

no todos los diecisiete territorios son inéditos: hay cuatro que se desprenden de los libros arriba citados, uno que fue el prólogo al libro de Sara Facio y Alicia D'Amico sobre los manicomios de Buenos Aires y un cuento de *Alguien anda por ahí*. Otra sorpresa es que Cortázar vuelve a jugar con nosotros alejándose esta vez de lo lúdico recargado -tan presente en *La vuelta al día*... como en *Ultimo round*- para colocar delante nuestro una prosa que puede calificarse de extraordinaria. Y así entramos en las confirmaciones.

Con los años el escritor común y corriente -y algunos grandes también- tiende a subestimar al lector tratando de envolverlo en ciertas pasiones que él cree salidas de sus textos, cuando en realidad lo que ocurre es el desgaste creativo que es (in)conscientemente aderezado con explicaciones, juicios y promesas acerca de la propia obra. Con Julio Cortázar, sucede, creemos lo contrario. *Territorios* es un libro tan o más logrado que los anteriores en la medida en que Cortázar es tan o más joven que hace quince años. Y estas prosas lo confirman ampliamente. Es más, lo renuevan y nos rigen con su fresca espontaneidad.

La mayoría de éstas apuntan a la obra de artistas plásticos europeos y latinoamericanos, desplegando al interior de las mismas el poder analógico de Cortázar, esa capacidad para situarse al otro lado de las cosas y su reflejo artístico, en ese territorio que 'termina y renace en nuestros ojos como un salto infinito'.

Pero de todos los textos resaltan nítidamente tres que, sin desmerecer a los demás, forman una columna vertebral válida para toda la filosofía cortazariana. El territorio de Rita Renoir es un ataque a la imagen del sexo que la sociedad de consumo propaga. "Después de llevar a la perfección el striptease (dice Cortázar en el epígrafe) Rita Renoir busca en la danza dramática un ámbito más complejo y desafiante: la impugnación del cuerpo femenino como mero objeto". Así empieza el recorrido de un espectáculo que es arte y al mismo tiempo

denuncia, desborde del ojo capitalista y develamiento de tabúes que operan como aristas morales en ciertos grupos de izquierda. De allí que otro territorio, el último, sea un viaje por el cuerpo de la mujer a través del arte fotográfico de Frédéric Barzilay. La liberación económica de nuestra sociedad debe ir acompañada con la liberación del individuo. "Carta del Viajero" se titula esta hermosa aproximación erótica que vuelve a adquirir la vida en cada orgasmo saludable y prodigioso.

Finalmente la propuesta de Cortázar estaría incompleta sin los animales de su Bestiario que, *causal* o *casualmente* lo ve reflejado en el Bestiario de Alois Zötl, ignorado en Austria a fines del siglo pasado. Y se trata de 'palpar vestigios, presencias, tibios signos de leyes que no son las de la física' y que lo emparenta, desde su infancia en Barcelona, con ese mundo de las grandes asociaciones proclamado por André Breton. "Paseo entre las jaulas" es, sin duda, una maravillosa, exploración dentro de Cortázar y sus cuentos, a través de las variadas aventuras que le ha tocado vivir en compañía de gallos, perros, langostas, marabuntas, tigres, etc. Reino inexplicable de la tangibilidad con su Rey de ojos múltiples y alérgico a los ojos, punto de las bromas vampirescas.

En *Territorios* no sólo comprobamos que las cualidades narrativas de Julio Cortázar se mantienen intactas. También hay algo que su lectura deja latiendo en nosotros, algo que nos ha cambiado por un instante o para siempre: en definitiva el cumplimiento de una conciencia mágica y transformadora.

Edgar O'Hara

Donoso, José: *CASA DE CAMPO*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 498 pp.

Si a un primer nivel la producción literaria de José Donoso pone al descubierto la decadencia de la gran burguesía chilena, no es menos cierto que las redes temáticas de su narrativa plasman un mundo en que la exis-

tencia individual o colectiva se manifiesta en toda su vaciedad, quedando al desnudo una sociedad compuesta por individuos que siguen normas de conductas falsas o convencionales. En ese universo complejo se mueven personajes que suelen encarnar diversas modalidades de lo grotesco, y que llegan a alcanzar incluso el nivel de la fantasmagoría. Las figuras de Donoso viven una realidad en la que el orden usual de los comportamientos se ha dislocado, y en la cual lo monstruoso emerge como padrón de la existencia. Sus personajes son seres atormentados que, en su angustia, se debaten entre la vida y la muerte, la juventud y la decrepitud, entre el bien y el mal, el cielo y el infierno y que, al sentir los estragos que producen en ellos la convicción de su inautenticidad, luchan vanamente por crear una realidad mendaz que no resiste la fuerza de la verdadera.

La última novela de Donoso, *Casa de campo*, ahonda al mismo tiempo que se separa de tales coordenadas. Obra que exige múltiples lecturas, narración plena de sugerencias, de fantasías, *Casa de campo* configura un mundo autosuficiente pero no por eso menos manifiesto y trascendental. Postulando una literatura 'inverosímil', sin correlato con lo real, la novela quiere eludir la historia contemporánea y las posibilidades que ofrece la narrativa actual: huye del presente, reexplora las dimensiones de la narración tradicional. Y aunque en el texto se encuentren ciertas obsesiones temáticas de Donoso -la familia, la casa, la transgresión del orden- la novela intenta situarse fuera de los lindes habituales de las que la han precedido.

La casa de campo es el lugar donde los integrantes de la familia Ventura y Ventura van a pasar sus vacaciones. Esta mansión, sede de enigmas y misterios, se sitúa en un incierto lugar llamado Marulanda. Los Ventura van allí una vez al año -cumpliendo una suerte de rito, viajando con su séquito de sirvientes- y pueden controlar así la producción de oro laminado proveniente de las minas de las montañas azules, de las cuales son propietarios, y que son trabajadas por

los indígenas. Instalados en la casa, la familia repite los mismos gestos, se configura un mundo tajantemente dividido en adultos y niños, por una parte, en señores y lacayos, por otra, aunque por la noche, se impone el toque de queda para los infantes y es un siniestro mayordomo y su tropa de subordinados quien lo hace respetar. Pero esta vez, y es esencialmente lo que la novela relata, los adultos deciden salir de paseo, dejando encerrados en sus dominios a los treinta y tres primos de diferentes edades. Dividida en dos partes -La partida, El regreso- en la novela se narran los trastornos que provoca, en el orden establecido, la partida de los adultos. En un comienzo los mayores y los más débiles intentan seguir viviendo como si nada hubiese sucedido. Pero, poco a poco, va surgiendo el miedo, las dudas, la confusión. Comienzan a formarse grupos, con móviles distintos: los hay que empiezan a romper el cerco de lanzas con puntas de oro que aísla, defiende y encierra la propiedad; los hay que intentan apoderarse del oro almacenado en las bodegas y pretenden huir con el precioso cargamento; los hay que, bajo la conducción de uno de sus tíos (el único adulto que ha permanecido en la casa y a quien sus familiares lo mantienen encerrado por considerarlo loco) intentan la instauración de otro orden de cosas en el que participen también los indígenas, otros, finalmente, siguen jugando a la representación de 'La marquesa salió a las cinco' y prefieren mantenerse al margen o evadir la nueva situación. Todo se transforma, todo es agitación, se quiebran las bases de un sistema, los mitos desaparecen, surge la rebeldía desbordante de aventura. Pero después de un año -o un día, ¿quién podría decirlo?- los adultos vuelven. Y son sus sirvientes, conducidos por el implacable mayordomo, quienes se encargan, con violencia sinigual, de restablecer la situación. Los niños son así el objeto de persecuciones y represiones. Pero la situación no vuelve a ser la de antes: los Ventura van poco a poco cediendo terreno frente a la fuerza del Mayordomo y de sus secuaces quienes, junto con unos extranjeros compradores eventuales de las minas- terminan por abandonarlos en la Casa.

Es indudable que no puede darse en pocas líneas ni tan siquiera una débil imagen de la riqueza, la profusión de sentidos, la copiosidad de connotaciones y figuraciones que corren por las páginas de la novela. Pero no sólo la historia narrada es perturbadora y plena de interrogantes. Lo mismo sucede en el nivel del discurso. Estamos en presencia de un narrador tradicional, que domina la historia, que se manifiesta directamente, que se exterioriza como dueño y señor del texto. Esta figura dirige la narración como le parece conveniente, y así lo hace ver al lector, al cual se dirige en múltiples oportunidades. Es un hablante que comenta, que reflexiona, que cuestiona su propio quehacer, que explica y que se explica, y que está consciente que su labor es hacer de lo real algo inverosímil. Puede destacarse entre estas intervenciones la excelente escena en la que el narrador nos relata su entrevista -¿real, imaginada? - con un miembro de la familia Ventura -¿real, ficticio? - que habría servido de lejano modelo para su trabajo.

A pesar de que el narrador y la historia quieren eludir la realidad, ésta nos arrastra. Pareciera producirse un doble engaño, porque aunque se intenta desviarnos de cierto camino, este desvío puede conducir casi inevitablemente hacia lo que se desea ocultar. De modo que si la novela admite múltiples direcciones interpretativas y otras tantas posibilidades de lectura, no puede por lo mismo dejar de constituirse en parábola de una realidad específica. A nuestro parecer dos ejemplos son elocuentes. Recordemos, por un lado, las palabras que, desde el torreón, dirige a sus huéspedes el médico Adriano Gomara, aquél a quien la familia consideraba falto de razón (y que, como don Quijote, era trasladado enjaulado en un carromato). En aquella oportunidad el personaje dice: "Los que siempre esperamos vienen a destruirnos. Desde aquí veo cómo se precipitan sobre nosotros con sus caballos, sus coches, su furia. No debemos tener miedo porque somos fuertes ya que tenemos fe en nuestro derecho incuestionable y en nuestra razón. Ellos atacan con pólvora, nosotros nos de-

fenderemos con hierro; no importa, porque al fin, y después de terminado el sacrificio y la pesadilla en la que yo, seguramente, y muchas de ustedes pereceremos, la crónica nos hará justicia y el tiempo hará germinar lo que sembramos en él." (p. 292). Y estas palabras no dejan de recordarnos el discurso que Salvador Allende dirigiera, desde el balcón de la Moneda, a los trabajadores chilenos. Discurso pronunciado antes del incendio del palacio presidencial, tal como comienzan a arder los cortinajes de la casa de campo una vez que los sirvientes han lanzado el ataque. También hay otra escena que resulta significativa: es aquella en la que el Mayordomo y sus secuaces (señalemos entre paréntesis que son cuatro los personajes que dirigen la represión e instauran el nuevo orden), torturan salvajemente al nativo Francisco de Asís, ordenándole cantar, al mismo tiempo que le rompen las manos a culatazos. Y esta figura, con los guñapos en que quedaron convertidas sus manos, tomó, como pudo, la guitarra: "Sus dedos inanimados apenas podían pulsar una que otra cuerda, pero su voz se alzó alta, clara, segurísima, como manifestación de algo que los sirvientes eran incapaces de comprender pero que al oírla, les pareció más violento, mas subversivo que nada que jamás oírían, la primera señal de una resistencia inquebrantable que tal vez -pensaron durante un segundo en que se sintieron vacilar ni ellos, ni los grandes, ni nadie iba a poder vencer..." (p.307). ¿Quién, al leer esta líneas, no piensa en el trágico final de Víctor Jara? No queremos que se nos acuse de reduccionistas. Es por esto que afirmamos que puede ser ésta una de las lecturas posibles del texto -y otros elementos pueden confirmarla. Pero también es indudable que la novela escapa a los límites estrechos, supera los lindes de una mera confrontación con acontecimientos reales, se desborda por obra de la rutilante imaginería e imaginación. Porque, tal vez no sea más que una simple coincidencia que el autor, al final del texto, date el comienzo de la escritura un 18 de septiembre de 1973.

Aunque no hemos insistido lo suficiente, ni disponemos por el momento del espacio y

del tiempo para hacerlo, podemos indicar finalmente que *Casa de campo* organiza y despliega un mundo fantástico, un universo poético febril, enigmático, equívoco y devorador. Es una fabulación, una confabulación que embriaga y arrebata, que seduce y estremece. Brillante y magistral novela, la obra de Donoso, perfectamente estructurada, nos deja la certeza del apocalipsis y la incertidumbre de la redención.

*Fernando Moreno*

Mora, Tulio: *MITOLOGIA*, Lima, Ediciones Arte/Reda, 1977.

En la presentación del libro, que tuvo lugar hacia mediados del año pasado, Pablo Guevara observó que éste constituye un libro, junto a otros añadimos nosotros (*Rastro de caracol*, 1977; *Vida perpetua*, 1978), que busca organizarse en base a una armadura explícita que, en su caso, se halla principalmente en el plano argumental. En efecto, advertimos una armazón integrada, en un primer término, por la yuxtaposición de los trayectos o desplazamientos de dos personajes, que en muchos momentos se mezclan, se confunden y terminan fundiéndose. Uno de los recorridos tiene lugar en la ciudad, ocurre concretamente en Lima, a lo largo de un día del que se refiere su fecha: 17 de junio y que se halla dividido de acuerdo a un horario rígido, que recorta el tiempo en tiempo del trabajo y en tiempo del descanso. Nos recuerda aquel otro recorrido que un 16 de junio hiciera Leopoldo Bloom por la ciudad de Dublín. El otro trayecto tiene lugar en un ámbito espacial que respecto al anterior es opuesto: la selva amazónica. No se refiere para éste una fecha exacta, pero su desenvolvimiento es marcado, aunque sin el rigor limitante de las señales horarias de la ciudad. La travesía a través de un río en la selva se mide por "gajos de naranja", que más que compartimentar el tiempo, sirven de indicadores de su transcurso natural.

La armadura argumental cuenta también con un aspecto que tiene que ver con la mi-

tología andina. Esta presta al relato del poema su esquema de organización del tiempo (Cf. Ossio, Juan: *Ideología mesiánica del mundo andino*, 1973). De acuerdo a dicho esquema el universo atraviesa por períodos sucesivos y de orden y caos (pachacuti). Por lo general, en los mitos andinos se distinguen tres períodos, cada uno de los cuales cuenta con una humanidad y un orden propios (el pasado, el presente y el futuro), antagonísticos, pero, a la vez, complementarios y coexistentes. Entre estos períodos median los *pachacuti*, épocas de caos y revuelta que, según los relatos, invierten o dan vuelta el orden anterior con respecto al que le sigue. (Al respecto puede consultarse: Ortiz, Alejandro: *De Adaneva a Inkarrí*, 1973). Las oposiciones entre las distintas épocas en que se divide el tiempo en los Andes pueden ilustrarse en el paradigma de las divergencias significativas que se presentan entre el pasado y el presente, ilustración que, además, sirve directamente a nuestra exposición:

pasado	/	presente
naturaleza	/	cultura
noche	/	día
escasez	/	abundancia
vejez	/	juventud

En el mito de Inkarrí, que es de donde parece tomarse más exactamente el esquema que sirve de soporte al poema, el pasado tiene los atributos que se le confieren al presente en el paradigma mencionado, y viceversa. En efecto, en este mito, donde se explica el presente andino posterior a la Conquista española y a la muerte del Inca, el presente está asociado a lo salvaje, las tinieblas, el hambre y la pobreza, y el pasado a lo opuesto. En el poema de Tulio Mora el oscuro presente andino es denominado "IV Humanidad" y si bien no hace referencia al pasado ni ve a éste como modelo para una época futura, el porvenir llamado "V Humanidad", siguiendo la lógica andina, tiene las características de una época luminosa, pero a la vez no creíble ni esperada. Esto último hay que explicarlo. Si ciertamente Mora emplea el esquema del tiempo andino para or-