevándoles orquestas sinfónicas, cuerpos de ballet, exposiciones que se hacían en las plazas públicas... Una obra que se perdió... Cuando cayó Perón ya nadie continuó eso.

N.O.: A propósito de esto, ¿cuál es su visión actual de la situación del peronismo en la Argentina?

MARECHAL: En estos momentos en Argentina, la fuerza mayoritaria, la fuerza de base del peronismo, está integrada por chicos que cuando cayó Perón tenían 7, 8, 9 años... No tienen ningún "pasado culpable" y aparecen limpios en la acción; y son evidentemente la mayoría del país en este momento. Dentro del peronismo hay un peronismo de derecha y un peronismo de izquierda, que es el que integran estos chicos, y que es idéntico a todas las izquierdas,

Marechal

porque están unidos marxistas, peronistas, etc., y hablan el mismo lenguaje.

El peronismo de derecha está integrado por viejas figuras de la "primera encarnación" del peronismo, que no tienen eco ya.

N.O.: Usted que estuvo en Cuba en 1967, como jurado del Concurso *Casa de las Américas*, que conoció las realizaciones de la Revolución Cubana, ¿cómo situaría al peronismo dentro de esta nueva realidad, dentro de la nueva perspectiva que ofrece la revolución socialista?

MARECHAL: A mí me pareció —y lo dije allá y no les pareció mal— que el castrismo es una especie de peronismo avanzado, es decir, una doctrina peronista que ha llevado los principios hasta sus últimas consecuencias.

El mal del peronismo, tal cual se dio en la Argentina en su "primera encarnación", es el haber practicado una revolución a medias. Y tú sabes que una revolución no se puede hacer a medias, porque una revolución que se hace a medias deja en la otra mitad no revolucionada el fermento de la contrarrevolución. Y evidentemente se hizo una revolución a medias, que se perdió, que fue completamente estéril.

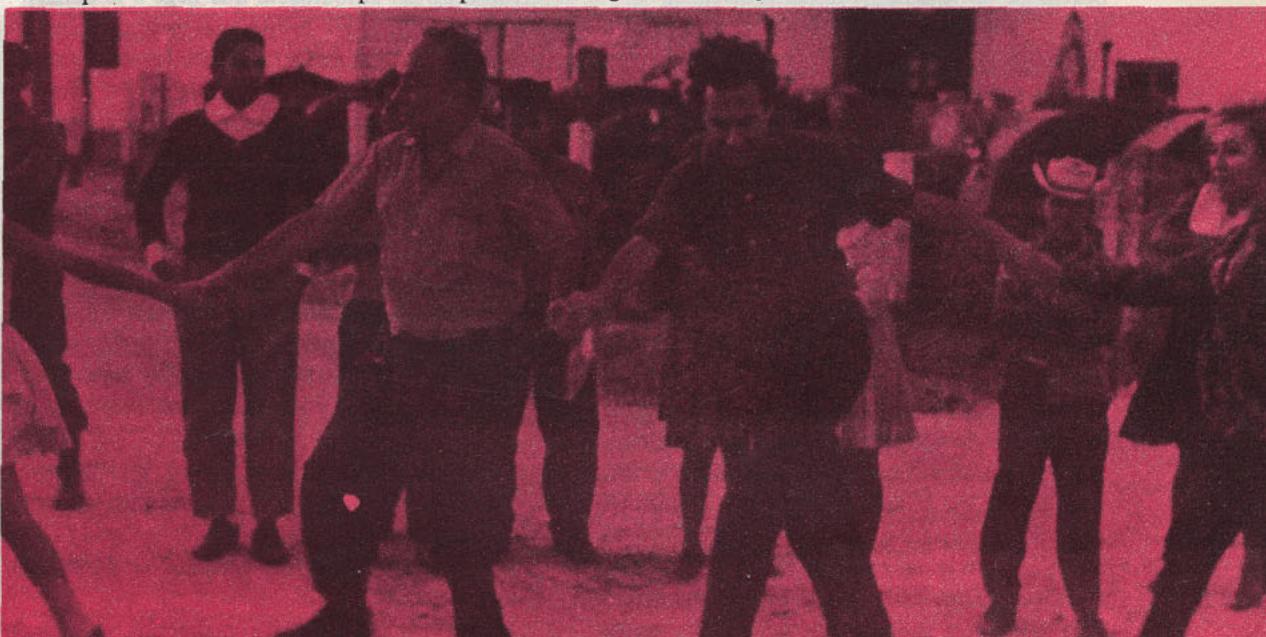
Estas cosas yo se las escribí a Perón... Porque yo poco contacto tuve con Perón, justamente por el hecho de no ser político; pero

preparando una editorial norteamericana y empecé a trabajar a tantos pesos la línea. Con eso pude seguir viviendo hasta que logré mi jubilación. Y así estuve durante diez años, hasta 1965, en que publiqué *El Banquete de Severo Arcángelo*.

Desde luego, ya me consideraban un muerto literario. El mismo Murena había dicho en un artículo de *La Nación*, dirigido a Rodríguez Monegal, que todos ellos, el grupo de intelectuales antiperonistas, me habían excluido de la comunidad intelectual argentina.

Y sucedió una cosa muy curiosa y un poco misteriosa, como todas las que me pasan a mí...

Un buen día me vinieron a visitar de EUDEBA (tú recuerdas, la Editorial Universitaria que después el gobierno de Onganía deshizo prácticamente), para proponerme una segunda edición de *Adán Buenosayres*. Como el libro no se había agotado y por contrato pertenecía a la Editorial Sudamericana, yo les dije que iba a consultar con mi editor. Este me dijo que era imposible, que quedaban unos 700 ejemplares y que no podía autorizar una segunda edición. Yo le contesté: "Muy bien. Entonces la segunda novela que tengo, *El Banquete de Severo Arcángelo*, se la voy a ofrecer a EUDEBA". Y me



hace cosa de unos meses me mandó un ejemplar de su libro *La Hora de los Pueblos* —cosa que me extrañó mucho, porque yo creí que me había olvidado—, y entonces yo le contesté en una media carilla a máquina dándole a conocer lo que pasaba con el peronismo, el advenimiento de las nuevas generaciones, que son de izquierda, y diciéndole que únicamente se podía trabajar con esas generaciones. Y me contestó con una carta en la que aceptaba lo que yo le decía.

N.O.: ¿En qué medida su posición frente a Perón y al peronismo afectó su vida, después de la caída? ¿Y en particular su vida de escritor?

MARECHAL: En 1955, cuando se produjo la llamada "revolución libertadora" (que otros llaman "liberticida"), yo entré en un exilio; no voluntario, sino porque de repente sentí que me rodeaba un gran vacío. Hasta amigos míos, íntimos, me negaron el saludo en las calles por temor de comprometerse... Entonces decidí recluirme en mi casa.

Yo había quedado sin trabajo. Por suerte tuve ocupación en una enciclopedia que estaba

dijo: "Ah, no. Esa la editamos nosotros también". El editor, un catalán magnífico, López Llausas, publicó *El Banquete de Severo Arcángelo* y fue un "boom" escandaloso... Durante mucho tiempo no se hablaba en Buenos Aires más que de Severo Arcángelo, buscando las claves, si este personaje correspondía a Perón o si era la contra...

Y con el gran éxito de *El Banquete* salieron a la superficie los 700 ejemplares del viejo *Adán Buenosayres* que se liquidaron en una semana a precio fabuloso.

N.O.: Usted que se inició como poeta lírico y había orientado lo fundamental de su producción, antes del *Adán*, en ese sentido, ¿de qué manera llegó a la novela?

MARECHAL: Realmente llegó un momento en que yo tenía que decir una cantidad de cosas, de experiencias, de vivencias, de ontologías, pintar los hombres de mi tierra, su problemática, todo lo que tiene de poético, de humorístico, de trágico, de cómico, y me di cuenta que eso ya no lo podía hacer en un poema, porque eso pertenecía realmente a la épica. Y entonces

pensé también que, como nosotros no podíamos escribir ya epopeyas en verso como lo hacían los antiguos, el único género que había heredado la tarea de lo narrativo era la novela, que la novela era el género sucedáneo de los antiguos poemas épicos. Y entonces empecé a escribir *Adán Buenosayres*, pero siempre considerándolo como un poema épico.

Yo creo que *Adán Buenosayres* es un poema épico... Puede ser una novela de caballería también, por la búsqueda de una mujer simbólica, ¿te acuerdas?, que se hace a través de los bajos de Saavedra desde la casa de la Solveig Terrestre, y su transformación, en "El Cuaderno de Tapas Azules", en la Solveig Celeste. Es decir, el Caballero y la Dama; y la Dama no es nada menos que la *Amorosa Madonna Intelligenza*, el intelecto activo...

El "Cuaderno de Tapas Azules" tiene mucha influencia de la *Vita Nova* de Dante... Toda esa relación de Dante con Beatrice, que se ha supuesto siempre que era una joven muy mona de la cual se había enamorado el Dante... Y no, no es verdad. Tú sabes que probablemente no haya existido Beatriz de Portinari y que la inventó Boccaccio. ¿Y sabes por qué? Porque después de muerto Dante la Iglesia se propone hacer un juicio contra la *Divina Comedia*, tratándola de herética. Y entonces Boccaccio, que era de la misma secta que Dante, inventó la Beatriz de carne para apaciguar al clero...

N.O.: A propósito de este "Cuaderno de Tapas Azules", según la opinión de Julio Cortázar, en la nota crítica que publicara en la revista *Realidad* sobre la novela, ésta pierde un poco su fluidez y su fuerza después del Libro Quinto, cuando comienza el "Cuaderno". Esto significaría que el "Cuaderno" no contribuye a una mejor constitución del mundo épico, sería un elemento casi innecesario...

MARECHAL: Yo creo que Julio no ha visto esta parte porque él no es un metafísico y no se da cuenta que "El Cuaderno de Tapas Azules" es el corazón de la novela, es la explicación de su carácter de epopeya antigua. Es una realización espiritual que cumple el poeta o el escritor o el viajero en el momento en que transmuta una Solveig Terrestre en una Solveig Celeste, es decir, cuando encuentra a la *Amorosa Madonna Intelligenza*, que es la que lo lleva a una verdadera iniciación superior por todos esos gestos que se cumplen: el saludo, la mirada y después la palabra.

Claro, Julio no ve estas cosas y le habrá parecido un anacronismo, una cosa mechada.

Lo que podría parecer añadido es el Infierno final, el "Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelfia". Pero es que no hay epopeya antigua sin un descenso a los infiernos (lo tiene la *Odisea*, lo tiene la *Eneida*), se supone siempre que el héroe de la novela tiene que descender al infierno. Pero no un infierno concebido y según la Iglesia Católica como un lugar de tormentos eternos, sino como un lugar de equilibrio, un lugar donde baja el héroe para lograr superar ciertos desequilibrios, para verse a sí mismo en el espejo de todo aquello, para realizar experiencias inferiores que debe cumplir el hombre —porque el hombre debe agotar todas las experiencias—, y luego emerger otra vez a la superficie.

El verdadero infierno metafísico es un infierno con bajada y con subida, de ida y vuelta.

Ahora bien, para justificar estos dos libros

aludidos, yo me refiero en el prólogo a *Adán Buenosayres*, un amigo mío que murió y me dejó "El Cuaderno de Tapas Azules" y el "Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelfia"... Y toda la novela no sería más que mi deseo de hacer un retrato de aquel autor, de aquel amigo. Así es que en cierto modo hay una congruencia de composición.

N.O.: Usted ha escrito en las *Claves de Adán Buenosayres* que éste está construido siguiendo lo que llama el "simbolismo del viaje" de la epopeya clásica. Y en "Las cuatro Estaciones del Arte" dice que su próxima novela será, siguiendo las enseñanzas de los Yugas, según el "simbolismo de la guerra". ¿De qué manera se manifiesta esto en *El Banquete de Severo Arcángelo*?

MARECHAL: No, no aparece en *El Banquete*. Va a aparecer en la novela que estoy trabajando ahora.

N.O.: ¿Cómo se llama esa nueva novela?

MARECHAL: El personaje de la novela se llama Megafón... Y a la novela yo la llamo por ahora *Megafón, o la guerra*.

El personaje se llama Megafón porque se trata en verdad de un muchacho de mi barrio, Villa Crespo, perteneciente al Boxing Club, que dirigía los matches de box del club del barrio con un gran, enorme megafón... Por eso las barras, los muchachos le llamaban "El Megafón". Es un autodidacta que llega a la concepción de todas las luchas que hay que dar, y descubre dónde están los causantes de nuestros males y resuelve darles batalla en su campo. La novela es una historia de todas estas guerras, estas batallas. También en mi novela se da la batalla terrestre y la batalla celeste... Y la batalla celeste implica también la búsqueda —otra vez— de la mujer simbólica, que en este caso se llama Lucía Febrero o La Novia Olvidada o La Mujer sin Cabeza, a la que encuentra al final en un quilombo, en un burdel de gran lujo. Por este hecho Megafón es tomado preso y descuartizado, y sus restos son dispersos en distintos lugares de la ciudad.

Sí, esto último, como piensas, está un poco vinculado al culto de Osiris, Adonis también, Orfeo y las Bacantes...

N.O.: ¿Estará también presente el humor en esta novela?

MARECHAL: Sí. Porque realmente yo quiero hacer un libro de combate, y hacer un libro de combate que sea realmente eficaz; por eso, además de ser violento va a ser sangrientamente humorístico, y en mi país no hay mejor arma de combate que dejar en ridículo a la gente. Es matarlos. Entonces yo voy a hacer librar a mis personajes una especie de guerrilla urbana (eso es realmente lo que practican) muy curiosa, invadiendo el lugar o secuestrando a los que representan cada uno de estos factores de poder que los han reventado: al militar, al obispo, al oligarca, a Alsogaray, por ejemplo, el capitalista... Y los hago cumplir una cantidad de gestos poniendo en evidencia, no su infamia: su inmenso ridículo.

Como consecuencia de eso, yo no sé si se irá a poder publicar ahora...

Pero hay que ver además que este es un libro muy poético... Y como yo siempre trabajo, como Shakespeare, con dos payasos, aquí también hay dos payasos. Son dos tipos que existieron realmente, estaban en la redacción de *El Mundo* y formaban una especie de dúo. Eran de estos periodistas a los que, por ejemplo,

mandábamos a hacer la crónica de un incendio y volvían a decir: "Director, el incendio no se llevó a cabo por falta de combustible". Así actuaban durante toda la novela, diciendo las cosas más horribles. Y yo los pongo porque en su boca coloco las cosas más terribles que tengo que decir.

N.O.: Una última cosa, para terminar esta conversación. Es algo sobre su condición de católico...

MARECHAL: Cristiano...

N.O.: ¿No católico?

MARECHAL: No. Cristiano, sin aditamentos. Eso de decir cristiano católico o protestante ya es establecer una división, una secta. Yo soy cristiano sin aditamentos, y me siento muy bien con cualquiera de ellos. Y si encontrara un negro en África que estuviera adorando un ídolo de madera negra, yo me pondría a rezar al lado de él y le rezaría al mismo ídolo de madera, pues estoy seguro que los dos estaríamos teniendo a lo mismo.

¹Cabe además destacar dentro de la producción de Marechal su labor como dramaturgo. Editorial Universitaria publicará próximamente su obra "La batalla de José Luna".

PARA ENTENDER A LEOPOLDO MARECHAL (Bibliografía provisoria)

Marechal, Leopoldo: "Descenso y ascenso del alma por la belleza", Buenos Aires, Ediciones Citerea, 1965.
Marechal, Leopoldo: "Las claves de Adán Buenosayres", con artículos de Julio Cortázar, Adolfo Prieto y Graciela de Sola, Mendoza, Ediciones Azor, 1966.

Marechal, Leopoldo: "Cuaderno de navegación", Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966.

"Palabras con Leopoldo Marechal": Reportaje y antología de Alfredo Andrés, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968.

Bonet, Carmelo M.: "Historia de la literatura argentina", dirigida por Rafael Alberto Arrieta, Buenos Aires, Ediciones Peuser. "Vid" tomo IV, 1959, p. 206-209.

Calderón, Alfonso: "Leopoldo Marechal, el postergado", entrevista, "Ercilla". Stgo. de Chile, N° 1758, 26 de febrero al 4 de marzo de 1969.

Cortázar, Julio: "Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres", "Realidad", Buenos Aires, Vol. N° 14, marzo-abril 1949, p. 232-238, Tb. en "Las claves de Adán Buenosayres", p. 23-30.

Dorfman Ariel: "El banquete de los monstruos", "Ercilla", Stgo. de Chile, N° , 1966.

García Caffarena, Edmundo: "El mundo teológico de Leopoldo Marechal", en "Palabras con Leopoldo Marechal", p. 105-119.

Ghiano, Juan Carlos: "Poesía argentina del siglo XX", "Leopoldo Marechal", México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 141-148.

Jitrik, Noé: "Adán Buenosayres: la novela de Leopoldo Marechal", "Contorno", Buenos Aires, 1955, p. 38-45.

Prieto, Adolfo: "Los dos mundos de Adán Buenosayres", "Boletín de Literatura Hispánica", N° 1.

Fernández Rodríguez, Mario: "Adán Buenosayres, el viejero metafísico", "La Nación", Stgo. de Chile, 3 de septiembre de 1967.

Rodríguez Monegal, Emir: "Narradores de esta América", "Adán Buenosayres, una novela infernal". Ensayos, Montevideo, Alfa, 1960, p. 73-80.

Roggiano, Alfredo A.: "Diccionario de la literatura latinoamericana, Argentina", "Marechal, Leopoldo", Washington. D. C., Unión Panamericana, 1961. "Vid", segunda parte, p. 326-329.

Sola, Graciela de: "La novela de Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres". "Revista de literaturas modernas" N° 2, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina, 1960, p. 45-65. Tb. en "Las claves de Adán Buenosayres".

Valente, Ignacio (pseud. de José Miguel Ibáñez): "Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres", "El Mercurio", Stgo. de Chile, 24 de noviembre de 1968.

Zum Felde, Alberto: "Índice crítico de la literatura hispanoamericana". Tomo II, "La narrativa", México, Editorial Guaraní, 1959, p. 469-474.

Lo demoníaco en el Arte

¹Si bien es cierto que, desde un punto de vista teológico y de fe, se llega a veces en las pinturas de "Infiernos" y "Tentaciones", al extremo de alterar la religión para lograr lo extravagante y lo fantástico, desde el punto de vista estrictamente descriptivo dicha pintura cumple con todos los requisitos del sadismo, la violencia, la desesperanza y el sentimiento del horror. En verdad —como observa Jean Guittot— esto es común a todas las descripciones de infiernos, de suyo arbitrarias, desde el poema de Gilgamesh a "Huis Clos" de Sartre. La crueldad del hombre encuentra en esta literatura y pintura, cauce para verter los temores secretos y resolver sus angustias en sombra catarsis. Aceradamente se pregunta Leibniz al comprobar que sentimos tanto placer en creer que hay gentes condenadas: "¿no será un poco de vanidad y de corrupción de la especie humana que encuentra alegría en el mal ajeno, para sentirse por encima de tanta gente que se cree miserable?"².

Es así como la atracción que ejercen sobre nosotros los cuadros de Bosch reside fundamentalmente en aquel despliegue interminable de posibilidades inverosímiles que ofrece un mundo donde lo fantástico no tiene límites pues se proyecta en todos los aspectos de la naturaleza. El hombre siente justamente lo inesperado como su característica más evidente, de allí la fascinación de su embrujo satánico. Lo inesperado es la metamorfosis incansable ininterrumpida, el continuo mudarse las especies, los objetos, los paisajes, minuto a minuto, segundo a segundo, sin permitirnos siquiera la estabilidad que define un contorno, un clima, una temperatura. Los cambios se suceden rápida y silenciosamente. El mundo del Bosco es como el palpitante incesante donde el absurdo marca el ritmo de una metamorfosis licántropica y un triturarse el hombre en una pesadilla de interminable hibridismo. Han encarnado los sueños más caóticos del hombre, sus angustias más sombrías, su voluntad de destrucción satánica y al propio tiempo su deseo reprimido de imaginar un imperio donde como demiurgo demoníaco reine desde el capricho y la iniquidad³. El hombre deja de ser medida del hombre y es sólo un estado, un grado cualquiera en la cadena de la existencia y de la evolución universal. Allí el mineral palpitará en un momento con su sangre para que ese corazón más tarde, crezca en la entraña de un pez-barca, de un caballo-cántaro y su conciencia vuelva de este largo viaje a reposar en un hombre-flor y disolverse en el ojo frío de un estanque detenido en el abismo de una creación eterna e infinita. El hombre ante todo tiene miedo de sí mismo y de sus deseos pues reconoce y le amedrenta la violencia del monstruo que se oculta en su ser. Ningún animal es capaz de su crueldad y nadie puede describir de manera más explícita y con rasgos más crudos sus oscuros instintos hechos acción que el artista. Pensemos en los cuadros que describen cruelezas sádicas, o en la literatura en que se vierte toda la violencia, la negación, el odio contenido y la necesidad de venganza de este ser eternamente prisionero de temores y remordimientos; que experimenta espanto y náusea ante la muerte y que vive devorado por esa inestable mezcla de impulsos de autodestrucción y de agresión. Pensemos en el Saturno devorando a su hijo, de Goya, "bestia como ninguna lo fue jamás, la bestia que sólo un hombre pudo concebir".

Pensemos en el "Creador" de Lautreamont que sentado en un trono levantado sobre excrementos humanos devora los toros putrefactos de sus víctimas después de olerlos con fruición. Pensemos, por último, en los infiernos de Bosch, donde la crueldad no es sino un matiz de lo fantástico y en los cuales con razón Gauffreteau-Sévy ha encontrado un paralelo con los "Cantos de Maldoror". En realidad quedamos impresionados de un modo muy parecido por el frenesí de creación del pintor y del poeta, por su inquietud y su agresividad, y por su mismo poder para expresar lo horrible mediante una poesía de las formas insólitas.

Desde el punto de vista de la ortodoxia cristiana —como observa muy bien Michel Carrouges— estos excesos conducen a confusión, pues si de purgatorios e infiernos se trata, es evidente que a veces en Dante tanto como en Bosch o Milton el esplendor incendiario del decorado eclipsa la tragedia espiritual. Y el colmo es que en esta vasta descripción de los tormentos, el peor suplicio del infierno, o sea, la privación eterna de la presencia de Dios, no es mencionada ni una sola vez. Más aún "parece siempre que los condenados fueran víctimas inertes culpables pero impotentes a quienes la cólera divina se ingenia en infligir los suplicios más crueles a la vez de los más extravagantes. Entonces, lo pintoresco altera lo religioso, la crueldad mancha la justicia, la poesía atenta contra los secretos de la fe"⁴.

Así la ausencia de paraísos, de cohortes redimidas, de imágenes del salvador en los cuadros de Bosch le restan a su temática religiosa, planteada en términos de ortodoxia, ese clima de lucha auténtica contra el mal, de promesa, de esperanza, cristiana; en último término, de acicate para la libre elección del bien y la salud eterna. Nos queda el páramo en el que se acentúa la soledad del hombre y donde la condena se cumple en medio de aquella crueldad absurda que no sólo altera lo religioso sino que siembra el terror, tanto en el mundo de los vivos como en el submundo de los condenados. Si cambia en algo la condena es que curiosamente el dolor físico se hace más vivo y feroz en la ultratumba mientras el dolor moral se patentiza en la tierra, cuyo orden perturbado afila y amedrenta al hombre de suyo huérfano y exiliado. La crueldad exacerbada resulta aquí el mejor aliado de la fantasmagoría. Es aquí donde de nuevo se nos aparece claramente esta evasión continua del pintor a través de lo fantástico, esta negación de la realidad no como el místico que ve en dicha negación un medio para el logro de fines morales, un dominio necesario de la carne a través de la gracia se transformará en meditación y movimiento. Pero ya lo dijo Ruysbroeck, la gracia interiormente mueve al hombre de varias maneras no sólo contemplando con miedo el infierno y los tormentos eternos sino que "con los goces sempiternos del cielo, con la benignidad y misericordia de Dios, que le perdonó, estando tanto tiempo en sus pecados... o considerando también las obras maravillosas de Dios en la producción y artificio del cielo y de todas las criaturas".

Esta contemplación está ausente de la pintura de Bosch. Su única relación con el más allá es el puente que une tierra e infierno y que atraviesan los condenados. Esta condena toca tanto a sus místicos y a sus ascetas, como a sus santos y mártires,

o a sus Cristos inermes y sorprendidos rodeados de vicio y crueldad. Si es que hay en sus paisajes palpitanos y sexuales, en sus lagunas oscuras y cenagosas pobladas de monstruos, alguna transmutación, alguna metamorfosis, ésta no es a las formas superiores sino a las degradantes. Sin duda que también podríamos ver en dichas metamorfosis "una suerte de protesta contra las leyes casi inmutables de la naturaleza, contra la condición humana, limitada en su forma y en sus gestos", como lo ha expresado Gauffreteau-Sévy. Claro que esta negación del hombre a ser lo que



es, asume características energuménicas a las que su rica fantasía inviste de formas nunca vistas en su concepción y en su realización técnica. Este es en el pintor su propio truco demoníaco, pues el mundo de Bosch es fascinante y cautivante aun en las más repugnantes aberraciones de su teratología. Esta verdadera complicidad de lo sensato y lo insensato, de lo posible e imposible, se hace aún más alucinante con la coexistencia, en los mismos cuadros, de seres surreales y del hombre normal. Lo fantástico se identifica aquí con el absurdo de la crueldad infernal. A través de territorios poblados de seres en continua y palpante metamorfosis el hombre vaga sin ternura ni esperanza, llámese "Buhonero", "Hijo Pródigo", "Santo" o "Cristificado". En ese mundo no existe el pecado, pues no existe tampoco la esperanza. Se vive en la contemplación de uno mismo sin piedad por la miseria humana y en un reino donde el humor disfraza la realidad de una condición humana miserable y de una existencia absurda que refleja por ejemplo, "El Milenio". Este infierno terrenal limitado, irónicamente llamado "El Jardín de las Delicias", es más real que aquellos otros incendiados y excrementales que prometen las religiones, y nos evoca aquel que Sartre describe por boca de Garcin en "Huis Clos". "Entonces esto es el infierno. Jamás lo habría creído... Os acordais del azufre, la hoguera, la parrilla... iqué broma! No son necesarias las parrillas; el infierno son los demás".

ALBERTO PÉREZ

¹ N. de la R.: Fragmento del libro en preparación "El sentimiento de lo absurdo en la pintura", que aparecerá próximamente bajo el sello de la Editorial Universitaria.

² En este aspecto nos parece acertada la expresión de Schwartzmann a propósito de algunos aspectos de la pintura de Bosch de una atmósfera de "muerte" colectiva —la masa como la muerte— sin resquicios de intimidad que dejen ver la luz de una vida con sentido. Sin embargo, no nos parece ver surgir aquel apocalipsis que, según el autor, nos augura Bosch: la necesidad de luchar por conservar la individualidad rehuendo el vértice del tiempo impersonal. No es que nos satisfaga tampoco la visión que queda en lo externamente curioso. Nos parece que el mundo descrito por Bosch, "acepta" más que enseña y por ende no es la tensión lo que prima en su obra y que nace de la lúcida intuición del verdadero orden que debe imperar en las relaciones del hombre, sino en la aceptación de la "impersonalidad", de la "indiferenciación", en la ausencia de toda esperanza y por ende en el "reconocimiento de una realidad absurda".

³ Las torturas medievales, la obsesión contrarreformista de combatir maleficios, herejías y réprobos; la organización estatal de la tortura en los campos de exterminio nazi son la encarnación de estos reinos de iniquidad que a veces el hombre logra institucionalizar.

⁴ Michel Carrouges, Imágenes del Infierno en la Literatura, "El Infierno", Buenos Aires, Editorial Criterio, 1955, págs. 30-32.

⁵ Jean-Paul Sartre, "Huis Clos", París, Gallimard, 1947, págs. 181-182.

Análisis y Poesía de Roque Dalton

¹Después de una lectura más o menos cuidadosa de la obra poética de Roque Dalton, salta a la vista su complejidad temática, lingüística, eidética y, por supuesto, literaria: se pudiera hablar, incluso, de influencias: Vallejo, Neruda, Michaux, Saint-John Perse (sobre todo en *El Mar*), Prévert, García Lorca, Elliot, Pound y, en un sentido más estricto, de la nueva narrativa latinoamericana, en especial Cortázar, cercano en los poemas en prosa de *Taberna y otros lugares* (por ejemplo "La Casa de Carlos" y "El Té"). Sin embargo, soy de la opinión de que mucho más acertado sería hablar de *confluencias culturales*, en tanto que se escribe a partir de un sistema expresivo (técnico) determinado por las afinidades del productor con una tradición precedente (el pasado que está a las espaldas y que recuerda a cada paso que uno hace "lo mismo" que Quevedo, que el juglar —o juglares— del *Mío Cid*, que todos los anteriores) y con los hallazgos de los contemporáneos. De este modo el poeta elige y es elegido por una cultura que le propone temas y palabras: y entiendo por proponer, también la ausencia de sugerencias, pues la falta de determinados elementos puede originar la necesidad de acometerlos: por ejemplo, si la poesía latinoamericana carece en cierto momento de una visión mítica del mundo americano, los requerimientos eidéticos (y ahora valga precisar: *ideológicos* —si el poeta asume un destino y una voluntad descolonizante) provocan una reacción y una voluntad, y se escribe más que para "llenar un vacío", para dar vigencia a algo impostergable, negador de una vía escapista y colonizada, pues la cultura del opresor trata de promover en el oprimido la adaptación a una estructura de comportamiento existencial y expresivo que oblitera su propia condición de humillado, de rebelde, de impugnador.

*
Cuando el poeta comienza a imaginar mitos, los relata como si se tratara de documentos antropológicos. Este procedimiento puede parecer una mera coartada o, cuando menos, una juguete divertida, pero en esencia estamos en presencia de una broma altamente explosiva: 1º) el colonizador queda atrapado en una magia que le puede parecer atractiva pero que lo impugna; 2º) el poeta logra una comunicación con los elementos culturales en función de los cuales sólo es posible un mito válido, no folklorizante; 3º) la lengua y los valores occidentales son subvertidos en su propia base, pues ahora son tomados para golpear los significados comprometidos por su ideología metropolitana en un aparente distanciamiento del usuario (el poeta), quien *finge* la naturalidad del mero testimoniador antropológico, cuando en rigor instaura un *absurdo subversivo, la locura herética y rebelde del colonizado* que es dueño ya-a-plena-conciencia de los elementos culturales que se suponían desecharlos por la racionalidad del colonizador. Es un juego del lenguaje, pero un juego que se realiza sobre una semántica impugnadora: muere la parafernalia de la "superstición de la palabra" y nace la palabra restallante, *el lenguaje crítico*.

Es en la tercera sección de *Los Testimonios* ("En la lengua del sueño") donde el *lenguaje crítico* incorpora el mito a su materia:

Claro que es así, cipote. Mi Dios creó al hombre según su imagen y a su semejanza. Pero lo creó en un sábado, tronando de borrachera omnipotente y cuando de Su imagen tenía ya un criterio excesivo. De ahí que nosotros mostremos lágrimas, vísceras para el odio e itinerarios distintos para la sed y el amor. Lo cual anonada, cipote, anonada.

(Primera Lección)

Cuando la María Lúe le dijo a su marido que había parido una serpiente, que todos los nueve meses en espera del crío habían terminado en ese retorcimiento viscoso y veloz, de color verde, que a duras penas podía mantenerse entre los miembros de la cuna, aquél, el Secundino Lúe, salió al patio de la casa, le dio filo al machete y regresó a la habitación con el rostro congestionado. Después le dijo a la María: "¿Ve lo que pasa por patear con el diablo?". Y le dio un primer machetazo, hondo, en la frente. En seguida abrió la cuna. Pescó hábilmente por lo que debe ser el cuello a la serpiente y se fue con ella al monte. En un huatal hermoso, con olor a humedad y calor de ayer, la dejó

ir. "Dios te bendiga, pues" —musitó. Al regresar al pueblo, el Secundino traía los ojos colorados, colorados
(Tata)

*

Sin embargo, el *lenguaje crítico* tiene su génesis localizable a partir del primer poemario de Dalton. Sus destellos se asientan en el desenfado, en la ironía, en una cierta absurdidad en relación con lo solemne ya en los poemas de *La Ventana en el Rostro*: "Estudio con algo de tedio" (p. 15), "..." (p. 59) y, sobre todo, "Poems in law to Lisa" (pp. 102-4):

Lisa:/ desde que te amo,/ odio a mi profesor de Derecho Civil/ (...) Pobre de mí, pobre de mí,/ que soy marxista y me como las uñas,/ que amo los suaves garfios de la arena,/ las palabras del mar y la simplicidad de las gaviotas;/ que odio los Bancos,/ las inyecciones de complejo B,/ la nocturna残酷 de los motociclistas/ que lanzan rudas piedras al angel de los sueños.

Aún es vigente una cierta actitud neorromántica en algunos de los versos citados y en otros como éstos:

Lisa, la transparente/ hija del aire:/ tu desnudez me pide/ el matutino sol de la pradera,/ mis manos descendiendo desde la flor del agua/ para salvar tu sangre/ de las arterias verdes de la grama.

Ya en *El Turno del Ofendido* la actitud crítica-impugnadora-antisolemne-antirretórica se hace más diáfana: "Los derechos humanos", "Ofrecimiento", "Megalomanía" (poema excelente) o "Hijo de Puta".

Mi madre fue la María Pintura/ Sólo yo supe que se llamaba Isabel/ y que le gustaba que le dieran mamá Chabelita/ y que lloraba por gusto al ver salir el sol/ y que le gustaban unos caramelos en forma de pesca-ditos/ porque decía que se parecían a mí.

Al parecer, su medio propicio debe de ser el epígrama, pero "Megalomanía", "Lo que me dijo un anarquista adolescente" y "El arte de morir", niegan esta restricción, lo cual se evidencia a partir de *Los Testimonios* y que es hegemonicó en *Taberna y otros lugares*.

*

Ante todo, problematizar la eficacia de un lenguaje solemne, implica problematizar la propia realidad que da vida y sustancia a ese lenguaje. Subvertir los valores ya dados, burlarse de ellos, aplastarlos su preconizada inocencia, es una tarea desalienadora por esencia, en tanto que al dar *lo absurdo-crítico* se revela la irracionalidad de una realidad falseada, monstruosa una vez que se le arranca la máscara:

que la vida es así, que lo cotidiano puede ser monstruoso, que la existencia de un helado de fresa en alguna medida no necesariamente misteriosa depende de que una vez un tiranosaurio rex le haya chupado los hígados enormes a un soñoliento y torpe dinosaurio, después de una batalla inaudita (si cabe) que durara tres o cuatro de las actuales horas.

(*Taberna...*, p. 106)

Y no por azar cito un fragmento de "El Té", poema (o "Foto-fija", como se señala en un, al parecer, tímido paréntesis) de personajes, de acción narrativa que tiene lugar en un manicomio. Por supuesto, Dalton no propone la locura, ni la elogia, para decir que es el estado natural del hombre, la posible única vía de individuarse, sino que toma la locura *como impugnación primera a la realidad que se le ofrece al colonizado*, como el desideratum inapelable. Esta realidad se pone entre paréntesis, tomando la terminología de Husserl, pero no sus consecuencias, para fragmentarla atacándola; de ahí que lo absurdo, el juego, la ironía, el desenfado, el aparente distanciamiento, el mito re-creado, los similes inauditos sean los ingredientes de una crítica que es política aunque no lo parezca; de ahí que el lenguaje crítico sea el medio verbal cada vez más predominante para la crítica política evidenciada, es decir, la que es apreciable a simple vista, inmediatamente. Me explico: la primera es una crítica política no evidente, en tanto que no menciona explícitamente las palabras-obvias (y éste no es un juicio peyorativo sino descriptivo), pero entraña una proble-

matización de la realidad vigente, y ésta es política en la medida que se asienta en un dominio clasista que impone su cultura, sus creencias. Así, cuando Roque Dalton escribe "La mañana que conocí a mi padre" (*Taberna...*, pp. 97-100), puede parecer que lo político está muy lejano, incluso que no existe, porque sólo se trata de la muy hermosa confesión de un niño: aún mejor, de un hombre que adopta válidamente la voz de un niño, hombre que se retrotrae a su infancia y revive, con *aquella voz*, una experiencia vital ("pero yo me hago el bobo y decidí quedarme ahí, como un gusano de seda asustado por su primera ojeada al mundo"), pero la crítica política subyace, está implícita, porque sólo una realidad aberrante, alienadora, hace que un niño vea a su padre como un señor desconocido ("La Pille dice que ese señor es mi papá y que debo besarle") que va a ver a su hijo para darle *dinero*. Desde luego, el niño, y el hombre que habla por él, no dice que todo eso se debe a la miserable moral burguesa y a la sociedad dividida en clases, pero sabemos que esa es la íntima verdad que subyace en la experiencia personal, independientemente de los elementos casuísticos.

En suma: EL LENGUAJE CRÍTICO ES UNA ACTITUD IDEOLÓGICA QUE SE VERBALIZA ADOPTANDO MANERAS CONCRETAS QUE VALEN POR LAS CARGAS SEMÁNTICAS QUE PORTAN. SIN DUDA SE TRATA DE UN PECULIAR ABÓRDAJE LINGÜISTICO QUE GENERA EN SI MISMO UNA POÉTICA

*
La trascendencia política de estos poemas no viene dada por una especie de caricaturización, sino por ese agarre de las personalidades de gentes conformadas y deformadas por una concepción clasista del mundo: ellos también viven las consecuencias de la explotación, máxime cuando ya no pueden ejercerla a cabalidad: "Diríase: hace tantos años que no somos/ verdaderamente señores" (p. 63). Su riqueza narrativa excede los *necesarios esquemas* (necesarios puesto que los esquemas ideológicos definen, en última instancia, el comportamiento del ser humano en la realidad en la cual está inmerso) y va a una *riqueza del lenguaje* que delata que, en cierto modo, ellos están perteneciendo (inconscientemente y a su pesar) a ese mundo explotado que les impregna *otro ambiente*: y aquí se ejerce la primera venganza del ofendido, los colonizadores comienzan a ser atrapados por la *naturaleza*, "divinidad" antimetafísica, subversiva, "mágica", pero mágica en el sentido de que ofende y resquebraja los moldes de la racionalidad europea. Entonces nos percatamos de que los dioses salvajes no existen, que la monstruosidad tropical no existe, que toda esta parafernalia que oblitera subrepticiamente al colonizador *no existe para nosotros*, porque nosotros *somos esa naturaleza*, mucho más amplia que la flora y la fauna, porque nosotros *somos ese aullido secreto que se manifestará prodigamente en "la hora de los hornos"* (Martí). Vemos, pues, el reencuentro del mito con la sustancia del ofendido: el primer golpe está dado: los países vaginales pueden ser violados, pero los hijos del acto-sobreimpuesto ejercerán la venganza, matando por la vagina concubada, restituyendo la única virginidad, la de la reafirmación del destino nacional en y por la revolución que no se detendrá, pues es verdadera.

EDUARDO LOPEZ MORALES

¹N. de la R.: El título original de este trabajo es "De Poética, de Testimonios, de Roque Dalton, y otras palabras". Su autor, el joven crítico cubano Eduardo López Morales, lo escribió como comentario global con oportunidad de la aparición del libro "Tabernas y otros lugares", Premio de Poesía 1969 del Concurso Casa de Las Américas. Debido a la extensión de este ensayo, CORMORAN publica con carácter exclusivo algunos de sus pasajes más significativos.

que Dalton

SOÑAR LA MESA

(Poema con una o dos profecías)

El hecho de que hoy sea jueves no le dice nada a mi hambre
tampoco el que hayan pasado tantas mujeres por mi vida
(no es una manera de decir pues una vez aceptada mi fealdad
los días perdidos en el amor cuélganme como una llave trágica).

Ay profesores de historia críticos cegatos y meticulosos
luego diréis que apelamos a la mentira cuando decimos que tenemos hambre
pero vosotros los que nunca supisteis lo que es almorzar con té
cenar con sopas de agua desayunar con una galleta o un cigarrillo
os engañáis tanto como todas las novias clarividentes.

No quiero proponer nada al mundo
ya suficiente tiene con sus tristes historias
que corren como infinitas gotas de mercurio.
Lo único que hago es decirme que tengo hambre
hambre de gran ciudad civilizada y fina
tanta hambre que me excita al ver pasar los gatos
que me excita sexualmente digo al ver pasar los gatos
cultor como soy de todas las delicias entrelazadas.

Algun día conoceré a un amigo que se llame Heberto Padilla o algo así
que sea fino como una casa de campo en el otoño de México
hablará francés y sabrá todo lo que por hoy se puede saber sobre vinos
y ganará dinero dulcemente tibio
y me invitará a comer y me invitará a comer y me invitará a comer.

Mas mientras tanto estoy con hambre
el hambre es una especie de cáscara de hierro
que te mete los grandes colmillos en los hombros
y lucha para hacerte rodar por el suelo esa fauce.

Señor Mauricio de la Selva:

¿cómo se atreve Ud. a irse sin dejarme dinero?
Ud. trabaja en la Universidad (llega siempre a la hora)
Ud. está muy bien relacionado en el distrito
Ud. incluso puede permitirse tener muy mal carácter
¿por qué no dejó entonces esos diez pesos mexicanos
que hasta mis cien orgullos suplicaron anoche?

Acepto que aún ayer yo tenía cien pesos
pero no negaré que los billetes
son muy malos escudos para evitar que el mundo nos invada
y si Rosa María quiso ir a ver conmigo El Lazarillo de Tormes
no es de ponerse a gritar por el barrio:
"Ay qué daños me causa la belleza".

Rosa María es la chica que más me ha gustado en México
ella no me amará jamás porque soy feo y pobre
y hasta seguro estoy de que algún día en Praga
—menciono esta ciudad para mostrar mis tendencias—
alguna buena gente me dirá que se ha casado
y que hace hijos sorprendentes con su joven marido
con quien almorzará y desayunará (cenarán siempre fuera)
hasta que sus dos muertes los separen.

Ay Sardanápalos irremediables:
quiero hundirme en el más negro infierno a causa de la gula
quiero morir del corazón gordo y rosado
aterrorizar a los doctores con mis intemperancias frente al menú.

Tengo hambre caracoles tengo hambre
hambre sana y robusta como un joven odioso
hambre que crece bien nada torcida
hambre hasta con carnet de identidad y estilo propio
familia antigua dos apellidos y caprichos.

Señor:
¿cuándo estaré contigo
en ese paraíso de cuatro patas que sueño?



De izquierda a derecha: René Depestre, Roque Dalton, Noé Jitrik y Ángel Ramírez

OTRA MUERTA

Mi juventud era una rutilante naranja
su oro fresco acechado por los pájaros
por tus deseos acechado
desde la habitación con olor a polvo húmedo
llena de oscuridad y bibelots
donde un gran gato ácido reinaba

Pero eras vieja vieja
y me daba miedo tu piel
y tu labio colgante pintado de lila

Ahora has muerto ¿lo ves?
y yo comienzo a tener canas

Hijo de puta

Mi madre fue la María Pintura.
Sólo yo supe que se llamaba Isabel
y que le gustaba que le dijeran mamá Chabelita
y que lloraba por gusto al ver salir el sol
y que le gustaban unos caramelos en forma de pescaditos
porque decía que se parecían a mí.

EL ARTE DE MORIR

EL OTRO: —Lo que Ud. quiere saber
es, en cierto modo, el arte de morir.
EL HOMBRE: —Al parecer es el único
arte que hemos de aprender hoy

F. Dürrenmatt.

Tómese una ametralladora de cualquier tipo
luego de ocho o más años de creer en la justicia
Mátese durante las ceremonias conmemorativas
del Primer Grito
a los catorce jugadores borrachos que sin saber las reglas
han hecho del país un despreciable tablero de ajedrez
mátese al Embajador Americano
dejándole a posteriori un jazmín en uno de los agujeros de la frente
hiérase primero en las piernas al Señor Arzobispo
y hágasele blasfemar antes de rematarlo
dispárense los poros de la piel de doce coroneles barrigudos
grítense un viva el pueblo límpido cuando los guardias tomen puntería
recuérdense los ojos de los niños
el nombre de la única que existe
respirése hondamente y sobre todo procúrese
que no se caiga el arma de las manos
cuando se venga el suelo velozmente hacia el rostro

KARL MARX

Desde los ojos nobles de león brillando al fondo de tus barbas
desde la humedad polvorienta en las bibliotecas mal alumbradas
desde los lácteos brazos de Jenny de Westfalia
desde los remolinos de la miseria en los exilios lentos y fríos
desde las cóleras en aquellas redacciones renanas llenas de humo
desde la fiebre como un pequeño mundo de luz en las noches sin fin
le corrigiste la renca labor a Dios
tú oh gran culpable de la esperanza
oh responsable entre los responsables
de la felicidad que sigue caminando.

el autor casi desconocido

Como nieto de Juan Emar, seudónimo de Alvaro Yáñez (1893-1963), me ha tocado en suerte ser depositario de los originales de su obra inédita "Umbral", aproximadamente 5.300 páginas tamaño carta escritas a un espacio. Juan Emar publicó en vida 4 libros: "Miltín", "Ayer", "Un Año" y "Diez", los cuales, posteriormente, al parecer en su totalidad, fueron incluidos por el autor en su obra "Umbral", pasando a ser ésta algo así como su "novela única". Sobre Juan Emar podemos citar, por ejemplo, palabras de Eduardo Anguita: "... señalar a los lectores, a los escritores en particular, la importancia y la calidad de la obra de este autor casi desconocido, y que, sin embargo, podría figurar junto a los más notables escritores europeos —muchos de los cuales pagaron con su vida, con su equilibrio psíquico, con la integridad de su conciencia, la inmersión en una órbita metafísica, desde la cual enfocaron, con una mueca, o con una risa, o con una alucinación perpetua, este inexplicable mundo en que existimos". A nuestro parecer, estas palabras reflejan admirablemente el "Umbral" de Juan Emar, aunque ellas fueron formuladas sólo a base de lo publicado. "Umbral" se compone de 4 "Pilares", divididos éstos en tomos, continuando en un "Dintel" que quedó inconcluso al fallecer el autor. Por otra parte, la Editorial Universitaria publicará "Diez", ciñéndose a las correcciones que el autor hizo a ese libro cuando lo integró a "Umbral". Hemos elegido para su publicación en "Cormorán" dos fragmentos. El primero de ellos pertenece al prólogo de "Umbral"; el otro al tomo II del "Primer Pilar". (Juan Pablo Yáñez).

Tártara Tigre vino a mí. Me propuso:

- ¿Acepta usted un paseo a caballo?
- Respondí:
- Acepto.
- ¿Por la avenida de los Membrillos?
- Acepto.
- ¿Hasta el final?
- Acepto.
- ¿Hasta donde nadie se ha atrevido a llegar?
- Acepto.
- ¡En marcha, entonces! —exclamó.
- En marcha... —repitió como un eco.

Salimos.

Atrás quedó Melichaqui y el mundo entero.

Ella montaba un caballo mulato, el Despíporren; yo, una yegua alazana, la Repanocha.

Nos internamos por entre los gigantescos membrillos que perfumaban el aire con el perturbador aroma de la flor del abedul y que, al mecerse a impulsos de la brisa, lanzaban un lamento semejante al de mil bandurrias afinadas en la nota del misterio y del horror, del peligro y del amor.

Avanzábamos.

De cuando en cuando aquellos acordes forestales recibían su respuesta: relinchaba el Despíporren. Seguíamos y el concierto seguía. Entonces relinchaba la Repanocha.

Avanzábamos. Seguíamos.

Aquí, queridísima, inefable amiga, debo callar. Daré un solo toque más sobre el paisaje, y otro solo toque sobre los personajes. Luego pasaremos sobre mi fatal destino, a mi cruenta suerte.

¡Oh, esos membrillos con aromas de abedules, con acordes de bandurrias tajeados por relinchos de corceles! ¡Oh, floresta y orquesta e hipógrifos altaneros!

Imagínese, Eustaquita, que, a medida que sobre nuestras cabalgaduras avanzábamos, los árboles se iban cerrando tras nosotros, formando y elevando un alto e impenetrable muro de verdes y de notas. Verdes tupidos notas apretadas nos iban aislando del resto de los humanos, dejándonos solos, con nuestras únicas fuerzas, para afrontar lo que Tierra y Soles quisieran fraguar, lo que Cielos e Infiernos concibieran en sus recónditos designios. Y por encima de nuestras cabezas, como el arco empenachado de una ola inmensa que nunca nos alcanzara, avanzaba con nosotros, también enarcada, temblante y susurrante, otra ola de ramas, hojas y amarillos frutos.

Justo a la hora de marcha esta ola singular dejó escapar una enorme bandada de grullas multicolores que con un lento, lentísimo batir de alas, se posó por encima de nosotros, cubrió y tapó el cielo ya crepuscular, y acompañó el arrogante paso de nuestros vivientes vehículos. ¡Asombrosa, maravillosa, portentosa cosa!

Ahora, el toque sobre los personajes, Tártara Tigre y este su mísero servidor de usted, Artemio Yungay.

Desmontamos tras otra hora de marcha. Dejamos a nuestras cabalgaduras en libertad. Empezaron ambas a nutrirse de esos amarillentos

frutos. En un momento la Repanocha se comió una grulla; luego el Despíporren, una bandurria.

De pronto Tártara Tigre, de pie, alta, alzó el brazo derecho recto hacia el cielo. Junto con alzarlo, su traje de amazona se rasgó a lo largo del brazo alzado, por el costado, de arriba aabajo, hasta el césped. Se rasgó y se abrió dejando, como entre dos cortinas negras, una raya, una senda de su piel desnuda, la piel de su brazo derecho, del costado derecho de su torso, de su cadera, de su pierna, de su pie.

Quedé mudo de embeleso contemplando.

Entonces vi, cual un rayo en la noche tempestuosa, correr, fina, aguda, de abajo hacia arriba, del pie a la mano en el aire, una línea escarlata. Y esa línea, a su vez, empezó a entreabrirse. Eran dos largos, altos labios, labios de su cuerpo total, rajados a la diestra de aquella insigne mujer.

Se entreabrián, sí, replegándose enroscados, volteándose al separarse. Aquella ranura viviente entonces me mostró la carne de mi Tártara Tigre, sus venas, sus finísimos nervios, su sangre, sus músculos, sus tejidos todos, todas sus membranas y ocultas mucosas, todo palpitando, latiendo y sin que ni una gota de nada, absolutamente de nada, se desprendiera y se profanara en la tierra que ella, ¡Ella! pisaba.

Mi embeleso no tuvo límites.

Tártara Tigre me ordenó:

- Ponte aquí, a mi lado y de frente, como yo.
- Obedecí.
- Junta tu pie izquierdo con el derecho mío.
- Obedecí.
- Alza tu brazo izquierdo hasta que tu mano se junte con la mía, allí en lo alto.
- Obedecí.

Y sentí cómo mi traje, en el costado izquierdo; mi bota izquierda, en su costado exterior; toda mi ropa, frente a la sangre de Ella, se rasgaba desde la bocamanga hasta la suela.

Luego una aguda y veloz sensación, no sé si dolorosa o placentera, corrió de lo bajo a lo alto de mi cuerpo. Imaginé ser el arañazo de un bisturí de plata llevando en su punta una esquirla de vidrio y otra esquirla de cocaína.

Se abrió mi piel hacia ambos lados. Quedó una rasgadura de mi cuerpo vivo a la intemperie. En ella vibraron las bandurrias; en ella se reflejaron ramas, hojas y frutos; en ella golpearon los relinchos de ambos corceles; en ella vino a morir la brisa que las lentes plumas de las grullas provocaban, grullas ahora inmóviles aunque de alas batientes en el aire que nos cubría.

— ¡Júntate, pégate a mí! —ordenó.

Obedecí.

*

En la parte alta, siempre a la derecha, entre el río Santa Bárbara y el Cementerio Apostólico, vea una casa con su patio, su árbol y su ventanal. Es el "Taller de Rubén de Loa", ultradistinguido pintor. Vamos a él generalmente por las tardes. Su puerta da a la pequeña calle de La Tiara. Allí están todos los amigos, por allí pasan todos los entendidos, por sus contornos husmean todos los dilettantes o pretendientes a tales. Cada cual trae su bagaje o desde fuera lo exhibe. Cada cual expone su contribución a la verdad en el mundo de las artes. En la inmensa caldera que siempre Rubén de Loa mantiene encendida, caen a diario, las palabras de los siglos —China, India, Babilonia, Egipto, Grecia..., los legados de las cumbres —Fidias, Giotto, Buonarrotti, Memling, Greco, Poussin, Velázquez, Rembrandt, Rubens..., los desmoronamientos de las piedras —Pirámides, Partenón, románicas, góticas, renacentistas..., los combustibles del futuro —anónimos fulminantes que aún esperan el arma apropiada para lanzar la bala perforadora de los tiempos que nos anteceden...—. A esa caldera caen los años idos, los años de hoy y los venideros; en esa caldera se funden, crepitan y se retuercen; desde esa caldera nos entibian, nos calientan, nos sofocan... hasta que el estómago toca su campana regularizadora y nos miramos todos sorprendidos.

Entonces salimos a la calle de La Tiara, caminamos por el muelle de La Sotana, atravesamos el puente de Los Concilios Ecuménicos, damos algunos pasos por el paseo de El Corderito Pascual, doblamos a la izquierda por la calle de El Sumo Pontífice, atravesamos la plazoleta de El Señor Es Contigo y ocupamos mesas en el restaurante de la Basílica. Y ahí, mascando y tragando hacemos cada uno y todos juntos, vivientes calderas que, con el calor estomacal, han de amalgamar en unidad compacta, los alimentos del espíritu y de este cuerpo terrenal.

Schliemann, homerista

PRIMER ROUND

En conocimiento de que el Director de la revista donde tanto se escribe sobre este mundo y el otro, ha aventureado una oscura hipótesis acerca de Heinrich Schliemann, dilecto amigo de mi padre, Roberto Albornoz y yo hemos reanudado, en una de estas nemorosas tardes de verano en el Fundo Los Transparentes, nuestras causerías espeleológicas y estéticas. Como es de conocimiento de los iniciados, existen sibilinas correspondencias entre las capas geológicas y la estructura inaprensible de la obra literaria en sí. Ambas nos remiten a la Gran Metáfora en que las palabras y las cosas entran a comportarse como elementos afines y complementarios cuya síntesis cualitativa es refractaria a todo análisis científico. En este sentido toda interpretación literal es legítima y parece ingenuo que haya alguien que, en ronda celebral en torno al epifenómeno, haga gala de descubrir al distinguido descubridor. También el gran Libro de la Naturaleza es literal y bien lo saben aquellos amantes de la idem que, tomando al Supremo Escritor al pie de la letra, ellos mismos forman



parte en tanto lectores y en cuanto material de lectura, del infinito discurso en que el abedul, la zarza-rosa y la peonía son otras tantas declinaciones del verbo que sólo se puede conjugar al borde del abismo o en medio del ágape total. No es este el único tópico en el que hemos descansado en algún momento de los deberes cívicos que me impone la actual situación. De igual modo, hemos leído con suma preocupación el nuevo libro de Don Julio Cortázar, titulado "Último Round", ofreciéndose a la vista otro caso más de angelismo pecaminoso: la soberbia de un escritor argentino que pretende profanar la armonía pre establecida entre la naturaleza y la literatura, emprendiendo vuelo triunfal hacia zonas que supone vírgenes y en donde pretendería adivinar la suerte al Diablo. Esta actitud merecería una respuesta desde el ángulo de la axiología literaria y del hedonismo correlativo. Acaso utilice mi influencia ponzoñosa sobre los jóvenes cuchufletas de "Coromán" (por sus plagios los conocereis) para atornillar la idea de que en este mundo no hay un último round. (GERARDO DE POMPIER).

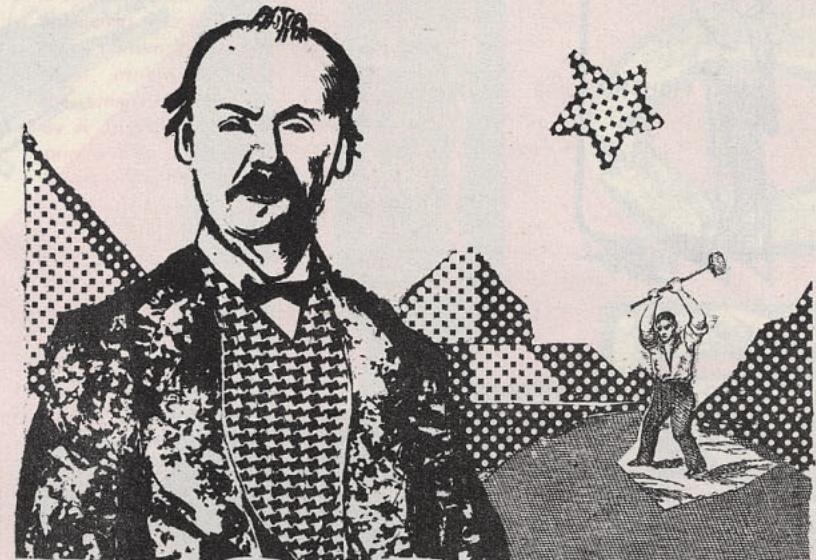
*SCHLIEmann: Hace cien años, en abril de 1870, Heinrich Schliemann —un desaforado autodidacta alemán— emprendió con el pico, la pala y hasta sus propias uñas, la relectura de Homero en Hissarlik, Nueva Ilión, una colina situada cerca de la entrada en los Dardanelos, en territorio turco. Conjeturó que allí descubriría la Puerta Escea y el Palacio de Príamo.

Desde Heródoto y Tucídides se había extenuado la fe en la verdad histórica de los poemas homéricos, y ya para Aristóteles poesía e historia divergen, pues el oficio del poeta no era el de contar las cosas como sucedieron sino cuál deseáramos que hubieran sucedido. Schliemann deseó que las cosas hubieran sucedido tal como Homero las había contado. Su oficio, evidentemente poético, apuntó a la satisfacción de ese deseo al proponer al mundo, en lugar de la "Ilíada" y la "Odisea", su interpretación literal del Ciclo Homérico: una lectura que debía hacerse más allá del griego antiguo y de esos constantes hexámetros, en las cosas mismas aludidas por ellos: en el castillo y las cenizas de Ulises y Penélope, en la huella de un incendio y en la ruina de una fortificación, en los tesoros escondidos y en los cadáveres reales.

Ante una evidencia como ésta: "He contemplado el rostro de Agamenón" (algo tan bueno o mejor en su género que el verso antípoda de Apollinaire: "no conocerás nunca a los mayas") fechada en Micenas, en un comunicado telegráfico del gran excavador al rey de Grecia) hasta los hexámetros relativos al jefe de las huestes aqueas, palidecen; o, mejor aún, quedaban referidos a otro texto que nos atrevemos a llamar poético, no obstante o bien gracias a su pesantez germánica: "Mi vida", por Heinrich Schliemann: "No es la vanidad la que me mueve a encabezar esta obra con la historia de mi vida. Deseo solamente mostrar cómo el trabajo de toda mi vida ha sido motivado por las impresiones de mi infancia... El pico y la pala que exhumaron las ruinas de Troya y las tumbas reales de Micenas, se forjaron y aguzaron ya en una pequeña aldea alemana en la que transcurrieron los primeros ocho años de mi juventud".

En su devoción por la realidad como medida de todas las cosas, Schliemann parece haber comulgado con el científicismo de su época, que la reducía a la realidad física. Desde este punto de vista, que era también el del siglo de la Historia, la Guerra de Troya podía, quizás debía inspirarse en "un fondo verídico" y, mientras no se poseyera "más que el propio poema épico, sin ninguna evidencia adicional", el historiador George Grote había debido fechar el inicio de "la verdadera historia de Grecia" en 1846 con la primera Olimpiada de que se tiene conocimiento" o sea en el año 776 a.c.

El método empleado por Schliemann para obtener esa "evidencia adicional" fue el de un científico y realista consumado pero capaz, como ningún otro, de hacer olvidar a los demás, y acaso hasta a sí mismo, las licencias poéticas de un legendario forjador de mitos, probando con los "hechos" que era posible leer a Homero literalmente, como a un historiador tanto o más escrupuloso que el propio Grote, como se podía leer al mismo Heinrich Schlie-



mann. En lo que respecta a Troya, Homero era el primero de los correspondentes de guerra europeos.

La vida literaria de Heinrich Schliemann estuvo consagrada así a impugnar a la literatura, en beneficio de una falsa conciencia de la misma que prefigura todos los intentos ulteriores por reducirla a un "reflejo artístico de la realidad objetiva". Sólo que detrás de esta ideología inhibitoria, lo que revela su biografía es su largo, minucioso y costoso esfuerzo por adecuar a las exigencias del principio de la realidad, el deseo infantil de desenterrar las murallas de Troya y de pasarse la vida, deliciosamente, en compañía de su novia de la infancia "cavando en busca de las reliquias del pasado".

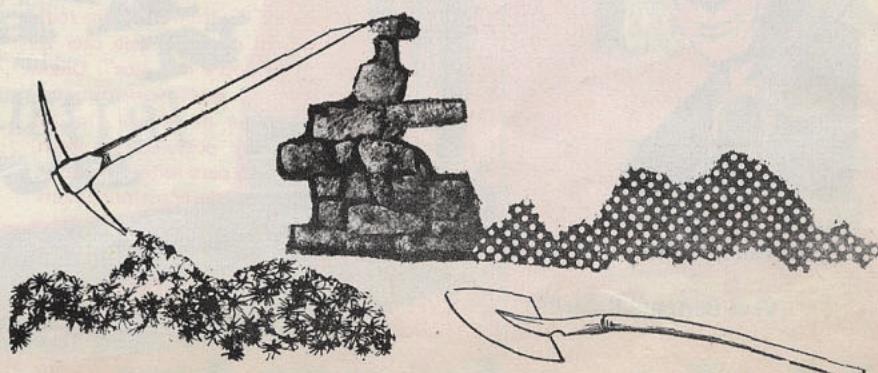
Así como Colón descubrió la América, sin admitirlo, pues lo que quería era encontrarse en el Lejano Oriente e incluso, si se daba el caso, en el Paraíso Terrenal mismo, Schliemann descubrió, de manera igualmente casual con respecto a sus objetivos, una dimensión temporal inexplorada como el Nuevo Mundo, haciendo entrar "objetivamente" en el campo de lo verificable "una civilización altamente desarrollada, mil años más antigua que la griega", la civilización micénica. "Subjetivamente", en cambio, esa ampliación de la realidad al margen de la literatura, le fue dada, bajo la especie del deseo, como un conjunto de hechos probatorios que lo confirmaban en su creencia acerca de la veracidad de Homero, "y es cosa maravillosa —escribió Bartolomé de Las Casas recapitulando sobre la aventura del Almirante— cómo lo que el hombre mucho desea y asienta una vez con firmeza en su imaginación, todo lo que ve y oye, ser en su favor, a cada paso se le antoja".

A fuerza de excavaciones sensacionalistas en las que invirtió su vida y una de las fortunas más grandes de su época,

Schliemann —creer para ver— pudo tocar con sus manos —creer que así lo hacía— en el castillo de Ulises, en Itaca, las cenizas del propietario y las de su paciente esposa; anunciar al mundo, desde Troya, la exhumación del Palacio de Príamo; penetrar, en Micenas, hasta la tumba de Agamenón y contemplar su rostro y el de los compañeros del rey precipitadamente enterrado con él por sus asesinos Egisto y Clitemnestra.

Ninguna de estas evidencias adicionales de la historicidad del Ciclo Homérico, presentadas por Schliemann con el auxilio de la arqueología —aunque le abriera a ésta un campo nuevo— resultaron científicamente admisibles; extracientíficas, personalistas y apasionadas, tendían, por lo demás, a una imposible reducción del Ciclo Homérico a una tarea de historiador, como si "los mitos y leyendas" que evidentemente motivaron los poemas, no hubieran sido más que los ornamentos de los mismos, "elementos secundarios en la narración". Pues si la ciencia era sólo un medio para el excavador, la comprensión de una poética tampoco era su finalidad (la aristotélica era desde ya demasiado avanzada y moderna para él). Trabajando en una tierra de nadie, la tarea de este literatizador fue desescribir la "Ilíada" y la "Odisea" para realizarla en su propia vida; tarea en la que no pudo dejar de mezclarse la literatura. Y, acaso con la misma fe o ingenuidad con que Homero contó en sus poemas las cosas como deseáramos que hubieran sucedido, hizo Schliemann, al escribir lo suyo, la autobiografía de un mito: el de la reconciliación de la realidad y del deseo, tan evasivo como el rostro de Agamenón, y que para creer en el cual es necesario un acto de fe.

ENRIQUE LIHN





*¿HA LEIDO UD. A ANTONIONI?
Cuatro guiones de Michelangelo Antonioni conforman el libro de bolsillo Nº 115 de Alianza Editorial Madrid, perteneciendo ellos a los films "Las amigas", "El grito", "La aventura" y "Blow Up". El primero de ellos, inspirado en la novela "Entre mujeres solas" de Cesare Pavese, fue escrito con la colaboración de Suso Ceci d'Amico y Alba de Céspedes. "Blow Up", por otra parte, está basado en el cuento "Las babas del diablo", de Julio Cortázar, pero según el director italiano no "me interesaba tanto el argumento como el mecanismo de las fotografías", y descartó aquél para escribir uno nuevo con la colaboración de Tonino Guerra y de Edwards Bond para los diálogos ingleses. Por último, "El grito" y "La aventura" fueron hechos junto a Elio Barolani. Michelangelo Antonioni filmó el año pasado en Los Angeles "Zabriskie Point" (ver "Cormorán" Nº 5), que será exhibida en estos días en el Festival de Mar del Plata.

*NOVELAS RIGUROSAZMENTE TRADUCIDAS: En Checoslovaquia, en estos días, acaban de aparecer traducidas las novelas "Rayuela" y "Cien años de soledad", ambas con postfacio de Kamil Uhlíř, director del Instituto de Literaturas Iberoamericanas de la Academia de Ciencias del citado país. Kamil Uhlíř es traductor de "Historias de Cronopios y de Famas". Cabe destacar que han sido vertidas al checo además "La muerte de Artemio Cruz", "Los pasos perdidos", "La ciudad y los perros", "La tregua" y otras novelas latinoamericanas actuales.

1872-1970.



Bertrand Russell ha muerto!

Viva Bertrand Russell!

*HENRY BLACK: En el Callero, buque gasolinero de quince mil toneladas, Henry Black Collin, de nacionalidad desconocida, pero presumiblemente ecuatoriano o mexicano, junto a la bella e insaciable Gudrum, parecieran estar dando la vuelta al mundo en un caprichoso viaje. De pronto, tocan Hamburgo; a la página siguiente, Isla del Muerto; después Guayaquil. A veces, también, el buque no es el mismo, sino la Margarita Smith. De este modo, el viaje se convierte en un terrible amo en que las escenas van quedando de continuo atrás de la conciencia, para sólo permanecer como clima circular de la novela el largo coito, lleno de exhibicionismo, que la pareja practica en flashes de dinastía pop que aparecen y desaparecen. Pero, además, en algunos momentos, Gudrum se convierte



por vía psicoanalítica en la tía Beatriz. Henry Black Collin, a la vez, también es conjetal, convirtiéndose así todo el libro en un juego de enigmas donde los personajes y los lugares son siempre dudosos, reacios a ser leídos completamente, existiendo ellos de esta manera más en la imaginación del lector que en la escritura misma. La novela "Henry Black" (Editorial Diógenes, 1969) de Miguel Donoso Pareja, ecuatoriano nacido en 1931, se destaca por la construcción de estos laberintos. Empero, cabe indicar como rasgo sobresaliente en la obra referida, la presencia del llamado nuevo erotismo, corriente venida de la actual plástica norteamericana, que el autor utiliza en contra de las convenciones del "amor dulce" favoreciendo intencionalmente diversos clíses reiterativos, inspirados los más en imágenes de revistas impudicas, llenos de una silenciosa violencia. Sirven, como ejemplo, las cuatro primeras líneas de la novela: "La figura de la mujer está directamente sobre mis ojos. Sus piernas, desmesuradamente abiertas, rematan en un sexo negro y casi palpable. Gudrum pone una rodilla junto a mi pecho y deja caer su mojado pubis sobre mis ojos". Desde esta perspectiva, aparentemente naturalista, la novela de Miguel Donoso Pareja podría ser postulada de escandalosa y no apta para señoritas. Acaso este equívoco puede constituir la última trampa que el autor ha tendido a sus lectores: hacernos creer hasta el fin de "Henry Black" que estamos leyendo pornografía en complicidad con otros niveles de expresión. (G.M.).



*DE PELICULA: "Este festival y encuentro superan la dimensión continental, porque sus objetivos, ejemplaridad y eficacia resultan válidos para los cineastas, y aun para los artistas de todo el mundo. Su principal característica: la autenticidad", señaló Alfredo Guevara, presidente del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, en el diario "Gramma", refiriéndose al Segundo Festival de Cine Latinoamericano, celebrado a fines del año pasado en Viña del Mar (ver "Cormorán" Nº 4). "Los cineastas latinoamericanos hemos aprendido a descubrir al enemigo y a desenmascarar sus mediaciones. De ahí nuestro enfrentamiento al anticine, a los grandes aparatos productores de veneno y sopor y a su control absoluto, monopolístico, excluyente, de las cadenas de exhibición cinematográfica en todo el continente", dijo Alfredo Guevara, quien presidió la delegación cubana a dichas jornadas. Estaba integrada además por Santiago Alvarez, Octavio Cortázar, Pastor Vega, Iván Nápoles y Raúl Pérez.



*LA MAFIA: Dentro de la línea denuncia practicada con brillo por Hans Magnus Enzensberger en el libro "Política y delito", el inglés Norman Lewis ha escrito una relación sobre la mafia siciliana en la obra "La virtuosa compañía" (Seix Barral, 1969). Esta superestructura delictual en el sur de Italia, es estudiada exhaustivamente y se describen sus relaciones socioeconómicas con los sectores terratenientes, los partidos políticos, elementos eclesiásticos y otras fuerzas. Especial interés ofrece "La virtuosa compañía" cuando se examina en el período de la Segunda Guerra Mundial, durante el cual Norman Lewis perteneció al Military Intelligence británico, la conducta de la mafia frente al régimen fascista como así también, en su doble papel, ante las tropas norteamericanas que desembarcaron en la costa sur de Sicilia en julio de 1943.

*LAS MARCAS VERBALES: El libro de poesía "Déjenme en el Paraíso" (1969), de Luis Vulliamy, como su título lo sugiere, constituye un viaje interno por el espacio poético en que la realidad aparece como una similitud encantada. Modulada ésta mediante un conjunto de magnitudes verbales dispares, potencia un viejo compromiso del autor con determinados temas que de un modo u otro han sido desarrollados en su producción anterior. El viaje convertido en escritura ofrece dos marcas o secciones, subtítuladas por el autor, en que queda de manifiesto a pesar de las intenciones entrecruzadas las perspectivas diferentes de expresión del poeta. Es decir, neoromanticismo por un lado ("Sé dulce al tacto; la buena miel pega los dedos a los labios, y mi mano se queda fija/ cuando gira alrededor de tu cuerpo") y antipoesía por otro ("Estéticamente hablando, me quedo con la vida, con mi vida particular y propia, que para eso es mía"), configurarán la relación visible de la literariedad de este libro, aun cuando sus coordenadas resultarán insuficientes para mensurar la alegoría que significa pedir el paraíso. En todo caso, una cosa es cierta: el libro cae en la memoria del lector. (G. M.).



*BANDERAS Y OTROS FUEGOS: Refiriéndose a la importancia de Sarandy Cabrera en la poesía uruguaya, Angel Rama ha escrito sobre el autor de "Poemas a propósito" que pertenece "como figura de primera línea al vasto movimiento que hacia el 50 reestructura las letras nacionales y es uno de los fundadores de la nueva lírica uruguaya". Tal como lo señala Sarandy Cabrera en nota preliminar a "Banderas y otros fuegos" (Ediciones Tauro), este libro está compuesto por un primer conjunto que se relaciona estrechamente a "Poemas a propósito", publicado en 1965, mientras que el sonetario que a continuación aparece fue escrito antes del libro citado en un período en que el poeta traduce a Poliziano, Lorenzo de Médicis, entre otros, aprovechando estos ejercicios para glosar a algunos clásicos. Pero los fuegos no arden sólo en una dirección en este libro. Las composiciones en torno a Mao y al Che agregan una perspectiva política que el autor explora en la nota preliminar. Respecto al primero declara que "Fuego de Mao" constituye un homenaje, y aspira a fijar la honda impresión que tuvo cuando conoció en 1959 al líder chino. En cuanto a "Fuego del Che", publicado originalmente en la Revista Casa de las Américas, bajo otro título, Sarandy Cabrera señala que es "el resultado de un ejercicio que el autor debió enfrentar: la obligación de expresar en un poema por encargo, también su punto de vista político con miras a un gran público".