



Handwritten signature in red ink.

Handwritten text in black ink: "BON+ BOCCOMPRI"

SADUY

BANQUETE par lui même
con **MARECHAL**

FOTO NOVELA
EM LA POESIA DE LOS TONTOS
AR el memorioso

roque dalton a dos paginas
PEREZ agrimensor
del infierno

huellas de palazuelos en el
desierto **DE LA literatura**
chilena **ELIEMAN**

SCHERISTA MAN

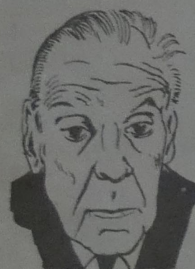
Cardenas poeta austral
La borelli: diva

**U
O
R
M
O
R
A
N**

año 1
n° 6
E:4

101 1970 Stgo. de Chile

CORMORAN/ Revista mensual de arte, literatura, ciencias sociales y cine. Año I febrero-marzo de 1970. Nº 1/1 Santiago de Chile/ Director, Enrique Lihn/ Jefe de Redacción, Germán Martín/ Diagramador, Eduardo Lihn/ Corresponsales en el extranjero: Gonzalo Rose (Concepción)/ José Román (Valparaíso)/ Luis Higo (Magdalena de la Cruz)/ Corresponsales en el exterior: César Calvo (Lima)/ Mario Benedetti (Montevideo)/ Roberto Fernández Retamar (La Habana)/ Fernando Alzugar (Buenos Aires)/ Juan Michel Fosse (París)/ Representante Legal, Eduardo Castro Le-Fort/ Impresor, Editorial Universitaria, S. A., San Francisco 454/ Teléfonos de la Redacción: 294313 y 298176/ Precio E\$ 4, por ejemplar.

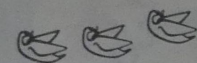


AMÁ A TU BORGES
COMO A TU MISMO

En una edición reciente del "Time", según una encuesta sobre los libros claves de la última década, Jorge Luis Borges ocupó con su libro "Ficciones", publicado en inglés en 1952, 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 aventaja en el número de traducciones y de estudios que se le han dedicado en lenguas europeas. Francia ha sido especialmente sensible a la estética 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". En estos párrafos volantes 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 conciliarse 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 estructurales 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 Sabido, estiman la expresión de la totalidad: 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 se vive encontrando —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 incluyen 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 esta la posición que ocupa Borges en el campo cultural latinoamericano, su falo desinteresado 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 REVOLUCIÓN

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 antipática llamando a los soldados de 1914 a anotar, 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 quizá 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 Espartaquista, fue unido junto a Karl Liebknecht por mandato de la socialdemocracia alemana que regentaba la recién nacida República de Weimar. Hoy, Rosa Luxemburgo, es una figura desconocida en el mundo socialista, pero no así en el pensamiento subterráneo de la llamada nueva izquierda.

DESDE MADRID

Dos nombres son vórtices 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 heremítico y barroco". El peruano Vargas Llosa "autor de la novela total".

Sin dudas, esto recrudescerá los polémicos. La narrativa hispanoamericana, con su larga lista de nombres ya les 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 opción 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 la de 'Paradiso', la obra del cubano Lezama Lima, cuyos primeros capítulos fueron publicados en 1964 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).

ESTIMADOS CORMORANES:

Es posible que la débil respuesta a la revista sea consecuencia del proceso de "desburbalización" 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 sojes de letras. Por eso hay que cuidar esa presentación, (FORMA-FUNCION) iconográfica de los dos primeros números de CORMORAN. Prohibido por el folio alfabético que dificultó la comprensión directa del posible "mensaje" de Roberto Fernández y de las peribolas de W. Goiding.

Cordialmente

Eduardo Reyes F.
Departamento de Oceanografía
Área de Matemáticas y C. Naturales
Universidad de Chile
Valle del Mar



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 memororias literarias, 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 propone rehacer el mundo, pero agregó que la suya quizá 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. Orrora 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 idealismo 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 se pierde en laberintos verbales o verbalistas a los que resulta demasiado difícil encontrarlos un correlato objetivo o subjetivo que guíe la lectura en una dirección cualquiera. ¡O nos equivocamos! (E. L. I.)

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 "Crónicas de San Gabriel", publicada originalmente en 1960, es según el crítico y profesor Alberto Escobar, prologista de la edición chilena recientemente aparecida (Editorial Universitaria, Colección Letras de América), un hermoso libro "que desmenua una trama común, enriquecida en virtud del apunte psicológico 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 acobardamiento de una clase social". Relata 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 conflicto contorno familiar dentro de un paisaje aislado por la naturaleza y el feudalismo en las relaciones. De tal modo que "el mar, en sus vastas playas desiertas que las aguas mordan a dentelladas lentas y espumosas", será para el joven limfo la libertad baudeleriana que ansía por sobre el mundo que San Gabriel representa allí en la tierra.

"EL SEÑOR CATASTROFE"

Como jurado del Concurso de Cuentos del diario "El Siglo", nos pareció, en 1966, que "El señor Catastrofe" 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, releviendo "El señor Catastrofe" 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 menor entusiasmo, como 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 leerla realmente entre líneas, una perla de lo literario, tal es la exageración de sus "recursos técnicos" y de la audacia que lo conduce "a liberarse de procedimientos gestados o neutros", como reza la recomendación de la contraparte; pero, de haber podido, el subtexto que se abre con ella en el espacio literario y las entrelinas por las que ese espacio se extiende por partida doble, se verían inundados por la oscuridad ultramétrica de un autor que disfruta demasiado con lo que dice como para desdiseñar de ella con lo que calla. Lemos por ahí: "El nevado helicóptero picaflores sobre los barcos de guerra. Peseñales son helios". 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. Truque o merced brillante, sino del vicio, de la literatura se pierden en laberintos verbales o verbalistas a los que resulta demasiado difícil encontrarlos un correlato objetivo o subjetivo que guíe la lectura en una dirección cualquiera. ¡O nos equivocamos! (E. L. I.)

ORACIÓN CIVICA

El caballero quiere que lo llamen así cien millones de personas. Extendiendo su soledad a lo largo y a lo ancho del país, para abusar de ella reservadamente. Se hará entrar como un farón en la Nave del Estado. Para ese entonces recordará la armonía preestablecida entre la historia y la eternidad; ¡enriquecidas y marmoreadas personas, animales o cosas lo verán ascender por la escala que formen con la solemnidad de una ópera. En el primer acto la gloria y el grafófono le devuelven la voz de su señora madre y las buenas dueñas de casa, electrizadas, se disponen, ante el aparato de televisión, a botar, sea escueto con sus lágrimas. Un gran corazón de luto, como un globo aerostático es la metáfora del caballero.

No lo alcanzan ni la ola de altas, ni la decepción general, ni la corrupción administrativa. Amén!

ENRIQUE LIHN

Resarto en familia a la caída de la tarde.

LA SIEMPREVIVA

Cuando el general Maflores se arrojó al abismo, haciéndose el que inspeccionaba, pasando de un soldado a otro hijo, se detuvo ante el precipicio en cuyo filo se agitaba una siempreviva.

La flor en su vahén no atinaba a colocarse en posición firme y Maflores (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 braves 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 falta al deber; no hago lo que debo; no tendré reparación este hecho! — gritó a la tropa.

Y al girar la cabeza, advirtió que en el vértice del abismo se agitaba o no siempre la pequeña siempreviva!

ADOLFO COUVE

Texto perteneciente al libro Los desordenados de junio, que editará próximamente Zig-Zag.

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 así con desesperación a ese modo inquietante y diabólico de detener la tarde.

Exactamente igual te detuviste ante mí, morosamente agresiva con tu ternura y tus palabras llenas de frío a pesar del sol que nos retiene nos llama.

ROLANDO CARTENAS



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 separa 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 alejada de lo que no fuera ese secreto, dispuestos a dejar atrás lo que nos había afrontado, 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 era un horizonte ausente blanca y dormida, la que no me oye en su humedad subirse 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.



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 estar una escultura de Bob Morris, de Larry Bell, de Smith o un cuadro de Newman. La palabra "de" que es índice de una apropiación que hacemos, tal y como si un sector del lenguaje nos perteneciera, esa palabra debe ponerse "parcialmente" 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 excita. 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. Eso 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.

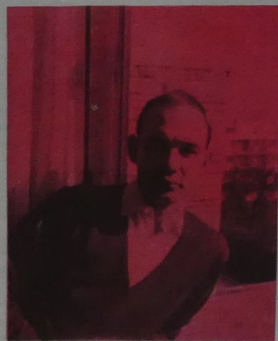
J. M. F.: Acabas de publicar un libro de ensayos que se titula "Escrito en la piel". ¿Por qué escogiste este título?

S. S.: Se titula "Escrito sobre un cuerpo". Quizás hubiera sido más oportuno llamarlo "Escrito en la piel". Por supuesto "escrito sobre un cuerpo" quizás explicita hasta demasiado la intención del libro que como lo tú muy bien (con un acto fallido que son los únicos actos logrados) acabas de decir trata del "tatua-je", 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 ideosomática. 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



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.

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 esta forrada de una tela cuyo color preciso yo escogí, que es el del manto de los monjes bódicos, 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 parecen 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? ¿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,

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 sobornosamente anodinos, no haya insistido en éste, capital, del teatro que rodea al escritor. Se 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 constitutivos 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 "represias", 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 entregará 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 pseudo-natural 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. Después 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 "l'Image", 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 soportarán 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, —Bruxelas 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, Aleschinsky, 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 parisien Carroussel, que desapareció en un accidente de avión cuando el jet que la traía de Japón, donde había hecho una "tourné" con otras cantantes de este night-club, se estrelló contra el Fuji-Yama. Podríamos añadir por supuesto la tercera persona del singular del verbo "cobrar" 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 encontramos 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 estilos y en el interior de

esta caja hay una marquería compuesta con distintas maderas cubanas; esta marquería, 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 marquería, 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 pre-existente. 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 duraba los párpados, otro se hizo pasar 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

1. de la R.I. Editorial Sudamericana, 1989.



Espejos de Palazuelos

LAS DIVAS ITALIANAS

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

Demoradas en suntuosidades, apoltronadas en divanes, las divas creían que el cine era el arte de contemplar a la mujer. Ellas llevaron al público de 1914 un nuevo escafofio mediante un erotismo de gran salón en cuya espesura escenográfica, formada por palmeras, estatuas y arroyos continuos, las bellas lechosas daban cuenta de los palidos húares y de los chicos condes de acuerdo con las personalidades amorosas que les distinguían. Por ejemplo, Pina Menichelli, llamada la Tigris Real, era según Ado Kyru, una mujer fatal que sembraba el luto entre los hombres y su cabellera inmensa, la perversidad de su cuerpo imperfecto, su aire desdichado, la ruindad de su mirada, hacían de ella la mujer peligrosa por excelencia. La más famosa, Francesca Bertini, frecuentó el film "psicológico-mundano" constituyendo "Camilo de Rios, el más exitoso del cine italiano de la época. Mario Gromo ha dicho que la Bertini tenía un perfil sensual de camaleón y una voluntad enérgica y desafiante, por lo que la prima donna aparte del halago público fue cantada por el infatigable D'Annunzio y por uno que otro versificador español, entre ellos por Arturo L. Casteranes cuando le requiere "Yo, el oscuro bohemio y el poeta desde la más recóndita luneta sé quien más te ama y más te admira". De acuerdo a Juan Manuel Torres, si la Bertini encarnaba el mito de la mujer-amor, Lyda Borelli fue la mujer-leo. Ella empujaba a la pluma masculina y con "dolo su magnífico cuerpo pudo expresar, casi sin necesidad la voz, toda una rica variedad de emociones", pero lamentablemente, para las generaciones posteriores, al casarse en 1916 ordenó retirar del mercado las copias de sus films. Venidas todas de la mujer dianesa Theda Bara, el star system decayó luego en Italia, imponiéndose a la mujer fatal se pasó a la virgen. (G. M.)

Ahora ni siquiera sé que libro será capaz de entretenerme. 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 desafiaba. El padre Felipe dirigiendo exageradamente. El recuerdo que aún tengo del Unus ex discipulis...

24-XI-1968

Trasparar 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 viciousamente 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 deslumbró 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, desdobló las páginas amorosamente y leo de prisa una historia de Caballeros y de Duendes, de Reyes y de Encantamientos, ribetada de grecas de calígrafico dibujo: la emoción placentera casi insostenible 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 atriladorio 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 transparencia 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 desaparezo. 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 debo 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 desperdiciaré 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 AGUSTIN 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, 1966). 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 cuanto hay, pero a Dios gracias no fuma marihuana. ¿Podrías tú esconderlo en nuestra hacienda?



Industria del Sueño

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

Sonia: —¡Cielos! ¡Cuando lo sepa mi apuro Fernando...! Estoy segura de que lo hará azorar. ¡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 cinevelas) 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 horóscopos. 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 guión 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 incluir 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-se 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 sobrevolara 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:

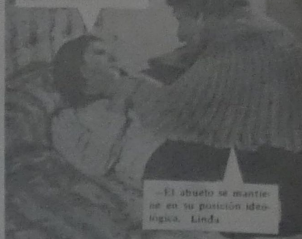
- a) Estabilidad en la relación — puesta a prueba de la estabilidad — estabilidad recuperada.
- b) Comienzo de relación — puesta a prueba de la estabilidad — estabilidad alcanzada.

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 peñidos por donde sus personajes, al menos, alcanzan el ascenso social.

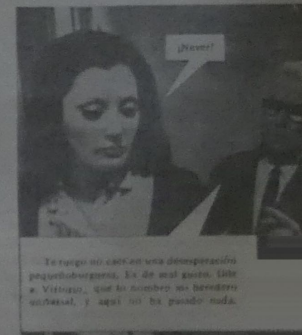
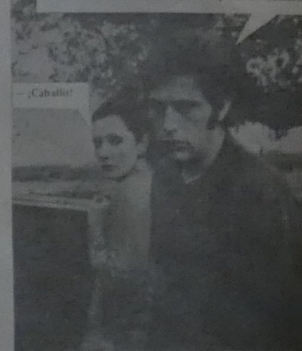
En un futuro donde existieran ciertas condiciones materiales, sería interesante el intento de "crear" para este género de revistas, utilizándolo como medio de comunicación y divulgación a través del cual sean grandes sectores de público los auténticos beneficiarios.

ALBERTO M. PERRONE

—¡Abuela! Alma Rosa quiere: nos obligarán a acostuar un avión, y eso que estoy en estado interesante, como diría María Mercedes.



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



—¡Habría un sector como en esta casa, ¿verdad?

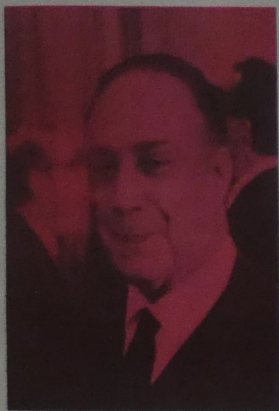
—¡Qué más! De las vidas de Linda Victoria.

—¿Se modificó la perspectiva ideológica de este teatro al saber de su nuevo actor?

—Las continuaciones de esta apasionante fotonovela, titulada "Las condiciones no están dadas", de la escritora latinoamericana Libertad Dávila de Roldán.

el Banquete de

Leopoldo Marechal



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 obsta 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 hispanoamericana.

La figura misma de Marechal es de suyo interesante, porque se reúnen en él aspectos no siempre conjugables con facilidad para la críptica 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 esquema simplista del blanco y negro, del sí o el no absolutos. No anda desacomodado Luis Haras cuando define a Adán Buenosayres como una obra que abraza 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 querían— 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, preluando el amanecer. Parte de esas conversaciones se anotan en estas páginas, donde hemos tratado en lo posible de borrarlos 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 equivoco, 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: Después 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 el 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, “Epitalmio 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, tímica, insipida, 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 *pompiere* 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 Bernárdez, el pintor uruguayo Pedro Figari, y una cantidad de gente que venían del “exterior” —como Borges y Bernárdez— 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

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 “martinfierrista” hice un viaje a Europa, donde me encontré con Oliverio Girondo y Francisco Luis Bernárdez. 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, mirándonos 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*, ¿le 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 creíamos 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-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,

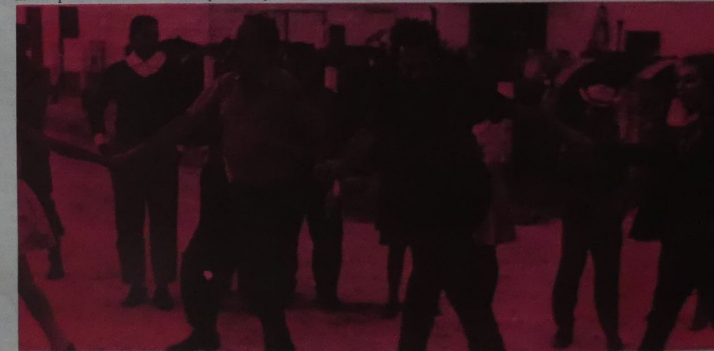
porque están unidos marxistas, peronistas, etc., y hablan el mismo lenguaje.

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 allí 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



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

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 recuerda, 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

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

Análisis y Poesía de Roque Dalton

Después de una lectura más o menos cuidadosa de la obra poética de Roque Dalton, salta a la vista su complejidad temática, lingüística, estética y, por supuesto, literaria: se pudiera hablar, incluso, de influencias: Vallejo, Neruda, Michaux, Saint-John Perse (sobre todo en *El Mar*), Prévert, García Lorca, Eliot, Pound y, en un sentido más técnico, 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 Quesada, que el jugar "o jugarlos" 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 estilísticos (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 vida escapistia y colonizada, pues la cultura del opresor trata de promover en el oprimido la adaptación a una estructura de comportamiento existencial y expresivo que oblitra 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 cortada o, cuando menos, una jugareta diversiva, 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 folclorizante; 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 testificador antropológico, cuando en rigor instaura un *abandono* subversivo, la *locura herética* y *rebeldía* del colonizado que es dueño ya-a-plena-conciencia de los elementos culturales que se suponen desechados por la racionalidad del colonizador. Es un juego del lenguaje, pero un juego que se realiza sobre una semántica impugnadora: muere la parafemalia de la "superstición de la palabra" y nace la palabra restallante, el lenguaje crítico.

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, capote. Mi Dios creó al hombre según su imagen y a su semejanza. Pero lo creó en un sábado, tramando 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, capote, 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 resaca mentado vísceros y veloz, de color verde, que a duras penas podía mantenerse entre los mimbres de la cuna, aquél, el Secundino Lúe, salió al patio de la casa, le dijo al machete y regresó a la habitación con el rostro congestionado. Después le dijo a la María: "Ve lo que pasa por poner con el diablo". Y le dio un primer mazetazo, hondo, en la frente. En seguida abrió la cuna. Pezcoó hálbitamente por lo que debía ser el cuellito de la serpiente y se fue con ella al monte. En un huastal hermoso, con olor a humedad y calor de ayer, le dijo

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 nuevos garfos de la arena, / las palabras del mar y la simplicidad de las gavitas / que odio los Bancos, / las inyecciones de complejo B, / la estructura cruelidad de los motociclistas / que lanzan rudas piedras al angel de los sueños.

Aún es vigente una cierta actitud neoromántica en algunos de los versos citados y en otros como éstos: Lisa, la transparente / hija del aire: / tu desnudes me pide / el matutino sol de la pradera, / mis manos desceñiendo 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-ironica-impugnadora-antiolema-antirretórica se hace más diáfana: "Los derechos humanos", "Ofrecimiento", "Magalomania" (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 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.

Al parecer, su medio propicio debe de ser el epigrama, pero "Megalomania", "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 hegemónico 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 falsa, 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 chutado 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 parentesis) de personajes, de acción narrada 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 desiderium impelible. Esa 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 ro-cronado, los símiles 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 evidente, 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 problematización 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 decido quedarme ahí, como un gusano de seda asustado por su primera ojeda 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 besarlo") 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 SEMANTICAS QUE PORTAN. SIN DUDA SE TRATA DE UN PECULIAR ABORDAJE LINGÜÍSTICO 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 expoliado que les impregna otro ambiente: y aquí se ejerce la primera venganza del ofendido, los colonizadores comienzan a ser atrapados por la naturaleza, "divinidad" antimetáfrica, 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 parafemalia que oblitra subrepticamente al colonizador no existe para nosotros, porque nosotros somos esa naturaleza, mucho más amplia que la flora y la fauna, porque nosotros somos ese aludido secreto que se manifestará pródigamente 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 hitos del acto-sobrepuesto ejercerán la venganza, matando por la vagina conculcada, 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

SONAR 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 culganme como una llave trágica).

Ay profesores de historia críticos ciegos y metuculosos 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 excito al ver pasar los gatos que me excito sexualmente digo al ver pasar los gatos cultor como soy de todas las delicias entrelazadas.

Algún día conoceré a un amigo que se llama Heberto Padilla o algo así que sea fino como una cose de campo en el otoño de México hablaré francés y sabrá todo lo que por hoy se puede saber sobre vinos y ganará dinero dulcemente tibia 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 suplicaran 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 quisiera ir a ver conmigo El Lazarillo de Tormes no es de ponerse a gritar por el barro: "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.

Ayer Sardanápalo irremediables: quiero hundirme en el más negro infierno a causa de la gula quiero morir del corazón gordo y roto aterronar a los doctores con mis intemperancias frente al menú.

Tengo hambre caracoles tengo hambre hambre sana y barba 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 paraiso de cuatro patas que sueño?



De izquierda a derecha: René Depeste, Roque Dalton, Noé Jitrik y Angel Rama

OTRA MUERTA

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

HUJO 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. Quereñanu

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 vinieron las reglas han hecho del país un despreciable tablero de ajedrez náfese al Embalsador Americano defendiéndolo a posteriori un pájaro en uno de los agujeros de la frente. Hérase primero en las piernas al Señor Arzobispo y háquele blasfemar antes de rematarlo dispárense los porros de la piel de doce coronas bapmáseles grítese un vicio el pueblo límpido cuando los puñales tomen puntería recuérdense los ojos de los niños el nombre de la única que existe respírese hondamente y sobre todo procurese que no se caiga el arma de las manos cuando se venga el sueño velozmente hacia el rostro

KAKI, MARE

Desde los ojos nobles de los brillantes al fondo de sus horlos desde la humedad polvorosa en las habitaciones más abombadas desde los básteros brazos de Jersey de Westfalia desde los remolinos de la mesa en los cuartos leucos y fríos desde los colores en aquellas reducciones romanas llenas de humo desde la fiebre como un pequeño mundo de luz en los máximos son los que corriste la reina libor a Dios tú con gran culpable de la experiencia con responsable entre los responsables de la felicidad que nace conmoviendo.

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 "Taberna 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.

el autor casi desconocido

Como nieto de Juan Emar, seudónimo de Aheuro 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 en un espacio. Juan Emar publicó en vida 4 libros: "Mitrín", "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 Anguila: "... 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 enfocar, con una muela, 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 comisiones 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... —repetí como un eco.
- Salimos.
- Atrás quedó Melichagua y el mundo entero.

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

Nos internamos por entre los gigantes 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 Despiorren. 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 cuenta suerte.

¡Oh, esos membrillos con aromas de abedules, con acordes de bandurrias tejados 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 notes apretados 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 enardecida, 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. (Sólo sombras, maravillosas, portentosas cosas).

Ahora, el toque sobre los personajes, Tártara Tigre y este su misero servidor de usted, Artorio 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 Despiorren, una bandurria.

De pronto Tártara Tigre, de pie, activa, 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 a bajo, hasta el codo. 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 entrecorrerse. Eran dos largos, altos labios, labios de su cuerpo total, rajados a la diestra de aquella insigne mujer.

Se entrecorrían, 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 hierencia. 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 lentas plumas de las grullas provocaban, grullas ahora inmóviles aunque de alas batientes en el aire que nos cubría.

— ¡Úntate, 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 Tierra. Allí están todos los amigos, por allí pasan todos los entendidos, por sus contornos husmean todos los diletantes 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, Buonarroti, Mengli, 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 anteced... A esa caldera caen los añosidos, 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 Tierra, caminamos por el muelle de La Sotana, atravesamos el puente de los Concilios Eucménicos, damos algunos pasos por el paseo de El Corderito Pascual, doblamos a la izquierda por la calle de El Sumo Pontífice, atravesamos la plazuela 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 afortunado una oscura hipótesis acerca de Heinrich Schliemann, dilecto amigo de mi padre, Roberto Albornoz y yo hemos reanudado, en una de estas memorosas tardes de verano en el Fondo Los Transparentes, nuestras causeries espeleológicas y estéticas. Como es de conocimiento de los iniciados, existen sibilinas correspondencias entre las capas geológicas y la estructura idiosincrática 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 pura ingenuidad que haya alguien que, en ronda celebrada en torno al epítomado, 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



Heinrich Schliemann.

parte en tanto lectores y en cuanto material de lectura, del infinito discurso en que el abedul, la zarza-roja 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 tipo 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 "Ultimo Round", ofreciéndose a la vista otro caso más de angustioso pesimismo: la soberbia de un escritor argentino que pretende profanar la armonía prestablecida entre la naturaleza y la literatura, emprendiendo vuelo triunfal hacia zonas que supone virgines y en donde pretendería advenirle la cuarta el Diabolo. Esta actitud merece la pena de ser recordada desde el ángulo de la xilografía literaria y del hedonismo correlativo. Acaso utilice mi influencia personal sobre los jóvenes cultos de "Cormorán" para atenuar la idea de que en este mundo no hay un último round.

IGERARDO DE POMPIERI.

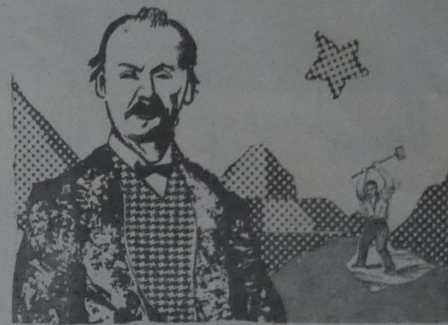
"SCHLIEHMANN: Hace cien años, en abril de 1870, Heinrich Schliemann —un desafortunado autodidacta alemán— emprendió con el pico, la pala y hasta sus propias uñas, la relectura de Homero en Hisarlik, Nueva Ilión, una colina situada cerca de la entrada en los Dardanelos, en territorio turco. Conjeturó que allí descubriría la Puerta Escala 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 cual desearíamos 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 "Iliada" 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 Pénelope, 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 antipoda de Apollinaire: "no conocerá nunca a los mayas" fechada en Micenas, en un comunicado telefónico 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 pesantéz germánica: "Mi vida", por Heinrich Schliemann: "No es la verdad 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 conculgado con el cientifismo de su época, que la reduce a la realidad física. Desde este punto de vista, que era también el del siglo de la Historia, la Guerra de Troya podía, quizá debió 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 cientifista y realista consumado pero ciego, 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 si un historiador tanto o más escrupuloso que el propio Grote, como se podía leer al mismo Heinrich Schlie-

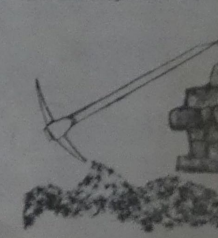


mann. En lo que respecta a Troya, Homero era el primero de los correspondientes de guerra europeos.

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 "relato 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 aducir a los escépticos del principio de la realidad, el deseo infantil de desenterrar las murallas de Troya y de pasar 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 inexorable 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, la fe, la duda, bajo la especie del caso, como un conjunto de hechos probatorios que lo confirmaban en su creencia acerca de la veracidad de Homero, "y es algo maravilloso" —escribió Bartolomé de Las Casas recapitulando sobre la aventura del Almirante— "que el hombre mucho desea y aspira 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 ensuciosas 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 querido esposo; 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 principalmente entrado con él por sus asesinos Egipto 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 aporreadas, 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 tanpoco era su finalidad. La arqueología era desde ya demasiado arcaica y moderna para él. Trabajando en una tierra de nadie, la tumba de este excavador fue demeritar la "Iliada" y la "Odisea" para realizar en su propia vida, tarea en la que no pudo dejar de mezclar la literatura. Y, acaso con la misma fe o ingenuidad con que Homero contó en sus poemas las cosas como demeritaron que hubieran sucedido, hizo Schliemann, al escribir lo suyo, la xilografía de un mito: el de la reinvención de la realidad y del caso, tan esencial como el rostro de Agamenón, y que quizá crean en el cual se recrearon un acto de fe.

ENRIQUE LINN



***¿HA LEÍDO UD. A ANTONIONI?** Cuatro guiones de Michelangelo Antonioni conforman el libro de bolsillo N° 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 Cecchi 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 aquí 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 Bartolini. Michelangelo Antonioni filmó el año pasado en Los Angeles "Zabriske Point" (ver "Cormorán" N° 5), que será exhibida en estos días en el Festival de Mar del Plata.

***NOVELAS RIGUROSAMENTE TRADUCIDAS:** En Checoslovaquia, en estos días, acaban de aparecer traducidas las novelas "Rayuela" y "Cien años de soledad", ambas con postfacio de Kamil Uhřil, director del Instituto de Literaturas Iberoamericanas de la Academia de Ciencias del citado país. Kamil Uhřil es traductor de "Historias de Cronopios y de Fieles". Cabe destacar que han sido vertidas al checo además "La muerte de Artemio Cruz", "Los peces 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 Catenoy, buque gauchino de quince mil toneladas, Henry Black Collin, de nacionalidad desconocida, pero presumiblemente ecuatoriano o mexicano, junto a la bella e insectable 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 amor en que las escenas van quedando de continuo atrás de la conciencia, para sólo permanecer como clima circular de la novela el largo corte, 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 conjetural, 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 Dilex, 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 clichés reiterativos, inspirados los más en imágenes de revistas impúdicas, llenos de una silenciosa violencia. Si bien, como ejemplo, las cuatro primeras líneas de la novela: "La figura de la mujer está dislocándose sobre mis ojos. Sus piernas, desmesuradamente altas, reman en un sexo negro y casi palpable. Gudrum pone una rodilla junto a mi pecho y deja caer su mojado pubis sobre mi zapato. Desde esa perspectiva, aparentemente naturalista, la novela de Miguel Donoso Pareja podría ser postulada de escandalosa y no apta para señorear. Acaso este equívoco quede constituido la última broma que el autor ha tendido a sus lectores. Suena a creer hasta el fin de "Henry Black" que estamos leyendo pornografía en complicidad con otros miles de lectores. (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" N° 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 sapor y a su control absoluto, monopolítico, 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 Álvarez, Octavio Cortázar, Pastor Vega, Iván Nájoles y Raúl Pérez.



***LA MAFIA:** Dentro de la línea denunciante 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 eclesiales 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 Vulliarny, 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, subtituladas por el autor, en que queda de manifiesto a pesar de las intenciones entrecruzadas las perspectivas diferentes de expresión del poeta. Es decir, neorromanticismo 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/), configurarían la relación visible de la literaturidad de este libro, aun cuando sus coordenadas resultarían 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 Sarandý 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 Sarandý Cabrera en nota preliminar a "Banderas y otros fuegos" (Ediciones Taurus), este libro está compuesto por un primer conjunto que se relaciona estrechamente a "Poemas a propósito", publicado en 1965, mientras que el segundo que a continuación aparece fue escrito antes del libro citado en un período en que el poeta traduce a Poliziano, Lorenzo de Médici, entre otros, aprovechando estos ejercicios para gloriar 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 explica en la nota preliminar. Respecto al primero de ellos 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, Sarandý Cabrera señala que es "el resultado de un ejercicio que el autor debió enfrentar: la obligación de expresar en un poema por un cargo, también su punto de vista político con miras a un gran público".