

Conjunciones y Disyunciones se reconoce en todos los resquicios inspirativos del libro, el cuerpo habla con signos positivos y negativos, con saber y silencio, con luz y sombra.

"... serpiente que se enrosca y asciende: cascabeles entre las bisagras de las vértebras... Latido que estalla en lo alto del cráneo. Pensamiento en blanco..."

El cuerpo describe al significante y el significante marca una parte del cuerpo con una letra.

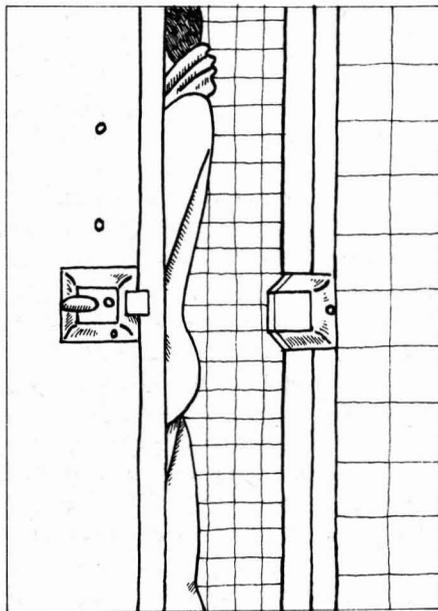
"Una A en ese trono, fiera de piel luciente. De otra blanca, segura, en lo alto de la testa, emergen en torrentes innumerables hacia la A del vaso; caída de rápidos signos, minúsculos pájaros blancos, piedrecillas de leche, rocío que regresa a la cúspide. Una A sobre su sexo. Brasas, resplandor que asciende hasta la A del vaso..."

"OM blanco
A rojo
HUM azul

Paz dice que el tantrismo hindú y budista recoge o reincorpora una tradición antiquísima de ritos orgiásticos y de fertilidad probablemente anteriores a la llegada de los arios. Pero los ritos de *Cobra* no tienen tiempo ni destino, tampoco son evidentes o verosímiles, llevan más bien a la *chora* pulsional pre-verbal localizada en el interior del cuerpo o de la mente.

"...Me voy envolviendo en mí mismo-ovillo, vulva, los codos contra el vientre... ¿Que demonio encarnabas de una ópera afásica?... Ahora, lelo y mudo, en tu limbo el amor es intolerable... Huyó con fondo de arcoiris, de una montaña y siete círculos de océanos separados por siete círculos de colinas doradas..."

Las metáforas tántricas, dice Paz, no sólo están destinadas a ocultar al intruso el verdadero significado de los ritos, sino que son manifestaciones verbales de la analogía universal en que se funda la poesía. Sarduy, más que hacer un cosmos, orquesta un cuerpo-lenguaje sin mundo, absolutamente literal y sémico. El recorrido desde *Barroco* hasta *Cobra* y últimamente en *Martreya* supone fundamentar un discurso que recobra la grandiosidad de los libros universa-



les. Nunca la letra y el deseo entraron a tal complejidad histórica, y a tal multiplicidad de voces, brillos, éxtasis y misterios. Sarduy simplemente prestó oído al carácter oceánico del texto.



ANTROPOFAGIA Y CARNAVAL

POR ARMANDO PEREIRA

El número 108-109 de la *Revista Iberoamericana* se inicia con un interesante ensayo de Emir Rodríguez Monegal titulado "Carnaval/Antropofagia/Parodia". En él, el crítico uruguayo analiza los usos y aplicaciones que ha hecho occidente de las teorías de Mijail Bajtin. En Europa han sido principalmente Hayman, Kristeva y Laurent Jenny quienes se han ocupado de aplicar las concepciones del filósofo ruso al estudio de la literatura. Y, entre nosotros, la crítica de vanguardia brasileña y, sobre todo, Severo Sarduy en sus análisis del barroco y el neobarroco americano.

Los tres libros principales de Bajtin, en los que ha quedado planteada su concepción sobre el arte y la literatura, son: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais, El texto de la novela, y La poética de*

Dostoievski. En ellos el escritor ruso concibe la literatura (principalmente la popular medieval y la renacentista, aunque también, pero en menor medida, la romántica y la moderna) como parodia, como carnaval, y su enfoque tiende a desplazar el logocentrismo que había dominado a la crítica europea hasta entonces y a elevar a un primer plano formas consideradas como "marginales" por la cultura occidental.

La intención principal del ensayo de Monegal consiste, pues, en mostrar la validez que estas teorías presentan para la literatura latinoamericana. Si bien es cierto que esta concepción de la cultura como fiesta y carnaval puede haber desaparecido ya de Europa, "en América Latina el carnaval está vivo aún: especialmente en el área del Caribe y en el Brasil", producto precisamente de la mezcla de culturas (indígenas, europeas, negras y asiáticas). En la literatura brasileña, tal vez su mejor exponente ha sido Jorge Amado, en cuya obra han quedado plasmados los ritos afrobrasileños en su vertiente bahiana. Algo similar ha sucedido en la literatura cubana: Alejo Carpentier, Lezama Lima, Cabrera Infante y Severo Sarduy son la mejor prueba de ello.

Pero no es sólo en el Caribe o en Brasil donde este sentido carnavalesco de la cultura está presente, también aparece en el Río de la Plata, con Jorge Luis Borges, aunque indudablemente de manera mucho más matizada: "La carnavalización en su obra es el resultado de un proceso extremadamente elaborado de parodia de la cultura occidental".

Después de abundar sobre el carácter paródico de la literatura borgiana, Rodríguez Monegal aplica las categorías bajtianas a la obra de Lezama Lima, concretamente a *Paradiso* y a *Oppiano Licario*, con resultados bastante interesantes: la parodia, la polifonía, la androginia, la magia, la religión, la poesía, el honor, la blasfemia, confluyen en el texto para dar lugar a un tejido complejo y polisémico.

Otros autores latinoamericanos quienes, según Monegal, son susceptibles de un análisis bajtiano son el argentino Puig, el peruano Vargas Llosa (sobre todo en sus dos últimas novelas) y los brasileños Clarice Lispector, Guimarães Rosa y Haroldo de Campos. La lista en realidad resulta excesivamente parca: son grandes sus huecos, sus ausencias, habría que incluir también, por lo menos, a los mexicanos José Revueltas y Carlos Fuentes, al guatemalteco Miguel Ángel Asturias, al chileno José Donoso y al argentino Julio Cortázar.

Este vacío, por lo menos en lo que se refiere a Cortázar, en cierta forma viene a llenarlo el trabajo de Ana María Hernández: "Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar". No quiero decir con esto que la ensayista se ocupe de aplicar las teorías de Bajtin a la obra del escritor argentino, sino, solamente, que por las conclusiones a que se llega en este ensayo nos damos cuenta que también la narrativa de Cortázar es susceptible de un análisis bajtiano.

Ana María Hernández inicia su estudio ubicando el corpus textual en el que la poética de Cortázar ha quedado plasmada. Al parecer, las reflexiones teóricas del escritor argentino en torno a la poesía se inicia con *Imagen de John Keats*, libro inédito que Cortázar escribió entre 1948 y 1952 y del que se derivan dos ensayos fundamentales en este sentido: "Para una poética" y "Casilla del camaleón". Es en estos tres textos donde básicamente Ana María Hernández rastreará la concepción poética de Cortázar.

Las filiaciones más evidentes de esta poética son *John Keats* por una parte, y las teorías de Poe sobre el cuento, por otra. En la estética de estos dos escritores —según la ensayista— hay una constante: "la renuncia a la razón para favorecer el estado afectivo". Constante que pasará a convertirse en un elemento nuclear de la poética de Cortázar.

A partir de esta base afectiva, el escritor argentino encuentra una cierta similitud entre el poeta y el hombre primitivo, pues los dos "preferían sentir a juzgar", y en los dos hay un intento por "aniquilar los lazos de identidad" que separan al objeto del sujeto de conocimiento y, una vez disuelta esa identidad, fundirse con todas las formas de vida que constituyen el universo de la experiencia poética. Son las teorías de Lévy-Brühl y Charles Blondel las que guían en este punto al escritor argentino.

La metáfora y la analogía son los medios de que se vale el poeta (y el primitivo) para lograr esa apropiación, esa fusión con el objeto. Y Ana María Hernández encuentra en la *Maga*, al personaje que mejor encarna esos principios. Mientras que Oliveira, guiado por la lógica y la razón, "separa y observa", la *Maga* "tiene la capacidad de ser la cosa que observa y participar en su esencia, enriqueciéndose con ella". Así, "La *Maga* posee la capacidad negativa en

su forma más pura; sólo ella... puede disfrutar de la belleza 'without irritable search for fact and reason'", para decirlo con las palabras de Keats.

A partir de ahora, el análisis de Ana María Hernández buscará determinar de qué manera la poética de Cortázar se realiza en su obra narrativa, principalmente en *Rayuela*. La *Maga* en *Rayuela*, como Michel en "Las babas del diablo" o Feuille Morte en *62 Modelo para armar*, realizan ese principio mágico que permite al sujeto fundirse con las cosas, "viven su yo interior, camaleónicamente, fundiéndose con las nubes, las palomas, los gorriones...". El término "camaleonismo" es un concepto keatsiano, cuyas principales características son: "la falta de identidad y la participación empática con la naturaleza". Y junto a este concepto, esencial a la poética de Cortázar, la ensayista encuentra otro: "vampirismo", tomado en préstamo a Poe y que señala un segundo momento en la concepción poética del argentino. Ya no sólo *fundirse* con el objeto, sino también poseerlo. Posesión que, según Ana María Hernández, constituye el elemento central del sentimiento amoroso en la narrativa cortazariana y particularmente en *Rayuela*. "La poesía —escribe Cortázar— prolonga y ejercita en nuestros tiempos la oscura e imperiosa angustia de *posesión de la realidad, esa licantrópia* insita en el corazón del hombre que no se conformará jamás —si es poeta— con ser solamente un hombre". Posesión tanto física como intelectual, posesión que nos lleva a ser el objeto amado: a pensar desde su mente, a sentir desde su cuerpo. Vampiro que se mete en el otro y vive de él, apropiándose incluso a costa de la destrucción final, a costa de la muerte del objeto amado y de sí mismo.

La revista incluye también ensayos sobre Darío, Borges, Carlos Fuentes y Haroldo Conti, y un interesante trabajo de Josefina Ludmer sobre *Tres Tristes Tigres* de Cabrera Infante. La sección "Documentos" está dedicada a una entrevista de Ernesto Cardenal con estudiantes cubanos. Las secciones "Notas" y "Reseñas" dan una amplia información crítica sobre la literatura latinoamericana contemporánea.

Revista Iberoamericana, vol. XLV, núms. 108-109, julio-diciembre de 1979.

Cine

POR
GUSTAVO GARCÍA

EL DESPOJO FUE LA FORMULA SECRETA DE EL GALLO DE ORO

Atajo de malvados, retahila de vagos /*Ruega por nosotros*/ Cáfila de bandidos/ *Ruega por nosotros*. Oscilando entre el improperio y la resignación, este fragmento del largo texto que escribió Juan Rulfo para uno de los episodios de la película *La fórmula secreta* (Rubén Gámez, 1964), ilustra, por derivación, su propia experiencia y actitud hacia lo que el cine mexicano ha hecho con su obra. Un vistazo a la filmografía (o al trabajo en su conjunto) recopilada por Jorge Ayala Blanco* sobre la relación entre el cine y Rulfo, da una especie de historia local de la infamia, apenas desmentida por unos cuantos minutos de inspiración, atisbos de formas del cine aun impensables en México (ahora más que nunca).

Pasemos del mastodonte solemne y soporífero perpetrado en 1955 por Alfredo B. Crevenna (director), en complicidad con Edmundo Báez (guionista) con el cuento *Talpa*, a la canallada del "Indio" Fernández de acreditar a Rulfo como guionista de *Paloma herida* (esa historia de idílicos indios guatemaltecos corrompidos por el rocanroll y la prostitución impuestos por un cacique yancófilo interpretado por el propio director), sólo porque necesitaba atribuir a alguien su guión, a la estática y declamatoria sucesión de estampas en que se volvió *Pedro Páramo* (1966, Carlos Velo), al deleite falocrático provinciano del *Rincón de la vírgenes* (1972, Alberto Isaac, usando los cuentos "Anacleto Morones" y "El día del derrumbe"), a la miseria emplumada y cubierta de listones multicolores para atraer turistas de *¿No oyes ladrar*