la novela no son los de la novela realista, están más bien habitando su mundo como entre sueños. No es el naturalismo de Zola, más bien el exotismo de Loti (transformado hacia lo local), la fragancia de Anatole France o el sentimiento en Bourget. Es interesante que la actitud políticamente revolucionaria de García Márquez lo lleve a afirmar con esta obra una literatura conservadora, de corte netamente burgués. Salta, así, fuera de los patrones (burgueses también) que imponen lo novedoso como la norma, que implican la necesidad del creador de un continuo afirmarse en el cambio. Es obvio que García Márquez, en su literatura llena de esperanza y buena salud, abraza ciertos aspectos de lo tradicional, enfrentado como ha estado siempre, después de *El coronel no tiene quien le escriba*, a toda esa literatura de la desesperanza, de la desilusión, cuyo destino en profundidad era no ver una salida. García Márquez se opone, como todos sabemos, a este cuadro amargo, afirmando su creer en los valores establecidos por el hombre y su comunidad. Por eso podríamos decir que esta novela es conservadora en lo que tiene de revolucionaria y revolucionaria en lo que tiene de conservadora. García Márquez demuestra, una vez más, que los escritores no deben temerle al tiempo ni jugar su carta lineal. No somos ni modernos ni antiguos, simplemente somos.

ARMANDO ROMERO

University of Cincinnati.

ENRIQUE BARBIERI, *El límite de la luz*. Buenos Aires, GEL, 1985.

El grupo de cuentos que compone el libro fue escrito durante la época más oscura de la historia argentina, aquella durante la cual la impunidad del crimen y la aparente normalidad de la vida civil coincidieron con la mudez de seres estragados por la soledad y la locura. Me refiero a la dictadura militar entre los años 1976 y 1983.

Barbieri, al igual que un prisionero en una celda, se impide a sí mismo todo intersticio de serenidad. Busca en el oscurantismo la llave para un arte poética y una comprensión más amplia del origen del mal. La radical estética dominante será un desafío y reto a lo sagrado. Todo goce natural estará envuelto en la barbarie. Todo intento de ciencia se hará acreedor de una mágica y enigmática represalia. Toda luz aparecerá rodeada de tinieblas. Esto lo singularizará respecto de la gran mayoría de sus contemporáneos que escribieron en la misma soledad.

«El coro» es el cuento con que se abre el libro. Expone el placer, miedo y ventaja del verdugo en su experiencia del antagonismo desigual. Una isla es alterada por la aparición de continentes enteros de cabezas vivas que se desplazan usando el cuello como muñón y los dientes como arma agresiva contra los pies de los isleños, que ya no pueden andar por la playa. Estos combaten con palos y piedras. Todo es insuficiente hasta que las cabezas mueren naturalmente, dejando al descubierto la inútil saña de los verdugos.

«La muralla de cristal o el límite de la luz» comparte con el anterior el cultivo de una regularidad colectiva que al lector se le presenta como subversión de la fantasía respecto del sentido más aceptable y común. Comienza por invertir el orden ptolemaico. La bóveda del sol es interior a la de la luna. Esta última sigue siendo espejo de una luz participada. De aquí, el sistema justifica la existencia física de una muralla de cristal tras de la cual hay una vida que duplica innecesariamente (como decía Aristóteles de Platón) el mundo en que existimos. Se sigue el salto

metafísico por el cual es evidente la posibilidad de que el mundo de la vida común no sea original, o sí lo sea, en detrimento de las «sombras» tras el muro. El personaje protagónico, al igual que el de la caverna de Platón, inicia una marcha humana, pionera y misional para escalar el muro y revelar la verdad imposible.

«La cárcel de los relojes» es más consecuente en el establecimiento de un sistema mecánico, del cual se excluye el mundo fantástico carente de sistema. Pero le falta esa arbitrariedad modeladora de toda experiencia posible que les sobra a los antedichos.

«Trivium» expone la inventiva lúdica de un grupo de estudiantes adolescentes envuelto en el respeto a una profesora de literatura durante la presentación de su libro de poemas. La espontaneidad de las jóvenes choca con la formalidad de los escritores, quienes exhiben, durante la presentación, el triste espectáculo de un «esplendor curricular»... y un crepúsculo psicofísico. La falsedad del universo cenacular se revela en unas pocas líneas, que manifiestan la feroz y antijvenil represión policíaca que imperaba en las calles. De aquí que la posibilidad estética de la literatura, en general, se falsea por la realidad social que la desgarró desde su principio protocolar represivo contra su principio orgánico natural. «Trivium», suelto y espontáneo en su estilo, esconde una epistemología nada inocente, encastrada en su título.

«Ludus, el demiurgo ciego» crea la ilusión del artista satisfecho en las compensaciones de la vida creadora, hasta el giro copernicano del final que lo muestra en su eficacia suicida.

En cambio, «Recuerdos de un ex ciudadano» sobrecarga el carácter patológico de las sensaciones físicas en una vida mediocre, fundada en una ilusión de principio, como la que lleva a un provinciano hacia la gran ciudad.

En «Audio, ergo patior», un solitario, ocupante de un conventillo (casa de departamentos), reconstruye la globalidad de la vida departamentaria por las voces que provienen de las paredes. Desde los pasillos, desde las recámaras vecinas, el escuchante obtiene los datos suficientes para perfilar caracteres y acciones dramáticas inconclusas. No obstante, la magnificación de la soberbia auditiva es tan consecuente, que para la nominación de los personajes se sirve sólo de los rasgos fonadores primarios.

En «La máscara opaca» consume una tendencia al arcaísmo que padece la tierra como elemento físico. En muchas partes de su obra Barbieri tiende a exponer morosamente las transformaciones alquímicas de los cuerpos, pero sin otorgarles la centralidad del relato. Aquí se inclina por la calcinación. Un personaje, que siente envidia por su hermano, lo calcina como acto de magia espagírica, obligando al autor a seguir la acción con la misma lentitud que el proceso químico tiene en el laboratorio de lo pétreo.

«Theorética» es un majestuoso juego literario que retoma al «Funes el memorioso» de Borges, pero sirviéndose de la concepción monadológica hasta el último extremo. Borges, a pesar de su genio, le dio a su personaje un mentalismo absoluto, a espaldas de la tradición aristotélica, la cual reconocía en la memoria un intelecto paciente depositario de la mediadora facultad entre el apetito nutritivo asimilativo-vegetativo y los fantasmas de la representación. Barbieri, una vez instalado en la falencia del original borgiano, relata la historia de su propio Funes en estilo de cachada epistolar, o tomadura de pelo, dirigida a Borges como destinatario.

LUIS WAINERMAN

Seminario de Poética, UNAM.