Se vislumbra la añoranza de la fundación auténtica, en la unión de la palabra con el ser. En *Cantaclaro* «vuelven las 'cosas' de *Doña Bárbara*, pero reflejadas como 'dentro de un espejo», según lo indica Juan Liscano. En cuanto al espacio, en lugar del centro de *Doña Bárbara*, el viajero no tiene estructura ordenadora. El hombre es un desvalido frente a las fuerzas destructoras y el llano se abre hacia una irrealdad demoníaca, acentuando su significado infernal. Recobrar el ser y «vivir de verdad» quedan ligados a la muerte. La copla designa el encuentro del mundo y del hombre. Gallegos, según la doctora Maya, presenta en *Cantaclaro* una concepción del lenguaje y la palabra cuya cualidad más destacada consiste en volver presente una ausencia, transformándola paradójicamente en una novela de la incomunicación. En la búsqueda del ser, el escritor se vio devuelto a un mundo fantasmal por el movimiento mismo de su búsqueda. La palabra poética es algo que revela y esconde en el instante mismo de la revelación.

Canaima es, para la autora, el punto culminante de la obra galleguiana, «por la riqueza imaginativa, la fuerza expresiva y visionaria». Vemos reaparecer temas encontrados anteriormente en *Doña Bárbara* y *Cantaclaro*, trasladados al plano mítico y en una fusión de distintos personajes anteriores. El mismo tema de «civilización» y «barbarie» nos remite a una confrontación fundamental del hombre con los elementos. Salimos de la extensión del llano y de la sabana para penetrar en la selva. Lo que Marcos Vargas va buscando es el encuentro del «ser» y «estar», el lugar vivido en una toma de conciencia de sí. En *Cantaclaro* la historia intenta domesticar a la naturaleza. En *Canaima* es el espacio «inhumano» quien deshace el antiguo camino; de ahí el fracaso de la empresa civilizadora. A su voluntad progresista se sustituye la figura poderosa del eterno retorno. El camino de Santos Luzardo encuentra en *Canaima* su «negación» definitiva. La selva es un «espacio sin espacio» y anuncia un «tiempo sin tiempo», mundo sagrado y blasfematorio a la vez. En el tema de la «búsqueda de sí», el encuentro se revela como una paradoja en la que encontrarse equivale a perderse, penetrar en lo otro.

El análisis de la trayectoria de Gallegos, a través de las obras enfocadas, muestra que la búsqueda de sí se confunde, para él, con la del origen. Al mismo tiempo, Gallegos sitúa la fase creadora y mágica de la palabra en la infancia o en la visión religiosa del mundo, en la cual hablar y ser son operaciones similares.

La obra de Maya Schärer-Nussberger, escrita con sensibilidad de esteta, contiene los elementos que nos llevan a considerar la modernidad de Gallegos, no sujeto ya a enfoques políticos o históricos, con lo cual se nos devuelve al escritor en su visión global. Vemos también cómo el artista modificó su estética desde *Doña Bárbara* hasta *Canaima*, volviéndola más compleja, más problemática y ambigua.

BELLA JOZEF

Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SEVERO SARDUY, *Maitreya*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1978.

También a *Maitreya* podrían aplicarse las palabras que Roland Barthes escribió acerca de *Cobra*:

En *Cobra*, de Severo Sarduy (traducida por Sollers y por el autor), la alternancia es la de dos placeres *en estado de competencia*; el otro límite

es la otra felicidad: ¡*más y más todavía!*, otra palabra más, otra fiesta más. La lengua se reconstruye en *otra parte* por el flujo apresurado de todos los placeres del lenguaje. ¿En qué otra parte? En el paraíso de las palabras. Es verdaderamente un texto paradisíaco, utópico (sin lugar), una heterología por plenitud: todos los significantes están allí, pero ninguno alcanza su finalidad; el autor (el lector) parece decirles: *os amo a todos* (palabras, giros, frases, adjetivos, rupturas, todos mezclados: los signos y los espejismos de los objetos que ellos representan); una especie de franciscanismo convoca a todas las palabras a hacerse presentes, darse prisa y volverse a ir inmediatamente: texto jaspeado, coloreado; estamos colmados por el lenguaje como niños a quienes nada sería negado, reprobado o, peor todavía, «permitido». Es la apuesta de un júbilo continuo, el momento en que por su exceso el placer verbal sofoca y balancea en el goce¹.

Con respecto a *Cobra*, sin embargo, creo que es una obra mucho más acabada, mucho más brillante dentro del colorismo de lenguaje que Barthes ha destacado, tan acertadamente, como uno de los valores fundamentales de la narrativa de Sarduy. Hay muchos elementos comunes entre *Cobra* y *Maitreya* respecto a la factura narrativa, al pensamiento, a la forma irónica, al desenvolverse de los personajes en la historia, y a los trazos abstractos, sensuales y «pintureros» a la vez que caracterizan su prosa.

El auténtico mérito de la obra de Sarduy es siempre el placer de su lenguaje. Escritura liberada, suelta, desligada de las ataduras de lo concreto. Lenguaje absolutamente infrecuente, personal, lleno de términos expresionistas o adjetivaciones inusuales. Lenguaje flamígero, libre, vivo. Constituye un castellano distinto, un estilo absolutamente peculiar.

El lenguaje de *Maitreya* forma especialmente un conglomerado gomoso, flexible y compacto a la vez, de palabras densas, henchidas, que se atropellan en direcciones múltiples a lo largo de la página. Lenguaje carmesí, pintado, maquillado, travestido, que se dispone enloquecido en líneas que caminan más de prisa que la mente, que apenas dan tiempo para organizar una lectura coherente. Dinamismo delirante de una acción, en carrera de signos y personajes diseminados en la página. Este manejo amanerado, dominio del castellano hasta hacer de él un puro ornato colorista, un lujo asiático, un espejismo, es absolutamente válido por sí mismo. No por la historia posible que se espera que relate, ni por el diseño de personajes —de los cuales sólo subsisten ropajes y gestos—, ni por la línea coherente de la acción.

La forma de lenguaje de Sarduy se corresponde por completo con aquello que trata de transmitir: fata morgana del lenguaje, ilusionismo del idioma, prestidigitación alucinada con los rasgos decorativos de la palabra. Al placer del texto de Severo hay que añadir el placer de la incoherencia. La forma barroca y henchida, lujosa, de la narración, configura un universo de ficción constituido únicamente por visiones. El lenguaje, como personaje autónomo, como ser primordial que se disputa la atención de la lectura, deja el rastro brillante de su riqueza, el placer sensual de un colorismo lúbrico. Pero el lenguaje, más allá de sí mismo, produce alucinación. Es un potente alucinógeno, capaz de transcribir visiones. El lenguaje se confunde con la imagen que transmite, forma cuerpo con ella. La prosa de este

¹ R. Barthes, *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974 (versión francesa, *Le plaisir du texte*, París, Ed. du Seuil, 1973), pp. 15-16.

original escritor cubano no aporta un desarrollo lineal. Incluso parece compuesta de partes aisladas. Dentro, además, de cada fragmento hay una subdivisión en pequeñas estancias, en espacios más pequeños de imaginación.

El relato, en tercera persona, indica la mágica lejanía de la memoria y del sueño. El yo se encuentra anulado en el caudal de imágenes. Y la lectura sigue el ritmo impersonal de esta escritura travestida, de efectos alucinatorios en la fascinación tensa de las visiones. La capacidad para la descripción irreal, para el magnetismo visionario, definen esta exótica pintura que siempre constituye la prosa de Sarduy. El tono de misterio simbólico y hermético puede remitir a una temática orientalista. Pero la religiosidad que parece sustentar el trasfondo de *Maitreya* está poblada de elementos paródicos. Detrás de las acciones de los personajes hay una especie de fanática religiosidad, de gestos desmesurados siempre por una óptica descomunal y deformadora. Su valoración de Oriente está siempre teñida de un cinismo absolutamente occidental, perfectamente mordaz. La burla de Sarduy alcanza a todos los valores de la contracultura que en una época se vistió de orientalismo. Su prosa alaba solamente un cínico nirvana, que es más bien el cansancio natural consiguiente a un rápido y delirante *speed*. Desde este punto de vista, creo que la obra de Severo Sarduy puede incluso ser exponente y símbolo de una actitud generalizada y de una postura vital en nuestra cultura.

Todos los personajes de Sarduy parecen fanáticos anfetaminados, locos, ebrios. Incluso las posturas de dignidad que a veces adoptan algunos, son inmediatamente asediadas por la duda de la vacuidad que las sustenta. No existen los profetas. Todo es un corifeo trágico de voces y burlas incesantes que caen sobre la página, entre la intermitencia de visiones apocalípticas. Por eso los personajes parecen hacer siempre guiños, rascan la página con sus extravagancias de colores, con sus actitudes insólitas, que buscan la risa cómplice del lector, desquiciándolo todo. De esta forma, lo grotesco alcanza una irónica belleza de proporciones desmesuradas y descomunales, que se sugieren en la densa brevedad del texto, y pertenecen al mundo de la pesadilla, del sueño. El trasfondo es un orientalismo aparente, trastornado por una especie de fiebre tropical. Lo común a personajes y actores es la gratuidad de sus gestos, su locura compartida, y su carácter de signo, de visión que no quiere ser humana. En ocasiones la narración deja al lector desasistido, en la ostentosa mostración de lenguaje y escenarios, en el juego múltiple de risas y espejismos semitrágicos y paródicos. Pero el texto siempre aboca a las intermitencias eróticas, que confieren proximidad carnal al mencionado sensualismo de la palabra. Erotismo lujoso y agresivo, fantasías de una perversión alucinante.

... (Insisto) alucinante epopeya del absurdo, *Maitreya* se sustenta en un lenguaje tenso y fascinante, ornato de colorismo lúbrico. La importancia de este texto reside quizá en la soltura y facilidad de lenguaje, que crea en el lector una impresión visual insólita: hace «ver» el espejismo de cada visión por medio del vistoso colorismo de la palabra. Si hurgamos detrás del texto, en busca de esa religiosidad pagana y delirante, encontraremos solamente ídolos de oro que subyacen a esta orgía magistral de la escritura. Como bien señalan las líneas finales de la obra: «Adoptaron otros dioses. Mimarón ritos hasta la idiotez o el hastío. Para demostrar la impermanencia y vacuidad de todo.»

DIEGO MARTÍNEZ TORRÓN

Colegio Mayor César Carlos,
Madrid.