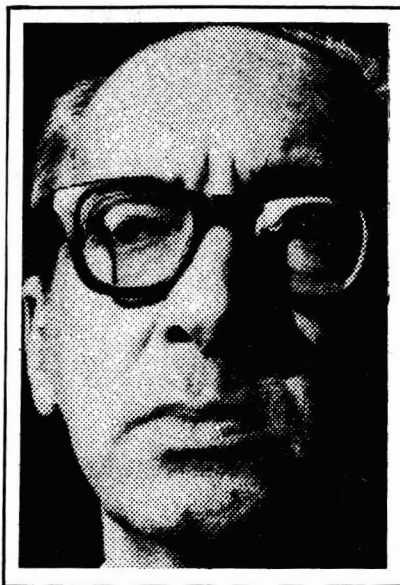


fora de la trágica situación del hombre frente al mundo" afirma Verani. Sin embargo, este no es el rasgo que le ha dado la importancia trascendental en nuestra literatura; ante todo Onetti representa una ruptura con la novela tradicional porque para él la realidad adquiere una función eminentemente poética.

Dejando de lado las técnicas "realistas" y "psicológicas" que hasta ese momento habían utilizado los novelistas hispanoamericanos, y sin confundir jamás el compromiso humano con la actividad creadora, Onetti se propone captar la intensidad de la vida humana por medio de la experiencia subjetiva: "el universo narrativo de Onetti escinde el orden del realismo anecdótico ingresando de varias maneras al campo creador" según palabras de Verani. Su primera novela, *El Pozo*, heredera directa de las *Notas del Subsuelo* de Dostoievski, da un giro nuevo y sorprendente: a partir de la interiorización subjetiva crea un mundo verbal autónomo. En ella y en todas las novelas posteriores se hace evidente la total creencia en el poder de la escritura como única posibilidad de salvación, por eso "la literatura de Onetti es una reafirmación de la literatura". Una y otra vez Verani reitera la afirmación de la ficción como la característica reivindicadora y fundamental en la narrativa onettiana; en su comentario crítico de *La Vida Breve* nos dice: "La proyección ilusiva a través de la literatura es un modo de supervivencia. Para Braunsen la invención es el único camino para la realización de su ser, la única posibilidad de conferir sentido a su vida, de justificar su existencia".

Con base en la concepción estética de Onetti, la literatura como un *fin*, Hugo Verani sintetiza los tres elementos que sirven de ejes a la estructura narrativa de las novelas: la fragmentación de la realidad, la existencia de un mundo totalmente inventado, la característica lúdica de la escritura.

Las novelas *El Pozo*, *La Vida Breve*, *Los Adioses*, *La cara de la Desgracia*, *El Astillero*, *Juntacadáveres*, representan fragmentos de un universo mítico que aunque es coherente y permite unificar la visión fragmentada siempre genera algo misterioso y ambiguo como la vida misma. Estos fragmentos de la realidad pretenden



Onetti

dar la apariencia de verosimilitud de lo real, y aquí Onetti hace otro aporte original: fusiona dos concepciones distintas; se relaciona con la tradición europea cuyas técnicas asimila y cristaliza en algo propio. En la ficción onettiana cada novela forma parte de la Novela total a la manera de la *Comedia Humana* de Balzac.

La ciudad de Santa María, antecedente directo del Macondo de García Márquez, es un mundo mítico en el que siempre se vuelve al principio porque no hay tiempo ni historia; es un mundo cerrado, reinventado a imagen de los sueños imposibles del creador. En él se concilia la realidad exterior con la constante evasión al mundo interior.

Toda obra poética es también una confirmación de la condición de *homo ludens*. El lector de Onetti desempeña una actividad creadora por medio de la cual obligadamente recompone la realidad o realidad es que cada novela supone. Las constantes transformaciones del yo son interpretadas por Verani como un ritual esperanzado en salvar el sin sentido pero también como una asunción absoluta del absurdo "frente al fracaso y la incapacidad de establecer un vínculo, hay siempre una salida para el héroe onettiano: reedificar el mundo, inventándolo de nuevo a imagen de su propio sueño irrealizable". Es pues esta certeza la que da título al libro *Onetti: el ritual de la impostura*. La impostura no es más que el conjunto de verdades falsas que cada personaje, o

mejor dicho, cada máscara vive en el constante juego de su deseo.

Finalmente Hugo Verani define la obra de Onetti como un producto de la experiencia personal: "Con Onetti la novela se vuelve una incesante interrogación de la experiencia del individuo... pretende desentrañar lo tremendo y absurdo de la vida, una búsqueda de sentido que se disuelve en fragmentos irreconciliables, en una pluralidad de máscaras, farsas y simulacros, en un sondeo ambiguo y polivalente que desencadena una multiplicidad de inferencias inquietantes."

Este trabajo claro e inteligente pretende dar no sólo la visión compleja de la literatura de Onetti sino también explicar el desenvolvimiento de las letras hispanoamericanas a partir de él.

Rocío Montiel Toledo

## DE ARTES PLASTICAS

### SOBRE LA PINTURA DE ARTURO RIVERA

Si algo vibra en las obras de Arturo Rivera, aparte del perfeccionismo clásico y de la concepción renacentista — múltiples planos, razón, justificación, alegato, reposo — es la presencia de cierto fantasma cuya región de origen no sería, por cierto, el relato que se cuenta en las noches de la infancia, sino ese otro territorio anegadizo pero insoslayable, perturbador pero frío como las estepas: el inconsciente. Es difícil poder aislar esa presencia y un primer riesgo nos paraliza: los elementos que aparecen en las composiciones se ofrecen a las interpretaciones como pan al hambriento. La tentación hace presa del espectador y, como arrastrado por una

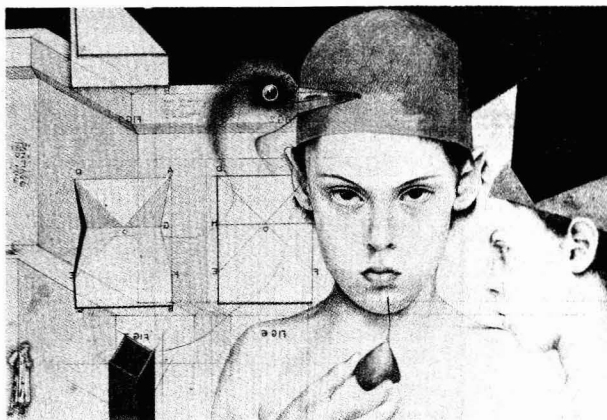
▲ Museo de Arte Moderno, abril-mayo de 1982.

manía incontenible, se lanza a buscar las significaciones edípicas, castratorias y todo lo que de allí cuelga hasta el infinito, incluidos padres, falos, faltas, leyes y senos maternos que se brindan o se niegan a la pobre especie humana sufriente.

Mal camino, porque la perspectiva psicoanalítica o psicológica aplicada a esta obra extraña sería lo mismo que leer, en una obra realista, y con el mismo criterio interpretativo, que una hoz y un martillo situados en el ángulo izquierdo de un cuadro cualquiera sería expresión de una deliberada vocación hacia el socialismo. Iconografías aparte —presentes como elementos de análisis en toda la enseñanza de la historia del arte— debe haber una manera de separar esa presencia del inconsciente, de extraerla como se extrae la piedra de la locura, mediante una operación seca, sin vocabularios especializados y sin la anodina descripción de lo que *es* el cuadro que se ve y que ni siquiera sería válida para hacerse entender por un ciego, a menos que éste fuera, a la vez, idiota.

Entonces, podrá decirse, la única manera de llegar a ese inconsciente de los cuadros de Rivera ha de ser dejarse estar con la visión vaga, sin aparentes asideros, como para liberar un poco esa recóndita materia —que no se anuncia con clarines, ni se declara como una guerra— y, valga la imagen mecanicista, enchufarlo a ese otro inconsciente que de pronto aparece sobre la superficie del cuadro, entre los trazos, enredado a la pintura, entrelazado a la concepción misma de la especie plástica, disparado a espacios de sombras que llevan a un más allá del que no hay retorno, extendido como una sustancia sobre el rojo, latente en la morbidez de la carne, embalsamado en una atmósfera, amortajado entre alusiones a la muerte.

Vacíos, infinitos de líneas que huyen, elementos situados en la soledad y rescatados apenas y a veces por algún esquema geométrico que los reúne al conjunto, cuerpos seccionados por los límites del cuadro y cuya parte faltante inaugura vaya a saber qué otros espacios más allá del rectángulo enmarcado, personajes centrales alrededor de los que se descomponen otros universos de materia o de espíritu, núcleos vivos junto a núcleos muertos, naturalezas muertas metidas en mundos de



sueño o de muerte; un observador que se exhibe y mira hacia afuera, hacia nosotros, como si a partir de esa mirada instaurara un juicio sobre el mundo desde una perspectiva desconocida pero que si por algo se define es porque está viva, con una vida que no se ha desprendido de la verosimilitud de las figuras humanas, aunque eso cuenta, desde luego, sino de otra extraña fuerza, indefinible, la que genera el inconsciente

Arte-Inconsciente-Deseo-Muerte se distribuyen en la tabla o en el papel, en su totalidad o en su fragmentarismo, segregados por un sistema de coordenadas espaciales, por no decir astronómicas, en asociación libre, sin otra contención que la del equilibrio propio de las formas en la estructura del pensamiento. Se diría imágenes, como las poéticas, sin la presión del relato pero componiendo sin embargo pequeñas historias en su estrecha o lejana relación con las otras que pueblan el universo de la obra. Cada núcleo tiene su órbita propia, su reposo intransferible en un recinto, el imaginario, pero también el que se edifica para contener los elementos o el otro más distante que se genera a partir del personaje que mira cuando no el que encierra propiamente el marco del cuadro.

Dispuestos en un orden imaginario que, sin embargo, no deja de *escenificar*, de mostrar, de exponer, los elementos de la composición están allí como "en un ángulo de mira", como si el trayecto del ojo o de la mano que los dispuso se hubiera detenido en un instante, sin preconceptos ni horarios, en el puro azar de la marcha, para revelar lo que puntualmente sucedía en ese escenario, sin temor a haber enlazado, en

el recorrido, con los seres y los objetos, una idea inédita del espacio y de las cosas en el espacio. Ahora bien, ese procedimiento, si así puede llamarse, atento a las mínimas evoluciones de la materia y condenado a la perfección por los tiempos que se impone y el ritmo en que se ejerce, es la búsqueda y realización misma del deseo que ha buscado su forma para *ser* deseo.

Mal podrían considerarse, luego de todas estas especulaciones, a las figuras humanas de Rivera como retratos de personas que, del otro lado del cuadro, situados allí donde miran los ojos de esos seres —o hacia donde se deslizan— pudieran reconocerse, medir el parecido o rescatar implicaciones psicológicas de tal o cual actitud, de tal o cual gesto.

Las personas fueron *reales*, los modelos *existieron*, por cierto, pero lo que allí aparece —y otra vez se trata de fantasmas— es la manera en que han trascendido, como personas o como modelos, al plasmarse en materia artística, al convertirse en plástica, al ser más hábito que carne, más inminencia que noticia. Y como la anécdota no interesa en el momento en que la escena se situó en la mira, ni interesa tampoco la representación, las figuras humanas, aunque centrales por su peso "antropológico" y cultural, no son sino elementos del conjunto, no son más aterradoras ni más demoníacas que un caracol, un hueso, la caligrafía de un texto, una fecha, un nombre o una caja cuyo fondo no se percibe, y a los que no se les demanda un parecido para definir su gravedad.

Esta concepción artística exige ser devoto del detalle, minucioso en la percepción de las cosas, maniático en la captación del más mínimo destello de

la materia. Quien elige ese camino, como emisor o como receptor, está condenado a una noria, pero a una noria excelsa que hace sufrir pero al mismo tiempo complace, que obliga a detenerse en medio del tráfago y, salvando todas las impacencias, a liberar imágenes retenidas, pulsiones acorraladas por el exceso de entendimiento o la fuerza de la racionalización. A ese vértigo convoca la pintura de Arturo Rivera.

Tununa Mercado

## DE MÚSICA

### MÚSICA VOCAL

Considerando la importancia histórica que la música vocal tiene desde épocas muy remotas, y no sólo en la civilización occidental, se antoja muy peculiar el hecho de que en México se da muy poca atención al cultivo y la difusión de esta forma musical. Proliferan las orquestas sinfónicas, pero no los coros; tenemos violín y piano a todas horas, todo el año, pero pocos conciertos y recitales de música vocal. Es por ello que resulta casi un acontecimiento notable el hecho de que, en un mismo fin de semana, y en tres escenarios separados apenas por unas cuantas cuerdas, se ofrezcan al público tres actividades musicales en las que lo más importante es la música vocal.

La primera de estas actividades tiene lugar en el auditorio de la Escuela de Medicina, y en ella la Camerata del Coro Convivium Musicum interpreta música profana del renacimiento. Es importante señalar que los miembros del conjunto son conscientes de la poca información que nuestro público tiene respecto a esta clase de música; se agradece, pues, que los propios cantantes expliquen datos culturales, sociales, literarios y musicales con respecto a la música que interpretan. En tales explicaciones resalta la importancia que se daba en la música vocal renacentista a los elementos populares de la vida cotidiana, y la subordinación de la música a las necesidades del texto. Por otra parte, se señala también el énfasis en la escritura polifónica y que para el hom-

bre del renacimiento la interpretación de la música vocal es básicamente un hecho comunitario. De ahí que buena parte de la música de aquellos tiempos sea transmitida principalmente por medio de la tradición oral.

En el programa, se interpretan más de una veintena de canciones, representativas de todas las regiones musicalmente importantes de la Europa renacentista. Entre ellas, destacan por conocidas la famosa *Greensleeves*, la pavana *Mille regretz* de Josquin des Prés, y *Come ye, sons of art* de Henry Purcell. La selección de obras tiene la ventaja de permitir que el público escuche a compositores conocidos, como Dowland, Morley y Lasso, junto a otros cuyas obras no nos son tan familiares: Bennett, Lechner, Scandello, Vázquez. La variedad de textos importa porque permite escuchar por igual canciones de amor que descripciones naturalistas, invocaciones al arte y celebraciones de la gula. Y desde el punto de vista anecdótico, vale la pena mencionar *Le chant des oiseaux*, de Clement Jannequin, interesante obra en la que el autor, además de describir en el texto a una serie de aves, ha escrito las onomatopeyas correspondientes para ser cantadas (o piadas, o trinadas) por el coro, de manera que resulta un curioso ejemplo de música descriptiva por excelencia. A pesar de que hay pocos puntos de comparación para eventos de esta naturaleza, puede decirse que es claro que el recital ha sido bien preparado, y que al margen de las consideraciones estilísticas que sobre las interpretaciones pudieran hacerse, la verdad es que resulta muy refrescante encontrarse de pronto con una actividad musical de esta naturaleza, en medio de tanto Tchaikovski, Puccini y Rachmaninoff.

Al día siguiente, hubo otro programa musical en el que la música vocal resultó lo más interesante. Se trató, aunque parezca contradictorio, del último concierto de la temporada de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, y en él se incluyeron dos obras en las que actuó el Coro de la OFCM que dirige Jorge Medina. La primera de estas obras fue *La doncella elegida*, de Debussy, basada en el poema *The blessed damozel*, de Dante Gabriel Rossetti. La partitura de Debussy es realmente interesante, no sólo por sus valores estrictamente musicales sino porque es una muestra muy clara de las ideas extra-

musicales del autor con respecto a los textos, y en este caso particular respecto al texto de un artista ligado íntimamente al movimiento prerrafaelista.

Armonías elusivas, melodías engañosas y un claro sentido de la textura orquestal caracterizan a *La doncella elegida*, y en esta versión, dirigida por Fernando Lozano, titular de la OFCM, se dió un elemento que quizá nada tiene que ver con la música misma, pero que sirvió quizá como una muleta visual: la soprano Lynn Borok Melton, que cantó el papel de la doncella, pareció en efecto una imagen surgida de una pintura de otro tiempo: largo vestido violeta, enorme cabellera suelta y una flor de vivo colorido contrastando con la blanquísima piel. En fin, y volviendo a la música después de esta digresión pictórica, hay que decir que no siempre una música y un texto hacen una combinación verosímil; en este caso particular, la combinación sí fue efectiva: a las imágenes refinadas y etéreas del texto de Rossetti se superpuso una música que no parece tener puntos de apoyo en lo terrenal.

Después se interpretó *Chóros No. 10*, para coro mixto y orquesta, de Heitor Villa Lobos, obra basada en la canción brasileña *Rasga o coração*. Vale la pena citar una afirmación del propio compositor sobre sus *Chóros No. 10*: "Esta obra representa la reacción de un hombre civilizado ante la naturaleza cabal, su contemplación de los valles del Amazonas y la tierra del Matto Grosso". Si bien la zona orquestal de la obra tiene muchos puntos interesantes, es la parte coral lo más atractivo de ella. Cabe mencionar el hecho de que Villa Lobos emplea en su escritura vocal una serie de sílabas y articulaciones sin significación textual que sirven para estructurar un tejido coral que mucho tiene de sugerencias primitivas, y al mismo tiempo, nos presentan un trabajo detallado de construcción rítmica. Y, a propósito de la construcción rítmica, me parece interesante comentar una coincidencia inesperada: existe en *Chóros No. 10* una célula rítmica adjudicada al coro, quizá la figura más persistente de toda la obra, que guarda una notable similitud con la figura rítmica, igualmente persistente, que conforma el primer tema del primer movimiento de la *Sinfonía No. 0* de Anton Bruckner (el número 0 fue adjudicado a la obra