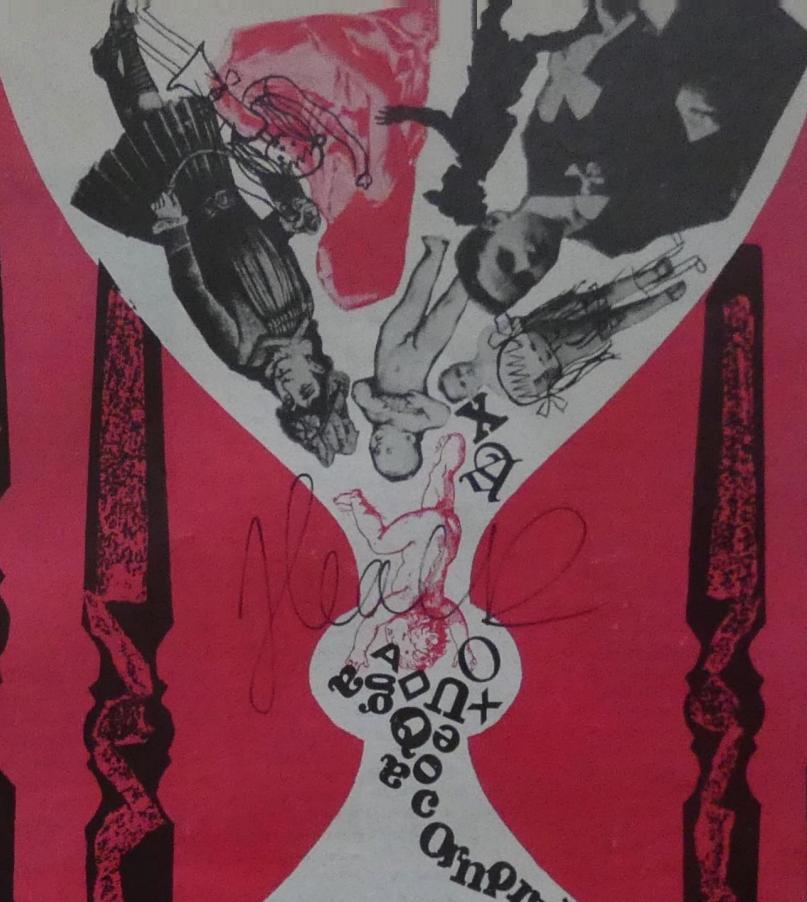


S
O
R
M
O
R
A
N

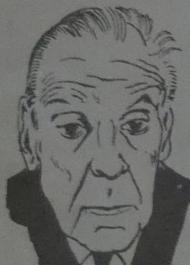


SARDUA
par lui même
BAÑOQUETE con MARCHE
FOTO NOVELA LA POESIA DE LOS TONTOS
EMAR el memorioso
roque dalton a dos paginas
PEREZ agrimensor
huellas de palazuelos en el
desierto DE LA literatura
chilena SCHILLERMAN
homerista Cardenás poeta austral
La borelli: diva

año 1
nº 6
E\$4

1970 stgo.de chile

CORMORAN/ Revista mensual de arte, literatura, ciencias sociales y cine. Año I febrero-marzo de 1970 N° 8 / Santiago de Chile/ Director, Enrique Lihn/ Jefe de Redacción, Germán Marín/ Diagramador, Eduardo Lihn/ Correspondiente en el interior, Gonzalo Rojas (Concepción)/ José Román (Valparaíso)/ Luis Hugo Madrigal (Viña del Mar)/ Redactor Fernando Retamal (La Habana)/ Fernando Alegria (Buenos Aires)/ Jean Michel Fossey (París)/ Representante Legal, Eduardo Castro Le-Fort/ Impresor, Editorial Universitaria, S. A., San Francisco 454/ Teléfonos de la Redacción: 294313 y 288176/ Precio E\$ 4, por ejemplar.



AMA A TU BORGES
COMO A TI MISMO

En una edición reciente del "Time", según una encuesta sobre los libros claves de la última década, Jorge Luis Borges ocupa con su libro "Ficciones", publicado en inglés en 1962, el cuarto lugar. En una entrevista anterior de la misma revista, un largo y elegante 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 las seis celebradas "Ficciones" es con toda probabilidad el autor latinoamericano más conocido en el mundo y, en este sentido, nadie tiene que envidiarle a los novelistas del Boom a quienes avenía 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— "creímos que se puede decir que lo que nos han llamado la atención sobre nuestras obras es el gusto que poseemos por la filosofía y las matemáticas modernas". Es gusto parece volcarse sobre la literatura como una preocupación por la naturaleza de la misma, y también Borges representa para los franceses el momento en que la literatura intenta conocerse a sí misma haciendo de las preguntas que se dirige acerca de su propia naturaleza, materia de la obra literaria. Por este y otras razones, los críticos estructuralistas han encontrado en Borges determinadas confirmaciones a sus hipótesis de trabajo. Los intelectuales que los comentaristas leísimos —caso del escritor argentino, por ejemplo, su compatriota Ernesto Sábato, estiman la expresión de su definición, el hecho de que la obra de Borges sea una discusión con palabras sobre palabras. Lo que han llamado los teóricos de la antropología, la responsabilidad de la forma por con-

traposición a la literatura comprometida, da, en también, la actitud de Borges desde hace decenas de años. Esto quiere decir que la eficacia de un texto depende, en cierto modo, de su ambigüedad. "Lo importante —según Borges— es que la historia continúe viviendo en la conciencia de los demás. Si las interpretaciones son múltiples, tanto mejor".

"Si la historia es viva encontrará certamente interpretaciones". Se escribe así para la eternidad, de espaldas a una función social del fenómeno literario, referida a la actualidad histórica, y la literatura es un juego en el que inciden el racionalismo metafísico, el esceticismo y la mitomanía. Justamente uno de los tópicos borgianos es el que "todos pueden tener la razón, o mejor todavía, que nadie la tiene". De este sentimiento de la relatividad, Borges infiere una actitud conservadora.

En este sentido no todos los valores positivos de su literatura lo han llevado a la celebridad. También ha influido en ésta la posición que ocupa Borges en el campo cultural latinoamericano, su falso desinterés por la política que en realidad encubre la adhesión a una ideología de clase, la de los terratenientes argentinos. De aquí su anticommunismo enfermizo tan del gusto de los Estados Unidos y el interés que despunta entre quienes prefieren ignorar o hacer ignorar la realidad global de Latinoamérica. (Enrique Lihn).



LIBERTAD Y REVOLUCION

Rosa Luxemburgo, nacida en Polonia el 5 de marzo de 1871 y asesinada un día de enero de 1919, era según F. L. Carsten "delgada y menuda, levemente coja a raíz de una enfermedad de infancia, una oradora capaz de arrasar con las mesas", pero por sobre todo se destacó como escritora socialista que polemizó con Lenin, mantuvo una posición antibolchevique llamando a los soldados de 1914 a amotinarse, y adiestró mediante su crítica de algún modo profiláctico el fanatismo de Stalin. En su vista predecesora a la revolución, el libro "Reforma o Revolución" (George Alvarez, 1969) representa revisar la concepción de su pensamiento marxista. Esta ante la conquista del poder político, cuestionó a aquellos que se decían por el camino de la reforma legal, en vez de la destrucción del capitalismo mismo. Distingue de la Liga Existeencia, fue ultimada junto a Karl Liebknecht por mandato de la socialdemocracia alemana que regentaba a la incipiente República de Weimar. Hoy, Rosa Luxemburgo, es una figura desconocida en el mundo socialista, pero no así en el pensamiento subversivo de la llamada nuova izquierda.

DESDE MADRID

Dos nombres son vírticos 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 "travrador hermético y barroco". El peruano Vargas Llosa "autor de la novela total".

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

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

En un extenso y documentado artículo, el crítico Rafael Conte —la opinión más autorizada en la España de hoy— analiza las obras de estos dos escritores. En una parte de su crónica dice: "Vargas Llosa está elaborando la narrativa más importante de la literatura contemporánea" y de "Paradiso", la obra del cubano Lezama Lima, cuyos primeros capítulos fueron publicados en 1954 en la revista "Orígenes", dice: "Es una novela donde Lezama se salta todo suerte de convenciones, un libro que desborda el concepto de novela para constituirse en tratado de filosofía, poesía, 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 los escritores más importantes en ese movimiento espléndido, corrosivo y fulgurante que ha irrumpido en la literatura universal: la novela latinoamericana actual. (Gaviria Plaza),

ESTIMADOS CORMORANOS:

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

No hay demanda política por "árboles" ni sopas de letras. Por eso hay que cuidar esa presentación (FORMA-FUNCIÓN) iconográfica de los dos primeros números de CORMORAN. Prótesto por el follaje alfabetico que dificulta la comprensión directa del posible "menaje" de Roberto Fernández y las parábolas de W. Golding. Considero

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



NUNCA MAS EN TIPASA

AMARAS EL MAR

Dentro del movimiento novelístico peruano, Julio Ramón Ribeyro representa una alternativa frente a los mitos contrapuestos que hicieron de la ciudad y el campo santuarios de una literatura regionalista. Nacido en Lima en 1929, Julio Ramón Ribeyro vive desde hace más de dieciocho años en París dedicado a su oficio de escritor. La novela, "Crónica de San Gabriel", publicada originalmente en 1960, según el crítico y profesor Alberto Escobar, prologuista de la edición chilena recientemente aparecida (Editorial Universitaria, Colección Letras de América), es un hermoso libro "que desenvuelve una trama común, enriquecida en virtud del apunte sicológico y del análisis social que desde él se infiere, por lo que no sólo fabula con el destino de una familia (...) sino que traiza limpiamente la fractura de un mito y describe el grave e irreversible acabamiento de una clase social". Relatada la novela desde la perspectiva de un adolescente que abandona Lima para viajar a la hacienda de un tío, ubicada en la serranía norteña, el personaje absorbe en su posición de forastero el 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 mondan a dentelladas lentas y sombras", será para el joven límite la libertad baudeliana que anhela sobre por el mundo que San Gabriel representa allí en la sierra.

"EL SEÑOR CATASTROFE"

Como jurado del Concurso de Cuentos del diario "El Siglo", nos pareció, en 1966, que "El señor Catastrofe" merecía cuelguejada de los premios de literatura que se ofrecen en el país; aunque ese año la balanza se inclinó del lado de otro escritor joven en lo que respecta al mencionado concurso. Ahora, releyendo "El señor Catastrofe", el último Camus fue desbargado por el problema argelino cayendo víctima una posición idealista que, bajo el furor de la historia, fue calificada de colonizadora. 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 verdad. 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 circunstancias. Cabría hoy preguntarse si el escritor francés tracionó a algunas de las partes. Pensamos que Camus, tironeado por el derecho y el enésimo de un mismo problema, fue fiel a la idea de los grandes moralistas franceses. Esta relación ha sido señalada por Sartre. De ahí que se pueda responder que la doble misión alunciada por Camus, fue cumplida del mismo modo que Voltaire enfrentó a su tiempo. Es decir, extrajo las ideas a actitudes, pasando uno y otro de la confianza a la desesperación cuando de la historia se trataba. Como fuera, hoy a diez años de la muerte de Camus, el silencio en torno a su obra es injusto. La atención está puesta, como se sabe, en los punitivos descubrimientos que la industria cultural realiza cada semestre. Camus ya no es un artículo de consumo, (Germán Marín).

El caballero quiere que lo llamen sencillos millones de personas. Extenderá su soledad a lo largo y a lo ancho del país, para abusar de ella reservadamente. Se hará enterar como un farón en la Nave del Estado. Para eso entonces reinará la armonía pre establecida entre la historia y la eternidad, jerarquizadas y marmorizadas personas, animales o cosas lo verán ascender por la escala que formen con la solemnidad de una ópera. En el primer acto la gloria y el grafófono le devueltan la voz de su señora madre y las buenas dueñas de casa, electricizadas, se disponen, ante el aparato de televisión, a bolear esa escena con sus lágrimas. Un gran corazón de luto, como un globo aerostático es la metáfora del caballero. No lo alcanzan ni la ola de altas, ni la decepción general, ni la corrupción administrativa. Amén¹.

ENRIQUE LIHN

1 Rezarlo en familia a la caída de la tarde.

LA SIEMPREVIVA

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

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

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

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

Y al girar la cabeza, advirtió que "en el vértice del abismo se agitaba como una espuma preparándose desde lejos distante de tus ojos obsecuados por la tarde.

ADOLFO COUVE

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

EN SUMA, TODO ES REGRESO

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

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

Ahora era tu voz grave

como madera resonando levemente tosca,
tenazmente alejados de lo que no fuera ese secreto,
dispuestos a dejar atrás lo que nos había afrontado,
a rehacerlo todo en esa casi perdida bajo el cielo
en una alianza de pronto despertada.

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

Siendo eras un horizonte ausente
blanca y dormida,

la que no me oye en su humedad sabio
pero en un gesto repentino me acuerda,

más que la espuma preparándose desde lejos
distante de tus ojos obsecuados por la tarde.

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

EL RECUERDO INCONCLUSO, KNEF AUSENTE

No hay otra manera de reconocer los hechos
que situándose lejos,

—como desde mi casa—
tal vez apenas suponer algo
o afeitarse casi con desesperación
a ese modo inquietante y diabólico
de detener la tarde.

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

ROLANDO CARDENAS

ORACION CIVICA



El caballero quiere que lo llamen sencillos millones de personas. Extenderá su soledad a lo largo y a lo ancho del país, para abusar de ella reservadamente. Se hará enterar como un farón en la Nave del Estado. Para eso entonces reinará la armonía pre establecida entre la historia y la eternidad, jerarquizadas y marmorizadas personas, animales o cosas lo verán ascender por la escala que formen con la solemnidad de una ópera. En el primer acto la gloria y el grafófono le devueltan la voz de su señora madre y las buenas dueñas de casa, electricizadas, se disponen, ante el aparato de televisión, a bolear esa escena con sus lágrimas. Un gran corazón de luto, como un globo aerostático es la metáfora del caballero.

No lo alcanzan ni la ola de altas, ni la decepción general, ni la corrupción administrativa. Amén¹.

ENRIQUE LIHN

1 Rezarlo en familia a la caída de la tarde.

LA SIEMPREVIVA

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

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

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

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

Y al girar la cabeza, advirtió que "en el vértice del abismo se agitaba como una espuma preparándose desde lejos distante de tus ojos obsecuados por la tarde.

ADOLFO COUVE

1 Texto perteneciente al libro *Los desórdenes de juicio*, 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 afeitarse casi con desesperación
a ese modo inquietante y diabólico
de detener la tarde.

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

ROLANDO CARDENAS

Severo Sarduy,

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

S. S.: Esa noche, que pomposamente se llama así, tiene 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 estarla una escultura de Bob Morris, de Larry Bell, de Smith o un cuadro de Newman. La particular "de" que es índice de una apropiación que hacemos, tal y como si un sector del lenguaje nos perteneciera, esa particular debe ponérse "particularmente" entre comillas, es decir, ser tomada con un cierto sentido de desapego y casi de humor en el caso de estas obras en que hay o una proliferación extrema o una austeridad extrema. En el fondo, cuando estamos frente a una obra del rococó europeo o de ese arte que los arquitectos sudamericanos de la época colonial lograron como síntesis del arte barroco español y de los múltiples residuos de arquitectura precortesiana, yo diría que ya no hay autor, que el autor ha quedado ahogado, expulsado por la gramática proliferante que esa obra exalta. Al mismo tiempo, y en el otro extremo, en la otra cara de la medalla, yo diría que la escultura norteamericana reciente, la que se llama "Minimal Art" llega al mismo punto. La contracción y la economía son tales que tampoco hay autor. La noche radiofónica pues está orientada alrededor de estas dos vertientes, una que está inspirada en el arte barroco extremo, y en que retoma un pasaje de mi segundo libro "De donde son los cantantes" que María Casares interpreta maravillosamente, por supuesto.

Maria Casares dramatiza la entrada de Cristo a La Habana. Esa es la primera parte de la noche. La segunda parte, al contrario, trata de ilustrar la otra vertiente de que hablo, esa de la reducción extrema. Se trata de una pieza de teatro llamada "La playa" que está compuesta únicamente de estructuras primarias gramaticales.

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

S. S.: Se titula "Escrito sobre un cuerpo"¹. Quizás hubiera sido más oportuno llamarlo "Escrito en la piel". Por supuesto "escrito sobre un cuerpo" quizás explica hasta demasiado la intención del libro que como tú muy bien (con un acto fallido que son los únicos actos logrados) acabas de decir trata del "tatuaje", pero más que del tatuaje se podría decir que se trata ahí de afichar en soporte somática que implica toda actividad plástica o literaria. La escritura aquí está assimilada a un espacio de cifraje, a un espacio 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 "comandantes" 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 unazar 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 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. Esta caja está forrada de una tela cuya color preciso yo escogí, que es el manto de los monjes búticos, 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 péticamente "Flamenco". Estos poemas, en la página, adoptan disposiciones tales que parece que componen volúmenes, es decir esferas, cubos, etc. y están seguidos de grabados del grabador alemán Ehrardt.

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

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

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

S. S.: Se podría hacer un ejercicio de desciframiento que consistiría en leer en lo blanco de la página el texto, lo negro, y en lo negro, al contrario, el vacío. La poesía señala lo blanco, la poesía cuenta con la página como materia constitutiva (Paz lo demuestra), de modo que podríamos decir que lo que se hace cuando se escribe un poema es precisamente dar a ver la materia de ese paralelepípedo —no olvidemos que lo es— que es la página. Ahí damos a ver el blanco. En un ejercicio muy tímidamente 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 trabajo con el volumen de la página, como señala que la página es un volumen, ya el blanco lo 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 sorbonescamente anodinos, no haya insistido en éste, capital, del teatro que rodea al escritor. Ese teatro físico que puede ir desde un disco hasta el "nescafé", desde un whisky hasta la morfina, me parece que está comprendido ya en la escritura. Como ella es un código, un gestuario. Diría que el mito es muy reducido. Implica música brasileña popular, mucho café; huelo alcohol o un viks, camino en redondo o baile. El acto de escribir está rodeado de una serie de "tics" que yo creo son constituyentes de la escritura. Parece que hay autores que escriben únicamente acostados, otros, como es sabido, bajo la droga, otros —y es el caso de un amigo mío— en la bañera y con agua caliente. Habría que estudiar esto. Este ritual es de orden erótico y es esto lo que me interesa.

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

S. S.: No, yo siento todo lo contrario. Fatalmente, debes 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 todo 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. Pero ya ha ocurrido algo completamente eso con el segundo, pero ya también empieza a percibirme que tampoco habría debido publicarlo. En mi tercer libro, cada página es objeto de todo un ritual bastante patológico, por supuesto, de tacuaciones de "reprises", etc. Yo comencé a trabajar al nivel del relato. Luego esa unidad grande que podríamos llamar texto se fue reduciendo, me interesarían cada vez más las secuencias de ese relato. Despues 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 llegar, quizás a una atomización tal que entregare páginas en blanco.

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

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

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

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

S. S.: Ya se sabe que se pasa por tres etapas, pero yo no he llegado todavía a la última. Se sabe que las primeras manifestaciones son siempre indiferentes, los primeros años de un libro estan 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 apostosis general en que todos los locos del mundo les escriben a uno.

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

S. S.: He escrito la mitad de la novela pero el diseño general ya está totalmente elaborado, y hasta puedo precisar las redes que soportan el libro. Del título se desprenden una serie de alusiones. Para empezar con las menos explícitas: Cobra es un anagrama de tres ciudades, hacia las cuales me encantaría, por cierto, que son —Copenhague, —Bruselas y —Ámsterdam. Por otra parte está el grupo de pintura Cobra que se desarrolló en esas ciudades y cuyos pintores principales, ya muy conocidos, fueron Appel, Alechinsky, Corneille, Jorn, Wilfert. Tam 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 actuó 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 "tournee" con otras cantantes de este night-club, se estrelló contra el Fuji-Yama. Podríamos añadir por supuesto la tercera persona del singular del verbo "obrar" 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 encontrábamos 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 estímulos y en el interior de

esta caja hay una marquertería compuesta con distintas maderas cubanas; esta marquertería, como por azar, representa la entrada de un Cristo en La Habana. Pero fuera de estas citas péticas frecuentes en la novela, no retomo ni el tema cubano explicitamente 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 taotológico. 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 marquertería, que un tejido de citas. Quizás eso corrobora la tesis que se enuncia en la revista "Tel Quel": estoy persuadido de que escribir es citar. En este libro practico el plagio de un modo totalmente desvergonzado. Hay fragmentos que vienen de otros autores. La actividad de escribir me parece ya insertarse en un corpus preexistente. Poco podemos inventar que vaya más allá de lo ya realizado. En una de mis lecturas recientes, un libro titulado, 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 dora los párpados, otro se hizo pasear en un barco a lo largo de los caminos del imperio. El hecho de crear una ficción me parece ya por naturaleza insertarse en un "cuerpo mágico" ya inventado. Escribir no es más que reinventar.

Entrevistó JEAN MICHEL FOSSEY

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

Espejos de Palazuelos

LAS DIVAS ITALIANAS

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

Comunidades demoradas en suntuosidades, egocéntricas hiperbólicas que desataban en robustos dianas, las divas creían que el cine era el arte de contemplar a la mujer. Ellas llevaron al público de 1914 un nuevo escalofrío mediante un erotismo de gran salón en cuya esfera escenográfica, formada por palmeras exóticas y astillantes corintinas, las bellezas lechosas daban cuenta de los pálidos huesos y de los clínicos condes de acuerdo con las personalidades amatorias que las distinguían. Por ejemplo, Pina Menichelli, llamada la Tigresa Real, era según Ado Kyrou, una mujer fatal que sembraba el luto entre los hombres y su cabellera intensa, la universalidad de su cuerpo imperfecto, su aire desafío, la ruindad de su mirada, hacían de ella la mujer peligrosa por excelencia. La más famosa, Francesco Bertini, frecuentó el film "psicológico-mundano" constituyendo "El espíritu", bajo la dirección de Camillo de Riso, 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 energética y desafiante, por lo que la prima donna aparte del halago público fue cantada por el infalible D'Annunzio y por uno que otro versificador español, entre ellos por Arturo L. Castañares cuando le requería "Yo, el obsceno bohemio y el poeta desde la más recia noche iuneta será quien más te arme y más te admira". De acuerdo a Juan Manuel Torres, si la Bertini encarnaba el mito de la mujer-amor, Lydia Borelli fue la mujer-sexo. Ella enloquecía a la platas matinalina y con "abó" su magnífico cuero pudo expresar, casi sin necesitar la voz, toda una rica variedad de emociones", pero lamentablemente, para las generaciones posteriores, al caerse en 1918 ordenó retirar del mercado las copias de sus films. Vendidas todas de la vena dantesca Theda Bara, el star system decayó luego en Italia, imponiendo a la belleza considerada con fines pasionales, de acuerdo a la sentencia surrealista, un nuevo período que se inauguró con el sexapagó como estereotipo. De la mujer fatal se pasó a la virgen. (G.M.).

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. Distinguirla la multiplicidad de troncos casi iguales constituye una especie de revelación: me doy cuenta que hasta ese instante mi subjetividad había desparecido por completo durante esas cinco horas transcurridas en mi cuarto y los primeros instantes de paisaje interrumpidos por mi imagen reflejada en el atrabiliario espejo descolgado con impaciencia desde la pared del baño, y ahora recordando 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 desaparezco. Llegan los árboles. Los oscuros pinos de la costa que parecen otra tierra. Es como si al olvidarme a mí mismo, me recordara subitamente. 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.

Emplea a dormir 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 Borrascasas" que leía mi madre cuando yo debía haber tenido cuatro o cinco años. Sin embargo, la realidad es ineludible. Yo tengo cinco años y mi madre ya no me importa. La he perdido por un motivo que no recuerdo haber cometido ni tampoco sé en qué consiste. La he perdido para siempre. (En este mismo paisaje). ¿A quién he perdido?

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

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

29-XI-1968

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

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

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

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

JUAN AGUSTIN PALAZUELOS

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

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

...Alquila Alma Rosa, ustadas nos obligaron a secuestrar un avión, y eso que está en estado interesante, como diría Marenés.



Industria del Sueño

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

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

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

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

Por lo general, en una revista de fotonovelas existen dos o tres historias que se continúan —el lector no sabe durante cuántos números—, y tienen una trama compleja, con cierta detención en el tratamiento de los problemas y actitudes que actores de relativo prestigio ilustran. Además, contienen una historia completa, sumamente lineal, con un número de cuadros apenas superior al de las fotonovelas por capítulos y con un enlace 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 inflables correos sentimentales, recetas culinarias, dietas, modas, concursos y horoscopos. Es de hacer notar que algunas de las tradicionales revistas "femeninas", dedicadas a reproducir empalagosas crónicas principescas y sentimentales narraciones, han comenzado a incluir sistemáticamente en sus ediciones, historias fotonovelizadas.

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

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

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

status de nuestro mundo. Alma Rosa. Si bien el deber de todo revolucionario es hacer la revolución, el nuestro nos impide transar con el aventureño.

—No te preocupes, Linda. Nuestro hijo está lleno de amor a ser el Hombre Nuevo, el poeta, el bárbaro. —Caballo!



Te ruego no seas una desinformadora pseudointelectual, lo de mi gusto, Vale a Víctorio, que te muerdes mi herencia universal, y aquí no ha pasado nada.

...también un poco común en esta cosa desvergüenza?

¡Pero no me das las vidas de Linda y Victoria!

¡Pero modificó a la personaje idealizado de don Pedro al saber de su falso nacimiento!

Loa la consecución de estos espíritu-narrativa, titulado "Los condicione por medio juguetes", de la escritora hollywoodense Margaret Dierson de Rossi.

ALBERTO M. PERRONE

el Banquete de



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

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

La figura misma de Marechal es de suyo interesante, porque se reíen en él aspectos no siempre conjugables con facilidad para la tan cómoda tendencia maniquea. Católico —o cristiano, más bien, “sin apellido”, como él dice—, afiliado desde sus comienzos al movimiento peronista, admirador decidido de la Revolución Cubana, su vocación matufística, 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 dialógicamente fuerzas y proyecciones del hombre que no pueden ser sometidas al escaño simpleza del blanco y negro, del si o no o los absolutos. No ando desacordado Luis Harsí cuando define a Adán Buenosayres como una obra que abarca todas las contradicciones: “la hipersensibilidad, la militancia, el amor a la mitología, el ingreso a la metafísica”. Y también cuando lo valora como “el primer verdadero esfuerzo hacia una novela completa en nuestra literatura”.

En un intento por captar esa polivalencia

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

Admiradores de su obra, desde hace mucho nos había llamado la atención, más allá —o más acá, como quieran— del interés literario, Leopoldo Marechal como persona. Y descubrimos que conocerlo y conversar con él es también una especie de aventura, ya que uno nunca sabe dónde lo conducirá el hilo del discurso. Y de los pasos. No era extraño estar con él en un lujo hotel alfombrado discutiendo los problemas de los obreros argentinos o hablar del lenguaje cifrado de la poesía trovadoresca en una taberna de Valparaíso, preludiando el amanecer. Parte de esas conversaciones se anotan en estas páginas, donde hemos tratado en lo posible de 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 equivo, 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 reproducido. Es éste que 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 peruviano José Santos Chocano y otros.

Yo le contaba estas vicisitudes a Alfonso Reyes, cuando era embajador de México en Buenos Aires, y él me contestó una cosa muy agradable y muy graciosa: me dijo que un poeta tiene una historia, pero también una prehistoria. Y en la prehistoria del poeta figuran todos aquellos poemas que él nunca debió publicar. Y me ponia 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 Guiraldes, Jorge Luis Borges y Pablo Rojas Paz. Me citaron una buena noche a un café y eso concretó mi entrada en el grupo; empecé así a ser colaborador de la revista, que sólo duró tres o cuatro números más. Publiqué en ella un poema que se llamaba, creo, “Epitalamio a la noche”, de tipo vanguardista, y que nunca he recogido en ninguna colección. Tengo la impresión de que era bastante bueno, pero ni siquiera cuento con el ejemplar de la revista.

Luego se produjo el hecho “Martín Fierro”... La revista *Martín Fierro*, en su primera época, era una revista de tipo lugoriano, tímida, 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, y 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 pomposo 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 Guiraldes, Macedonio Fernández, al que conocí allí, Borges, Francisco Luis Bernández, el pintor uruguayo Pedro Figari, y una cantidad de gente que venían del “exterior” —como Borges y Bernández— o del “interior”, de los barrios de la ciudad, como veníamos, por ejemplo, González Tuñón, Nicolás Olivari, yo... Una conjunción muy extraña, una especie de noche de brujas fue esa, y a partir de allí *Martín Fierro* empeñó su vida como revista Vanguardista.

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

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

Después todos empezamos a viajar y nos

Leopoldo Marechal

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

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

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

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

Leopoldo Marechal

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

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

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

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

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

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



hace cosa de unos meses me mandó un ejemplar de su libro *La Hora de los Pueblos* —cosa que me extrajo 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 regresar a 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 Moncal, 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 EDEBA (tú recuerdas, la Editorial Universitaria que después el gobierno de Onganía deshizo prácticamente), para proponerme una segunda edición de *Adán Buenosayres*. Como el libro no se había agotado y por contrato pertenecía a la Editorial Sudamericana, yo les dije que iba a consultar con mi editor. Este me dijo que era imposible, que quedaban unos 700 ejemplares y que no podía autorizar una segunda edición. Yo le contesté: “Muy bien. Entonces la segunda novela que tengo, *El Banquete de Severo Arcángelo*, se la voy a ofrecer a EDEBA”. Y me

dijo: “Ah, no. Esa la editamos nosotros también”. El editor, un catalán magnífico, López Llausá, 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

¹Después 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*), Privert, García Lorca, Eliot, Pound y, en un sentido más estricto, de la nueva narrativa latinoamericana, en especial Cortázar, cercano en los poemas en prosa de *Taberna y otros lugares* (por ejemplo "La Casa de Carlos" y "El Té"). Sin embargo, yo opino de que mucho más acreditado 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 resulta a cada paso que uno hace "lo mismo" que Quevedo, que el juglar —o juglares— del *Mío Cid*, que todos los anteriores) y con los hallazgos de los contemporáneos. De este modo el poeta elige y es elegido por una cultura que le propone temas y palabras; y entendiendo 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 estéticos (y ahora valga precisar: ideológicos —si el poeta asume un destino y una voluntad, y se escribe más que para "llenar un vacío", para dar vigencia a algo impostergable, negador de una vía escapista y colonizada, pues la cultura del opresor trata de promover en el optimismo la adaptación a una estructura de comportamiento existencial y expresivo que oblitera su propia condición de humillado, de rebeldé, de impugnador.

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 desnudez me píke/ el matutino sol de la pradera,/ mis manos descendiendo desde la flor del agua para salvar tu sangre/ de las arterias verdes de la grama.*

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 algo de teo" (*El Té*), "... ("p. 59) y, sobre todo, "Poema 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 contó las uñas; que amo los suaves parpados de arena,/ las palabras del mar y la simplicidad de las gavotas;/ que odio los Banderas, las inyecciones de complejo B./ la nocturna crudeltad de los motociclistas/ que lanzan rudas piedras al angel de los sueños.

Ya es evidente una cierta actitud neoromántica en el poema *IDEOLÓGICO QUE SE VERBALIZA ADOP-TANDO MANERAS CONCRETAS QUE VALEN POR LAS CARGAS SEMÁNTICAS QUE PORTAN. SIN DUDA SE TRATA DE UNA PECULIAR ABORDAJE LINGÜISTICO QUE GENERA EN SI MISMO UNA POÉTICA*

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

Al parecer, su medio propio debe de ser el epígrafe, pero "Megalomaniá", "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 hegémónico 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 desenfadada por esencia, en tanto que al dar lo absurdo-crítico se revela la irracionalidad de una realidad falsoeda, monstruosa, una vez que se la arranca la máscara:

que la vida es así, que lo cotidiano puede ser mon-truoso, que la existencia de un helado de fresa en alguna medida no necesariamente misteriosa depende de que una vez un tiranosaurio rex le haya chupado los hidatos enormes a un solitario y torpe dinosauro, después de una batalla trágica (si cabe) que duraría tres o cuatro de las actuales horas.

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

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

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

Cuando la María Lise le dijo a su marido que había perdido una serpiente, que todos los nueve meses en espera del crío habían terminado en ese resorcimiento vivaz y veloz, de color verde, que a duras penas podía mantenerse entre los miembros de la cuna, aquél, el Secundino Lise, salió al patio de la casa, se dio filo al machete y regresó a la habitación con el rostro con-gestionado. Después le dijo a la María: "¿Ve lo que pasa por patear con el diablo?" Y le dió un primer machetazo, hondo, en la frente. En seguida abrió la cara. Pezó hábilmente lo que debía ser el cuello a la serpiente y se fue con ella al monte. En un hastal hermoso, con oídos a humedad y calor de ayer, él dejó

(Primera Lección)

1. N. 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.

matización de la realidad vigente, y ésta es política en la medida que se asienta en un dominio clásico 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 viñadamente la voz de un niño, hombre que se retrotrae a su infancia y revive, con aquella voz, una experiencia vital ("pero yo me hago el bobo y decidí quedarme ahí, como un gusano de seda asustado por su primera ojeada al mundo"), pero la crítica política subyace, está implícita, porque sólo una realidad aberrante, alienadora, hace que un niño vea a su padre como un señor desconocido ("La Pille dice que ese señor es mi papá y que debo 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 esto se deba 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 ADOP-TANDO MANERAS CONCRETAS QUE VALEN POR LAS CARGAS SEMÁNTICAS QUE PORTAN. SIN DUDA SE TRATA DE UNA PECULIAR ABORDAJE LINGÜISTICO QUE GENERA EN SI MISMO UNA POÉTICA

La trascendencia política de estos poemas no viene dada por una especie de caricaturización, sino por ese agarrar de las personalidades de gentes conformadas y deformadas por una concepción clásica del mundo: ellos también viven las consecuencias de la explotación, máxime cuando ya no pueden ejercerla a cabalidad: "Dirás: hace tantos años que no somos verdaderamente señores" (p. 63). Su riqueza narrativa excede los *necesarios esquemas* (necesarios puesto que los esquemas ideológicos definen, en última instancia, el comportamiento del ser humano en la realidad en la cual está inmerso) y va a una *riqueza del lenguaje* que delata que, en cierto modo, ellos están perteneciendo (inconscientemente y a su pesar) a ese mundo explotado que les impregna *otro ambiente*; y aquí se ejerce la primera venganza del ofendido, los colonizadores comienzan a ser atrapados por la *naturaleza*, "divinidad" antimatística, subversiva, "mágica", pero mágica en el sentido de que odife 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 parafenalia que oblitera subrepentinamente al colonizador no existe para nosotros, porque nosotros somos *esa naturaleza*, mucho más amplia que la flora y la fauna, porque nosotros somos *ese asilido secreto* que se manifestará próximamente 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 vaginosos pueden ser violados, pero los hijos del arte-sobreviempusto ejercerán la venganza, matando por la vagina conciliada, restituyendo la única virginalidad, la de la afirmación del destino nacional en y por la revolución que no se detendrá, pues es verdadera.

EDUARDO LOPEZ MORALES

SOÑAR LA MESA

(Poema con una o dos profecías)

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

Ay profesores de historia críticos cegatos y metiéndose 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 excitó al ver pasar los gatos que me excitó sexualmente digo al ver pasar los gatos cultor como soy de todas las delicias entrelazadas.

Algun día conoceré a un amigo que se llame Heberto Padilla o algo así que sea fino como una casa de campo en el otoño de México habitad francés y sabrá todo lo que por hoy se puede saber sobre vinos y ganará dinero dulcemente ribito 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 dejarle dinero? Ud. trabajó en la Universidad (llega siempre a la hora) Ud. está muy bien relacionado en el distrito Ud. incluso puede permitirse tener mal carácter ¿por qué no dejó entonces esos diez pesos mexicanos que hasta mis cien orgullos suplicaron anoche?

Acepto que aún ayer yo tenía cienos pesos pero no negar 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 perderse gritar por el barrio: "Ay qué daños me causa la belleza".

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

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

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

Señor: cuidado estar contigo en ese paraíso de cuatro patas que sueño?



De izquierda a derecha: René Deprestre, Roque Dalton, Noé Jitrík y Ángel Ramírez

OTRA MUERTE

Mi juventud era una rutinaria naranja su oro fresco acechado por los pajeros por tus deseos acechado desde la habitación con olor a polvo húmedo llena de oscuridad y babilor donde un gran gato de ojos redondos

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

Ahora has muerto, "lo veré" y yo comienzo a tener canas

HJO DE PUTA

Mi madre fue la María Pintura. Sólo yo sé que se llamaba Isabel y que le gustaba que le dijeran mamá Chabellita 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. Durrerwalt

Tómese una ametralladora de cualquier tipo luego de ocho o más años de creer en la justicia Matéss durante las ceremonias commemorativas del Primer Grito a los católicos borronchos que van a saber las reglas han hecho del país un despreciable tablero de ajedrez matés al Embajador Americano dejándolo a posteriori un jazmín en uno de los agujeros de la fronte literaria primero en las piernas al Señor Arzobispo y hágase blasfemar antes de romatillo dispersar los poros de la piel de doce coronetas borriguidas gritese un viva al poeta limpido cuando los guardianes román punitarid recordarles los ojos de los niños el nombre de la unica que existe respirar hondamente y sobre todo pincelar que no se caiga el armazón de las manos cuando se venga el sueño rebajamente hacia el rostro

KARL MARK

Desde los ojos nobles de Ilein brillan al fondo de los frentes desde la juventud proletaria en los bibliotecas más alteradas desde los linceos brasos de Jenny de Westfalia desde los remolinos de la miseria en los salones bonitos y felices desde las calles en aquellas redacciones romanas llenas de humor desde la fiesta como un pequeño mundo de los en los noches sin fin se corrigen la ressa labor a Dots tú es gran culpable de la esperanza en responsable entre los responsables de la felicidad que reparte cambiando,



*HA LEIDO UD. A ANTONIONI? Cuatro guiones de Michelangelo Antonioni conforman el libro de bolsillo N° 115 de Alianza Editorial Madrid, perteneciendo ellos a los films "Les 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 Suo Cechi d'Amico y Alba de Cipriani. "Blow Up", por otra parte, está basado en el cuento "Las babaes del diablo", de Julio Cortázar, pero según el director italiano no "me interesaba tanto el argumento como el mecanismo de las fotografías", y decidió 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 "Zabriskie Point". Iver "Cormorán" N° 51, que será exhibida en estos días en el Festival de Mar del Plata.

*NOVELAS RIGUROSAZAMENTE TRADUCIDAS: En Checoslovaquia, en estos días, acaban de aparecer traducidas las novelas "Rayuela" y "Cien años de soledad", ambas con postfacio de Kamil Uhlíř, director del Instituto de Literaturas Iberoamericanas de la Academia de Ciencias del citado país. Kamil Uhlíř es traductor de "Historias de Cronopios y de Fieras". Cabe destacar que han sido vertidas al checo además "La muerte de Artemio Cruz", "Los paises 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 Callao, buque galotinero de quince mil toneladas, Henry Black Collin, de nacionalidad desconocida, pero presumiblemente ecuatoriano o mexicano, junto a la bella e insaciable Gudrum, parecieran estar dando la vuelta al mundo en un caprichoso viaje. De pronto, tocan Hamburgo; a la página siguiente, Isla del Muerto, después Guayaquil. A veces, también, el buque no es el mismo, sino la Margarita Smith. De este modo, el viaje se convierte en un terrible amor en que las sombras van quedando de continuo atrás de la conciencia, pero sólo permanecen como clima circular de la novela el largo corto, lleno de exhibicionismo, que la pareja practica en flashes de dinasta pop que aparecen y desaparecen. Pero, además, en algunos momentos, Gudrum se convierte



por vía psicosomática en la tía Beatrix. Henry Black Collin, a su vez, también se conjectura, convirtiéndose así todo el libro en un juego de enigmas donde los personajes y los lugares son siempre dudosos, reacios a ser teléfonos completamente existentes, existiendo ellos de esta manera más en la imaginación del lector que en la escritura misma. La novela "Henry Black" (Editorial Diligencias, 1969) de Miguel Donoso París, ecuatoriano nacido en 1921, se destaca por la construcción de estos laberintos. Empero, cabe indicar como riesgo 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 "erótico dulce", favoreciendo intencionalmente diversos clímax heterosexuales, impidiéndolos más en imágenes de revistas impudicas, llenas de una sencilla violencia. Sinver, como ejemplo, las cuatro primeras líneas de la novela: "La figura de la mujer está directamente sobre mis ojos. Sus piernas, desmesuradamente gruesas, rompen en un punto negro y casi palpitable. Gudrum gira una rodilla sobre la otra y dice: 'Yo te mordré hasta que te mueras'". De este pensamiento, aparentemente naturalista, la novela de Miguel Donoso París podría ser considerada de racionalismo y no apta para sofisticar. A pesar de esto, puede considerarse la misma tiempo que el autor ha tendido a sus lectores a hacerse hasta el fin de "Henry Black" que estremecen inviendos pornográficos en complicidad con otros maestros de expresión. (G.M.)



*DE PELÍCULA: "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 "Granma", 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 sopor y a su control absoluto, monopolístico, excluyente, de las cadenas de exhibición cinematográfica en todo el continente", dijo Alfredo Guevara, quien presidió la delegación cubana a dichas jornadas. Estaba integrada además por Santiago Alvarez, Octavio Cortázar, Pastor Vega, Iván Nápoles y Raúl Pérez.



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

*LAS MARCAS VERBALES: El libro de poesía "Déjame en el Paraíso" (1969), de Luis Villiamy, como su título lo sugiere, constituye un viaje interno por el espacio poético en que la realidad aparece como una similitud encantada. Modulada ésta mediante un conjunto de magnitudes verbales dispares, potencia un viejo compromiso del autor con determinados temas que de un modo u otro han sido desarrollados en su producción anterior. El viaje convertido en escritura ofrece dos marcas o secciones, subtítuladas por el autor, en que queda de manifiesto a pesar de las intenciones entrecruzadas las perspectivas diferentes de expresión del poeta. Es decir, 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 antipoesia 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 Sarandy Cabrera en la poesía uruguaya, Ángel Rama ha escrito sobre el autor de "Poemas a propósito" que pertenece "como figura de primera línea al vasto movimiento que hacia el 50 reestructuró las letras nacionales y es uno de los fundamentadores de la nueva lírica uruguaya". Tal como lo afirma Sarandy Cabrera en nota preliminar a "Banderas y otros fuegos" (Ediciones Taurón), este libro está compuesto por un primer conjunto que se relaciona estrechamente a "Poemas a propósito", publicado en 1965, mientras que el sonetario que a continuación aparece fue escrito antes del libro citado en un período en que el poeta traduce a Poliziano, Lorenzo de Médici, entre otros, aprovechando estos ejercicios para gloriarse a algunos clásicos. Pero los fuegos no se limitan en una dirección en este libro. Las composiciones en honor a Mao y al Che agregan una perspectiva política que el autor explica en la nota preliminar. Respecto al primero declara que "Fuego de Mao" constituye un homenaje, y aspira a que "la hoja impresión que nació cuando comencé en 1959 al leer chino" en cuento a "Fuego del Che", publicado originalmente en la Revista Casa de los Américas, bajo otro título, Sarandy Cabrera señala que es "el resultado de un ejercicio que el autor debió enfrentar, la obligación de expresar en un poema por encargo, cambiar los puntos de vista políticos con ideas a un gran público".