

del más alto elogio la Editorial Universitaria al publicarlo como el segundo de los seis títulos con que inicia su nueva colección "Cormorán". Posibilita así a los lectores, en número siempre creciente, de la novela hispanoamericana, el acceso a una de las obras más desconocidas del gran "novelista antillano y universal", quien sigue imponiendo su nombre a pesar de las reservas de muchos ante su recargazón lingüística.

Sólo un reparo, y de importancia, nos merece esta edición chilena: la ausencia de toda nota explicativa de que no se trata de una obra reciente de Carpentier. Ninguna de las ediciones anteriores había suprimido la aclaración final del novelista en que indica la fecha de término de elaboración de la obra: "Caracas, 16 de marzo de 1948". No nos explicamos a qué pueda deberse esta omisión que desconcertará a más de algún lector.

M. C. P.

<https://doi.org/10.29393/At417-69GEMC10069>

*Gestos*, de SEVERO SARDUY. Editorial Seix-Barral, S. A., Biblioteca Breve. Barcelona, 1963.

Traducida ya a varios idiomas, esta primera novela del joven escritor cubano —nacido en Camagüey el 25 de febrero de 1937— ofrece múltiples aspectos de interés a todo lector, no sólo por los indudables valores de contenido que posee, sino también por su maestría formal. Al tanto de las renovaciones más actuales de la técnica novelística, Severo Sarduy incorpora a su creación procedimientos estructurales y lingüísticos con dominio y audacia dignos de ser destacados.

Mantenedor insobornable de su intento por perfeccionarse en las novísimas corrientes estéticas, reside actualmente en París, donde lleva a efecto estudios doctorales de pintura bajo la dirección del profesor Charbonneaux. El interés por las artes plásticas en Sarduy se remonta a su primer viaje a la capital cubana, cuando contaba veintiún años, época en que publica también sus primeros versos en la revista *Ciclón*. Una vez triunfante el proceso revolucionario en su patria, Severo Sarduy pasa a dirigir la página crítica del periódico *Diario Libre* y luego la revista *Revolución*. Momento crucial para el joven escritor, en que comienza a plantearse las más valederas interrogantes del hombre de América: cuáles son las soterradas esencias del existir de nuestros países. Para responderse cabalmente, adopta la perspectiva que le proporciona la distancia, aprovechando su viaje a Europa becado por el gobierno de Cuba. Se produce en él así ese "desarraigo físico" que permite el "auténtico arraigo espiritual" de que ha hablado Carlos Fuentes. Ese camino de la "Iluminación" que pasa por el desarraigo y el nomadismo, como dijera Carpentier.

Pero su novela que ahora comentamos —tiene en preparación una que titulará *De dónde son los cantantes*— constituye un primer esfuerzo por responderse a la grave cuestión. Al ser traducida en Italia se dijo de

ella que era resultado de un cruzamiento entre el *nouveau roman* y el *cha cha cha*. Creemos que esto vale no sólo por lo ingenioso de la expresión sino por la justeza de lo que afirma. A una atmósfera que intuimos de esencial cubanidad, une la asimilación de los procedimientos más logrados de la novela objetiva.

Al lector ingenuo le costará quizás determinar su hilo argumental, pero la novela lo ofrece a cabalidad, aunque muy fragmentado, deliberadamente fragmentado. Cada episodio menor está integrado al todo como un elemento de *collage* y ello contribuye a la difícil esquematización de una anécdota. El predominio de lo visual —perceptible ya en su título— acerca grandemente la obra a la plástica, sin que esto signifique un alejamiento de la preocupación por el material lingüístico. En efecto, la intención primaria de Sarduy ha sido “reconstituir la realidad cubana prerrevolucionaria a partir de percepciones plásticas”. No analiza a sus personajes, sino que da de ellos una visión externa, casi como pudiera hacerlo una cámara cinematográfica: registra sus rostros, describe sus gestos, voces, distancias y silencios. Pero Sarduy no se limita a este descriptivismo externo. La suya no es una representante fiel de la novela objetivista extrema, al menos la pretendida por sus teóricos franceses. Además de los sentidos, el escritor cubano utiliza su inteligencia, su intuición y su pasión para adentrarse en los personajes y las acciones. Al estatismo del *nouveau roman* opone en *Gestos* una dinámica de alto grado, con desplazamientos continuos que no permiten ese apego exagerado a lo descriptivo objetual que caracteriza las novelas de un Robbe-Grillet o un Michel Butor.

Dejando de lado el grueso análisis psicológico —lo que también lo muestra alejado de la narrativa decimonónica— éste lo adapta a nuevas búsquedas: el lector queda con la ilusión de rehacer él mismo la compleja y sutilísima trama interior. Y en este proceso de reconstitución, el que lee actúa con esa lúcida conciencia de orden y nitidez, mayor que el de la vida, plenamente energético y que, sin embargo, no pierde —de acuerdo con lo solicitado por Nathalie Sarraute en sus ensayos de *L'ère du soupçon*— la opacidad e indeterminación que invariablemente tienen los actos humanos.

Hemos señalado, para anotar este rasgo de la novela de Sarduy, el nombre de Nathalie Sarraute. El novelista cubano no desestimaría, creemos, esta apelación a la autora de *Tropismos*. En un diálogo mantenido con Rodríguez Monegal (vid. *Mundo Nuevo*, núm. 2, agosto, 1966, pp. 15-26), afirmó: “Mi novela se articula con el primer trabajo del *nouveau roman*. En 1932 Nathalie Sarraute escribió una serie de páginas que llamó *Tropismos*, que son en realidad movimiento de gente que se desplaza. Allí no hay personajes en sentido tradicional y los pocos que hay, están percibidos de un modo muy intuitivo, muy directo (...). Si el *nouveau roman* está efectivamente en esa primera exploración de la narración, entonces puedo decir que *Gestos* es un *nouveau roman*. Lo es mucho menos si nos referimos a Robbe-Grillet o a Butor”. El crítico uruguayo destacó, en esa misma oportunidad, la “vivacidad narrativa” y el “ritmo más dinámico” de Nathalie Sarraute

con respecto a los otros cultores de la novela objetiva. Y esos rasgos están presentes también de un modo acabado en *Gestos*.

En el diálogo que hemos citado, Severo Sarduy hizo algunas afirmaciones sobre la actual literatura cubana que son dignas de ser tenidas en cuenta por lo que revelan de sus inquietudes y preferencias. Sostuvo allí que el *barroco esencial* es propio de la obra poética de Lezama Lima —el excelente poeta y novelista cubano tan poco conocido entre nosotros— y que lo que caracteriza a Carpentier es más bien un *neogótico*. Entiende Sarduy por barroco esencial una dependencia intrínseca y de bases entre la expresión y el juego formal o proliferación verbal. Y enjuicia a la obra de Carpentier como una “superposición, una acumulación, un desgaste”. Y, sin embargo, quizás Sarduy deba a Carpentier mucho más de lo que el mismo reconoce. Hasta en ese predominio de una imaginación señaladamente plástica que anotábamos: ambos pintan sus escenas con cuidadoso detenimiento, aunque las diferencias sean notorias, la más obvia de las cuales radica en la rapidez del trazo de Sarduy frente a la sobreabundancia de Carpentier.

Lo que no cabe duda es de la sinceridad con que Sarduy se plantea los problemas estéticos. Hay en él un notorio intento por aproximar el lenguaje con que estructura su obra a una expresividad acabada de su mundo. Pero ese lenguaje no es en él un mero floreo verbal. Cercana a la de las mejores páginas de Asturias y Fuentes, la lengua que estructura el mundo de su narración la intuimos espontánea y poderosamente instintiva; nada de la transferencia de vieja biblioteca como a veces en Carpentier.

Entre los elementos formales de su estructura predomina el terminado diseño por sobre la acción. Eso es innegable. La figura unitaria, resultante de una cuidadosa distribución de los materiales, se ejecuta con el empleo reiterado y constante de un elaborado juego de repeticiones, simetrías y paralelismo. Su diseño, con ser intrincado, no alcanza a ser hermético. La creación de una atmósfera es tan lograda que nos vemos sumidos en ella sin que como lectores intelectualicemos los artificios narrativos con que ha sido conseguida.

Queriendo proporcionar una visión totalizadora de La Habana, Sarduy presenta fragmentos que parecen teselas de un mosaico puesto en movimiento. No es un mero juego arbitrario destinado a asombrar al lector: lo suyo es, por el contrario, mostración o presentación de la confusa realidad que constituye el sustrato esencial del cosmos aprehendido en la obra. Situaciones dislocadas, entrecruzamiento de planos, todo eso fue el organismo aprehendido por el novelista y de allí una plasmación consecuente.

Ahora claro, resulta que esta estructura narrativa no se mantiene en *Gestos* sin caídas. Hay bruscos quiebres que denotan la falta de un dominio absoluto de la técnica como para saber mantenerla siempre en función de lo creado. Pensamos, por ejemplo, en el episodio de la maleta en el bus, en el cual lo anecdótico se impone por sobre lo expresivo.

Pavese dijo en alguna ocasión: “El artista que no analiza y no destruye continuamente su técnica es un pobre hombre”. Severo Sarduy ha consi-

derado profundamente la estructuración de su obra y somete a cuidadoso juicio lo ya hecho por él, para avanzar al encuentro de una plasmación cada vez más lograda de su mundo intencional. La lectura de su primera novela nos hace recordar las sabias palabras de Cortázar pidiendo para Cuba una fusión total de dos fuerzas, la del hombre plenamente comprometido con su realidad nacional y mundial y la del escritor lúcidamente seguro de su oficio. Cortázar dijo, en la misma ciudad en que transcurre *Gestos*, algo que pareciera estar en el fundamento de la poética de Severo Sarduy: "El escritor revolucionario es aquel en quien se fusionan indisolublemente la conciencia de su libre compromiso individual y colectivo con esta otra soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio".

MARCELO CODDOU P.

*Tiempo de Arañas*, de RODRIGO QUIJADA y RODRIGO BAÑO. Editorial Zig-Zag. Santiago, 1967.

Sencilla es la trama de esta novela, escrita por dos jóvenes formados en la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile. Acaso, cada uno de ellos pulsa, con seguridad, una cuerda estética.

Rodrigo Quijada es prosista, directo, realista. Rodrigo Baño cultiva la poesía, los estremecimientos líricos. Y he ahí que *Tiempo de Arañas*, obra llena de pinceladas que se internan en los recintos primeros del naturalismo, exhibe raptos de jerarquía poética. Los balanceos, visibles muchas veces, se han ensamblado con habilidad. La novela se hace y deshila con ritmo casi febril. Ahí radica uno de sus méritos.

Temas y técnicas de las grandes novelas americanas dicen su voz y entregan su presencia en estas páginas. Pero la selva diríase sugerida vista al sesgo, adivinada en virtud del arte narrativo, vencida sin lucha. Sin embargo, tiene peso artístico. Y eso basta, aunque siga imperando en la memoria del lector la selvática epopeya de *La Vorágine*.

En los acápites de algunas novelas americanas, del norte y del sur, existe la imagen virtual de la mujer que sigue y persigue al varón. Esas mujeres suelen cumplir sus anhelos, con tragedia, con senequismo, guiadas por Faulkner, vencidas por la enfermedad, como una "María" dolorosa, quién sabe si como ciertas criollas damas de las Camelias.

En *Tiempo de Arañas*, la mujer, elemental, primaria, sigue caminando, guiada por el rumbo de las arañas, conduciendo a un niño cuyo simbolismo queda temblando en los caminos sin fin.

"Frente a una ciudad innominada la Rosa y un niño también innominado detienen una marcha sin sentido, la persecución de una sombra, el rastro que aún no se ha entregado. La Rosa con el niño, ay, cómo sufre la Rosa, frente a esa ciudad que está dormida. Pero la Rosa ya no tiene miedo. Es algo así como esa araña que sube por los brazos, por los