



la novela y la vida

jesús botero r.

Hacer que se desplace un espejo a lo largo del camino es, según cita de Stendhal, la misión del novelista. Captar en ese espejo el temblor del mundo y acaso, también, una permanencia o una estancia. Porque, ¿qué copia o debe copiar el espejo? Ante todo, el contorno físico: pájaros, nubes, ríos o estrellas. Todo lo circundante: rostros, gestos, impulsos y fatigas, presencias, siluetas y acontecimientos, como también la actitud que asume el hombre, el creador literario, frente a todo ese universo disgregado y envolvente, frente a toda esa despedazada circunstancia vital, actitud que bien puede ser de ensimismamiento o displicencia, de nostalgia o entusiasmo, de ternura o asco o de vaga melancolía. Las pasiones del hombre, el destino del ser se juegan ahí, se entremezclan y crujen como un fuego sobre los trigales, como granizo sobre plantas tiernas que quedan perforadas bajo su impacto. “¿Qué sabríamos, se pregunta Milan Kundera, del amor sin la novela? ¿Y de los celos? ¿Y del tiempo o el envejecimiento? ¿Cómo conocer el encanto de la aventura o de la vida cotidiana?”. En efecto, desde sus antecedentes más remotos y mediante su entronque o conexión con el teatro griego y con el mito, con Prometeo, por ejemplo, que robó al Olimpo “la brillante flor del fuego que crea el arte para ofrecerla a los mortales”, según la deslumbrante expresión de Esquilo, pasando luego por frescas veredas primaverales como ese ingenuo “Dafnis y Cloe” de Longo, hasta llegar a esa gigantesca estructura de Don Quijote de la Mancha debida al genio de Cervantes de quien el mismo Kundera afirma que es el único ante quien debe rendir cuentas el novelista ahora, mañana y siempre, la novela ha sido el resumen del mundo, el agua que retrata el camino del hombre sobre esta tierra dulce y trágica que nos ha tocado en suerte, con sus repliegues violentos y estremecidos, con sus sismos y sus mansedumbres, sus amaneceres y sus noches obsesivamente repetidos que reproducen a la vida en su ejercicio ritual de nacimiento y desaparición, con molinos de viento que hacen girar unas aspas locas y trémulas ante el tiempo y ante la muerte. Del mismo escritor checo es lo que sigue: “El novelista no hace mucho caso de sus ideas. Es un descubridor que, tanteando, se esfuerza por desvelar un aspecto desconocido de la existencia, un aspecto tal que sólo una novela puede iluminar y volver visible. No está fascinado por su voz, sino por una forma que le persigue, y únicamente las formas que responden a las exigencias de su sueño forman parte de su obra”. Ahora bien: ¿cómo organizar las palabras para delimitar el territorio, para acotar el espacio imaginario a cuya exploración y conquista se prepara el autor? ¿Qué personajes, con sus vicisitudes y perplejidades, van a inscribirse en esos hechos, dentro de la parábola de sentimientos y afecciones que se trata de inaugurar? En todo el proceso hay mucho de fortuito. Generalmente hay sólo un esbozo global, un esquema en bloque que se presta para las más

extrañas irrupciones. Un personaje en principio accesorio exige de pronto más espacio, más aire como un preside el desarrollo de una obra. Resquicios por donde se filtra la fatalidad, indecisiones, alianzas sorprendidas, repentinos rechazos o encuentros. Nada está definitivamente cerrado y concluso hasta que se pone la palabra fin. Por desgracia, autores de memorias, confesiones y diarios tan disímiles y distantes en el tiempo como un San Agustín, un Rousseau, un Gide o un Cesare Pavese casi siempre se limitan al aspecto autobiográfico, a sus acciones u omisiones vitales y no a escarmentar o dilucidar los misterios de la creación literaria. Tal vez quien estuvo más cerca de ello fue Jean Paul Sartre en "Las Palabras" pero con un acento más que todo filosófico de introspección en el agitado y convulso lago de sus ideas y de lacerantes memorias de infancia y aprendizaje que trató de reavivar en un ocaso melancólico. También Kafka, atezado por el sufrimiento metafísico, intentó en muchas ocasiones sondear hasta el fondo su alma en búsqueda de los motivos íntimos que lo impulsaban a escribir en determinada dirección, pero no de la mecánica misma de la estructura literaria (¿por qué así y no en otra forma?) sino como desvelamiento ético de la espesa atmósfera en que vivía sumergido. Así en su "Diario" anota: "En este momento tengo una gran necesidad de extirpar mi angustia describiéndola completamente y, tal como viene de las profundidades de mi ser, hacerla pasar a las profundidades del papel". Hidrantes para sofocar las llamas de la desesperación era lo que requería Kafka siempre y en todo minuto: "Mi cuerpo tiene miedo —dice— y, en vez de esperar la prueba de bondad que, en este sentido, salvaría verdaderamente al mundo, se sube por la pared, trepando lentamente". Ahí está, bosquejado con lealtad e insobornable agudeza el Gregor Samsa de "La Metamorfosis". Otro que quiso hallar las motivaciones de su obra "Bajo el volcán" fue el desdichado Malcolm Lowry. En el viaje de retorno a Méjico relatado en las páginas amargas de "Oscuro como la tumba donde yace mi amigo", entre nieblas de alcohol y de peyote, busca con desespero al Cónsul que podría indicarle los rumbos secretos de su creación literaria, pero todo es en vano: las huellas antiguas se han perdido en el tiempo, ya no son sino húmedos trazos en los médanos de la memoria. Así, pues, reconstruir los impulsos que obraron al armar una obra artística determinada parece, en definitiva, una tarea agotadora e inútil. Lo hecho está hecho así, con unos lineamientos eternos y ya inmóviles. El contexto lo dice todo si acaso se alcanzó a expresar lo que se quería, si los vericuetos de la narración no extraviaron al autor y a sus criaturas imaginarias por los campos extramuros de la intrascendencia o la simple banalidad, a lo llamado por Heidegger la avidez de novedades, las ambigüedades, las hablaturías, el ruido, en fin, que produce una existencia inauténtica.

Ahora bien, si el artista parece estigmatizado para retraerse hacia su intimidad más escondida con el fin de enfocar su propia obra con una mirada o proyección distinta a la que tuvo al crearla y descubrir mediante ese esfuerzo retrospectivo los resortes secretos y los hilos ocultos que movió prácticamente en la oscuridad, algunas veces casi como un autómatas, en el transcurso de su trabajo, es sin duda posible que un crítico avizor se zambulla en esas aguas ahora quietas y en reposo para capturar, con mayor soltura y eficacia, líquenes y corales inusitados y raras vegetaciones que yacen en lo hondo: frecuencias lingüísticas, aversiones y fugas, reticencias y bloqueos verbales. De todo esto se halla sembrada abundantemente la literatura contemporánea o, mejor, la aliteratura, para emplear un término de la invención de Claude Mauriac, quien explica: "La aliteratura (es decir, la literatura liberada de las facilidades que han dado a esta palabra un sentido peyorativo) es una meta nunca alcanzada, a la que siempre se ha aspirado desde que los hombres existen y los autores honestos escriben (. . .). La aliteratura evita degradarse en literatura, pero cae en el exceso contrario. En Kafka es llamada de socorro redactada con claridad, aunque no siempre estemos seguros de comprenderla; en otros se desvía hacia la incoherencia. Llegando al silencio en Rimbaud, a la página en blanco en Mallarmé, al grito inarticulado en Artaud, la aliteratura termina en fundirse en Joyce en aliteraciones. El autor de "Finnegan's Wake" inventa, en efecto, palabras cargadas de tantos significados diferentes, que al final éstas quedan ocultas. En cambio, para Beckett todas las palabras dicen lo mismo. En último caso, es escribiendo cualquier cosa cuando este autor expresa mejor lo que verdaderamente le interesa. El resultado es idéntico". Y ¿qué es lo que verdaderamente le interesa a un autor? ¿La gloria?, ¿el dar escape a voces interiores? No se sabe, en realidad. En lo que sí no cabe duda es en que "un escritor —según confiesa Graham Greene en "Un caso acabado"— no escribe para sus lectores (. . .). Sin embargo, ha de tomar precauciones elementales para que se sientan cómodos".

Volviendo al tema de la hermenéutica literaria, de la exégesis de obras ajenas someramente delineada hacia los años 30 por Stefan Zweig, Emil Ludwig y André Maurois o como la hicieron hace poco tiempo Sartre con relación a Flaubert y Heidegger con respecto de Hölderlin, o como la practican en la actualidad el mismo Claude Mauriac, Maurice Blanchot o George Steiner, Gilles Deleuze, Roland Barthes o Marguerite Yourcenar en torno a Yukio Mishima, no es insólito que haya alcanzado el rigor, la profundidad, madurez y consistencia que no logran los propios creadores, obstaculizados para ese enfoque por la cercanía mental que implican sus propias palabras deslizándose en su memoria para repetir su propio texto. En cambio aqué-

llos, los críticos, ven las hendiduras del lenguaje, los resquicios por donde se filtran insidiosamente los fracasos e incertidumbres de algo que se quiso decir y se evadió al fin sin concretar su cometido. Para ello se apoyan en las disciplinas más diversas, pero en especial en el psicoanálisis, la filosofía o la lingüística. Roland Barthes advierte: "Formas de transformación enunciadas a la vez por el psicoanálisis y la retórica, sujetas a la lógica simbólica, definen precisamente el hecho estructural, y son, por ejemplo, la sustitución propiamente dicha (metáfora), la omisión (elipsis), la condensación (homonimia), el desplazamiento (metonimia), la denegación (antifrase). Lo que el crítico trata de encontrar serán pues transformaciones reglamentadas, no aleatorias, que atañen a cadenas muy extendidas (el pájaro, el vuelo, la flor, el fuego de artificio, el abanico, la mariposa, la bailarina, en Mallarmé según Jean-Pierre Richard), que permiten relaciones lejanas pero legales (el gran río calmo y el árbol otoñal), de suerte que la obra, lejos de ser leída de una manera "delirante", se halle penetrada por una unidad cada vez más vasta . . . El libro es un mundo. El crítico experimenta ante el libro las mismas condiciones de habla que el escritor ante el mundo". Y Benjamín Lee Whorf, citado por Steiner, puntualiza: "Las formas del pensamiento de una persona están controladas por patrones de leyes inexorables, de los que esa persona no es consciente. Esos patrones son las intrincadas sistematizaciones imperceptibles de su propia lengua —sistematizaciones que podemos ver fácilmente cuando comparamos y diferenciamos ingenuamente una lengua dada con otras lenguas, especialmente con lenguas que pertenecen a una familia lingüística diferente. Cada persona piensa en su propia lengua —en inglés, en sánscrito, en chino. Y cada lenguaje es un vasto sistema de patrones, diferente de los demás, en el que están ordenadas culturalmente las formas y las categorías por medio de las cuales la persona no solamente se comunica con las demás, sino que también analiza la naturaleza, aprecia o deja de percibir ciertos tipos de relaciones y fenómenos, canaliza sus razonamientos y construye la casa de su conciencia". Por eso sorprende a Steiner "el surgimiento de un pluralismo lingüístico o "carencia de hogar" en varios grandes escritores. Estos escritores —sigue— se encuentran en una relación de duda dialéctica no solamente con respecto de su lengua nativa —como se encontraban Hölderlin o Rimbaud antes que ellos— sino con respecto de varias lenguas. Esto casi no tiene precedentes. Tiene que ver con el problema más general de la pérdida de un centro. Hace que Nabokov, Borges y Beckett se conviertan en las tres figuras representativas de la literatura del exilio —quizá el principal impulso de la literatura actual".

En todo caso, cada novela es una diferente lectura del mundo, un descifrar las letras que lo componen para condensarlas después en cadenas signi-

ficantes y significadas, en galaxias de signos y de representaciones con sentido en la lectura clásica (Eos la de los dedos rosados) o con un sentido arbitrario, disfrazado y encubierto, a veces múltiple como las palabras-perchero, en la literatura del absurdo o carentes totalmente de él hasta el borde de la esquizofrenia o del absoluto sinsentido en donde se instalan unas palabras o voces pesadas e inertes arrellanadas sobre butacas en un pasillo, en una sala del lenguaje o donde sea "esperando a Godot", o al contrario evanescentes y volátiles, en riña entre ellas mismas como "fieras en una jaula de fieras en una jaula de fieras en una . . .", para emplear la circular, demencial e interminablemente envolvente expresión de Beckett. "Este nuevo modo de ser de la literatura —dice Michel Foucault— fue necesariamente revelado en obras como las de Artaud o Roussel —y por hombres como ellos; en Artaud, el lenguaje recusado como discurso y reaprehendido en la violencia plástica del hurto, es remitido al grito, al cuerpo torturado, a la materialidad del pensamiento, a la carne; en Roussel, el lenguaje, reducido a polvo por un azar sistemáticamente manejado, relata indefinidamente la repetición de la muerte y el enigma de los orígenes desdoblados". Por lo demás, hay quienes hacen derivar la literatura con sus confusos lineamientos actuales, aún en sus formas más delirantes y frenéticas, de la liberación del deseo, de la combinatoria irracional de éste en Sade y, más adelante, de la desocultación y desnudamiento del inconsciente en Freud; otros, lo atribuyen a influencia de los análisis marxistas de los modos de producción o a la quiebra de los valores metafísicos tradicionales que instaura Nietzsche con la doctrina del eterno retorno o, en fin, al anuncio por Mallarmé de El Libro con todas sus implicaciones de despojo de la lógica (como en Lewis Carroll), de destierro de la idea en beneficio de las impresiones más esquivas y fugaces, del juego de dados o el reino del azar. Sea de ello lo que fuere, se ha de repetir aquí la conturbadora pregunta del mismo Foucault: "¿Acaso no es necesario recordarnos, a nosotros, que nos creemos ligados a una finitud que sólo a nosotros pertenece y que nos abre, por el conocer, la verdad del mundo, que estamos atados a las espaldas de un tigre?".

Veamos, ahora, cómo ha operado en el transcurso de la historia esa lectura del mundo, ese desciframiento del ser y de lo que lo enlaza, lo traba o lo acongoja, de lo que lo ilusiona, lo exalta o lo comprime, mediante un análisis veloz de los grandes lectores de ese texto, de los grandes espeleólogos de esas grietas y esas hondonadas que son el amor, el deseo, la tristeza, la desesperación o la angustia más opresiva por donde viaja el hombre "hasta el fondo de la noche", hasta la frontera de la sombra. Esos derroteros han sido así:

1. En Rabelais es lo excesivo, lo superabundante, la gula de alimentos al mismo tiempo que de co-

nocimiento, la dualidad psicoanalítica comer-hablar: La profundidad del cuerpo y la superficie de las palabras mediante las cuales adquiere sentido el acontecimiento y se va estructurando un lenguaje y un concepto de la vida, el "pantagruelismo", que es amor gozoso y epicúreo a los hombres y a la razón.

2. En Cervantes es el humor. Según Octavio Paz, "Cervantes es el Homero de la sociedad moderna. Para Hegel —dice— la ironía consiste en insertar la subjetividad en el orden de la objetividad; se puede añadir que se trata de una subjetividad crítica. Así, los más desafortunados personajes de Cervantes poseen una cierta dosis de conciencia de su situación; y esa conciencia es crítica. Ante ella, la realidad vacila, aunque sin ceder del todo: los molinos son gigantes un instante, para luego ser molinos con mayor fuerza y aplomo. (. . .) En la obra de Cervantes hay una continua comunicación entre realidad y fantasía, locura y sentido común". Don Quijote y Sancho resumen o engloban el mundo del espíritu y la carne con todas sus peculiares exigencias y elecciones.

3. En Daniel Defoe es el terco canto de la soledad, de la ausencia del otro, porque "Viernes" no es sino un pedazo más de la naturaleza que tiene atrapado a Robinson y que éste trata de domesticar por medio del trabajo y del esfuerzo paciente y denodado. Tiene razón André Malraux cuando designa los tres héroes míticos de la novela, así: Robinson Crusoe lucha por el trabajo, Don Quijote

lucha por el sueño y el Idiota lucha por la santidad.

4. En Jonathan Swift es la feroz diatriba, la agria sátira contra la condición humana cuando al detestable "yahoo" (el hombre), le contraponen el discreto y virtuoso "houyhnhnm" (el caballo) que, según la arbitraria etimología invocada e inventada por ese irlandés atrabiliario, es "perfección de la naturaleza". Con ese devastador contraste terminan los "Viajes de Gulliver".

5. En Goethe, habitualmente sereno y olímpico, es la demasía romántica de Werther, el atribulado héroe suicida que inaugura el siglo del romanticismo (lord Byron, Shelley, Chateaubriand, Víctor Hugo, Lamartine, Manzoni) y de las afinidades electivas, con sus características explosivas de un "yo" que sufre, anhela sufrir y goza sufriendo y cuyo triunfo casi siempre es la muerte, y de un paisaje melancólico, sombrío y deletéreo, de una atmósfera tensa y opresiva como la creada por Emily Brontë en "Cumbres Borrascosas" o, al contrario, pura y primigenia, con verdes centelleantes como en un cuadro del aduanero Rousseau.

6. En Stendhal es ya la autarquía del "yo" que se erige sobre la tierra a la manera de Julián Sorel con el egoísmo frío y triunfante y la decisión ciega y calculadora de una extraña medusa, impulso que lo lleva hasta la muerte en el juego rojo y negro de la ruleta vital.

7. En Balzac es, con la "Comedia Humana", el



gran fresco de Francia en la primera mitad del siglo XIX, en especial de la burguesía, con notarios, banqueros, rentistas, comerciantes, arribistas, nobles arruinados, todo un mundo tan real y viviente que, cuenta la anécdota, el autor moribundo pide que lo atienda un médico, hijo de su imaginación.

8. En Dickens son huérfanos vagando entre la niebla, hambrientos pero no por eso desesperados, alentando pertinaces llamas vitales en sus cuerpos desmirriados de pequeños y asombrados Charlots.

9. En Flaubert es el nacimiento del realismo con la bella anti-heroína romántica Emma Bovary a quien la vida real que no coincide con sus sueños la destroza y la erosiona hasta conducir finalmente sus pasos al pote de arsénico del boticario Homais. Ese realismo descarnado desembocará más adelante en el violento y casi iracundo naturalismo de Emile Zola, en el instinto de muerte de muchos de sus personajes y en el gran tema esbozado en "La Bestia Humana" y "recogido —dice Gilles Deleuze— bajo otras formas y con otros medios por la literatura moderna, y siempre en una relación privilegiada con el alcoholismo: es el tema de la grieta, la fisura (Scott Fitzgerald, Malcolm Lowry)": "repentinamente pérdidas de equilibrio —dice Zola—, como fracturas, agujeros por los cuales su yo se le escapaba en medio de una especie de vapor que lo deformaba todo".

10. En Tolstoi, el barin "con su traje de mujik, —según retrato de Uslar Pietri— con sus gruesas botas de campo, con su aborascada barba de atamán cosaco, con su gruesa nariz de campesino y

con sus pequeños ojos ágiles de roedor, en el claro de los fresnos, junto a las torres blancas de Yasnaia Poliana, frente a la inmensidad de nubes y de leguas del cielo y de la tierra rusa", es, en "Ana Karenina", el profundo buceo psicológico de una dulce y conmovedora figura femenina de la literatura, "con ojos grises que lo espeso de las pestañas hacían parecer negros", —así la pinta esquemáticamente su creador— con su elegancia y "con esa sonrisa que parecía pertenecer tanto a sus ojos como a sus labios", que hace terminar su vida, más por el desamor de Wronsky que por sentido de culpa, bajo las ruedas del tren, con su pequeño maletín rojo. Y es, además, el desmesurado bloque novelístico de "La Guerra y la Paz", donde se canta la externa circunstancia épica de un gran pueblo en lucha por su integridad y su sosiego. Igual palpitación telúrica, tal vez más enfáticamente expresada en "Taras Bulba", se halla en la obra de Nicolai Gogol, el verdadero creador de la prosa rusa y de su moderno idioma literario. Con relación a España y con el mismo acento heroico, forjó Pérez Galdós el amplio lienzo de sus "Episodios Nacionales".

11. En Herman Melville es el tremendo, el descomunal combate metafísico entablado secularmente entre el Bien y el Mal. El capitán Acab y Moby Dick, la ballena blanca, acaudillan o personifican fuerzas contradictorias que al final se ignora hacia qué polo se dirigen, tal es su hermético simbolismo. Es la misma pugna dialéctica que abre R.L. Stevenson, en un plano más psicológico y angosto, mediante "El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde".



12. En Dostoievski es la lucha contra el demonio, contra las estremecedoras pasiones que agitan el árbol del ser en "Los Hermanos Karamasov", en "El Idiota", en "Crimen y Castigo", en toda la obra ciclópea de este genio nocturno y compasivo que desveló hasta la desnudez más recóndita y abisal toda la condición del hombre.

13. En William Faulkner es, sobre todo, el bulle y atormentado mundo del condado de Yoknapatawpha construido por el autor en el propio corazón sudista de E.U. como territorio propio e intransferible, y en donde las canciones negras, las memorias de la Guerra de Secesión, la resignación esclava, los crímenes y los amores trágicos, los linchamientos y toda clase de vicisitudes humanas forman un nudo de violencia y osadía verdaderamente irrepentible y absoluto como el destino.

14. En Virginia Woolf es la topología o la matemática final de "Las Olas" con pulsiones de muerte, cuya única esperanza de escapar de ellas es llegar "Al Faro". Esa decisión trágica, ese determinismo acuático lo realiza la escritora en el fondo del río Ouse, con los bolsillos llenos de piedras para no flotar ya más. Y

15. Finalmente es en Marcel Proust, en Franz Kafka y en James Joyce (los tres gigantes de la literatura contemporánea) la esponja de la memoria y del recuerdo exprimida hasta el máximo para res-

catar el tiempo perdido, la angustia en globos infinitos adosados al ser solitario y cautivo en un proceso que ignora por qué se le sigue y el monólogo interior efectuado hasta la saturación para cubrir íntegramente los aconteceres del cerebro de los protagonistas en un día de Dublin. Ya fuera de ellos y como especie de apoyatura en torno a esos tres grandes arquitectos del espacio literario, hay una espléndida constelación de escritores, desaparecidos o actuales (Thomas Mann y Robert Musil, Kipling, Conrad y Hesse, Thomas Wolfe y Albert Camus, Steinbeck y Hemingway, Italo Calvino y Günter Grass, Samuel Beckett y Graham Greene y tantos más) cuya obra sería dispendioso analizar ahora.

Pero resta aún complementar este cuadro histórico haciendo notar siquiera someramente los vigorosos trazos y enérgico empuje con que ha hecho irrupción la novela latinoamericana desde avanzados los años 40 hasta la fecha. Atrás quedaba, indudablemente sin demérito alguno, la obra de los pioneros: Isaacs y Mármol, Güiraldes y Azuela, Rivera y Gallegos, Ciro Alegría y Arturo Uslar Pietri, Jorge Icaza y Tomás Carrasquilla, José María Arguedas y Eduardo Mallea. Limitándonos a lo más visible, sin avanzar a movimientos americanos de reciente cuño como "La literatura de la onda" o el nuevo realismo mágico-psicológico y excluyendo a la fuerza para no causar fatiga, a creadores de ficción tan destacados y brillantes como Juan Car-



los Onetti, José Donoso, Manuel Puig, José Lezama Lima, Miguel Otero Silva, Alvarez Gardeazábal, Severo Sarduy, Mario Benedetti y tantos otros, tratemos de localizar algunos nombres que tienen una gran categoría, más allá de las fronteras latinoamericanas: Jorge Luis Borges: El tiempo innumerable, los tigres en los espejos, los juegos de un ajedrez eterno, los laberintos, las bibliotecas con todos los libros, los sueños dentro de otro sueño y la noche, han hecho de él mercedamente un escritor universal. Juan Rulfo: Es el fantástico lugar llamado Comala, envuelto en una atmósfera que parece sobrenatural y es la vida de Pedro Páramo escrita con un extraño lirismo como quien le hace vivisección a un fantasma. Gabriel García Márquez: Es la fundación de ese territorio mágico de Macondo donde cien años son un espeso vacío donde se mueven los Buendía en cámara lenta y donde un coronel espera una carta que nunca llega. Alejo Carpentier: Es el tenaz son de la música afrocubana en Ecué-Yamba-O, el mismo que resuena en la Habana jubilosa de Guillermo Cabrera Infante, y es también el regreso obnubilado a "Los Pasos Perdidos" en la selva del Orinoco. Miguel Angel Asturias: Es la historia prolija de las grotescas dictaduras centroamericanas, la misma que hace Augusto Roa Bastos respecto del Paraguay, y es también el hálito telúrico que se desprende de la Guatemala de los Mayas en sus "Hombres de Maíz". Julio Cortázar: El sólo haber escrito con sabiduría la maravillosa "Rayuela", con personajes tan precisamente delineados como La Maga y Horacio Oliveira, seres extraños y a la vez familiares, basta para que ocupe un lugar descollante en las letras universales. Joao Guimaraes Rosa: Descubrió en el sertón de-

sértico y árido un mundo de formas palpitantes y lo moldeó en páginas de una densa hermosura con toda la técnica más moderna en el arte de novelar. Manuel Mejía Vallejo: Hace la historia de un pueblo (Tambo) en la época de la violencia, con la exactitud de detalle, armonía estilística y fiel estructura de ambiente que luego causan asombro en "Aire de tango", donde la música porteña en el barrio de Guayaquil y la calidez humana de los personajes juegan al desafío y a la muerte. Mario Vargas Llosa: Más que en la novela de la selva amazónica, resaltan en su obra logrados momentos de agudeza pictórica e introspección lírica como "Los Cachorros", "Conversaciones en la Catedral" y "La Ciudad y los Perros", fogosas y extraordinarias estructuras de la novela citadina, la misma que construye Carlos Fuentes atinente a México y Jorge Amado respecto de Bahía. Ernesto Sábato produce una música lenta y retorcida, cargada de enigmas psicológicos y desazones interiores en la cabalística obra "El Túnel". . .

Y ahora, ¿hacia dónde vamos? ¿Cuál es el final previsible de la ruta por donde transita la novela actual? ¿Habrá qué escribir con lápices de distintos colores como confiesa Claude Simon que lo hace para distribuir los planos simultáneos de la narración, con diferentes personajes o sucesos enfocados al mismo tiempo, con el fin de no equivocar las escenas? ¿Hay muchas incógnitas por despejar en el cambiante y siempre sorpresivo problema que se plantea día a día el arte contemporáneo. Hay muchos dilemas no resueltos: ¿realidad u onirismo?, ¿razón o imaginación?, ¿vida o sueño?, ¿cordura o esquizofrenia? Ignoramos cómo esa ecuación ha de resolverse. ¡Esperemos!

