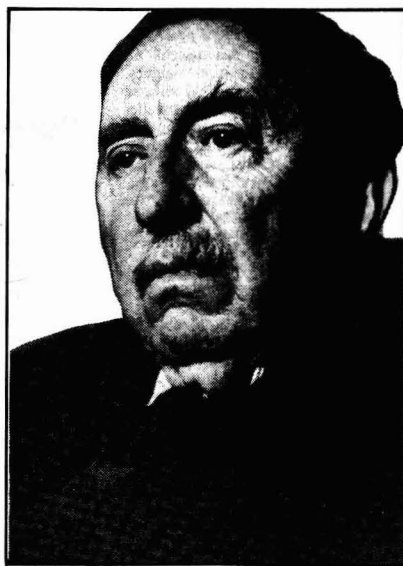


DE LIBROS

DOS MODELOS LITERARIOS

En plena ofuscación del mercado editorial, entre los devaneos de una pseudo crítica que se complace discurriendo sobre los posibles valores del *best-seller* importado o de sus exponentes vernáculos, una editorial de la Argentina (en cuya producción, por cierto, no está ausente el *best seller*) se rinde a la loable tentación de reservarse un espacio para traducir *buena* literatura y lanza una nueva colección con el título de "Intelect". La candorosa arrogancia del rótulo insiste en el riesgo asumido al dirigirse a los gustos refinados del lector y al confiar en que los textos programados, casi todos escritos en la primera mitad de este siglo, conseguirán por su calidad misma "atrapar la atención del impaciente hombre y mujer de nuestros días", según declara la solapa de los primeros tomos aparecidos. Entre ellos figuran obras de dos novelistas de lengua inglesa: Edward Morgan Forster y Jean Rhys. En verdad, no es necesario tranquilizar la menor impaciencia para leer dos novelas tan seductoras como *Encuentro en Monteriano* y *Vista al río*, de Forster, o un relato tan sobrecogedor como *Buenos días, medianoche*, de Jean Rhys. Al placer de la lectura se suma el interés de preguntarse qué significa hoy su relectura y el de comprobar hasta qué punto las estructuras de oposición desarrolladas en esas obras no se han degradado en la repetición de los folletines modernos. Autores tan distintos como E. M. Forster y Jean Rhys revelan una vez más que la literatura auténtica conforma la sociedad en la que surge y de la cual sólo parecería mera expresión o reflejo. Con la añadidura de que, leídos ahora, reactivan la visión de situaciones harto frecuentes en nuestro mundo: el afán de integración en medios que anulan a quienes no respetan sus códigos, o la margina-



Forster

ción vivida como destino inexorable o enaltecida en el sueño de una vía de escape.

Forster publicó esas novelas suyas en 1905 y en 1908; la de Jean Rhys apareció en 1939. En un extremo, un inglés escribe en pleno auge de la antropología arquetípica de Frazer y de los libros de viajeros, y parece ofrecer su versión personal del anhelo de partir en busca del radiante mito ahistórico: la tierra prometida donde es posible la inocencia inmune a todo convencionalismo. Forster y sus personajes viajan a Italia. En el otro extremo, una habitante de Londres nacida en las Antillas, hija de un inglés y de una criolla de las Indias Occidentales, es en sí misma el resultado del viaje: alguien para quien volver a irse es corroborar el retorno que está en su origen. Jean Rhys y sus protagonistas se han ido a París y allí comprueban que las vías de escape convergen en el espacio de la salida: ellas mismas.

Jean Rhys escribe en el París de entre los años 20 y los 30: al mito de la inocencia y la mágica fusión entre el alma y el mundo sucede la experiencia de la marginación, la extra-vagancia, la afirmación de la soledad entre el fervor de los encuentros efímeros. Son los años en que también vive en París la norteamericana Djuna Barnes, quien por la misma época publica su extraño relato *El bosque de la noche*: en el centro de ambas noches, la de Rhys y la de Barnes, un mundo de seres arrebatados por la ansiedad del contacto y a la vez

resignados a la reclusión. A ambas escritoras las descubren hombres ya ilustres: T. S. Eliot prologa *El bosque de la noche*; Ford Madox Ford protege e inicia una *liaison* con Jean Rhys: es, en la novela *Quartet* (1928), de su protegida, el personaje H. J. Heidler (por entonces Ford había adoptado este apellido en reemplazo de suyo verdadero, Hueffer), que en París, con la complicidad de su propia mujer, ampara, seduce, y por fin abandona a Marya, cuyo marido está en la cárcel. La protección de los influyentes no dura: las autoras de estas novelas con personajes marginados seguirán a su vez marginadas hasta que les llegue un desigual redescubrimiento: Djuna Barnes languidecerá en un mísero departamento del *Village* neoyorkino, apenas recordada por los exquisitos; Jean Rhys entrará en la notoriedad en 1966 con *Ancho mar del Sargazo* (dos premios); hoy se exhibe en Londres una película de James Ivory hecha sobre *Quartet*.

La crítica literaria ha prevenido una y otra vez contra el riesgo de confundir la voz del autor real con la de sus personajes. Esto no es desechar los enlaces entre la vida de un autor y el vivir en sus obras, a condición de no caer en fáciles determinismos. El vivir de E. M. Forster y el de Jean Rhys están en sus novelas, que los explican, y no a la inversa. En *Encuentro en Monteriano* y *Vista al río*, Forster narra dos formas de *mésalliance*: en la primera, los acaudalados familia Herriton despiden a una oveja negra de la familia, Lilia, viuda de un Herriton, que parte a Italia con una acompañante, la señorita Abbot, puntual cumplidora de los códigos burgueses de la Inglaterra victoriana. En *Monteriano*, Lilia conoce a Gino, un muchacho deslumbrante, se casa con él, tiene un hijo y muere poco después sin haber logrado integrarse a esa Italia que la había seducido. La jefa del clan Herriton despacha dos emisarios a Italia en busca de ese niño que considera mercancía que le pertenece: sus hijos Harriet, solterona anquilosada, y Philip, revestido con todos los atributos del esteticismo decadente. El nuevo encuentro en *Monteriano* precipita la catástrofe: Harriet se revelará capaz de una violencia insospechada; Philip se rendirá a la fascinación de Gino. En *Vista al río*, la dirección es la opuesta: Lucy Barlett, que también ha viajado con su pacata *chaperonne*, la señorita Charlotte, co-

▲ E. M. Forster: *Encuentro en Monteriano* y *Vista al río*. Jean Rhys: *Buenos días, medianoche*. Javier Vergara Editor. 205, 291 y 194 pp. respectivamente.

noce en la *Pensione Bertolini* a George, un excéntrico compatriota con quien tiene un levisimo y casual encuentro erótico. De regreso a Inglaterra, a punto de un matrimonio razonable y con la inconsciente complicidad de Charlotte, cambia de decisión y regresa a Italia con el imprevisible George. El título original de *Encuentro en Monteriano* es *Donde los ángeles no se aventuran*: parte de un verso de un largo poema didáctico (*Essay on Criticism*) de Alexander Pope: "Pues los necios se precipitan donde los ángeles no se aventuran". Los necios, Harriet Philip, se han precipitado al recinto del mito para descubrir una inocencia que les llega demasiado tarde. No fue al propio E. M. Forster a quien se le ocurrió ese título revelador (conservado en la primera traducción al español de la obra, Editorial Sur, 1955). Fue el musicólogo E. J. Dent, amigo de Forster, quien propuso el verso de Pope en lugar del título sugerido por Forster: *Gino*. ¿Acaso Dent leyó en la novela cosas que Forster mismo no llegaba a descifrar? El propio Forster provenía de una *mésalliance*: su madre, Lily Wichelo, era de una familia pobre que en vano se ilusionaba presumiendo de que el apellido era una deformación inglesa de "Richelieu". Protegida por la acaudalada Marianne Thornton, Lily se casa con un pariente de esa imponente dama y entra de sesgo en el clan de los poderosos. Tras la muerte temprana de su padre, E. M. Forster es el centro de un duelo entre mujeres que se lo disputan ("el curioso duelo que se libra por cada bebé fue librado y decidido temprano", se lee al principio de *Encuentro en Monteriano*). Sólo se independizará cuando ingrese en los áureos círculos del King's College de Cambridge, y sea admitido en el grupo de los "Apóstoles", intelectuales que desdeñan el éxito social y con lenguaje inspirado en la metafísica alemana declaran que la realidad sólo existe dentro del grupo, más allá del cual la humanidad sólo es un fenómeno aparente. Quizás ese elegante idealismo atempera ciertos sentimientos que ya surgen en Forster (su pasión, apenas compartida en el nivel intelectual, por el joven Hugh Meredith, que lo convierte al agnosticismo) y le haga fruncir el ceño cuando oiga a Lytton Strachey, otro miembro del círculo, declarar que cierto tipo de relaciones entre amigos son un gesto en favor del futuro de la

humanidad. Lo cierto es que, mentalmente liberado, físicamente impoluto, E. M. Forster inicia el rito iniciático: el viaje hacia la rama dorada. En 1901 recorre casi toda Italia, tomando apuntes para sus novelas "italianas", que por entonces llama *Gino* y *Lucy*. Las novelas se publican con varios años de intervalo (entre ellas, median *The Longest Journey* y *Howards End*, una mirada crítica a Cambridge) y en ambas Forster logra proyectar sus ansiedades en dos hermosas parábolas donde la necesidad del mito coincide con el distanciamiento irónico respecto de esa sed de ilusión. Philip y Harriet, los hermanos de *Encuentro en Monteriano*, los nunca ángeles, se han aventurado hasta vislumbrar el rostro mismo de la inocencia, han rozado la rama dorada sin atreverse a asirla, han vuelto a la insularidad. En *Vista al río*, Lucy ha podido ir algo, algo más lejos: ha huido de regreso a Italia con su montaraz George para instaurar una grata, apacible mitopoiesis inglesa en "el hermoso país donde todos dicen Sí, donde la negativa no existe, "donde las cosas suceden".

Gracias a la feliz iniciativa de una editorial, la traducción de *Buenos días, medianoche* (el título es un verso de otra solitaria: Emily Dickinson) de Jean Rhys permite atestiguar la experiencia del cambio en las actitudes de la literatura frente al mundo. Jean Rhys está en las antípodas de E. M. Forster: no sólo se ha derrumbado para ella el mito de la evasión, sino que también ha logrado ofrecer una nueva forma de distanciamiento respecto del vivir personal contemplado como operación previa al acto de narrar el mundo. Como Sasha, la protagonista de *Buenos días, medianoche*, Jean Rhys ha vivido en París sosteniéndose con trabajos efímeros; como ella, ha padecido en el amor el fracaso y la humillación. Jean Rhys escribe en momentos en que está muy presente esa forma de la introspección, el realismo simbiótico y el alarde técnico que es el recurso del *fluir* de la conciencia. Y no lo utiliza. Sasha se cuenta en primera persona, registrando el mundo sin enjuiciarlo. Y en esa inmediatez absoluta entre el que enuncia y lo enunciado, se reabre el distanciamiento: el mundo, ingobernable, feroz, parece imponerse como por sí solo. La relación se invierte: el "yo" que enuncia se convierte en víctima avasallada; esa primera persona que ha organizado el

mundo, lo atestigua como una profusión de significantes brutales. Espléndida lección de literatura: aparece un modelo que, en su momento, replantea la literatura sin seguir las vías de la reelaboración, la deformación o la parodia como formas de ruptura. Un modelo que así reactiva nuestra visión de la literatura europea.

Enrique Pezzoni

LA IMAGINACIÓN RECOBRADA

Hoy en día, en un mundo infestado por ideologías y doctrinas que danzan alrededor del hombre enajenándolo, la literatura casi se ha olvidado de su función y capacidad de transformación fantástica e imaginativa de la realidad y de su carácter radicalmente estético para someterse y ponerse al servicio de posiciones ideológicas concretas. Sin embargo, ante esta situación, algunos escritores contemporáneos, sacudiéndose y pasando por alto cualquier postura ideológica, han tratado de devolver a la literatura su carácter eminentemente poético y sus cualidades imaginativas y fantásticas, rescatando sus elementos simbólicos y ubicándola, así, en la zona de lo sagrado.

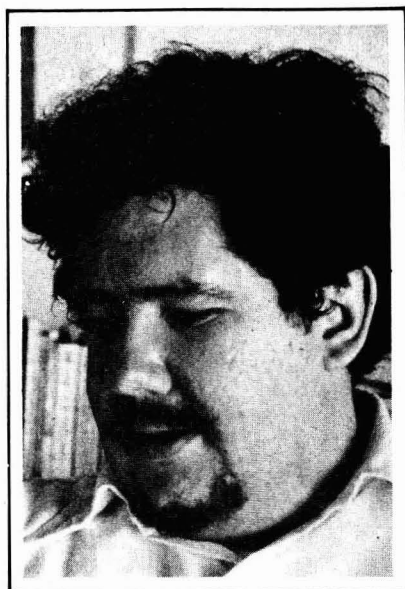
Evidentemente entre estos escritores se halla Hugo Hiriart. Su literatura es una literatura nostálgica de sí misma. Es decir, una literatura que añora la edad de oro en que ésta se encontraba dominada casi exclusivamente por la imaginación y la ficción, y en la que el mundo era un paraíso regido por los conceptos de totalidad y absoluto. "Lo que si se sabe es que hubo un tiempo en que el mundo, todo el mundo, fue un jardín. Que yo sepa nadie dice qué había fuera del paraíso, del Edén; ese jardín se regía de un modo extraño por la categoría de totalidad." (p. 21). La literatura de Hiriart pretende instalarse en el ámbito sobrenatural de la imaginación pura y recobrar la concepción de la palabra como principio renovador y or-

▲ Hugo Hiriart. *Cuadernos de Gofa*. México, Joaquín Mortiz, 1981. 359 pp.

denador del universo poético, como principio cosmogénico ("Al principio fue el verbo". *Génesis*).

Con los *Cuadernos de Gofa*, Hugo Hiriart emprende nuevamente (ya lo había hecho anteriormente en *Galaor*, *Disertaciones sobre las telarañas* y en algunas obras de teatro) su labor y su afán desmesurados por recuperar el espacio de lo imaginario en la literatura, y recuperar, asimismo, las posibilidades de asombro y de sorpresa ante ésta en el lector. Hugo Hiriart va en busca de la imaginación perdida.

El libro es una incursión, extensa y agotadora, por la misteriosa, vastísima y compleja cultura gofa, en donde el autor nos muestra de manera bastante amplia y completa su historia; su vida política, social y económica; sus costumbres, tradiciones, creencias y manifestaciones científicas y artísticas, haciendo especial énfasis en su literatura (el libro nos presenta varios ejemplos magistrales de algunos textos de la literatura gofa, a través de las antologías y ediciones críticas que realiza el profesor Dódolo de obras como *El viajero en el paisaje* de Rapuz, *El libro de todos los estandartes* y *El cantar de Dogolor*, estas dos últimas de autor anónimo). Hugo Hiriart nos presenta un microcosmos que constantemente se sale de sí mismo para volcarse en una realidad más concreta, aunque igualmente vasta, y convertirse en un macrocosmos, devolviendo así el reflejo que constituía a la realidad original. Podría decirse que la historia de Gofa es la historia de la humanidad; por ella transcurren y concurren en ella, todas las historias, costumbres y tradiciones del hombre; todas sus experiencias se acumulan en Gofa. "... —se ha dicho que no hay realidad que no haya sido venerada en Gofa—, y las costumbres, en una sola ciudad, podían ser casa por casa enteramente diferentes." (p. 23). A continuación de estas palabras aparece una pregunta, de la manera más sencilla, sobre la identidad y ubicación de Gofa: "¿Dónde está Gofa?"; esta interrogante había sido respondida en líneas anteriores, de manera igualmente sencilla y un tanto ingenua e ingeniosa: "Gofa está donde están los gofos". La respuesta no pudo haber sido más acertada; efectivamente Gofa no tiene una delimitación espacial determinada y precisa, porque Gofa está en todas partes y, a la



Hugo Hiriart

vez, en ninguna; pertenece al espacio del mundo tangible, real y objetivo, pero también al de la ficción, intangible y subjetivo. Podemos decir entonces, en suma, que el universo de Hiriart es un compendio, totalmente completo, en donde se fusionan las historias, mitológicas y tradiciones, tanto ficticias como reales, y los sueños, que, como dice el profesor Dódolo, personaje principal de la obra, muchas veces se inscriben, al igual que la literatura, en la atmósfera u orden de cosas de lo horrible, amedrentador y ominoso, y que, por la misma materia de que se componen, el intentar transmitirlos y comunicarlos constituye una tarea vana, destinada a fracasar. (p. 75).

Junto con este universo, inagotable e infinito, nos muestra una excelente galería de personajes y criaturas fascinantes, habitados por la magia y el sueño, que se despliegan sobre él para poblarlo y repoblarlo. Los personajes de la obra, Bruno, Markusovsky, Elias Matute, el padre Ismael, Irene, Helmholtz y principalmente el profesor Gaspar Dódolo, son tan conmovedores y tan llenos de vida que invitan al lector a participar dentro de la novela misma como si fuera un personaje más. El profesor Gaspar Dódolo, no sólo es el actor principal y el más interesante de la obra, sino que, en un curioso tratamiento, es también su autor. Los *Cuadernos de Gofa* constituyen los diarios y memorias del profesor Dódolo, aunque éste no lo vea así: "Los escritos de este cua-

derno no intentan ser un diario: las muchas obligaciones del diario son extravagantes y trabajosas" (p. 12), en donde expresa sus conocimientos, ideas, deseos, aventuras, amores y muchas otras cosas. Al presentarnos Hugo Hiriart al profesor Dódolo como el autor de la obra se establece un juego entre el autor y su personaje, en el cual el autor se funde y se desdobra en el personaje y éste a su vez en el autor, devolviendo también, de esta manera, su carácter lúdico a la literatura, íntimamente relacionado con el espacio de lo imaginario.

Mario A. Rojas V.

UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA DE JUAN CARLOS ONETTI

"Creemos que la literatura es un arte. Cosa sagrada en consecuencia: jamás un medio sino un fin". *Acción* (24 octubre 1963). Esta es una de las declaraciones más rotundas de Onetti y es citada en el exhaustivo análisis que hace Hugo Verani a propósito de la obra del novelista uruguayo. La firme conciencia de escribir cifrando la humana condición a la vez que excediendo sus límites, ha determinado la influencia definitiva de la narrativa de Onetti en el desarrollo de la literatura hispanoamericana en los últimos cuarenta años. Verani parte de la certeza angustiosa de que el arte del siglo XX ha sido una protesta desesperada en contra del sin sentido y Juan Carlos Onetti no escapa a esta condición.

Antes del auge del Existencialismo, Onetti se plantea la preocupación por el ser como uno de los temas centrales de la obra de arte. La búsqueda del estado original antes de la caída, la empecinada autonegación y el inevitable fracaso al que parece estar condenada toda empresa humana son constantes en los habitantes de Santa María, el universo mítico de Onetti. "La destreza de Onetti convierte a este mundo imaginario en una imagen espontánea y vital del existir, en una obsesiva y angustiante metá-

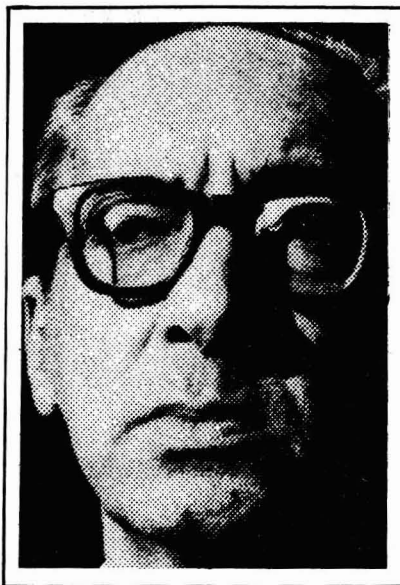
Hugo Verani. *Onetti: el ritual de la impostura*. Monte Avila Editores. Venezuela, 1981.

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.