

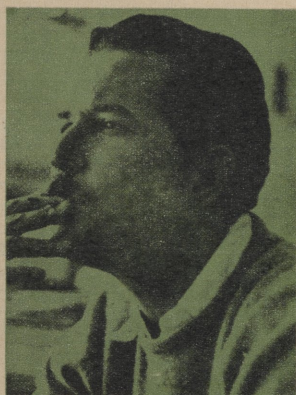
imagen

Quincenario de Arte, Literatura e Información Cultural / Nº 16 Caracas, 15/30 de Enero 1968 / Bs. 0,50

EN ESTE NUMERO:

BAUDELAIRE Y EL
DESCUBRIMIENTO
DEL PRESENTE ■

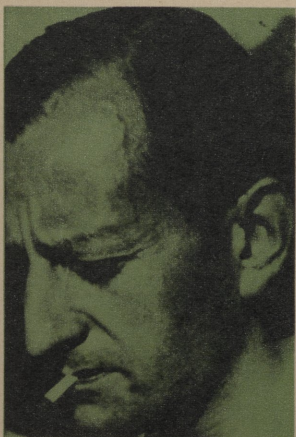
POESIA CONCRE-
TA ■ PIRANDELLO
EN AMERICA LATI-
NA ■ VIEIRA DA SIL-
VA ■



Fel mundo mágico de
UENTES



Mpreguntas a
ARISOL ESCOBAR



Mantimemorias de
ALRAUX

U

no de los rasgos que parece caracterizar a la vanguardia de nuestros días es la ausencia de un verdadero sentido crítico. Le falta no tanto ciertos sistemas o aparatos conceptuales de valoración como un espíritu de dilucidación y enfrentamiento. Ese espíritu estuvo presente, sin embargo, en los grandes movimientos de vanguardia de los años veinte. Dada y, sobre todo, el surrealismo fueron grandes empresas de esclarecimiento; no sólo exploraron nuevas zonas de creación, sino que lo hicieron con inteligencia radical y agresiva. Acaso ello era la mejor forma de cuestionar un mundo que desechaba por igual la imaginación y el pensamiento; pero sobre todo la tentativa por hacer de la estética una ética de la acción. "La poesía no es únicamente un producto escrito, ni una sucesión de imágenes y sonidos, sino una manera de vivir", afirmaba Tristan Tzara.

Esta voluntad de reflexión, este ejercicio de coherencia combativa se ha perdido, en cambio, en la vanguardia de los últimos años. Como lo señala Octavio Paz, "la nueva vanguardia elude cualquier justificación racional o filosófica". Su estética, en cierta medida, es la estética de la indiferencia. Esta indiferencia en el plano intelectual coincide con una actitud de rebelión que, paradójicamente, se ve mediatizada por la sociedad misma contra la cual se asume. Desasistida de un pensamiento crítico y de una visión del mundo, esa rebelión tiende cada vez más a la neutralidad. El artista rebelde no es hoy un solitario, sino un asimilado a la sociedad: no hay en él un verdadero rechazo. Contaminado por la publicidad, mientras más rebelde e inconforme parece, su obra se acerca más al éxito. Elogiada y exaltada por aquellos a quienes combate o cree combatir, se vuelve un objeto de decoración. Este mecanismo implacable de neutralización no es ajeno a las sociedades modernas y a él contribuye también, consciente o inconscientemente, el propio artista. Así, cierto tipo de rebelión colinda hoy más con la habilidad que con la pasión y aun puede decirse que en el fondo es una rebelión subvencionada—por el Estado, por los Partidos, por la sociedad misma. "No creo que la rebeldía sea el valor central del arte —apunta el propio Octavio Paz—, pero me apena la simulación o la utilización astuta de uno de los impulsos más generosos del hombre".

D

la lucidez crítica

de manera que volver por los fueros de la lucidez crítica es uno de los objetivos que hoy tiene más vigencia en arte. La estética moderna se fundó siempre en esa lucidez, a la vez participación y rechazo. Y no por azar uno de sus grandes iniciadores fue Charles Baudelaire. "El primer vidente", lo llamó Rimbaud; "el más grande arquetipo del poeta en la época moderna y en todos los países", lo definió por su parte Eliot. Pero Baudelaire fue el primer vidente y el primer poeta moderno no sólo por sus poemas mismos, sino también porque supo expresar la idea de la nueva poesía crítica, reflexiva, que se desarrolla a la par entre la pasión y la inteligencia. Quizá su propia obra poética hubiera sido menos eficaz sin el espíritu crítico que la nutre. "Es imposible que un poeta no contenga un crítico", afirmaba. Y las dos direcciones fundamentales de *Las Flores del Mal*: traducción de "la universal analogía" y mirada hacia el presente como tal presente, se fundaban igualmente en un pensamiento impecable formulado en diversos textos de crítica. Frente a toda enajenación, Baudelaire oponía así su voluntad de lucidez y precisión. Era su manera cabal de comprometerse: compromiso con las fuerzas creadoras del arte mismo y con la inteligencia.

Por ello, de los muchos homenajes que se han tributado a Baudelaire en el mundo entero con ocasión de conmemorar el centenario de su muerte, quizá uno de los más importantes sea el coloquio que se celebra en París en torno al tema: "Baudelaire, crítico de arte— El descubrimiento del presente". Participan en él, entre otros, escritores y artistas como Teodoro Adorno, André Masson, Pierre Jean Jouve, Pierre Emmanuel, Octavio Paz, Yves Bonnefoy, Gaetan Picon, Georges Blin, George Hamilton, Harold Rosenberg, Kostos Papaianou, Jean Starobinski. Cuando aparezca este número de nuestro quincenario ese coloquio habrá ya concluido. Pero para dar una primera visión del sentido de sus discusiones, publicamos ahora el texto que Pierre Schneider —director y animador de este encuentro— propuso como guía a los invitados.

imagen

Dirección: Guillermo Sucre
Jefe de Redacción: Esdras Parra
Diagramación: Alirio Palacios

Comité de Redacción: Juan Sánchez Pe-
láez, Oswaldo Trejo, Isaac Chocrón, Ma-
nuel Quintana Castillo, Francisco Pérez
Perdomo, Antonia Palacios, Marta Mos-
quera, Rodolfo Izaguirre, Roberto Gueva-
ra, Alfredo Gerbes.

La Redacción de IMAGEN no se hace
solidaria de las ideas expuestas por los
colaboradores.

Edificio Gran Avenida, Plaza Venezuela.
CARACAS, Apartado de Correos 12497.

QUINCENARIO DE ARTE, LITE-
RATURA E INFORMACION CUL-
TURAL PUBLICADO POR
EL INSTITUTO NACIONAL DE
CULTURA Y BELLAS ARTES.

2 Nº 16 Caracas, 15/30 de Enero 1968

ORDEN DE SUSCRIPCION

Envío a ustedes la cantidad de importe
de mi suscripción anual del quincenario IMAGEN.

Nombre y apellidos
Dirección completa

Número suelto: Bs. 0,50 — Suscripción 1 año (24 números): Bs. 10,00 —
Suscripción de 2 años (48 números): Bs. 20,00.

Apdo. 12497 — CARACAS

sobre poesía
CONCRETA

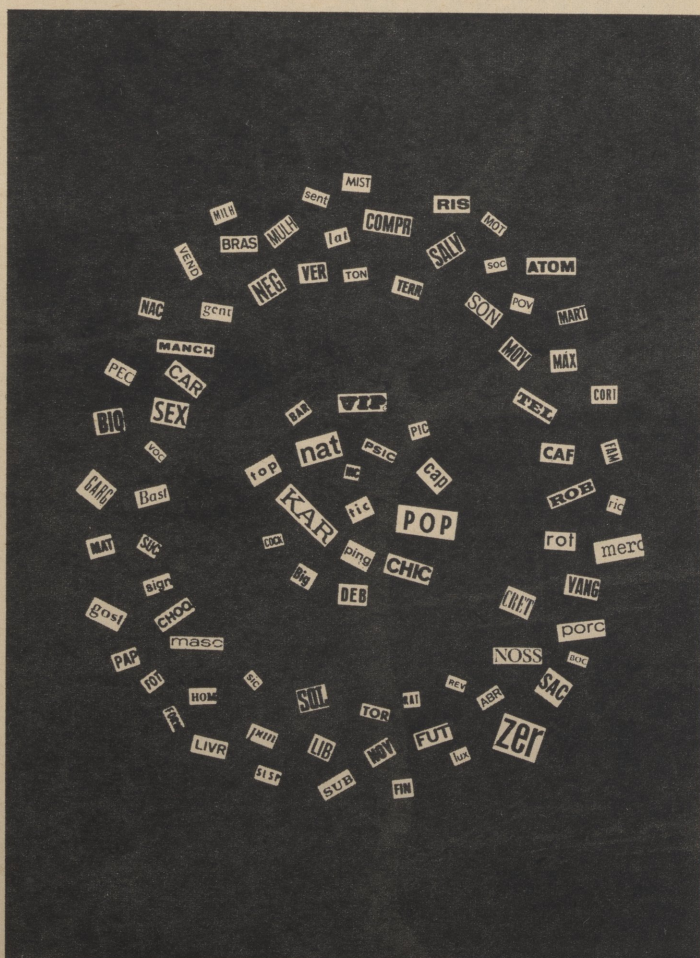
La intención de la poesía concreta es hacer que fondo y forma sean una cosa indivisible, que la forma corresponda al fondo. Que cada poema imponga su forma. Que fondo y forma, separados, no tengan sentido. El "ensayo súboto" sobre "Poesía Concreta" firmado por L. S. y publicado en el "Papel Literario" de EL NACIONAL (1-10-67) acusa a los poetas concretistas brasileños de no realizar algo

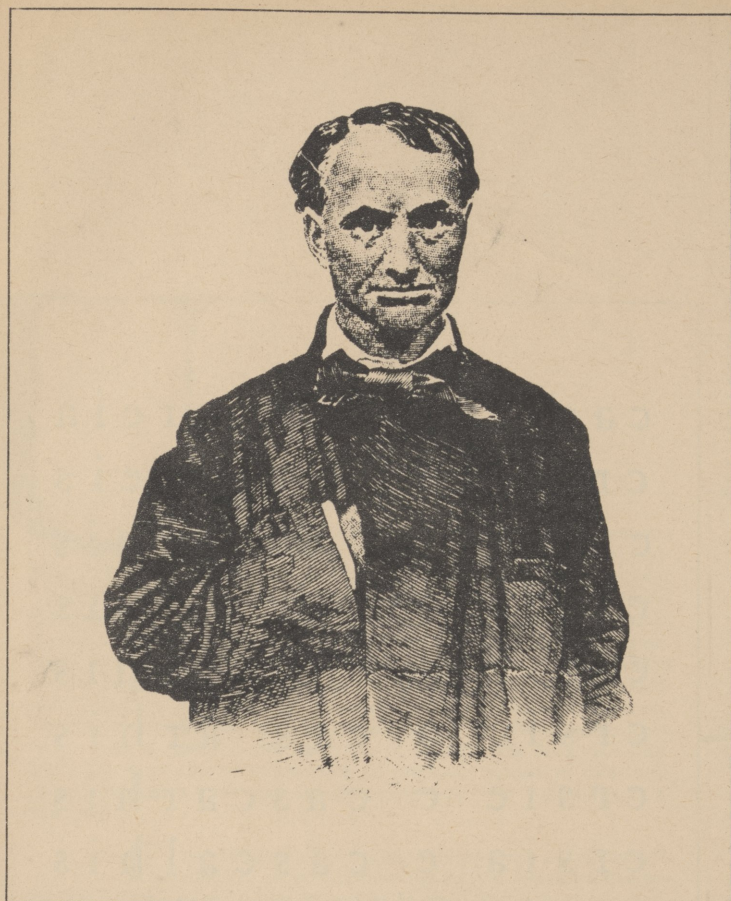
Quien haya seguido de cerca el desarrollo de la poesía concretista del Brasil sabe que esta crítica es improcedente. Mallarmé fue uno de los precursores más estudiados y comentados por el grupo concreto. Le afirmaron un verdadero culto. L. S. afirma que Mallarmé contaba "con el valor plástico de la página en blanco, o mejor dicho, distribuía en ella las expresiones poéticas de modo que éstas compusiesen un cuadro poético plástico (subrayó L. S.). No se trata de esto. A nuestro juicio y de aquellos que lo estudiaron entonces, Mallarmé no veía el espacio como "a una pintura, o dicho de otro modo, a un campo plástico de irradiación de imágenes". Entendemos que él veía las palabras distribuidas en el espacio ganando un ritmo nuevo; los vacíos, entre verso y verso, funcionaban como un silencio, dictando una música.

Hoy día son muchos los poetas que investigan en este campo y traspasó las fronteras nacionales gracias a la acogida de Max Bense, en Ulm y de los "poemas" de Groningen. El movimiento ha entrado en una fase de más moderada furia polémica. Ya la poesía concreta no escandaliza a nadie, en sana conciencia ■

ANTONIO MIRANDA

castelos de areia
crstelos de areis
crsielos de arhis
crsie os de arhis
crsie o ds arhis
crsie o cas arhis
crsie e cascarhis
crsia e cascalhis
creia e cascalhos
areia e cascalhos





PIERRE SCHNEIDER

BAUDELAIRE y el descubrimiento del presente

RENDIR homenaje a Baudelaire, crítico de arte, no es considerarlo bajo un aspecto periférico, accesorio. Por el contrario, el arte y su crítica se sitúan en el centro de la vida y el universo baudelaireanos. ¿Acaso no escribió él: "el culto de las imágenes, mi gran, mi única, mi primitiva pasión"? Daumier llegó a afirmar que Baudelaire hubiera podido ser tan gran pintor como poeta. Uno de sus primeros textos —el primero publicado— es Salón de 1845. Los escritos sobre arte que jalonan su carrera, desde Salón 1845 hasta El Pintor de la vida moderna, formulan la mayoría de las preocupaciones esenciales del poeta, Baudelaire abordó la actividad literaria por medio de la crítica de arte: la abandona igualmente a través de una experiencia de arte, ya que fue en la iglesia de Saint-Loup en Namur, en el instante en que percibía la naturaleza del Barroco —"un terrible y delicioso catafalco"—, cuando un ataque lo derriba, y luego será la parálisis, después esta muerte cuyo centenario nosotros conmemoramos aquí.

2. Pero el hecho sin precedente (al menos en crítica de arte) de situarse en el centro mismo de la vida y de la obra de un poeta, confiere a su crítica un carácter nuevo. Así surge un nuevo tipo de crítica, que ya no es un derivado de la historia, la filosofía, la estética o la moral: la que el propio Baudelaire denominó "la crítica poética".

Baudelaire la ilustró y la definió a la vez. Quería que fuese "parcial, apasionada, política" y la opone a aquella otra "fría y algebraica, que, so pretexto de explicar todo, no tiene ni odio ni amor, y se despoja voluntariamente de todo rasgo de temperamento". La crítica poética se apodera de su objeto menos por la teoría o la erudición que por el encuentro de "temperamentos análogos". Al conocimiento se opone así el reconocimiento o, como dice Paul Claudel, el conocimiento. Por "una increíble simpatía", Baudelaire se vio en Delacroix o Poe, y los vio en él. La crítica ya no es un instrumento de investigación y análisis que pueda resultar más lúcido por el hecho de que el temperamento del crítico deje de inmiscuirse en el acto crítico; por el contrario, la densidad (en sí misma irreductible) de su individualidad es lo que responde al objeto del estudio, aun cuando si —o quizá porque— ello implique limitaciones, obsesiones, ignorancias e imperfecciones personales. En una palabra, lejos de abstraerse, de abolirse en aras de la empresa crítica, el crítico "poético" funda su tentativa en su presencia personal, en el hecho de que está presente. El presente: tal es el descubrimiento capital de Baudelaire en el dominio de la crítica de arte. Por primera vez, la crítica se hace en presente. Es por ello —y no por alguna belleza de estilo o de sentimiento— por lo que es poética, pues la poesía es la escritura reducida al presente. "El estudio del pasado, es decir, de lo eterno" es de poca ayuda cuando se trata del presente vivido. "Por sumergirse demasiado en él, pierde la memoria del presente, abdica el valor y los privilegios proporcionados por la circunstancia, pues toda nuestra originalidad nos viene del sello que el tiempo imprime en nuestras sensaciones". Y en otra parte: "aunque desplazara o extendiera mi criterio éste estaba siempre rezagado respecto al hombre universal, y sin cesar corría tras lo bello multiforme y multicolor, que se mueve en las espirales infinitas de la vida".

Así, la crítica "poética" se opone a la historia y a las críticas sistemáticas como el presente se opone al pasado. Diferencia radical de tentativa que en nada modifica el hecho de que la obra de arte considerada sea contemporánea: la crítica histórica trata al presente como pasado; la crítica poética trata al pasado como presente. En otros términos, la crítica histórica, sociológica, iconológica, estética etc. trata de una obra de arte hecha; la crítica poética la trata como haciéndose.

La obra hecha es una suma de elementos susceptibles de ser analizados, descompuestos y recompuestos a voluntad. Para la crítica poética, estos elementos son exteriores a lo esencial de la obra o, para retornar la imagen de Baudelaire, son el diccionario donde el artista se nutre, pero no son la obra. Lo esencial, en la obra que está haciéndose, es la "originalidad inaprehensible que es la intimidad del sujeto". Es esto lo que no puede transparentar el análisis, lo que no es reductible por medio de las coordenadas de las diversas disciplinas: la "unidad de impresión y la totalidad de efecto", la indisolubilidad orgánica. Ahora bien, el objeto estudiado se revelará de manera diferente según el método de enfoque. A la crítica "pasada", externa, se revelará lo exterior. En cambio la intimidad sólo se dará a otra interioridad. El presente de la obra activa no puede ser buscado sino por una crítica presente, activa, es decir, poética (en el sentido etimológico de la palabra). El instrumento de investigación de esta última es el encuentro, su instrumento de expresión es la metáfora —y ambos son tributarios de "la reina de las facultades", la Imaginación.

3. Es imposible —las líneas anteriores son una prueba de ello— tratar de la crítica poética sin que surjan al mismo tiempo los problemas de la creación artística: de la obra haciéndose y no de la obra acabada. En otros términos, la crítica en presente está atraída fatalmente por la pintura presente: "Puesto que cada siglo y cada pueblo poseen la expresión de su belleza y de su moral —si se admite por romanticismo la expresión más reciente y moderna de la belleza—, el gran artista será pues —para el crítico razonable y apasionado— aquél que una a la condición arriba exigida— la ingenuidad el mayor romanticismo posible".

Ello implica que el crítico se dedica a relevar la parte presente de las obras de su tiempo y denuncia en ella la parte de pasado, "Todo lo que es convencional y tradicional pertenece al dominio de lo chic y del poncif". Es "el estilo preconcebido" lo que deja frío a Baudelaire frente a Ingres y lo que le choca en Millet. Los valores "adquiridos" son la mala excusa de los artistas: "Pues están interesados en representar siempre el pasado; la tarea es más fácil, y la pereza queda así satisfecha. Seguridades heredadas, desagradablemente inmensas respecto a las incertidumbres del que busca: "No es agradable ver a un hombre tan seguro de sí mismo", dice a propósito de Troyon. Y sobre otras mediocridades: "obras que cada año nos trae con sus mismas desesperantes perfecciones".

En cambio, lo que debe ponerse de relieve es aquello que por definición no es lo heredado, sino puro presente: la novedad. "Pero ¿de dónde viene la sensación de novedad que produce?", se pregunta Baudelaire en relación con Delacroix. Y observa un cuadro de Corot "cuya composición tiene, como todas las buenas composiciones... el mérito de lo inesperado". La célebre definición —"El genio no es más que la infancia reencontrada— se aclara cuando se recuerda que, para Baudelaire, "El niño ve todo como novedad". Es significativo que Baudelaire encuentre por primera vez su tono y su camino en Salón de 1845, por lo demás bastante insignificante, para saludar la novedad, materialización del presente: "Nadie pone atención al viento que soplará mañana, y sin embargo el heroísmo

de la vida moderna nos rodea y apremia... Será el pintor, el verdadero pintor, aquél que sepa arrancar a la vida actual su lado épico, y hacernos ver y comprender, con el color y el dibujo, hasta qué puntos somos grandes y poéticos con nuestros corbata y nuestros botines de charol. ¡Ojalá puedan los que de verdad buscan darnos el año próximo esta alegría singular de celebrar el advenimiento de lo nuevo!"

El advenimiento de lo nuevo será, por supuesto, la introducción de la actualidad como tema, pero también —y en ello Baudelaire resulta verdaderamente profético— la reducción del acto de pintar a lo que es el presente: considerar el espacio real, el espacio que separa a la tela del espectador ("... si un paisajista pintara las hojas de los árboles tal como las ve, obtendría un tono falso; dado que hay un espacio de aire menor entre el espectador y el cuadro que entre el espectador y la naturaleza"), y "la instantaneidad en el gesto" (reconocida en Delacroix). Es sorprendente notar que si se toma a la pintura contemporánea en su fase más reciente, la posguerra, se verá que ha estado sucesivamente dominada por una estética del gesto y una estética de la "realidad moderna".

Por una coincidencia que quizá nada debe al azar, la crítica en presente fue inventada por Baudelaire en el momento mismo en que, en París, se inventa la pintura en presente. Culto del instante en los Impresionistas, y más aún, rechazo del pasado, sucesión luego de estéticas, de tendencias que proceden más bien por rupturas que por continuidades, Baudelaire ha descrito perfectamente esta revolución que es la muerte de "la gran Tradición": "Aún existían escuelas bajo Luis XV, sólo queda un bajo el Imperio —una escuela, es decir, una fe, es decir, la imposibilidad de la duda. Había discípulos unidos por principios comunes que obedecían a la regla de un jefe poderoso y lo ayudaban en todos sus trabajos. La duda, a falta de fe y de ingenuidad, es un vicio peculiar de este siglo, pues nadie obedece..." Y agrega: "...la situación actual es el resultado de una libertad anárquica".

Ahora bien, "el verdadero pintor" por el que Baudelaire clamaba desde 1845 y que iba a descubrir "la belleza moderna" porque "los grandes coloristas saben crear el color con un traje negro, una corbata blanca y un fondo gris", ese pintor que Baudelaire definió proféticamente, va a surgir, y será admirador, amigo de Baudelaire (quien, sin embargo, no lo reconoció totalmente, o al menos no expresó este reconocimiento). Es Edouard Manet. Y no es inútil decir —el propio Manet lo hizo en una de sus cartas a Mallarmé: "Cada vez que pinto, me lanzo al agua para aprender a nadar" —que, frente a los Impresionistas tentados por los sistemas, fue y sigue siendo el pintor que pinta en presente.

Así se despliegan en todas sus consecuencias una doctrina, un método y una intuición que están arraigados en la preocupación central del poeta. Ejemplo, A une passante:

"Un éclair... puis la nuit! Fugitive beauté"

("¡Un relámpago... luego la noche! Fugitiva belleza")

Otro ejemplo, L'Horloge:

"Maintenant dit: Je suis Autrefois"
Les minutes, mortel folâtre, sont des gangues
Qu'il ne faut pas lacher sans en extraire l'or"

("El Ahora dice: Yo soy Antaño"
Los minutos, frívolo mortuorio, son gangas
A las que no hay que soltar sin haberles extraído el oro")

O finalmente esta observación del Carnet:

"Le salut est dans la bonne minute".
("La salvación está en el minuto justo")

4. Pero la irrupción del presente no es acogida ni mucho menos con un entusiasmo sin reservas por los que son presa de él. En la medida en que Delacroix no puede acallar su "novedad", se muestra en sus escritos compensatoriamente académico. Así mismo Manet, quien aprecia tanto más la consagración de los Salones y Museos cuanto que está condenado a lo nuevo.

Baudelaire tampoco dejó de experimentar el miedo al presente, "inclinado hacia el porvenir como la torre de Pisa". El fin de los cuadros: tradición, escuela, valores y fórmulas transmisibles, expone el arte a lo irrisorio de lo nuevo. Y en efecto, desde entonces hemos podido presenciar lo que Baudelaire se atrevía a penas a soñar: "Qué mente sana puede concebir sin espanto una pintura en relieve, una escultura agitada mecánicamente..." Y: "tratar de asombrar usando medios extraños al arte en cuestión constituye el gran recurso de las personas que no son pintores por naturaleza". Y la crítica que se refiere a este arte del presente ¿no estaría condenada, por falta de marcos donde situarlo, a ser un simple acompañante o a callarse?

Por tanto, Baudelaire se esforzará, una vez que ha surgido el presente, en reintroducirlo en el marco de una permanencia, en articular el presente "poético" y el pasado histórico. "El pasado es interesante no sólo por la belleza que de él supieron extraer los artistas para quienes constituía un presente, sino también como pasado, por su valor histórico. Lo mismo sucede con el presente. El placer que obtenemos de la representación del presente depende no sólo de la belleza que pueda encerrar, sino también de su calidad esencial de presente".

La articulación del presente y del pasado, depositario de la permanencia, la obtiene por medio de su doctrina de la "belleza doble", unificada por la noción de "modernidad" que consiste en "extraer de la moda lo que pueda contener de poético dentro de lo histórico, de descubrir lo eterno en lo transitorio". Decir doctrina es demasiado: más bien conciencia crucificada entre el sentido de la historia y el sentido del presente, entre determinación y libre albedrío, conciencia que busca una salida al insoluble dilema y que sólo la encuentra en la figura —cuadro, poema— en la que se encarna ■



¿para qué LITERATURA? sirve la

Este es el nombre de la traducción española del libro *Que peut la littérature?* (¿en el cual se recogen las ponencias que seis escritores llevaron a un debate, efectuado en París, sobre el poder de la literatura. La pregunta acerca del poder real de la literatura fue planteada en el contexto socio-político de la Francia contemporánea, por lo cual resonó como capacidad para influir sobre la sociedad. Desde este punto de vista, Jorge Semprún y Jean-Pierre Faye tienden a enfocar el fenómeno como una fuerza social de rasgos singulares, mientras Simone de Beauvoir y Jean-Paul Sartre señalan que la literatura cifra su causa eficiente en revelar el mundo a los hombres, y Jean Ricardou e Yves Berger más bien parecen anular la posible capacidad que esta actividad tiene sobre la realidad social. Jorge Semprún plantea los vínculos del arte con el poder político y señala la necesidad de la libertad de investigación. Afirma que el arte no utilitario, sino un fin en sí mismo, pero tampoco es gratuito. Esta aparente antítesis la resuelve a través del compromiso del escritor, que produce modificaciones en su obra. Concluye diciendo que la literatura no tiene un poder inmediato —en relación con el acontecimiento social— pero es una capacidad de discusión que se incrusta en la lucha de clases. Jean-Pierre Faye considera que el poder de la literatura está en el signo, que remite el lector a lo significado y de aquí surge el sentido de la obra.

De este modo una realidad "hablada" por la literatura puede iniciar transformaciones en la misma realidad. Para Simone de Beauvoir, todos los hombres están en situación con respecto al mundo y en sus parcelas se manifiesta la esencia de la condición humana. El escritor que se impone al lector le hace conocer su verdad parcelada: le permite ver su propia situación, y a través de ella, la situación de los demás hombres,

y con la de ellos, la suya, que ahora comprende de un modo pluridimensional, como una totalización. Jean-Paul Sartre se enfrenta al problema desde la posición del lector, que a partir de las relaciones entre los objetos significantes y los objetos significados, es una libertad que al captar el sentido de la obra donde figura como objeto hundido en su época, también aprehende un sentido total de su vida, que supera dialécticamente la parcialidad de su situación en el mundo. Para Jean Ricardou el poder de la literatura está, precisamente, en su propia existencia, que afirma la existencia del hombre y la necesidad de mantenerla. De este modo, el arte se identifica con el ser del hombre y se convierte en un absoluto. Concibe el lenguaje literario, con Roland Barthes, como un material y no como un medio, pero no toma en cuenta el objeto significado, en lo cual, justamente, pierde la eficiencia de la literatura. Yves Berger no ve nada más allá del poder de ficción, porque quisiera darle al libro una utilidad práctica inmediata, capaz de modificar realidades. Como esto no ocurre, descarta a la literatura como fuerza operativa. Este debate también representó una totalización a partir de sus concepciones particulares de la literatura, estos escritores revelaron distintos aspectos de un mismo fenómeno. De inmediato se percibe que todo hecho literario se funda en propiedades del lenguaje como las estudiadas por Ricardou y Berger; hay un juego de significantes y significaciones (Sartre, Faye) que conducen a los hechos que el mismo Sartre y Simone de Beauvoir toman como potencia de la literatura, y por ellos, a la significación y el rol que asume dentro de la sociedad, tal como lo señala Semprún, de acuerdo al compromiso que el autor pueda asumir o dejar de asumir.

ROBERTO MONTERO CASTRO

(1) Ed. Proteo. Buenos Aires, 1967. 5



LUIGI PIRANDELLO EN AMERICA LATINA

MARCELLO MANCINI

El autor del siguiente ensayo es un periodista de origen italiano con veinte años de experiencia en su campo profesional. Es así mismo autor de una obra de ficción, el canto del gallo, premiada en su país en el concurso literario "Pietro Pancrazi", y de varias piezas para teatro y televisión. Desde 1956 ha vivido en varios países de América Latina colaborando en importantes diarios y revistas de nuestro continente y de Europa, alternando sus tareas periodísticas con estudios e investigaciones en el campo teatral. El artículo que ahora publicamos es el resumen de un ensayo que escribió por cuenta del "Piccolo Teatro di Milano", sobre las vicisitudes del teatro pirandelliano en sudamérica. Mancini vive y trabaja actualmente en Caracas. (n. de la r.)

UN reciente ensayo destinado a un volumen de estudios pirandellianos que editará próximamente el "Piccolo Teatro" de Milán, en homenaje al gran dramaturgo siciliano, con motivo del centenario de su nacimiento, escribió que Pirandello en América Latina —especialmente los países del Río de La Plata, Argentina y Uruguay— es algo así como el "Verdi" del teatro de comedias, en el sentido de que no hay temporada, puede decirse, sin que el público no asista al menos a una representación pirandelliana; tal como sucede con Verdi, en las programaciones de las temporadas líricas.

En la "cronología de las obras de Pirandello, representadas en el Río de la Plata" (que acompaña el ensayo), he registrado desde 1923 a la fecha, más de cien versiones (italianas, argentinas, uruguayas, españolas y mejicanas), de 31 obras, además de unas versiones radiofónicas y dos adaptaciones (una radiofónica, "El difunto Matías Pascal" de Carlos Muñoz, y la otra cinematográfica, "Como tú me deseas"). La historia de este ignorado capítulo del éxito pirandelliano en el Río de la Plata, comienza la noche del 7 de agosto de 1923, en el teatro Urquiza de Montevideo con los "Sei personaggi in cerca d'autore", representado por la compañía dirigida por Dario Niccodemi, un nombre muy querido y familiar a los públicos latinoamericanos de aquellos tiempos.

Alguien que recuerda aquel debut refiere que la vieja sala de "Urquiza" estaba colmada de un público curioso e inquieto. "Público de barracón de fenómenos vivientes o de circo, a la espera de ver aparecer, de un momento a otro, la 'mujer cañón' o el ejército de clowns y payasos". Con buen sentido, Niccodemi, sensible al pulso del público, creyó oportuno presentarse en el proscenio, antes de levantarse el telón, para ilustrar a los espectadores, en una breve conferencia, algunos aspectos del teatro de Pirandello, "este joven autor de 54 años". Hasta entonces los esfuerzos de algunos críticos pirandellianos para presentar un Pirandello metido en un florero de porcelana, no habían logrado disolver aquella atmósfera de perplejidad y de malestar que reinaba entre el público, del cual los diarios se hicieron eco.

Pero no fue por esto que los años siguientes las compañías teatrales no renunciaron a presentar textos pirandellianos. El hielo ya estaba roto, el interés era grande. Algunos intrépidos primeros actores, calladitos, casi en punta de pie, comenzaron por

incluir cautamente, en sus tradicionales repertorios, algún texto del inquieto autor siciliano. Era desde luego una prueba de valor, pero por otra parte no se podía permanecer insensible ante la oleada de pirandellismo que invadía Europa y los Estados Unidos, y de la cual la prensa de toda América se hacía eco.

Así, después de la jira de Niccodemi, llega a Montevideo Mimi Aguglia, con sus triunfos madrileños, encabezando una compañía española, con "Cada cual a su juego". La brillante actriz siciliana que el público sudamericano había conocido ya en precedentes jiras de la compañía dialectal de Giovanni Grasso, y que continúa después actuando en idioma español, obtuvo un éxito personal estrepitoso que atenuó sensiblemente la crítica a la obra.

Después fue el turno de María Melato que presentó "Cosí è se vi pare" y "Come prima meglio di prima", agregando otras dos memorables interpretaciones al recuerdo de sus extraordinarias dotes recitativas. Dos meses después Niccodemi incluía en el repertorio, además de los ya famosos "Seis personajes", también "Cada cual a su manera".

Continuó en 1926 la compañía dirigida por Italia Almirante con "Il gioco delle parti" hasta llegar a 1927, el año "pirandelliano", que si no dejó de suscitar aun en el Río de la Plata, como en otro lado, críticas, polémicas, discusiones, arrebatos de admiración incondicionada, dejó indudablemente un recuerdo imborrable en el ánimo de cuantos tuvieron ocasión de asistir a aquellas representaciones y de acercarse al genial dramaturgo.

Luigi Pirandello fue a Suramérica con su compañía, precedido por los ecos de su jira por Europa y Estados Unidos. El público seguía a través de la prensa, las crónicas de su estadía en Buenos Aires y en Córdoba, donde la compañía cumplió una breve temporada antes de proseguir para Montevideo.

Anécdotas, curiosos y divertidos apuntes relacionados con la estadía de Pirandello en Montevideo, darían para un capítulo aparte, si el espacio lo permitiera. Quizá éste sea uno de los más divertidos. Una noche Pirandello y algunos actores de su compañía fueron invitados por un grupo de admiradores a una comida después de la función, en uno de los más elegantes restaurantes de Montevideo. Fue una velada alegre y vivaz. Pirandello estaba particularmente locuaz. Entre otras cosas, dio una verdadera conferencia gastronómica, sobre las especialidades de la cocina italiana. En determinado momento, uno de los asistentes pidió al dramaturgo un recuerdo de la espléndida reunión, y Pirandello, sobre una servilleta de papel escribió en español que las cortesías recibidas le habían "causado suma gracia", que es como decir en italiano "mi hanno fatto ridere" (me hicieron reír). Alguno de los presentes que conocía el italiano, aclaró que Pirandello entendía expresar con aquella frase su gratitud, o sea "dar las gracias". Cuantos tuvieron ocasión de conocer a Pi-

randello, concuerdan en destacar su excepcional vitalidad. Los periodistas que iban a encontrarlo al hotel, lo sorprendían casi siempre sentado ante la máquina de escribir, sacando apuntes y diálogos. Hay quien afirma que las primeras escenas de los "Gigantes de la Montaña", fueron esbozadas en un café montevideano.

La Compañía del Teatro d'Arte de Roma debutó en el teatro Urquiza un 1º de agosto de 1927. Debía embarcarse desde Buenos Aires el día 28, pero una huelga de 24 horas, decretada por los sindicatos como acto de protesta contra la ejecución de Sacco y Vanzetti en los Estados Unidos, retardó un día el viaje a Montevideo, determinando la postergación del estreno. Pirandello se presentó al público sudamericano con el más vasto repertorio de obras que autor alguno haya representado nunca en una sola temporada: doce títulos en diez días. Debutó con los "Sei personaggi", a quienes siguieron: "L'amico delle mogli", "Due in una", "Il gioco delle parti", "Cosí è se vi pare", "Il berretto a sonagli", "La vita che ti diedi", "Ma non è una cosa seria", "Come prima, meglio di prima", "Enrico IV", "La morsa" y "Vestire gl'ignudi". Prácticamente casi toda la producción de entonces.

La temporada de la compañía del Teatro d'Arte de Roma se prolongó hasta el 20 de agosto. La nota culminante, después de los "Sei personaggi" —que el público ya conocía— fue dada, según opinión unánime, por "Enrico IV", representada la noche del 17 de agosto.

La función de despedida de la Compañía se realizó con "Vestire gl'ignudi" (Vestir a los desnudos), en honor de la primera actriz Marta Abba. Este espectáculo, más que por la acogida que recibió del público, quedó ligado al recuerdo, por un incidente que vale la pena referir, ya que revela un juicio ignorado de Pirandello sobre esta obra. Es necesario decir que la crítica católica no ha sido nunca generosa con el teatro de Pirandello. Prueba de ello es el hecho de que el diario católico de Montevideo "El Bien Público", clasificaba, según una costumbre del diario, todos los espectáculos presentados por Pirandello como "inconvenientes".

Pero, en ocasión de la anunciada representación de "Vestire gl'ignudi", la crítica católica no se limitó a calificar, para sus lectores, la obra programada; fue más allá originando un singular episodio que merece dos líneas de historia. La Comisión de censura de la "Liga de Damas Católicas del Uruguay", que ejercía en nombre de sus afiliados, la censura de los espectáculos, envió una carta a Pirandello rogándole eliminar de su repertorio la obra anunciada, juzgándola inconveniente y amenazando, en caso de no ser acogida la petición, con crear dificultades en el desarrollo del espectáculo. Pirandello, imperturbable ante la actitud de las Damas Católicas, respondió inmediatamente enviándoles la siguiente carta: "Honorable Comisión de Damas Católicas, lamento muchísimo que la censura haya acusado de inmoralidad a mi comedia "Vestire gl'ignudi", que lleva por título de una

de las obras de misericordia. Para mí es cristianísima. No he escrito nunca algo inmoral durante mi larga carrera literaria. Aún así, hubiera satisfecho con verdadero placer el deseo que con tanta gentileza se me expresa, cambiando la obra programada en honor de la señorita Marta Abba, si a esto no se opusiera el hecho de que casi todo el material escénico ha sido enviado a Brasil, donde la compañía debutará el sábado próximo. No me es posible de ninguna manera, por esta razón material, cambiar el espectáculo. Espero, o confío al menos, que basta la afirmación de que es cristianamente puro el espíritu de mi obra, y que nada hay en ella que oídos católicos no puedan escuchar. Con los más cordiales saludos. Luigi Pirandello”.

Pero, como se verá, tales afirmaciones no bastaron. Mientras tanto la carta fue publicada en un diario notoriamente anticlerical, “El Ideal”, que comentó el episodio con estas palabras: “Se dice que el señor Pirandello piensa en la posibilidad de escribir una comedia que tenga como tema una historia de damas católicas. Ya se sabe que el contenido filosófico de las obras de este autor, consiste en la diferencia entre aquello que somos y aquello que aparentamos ser”.

Pero ni la reacción cáustica del diario, ni las corteses razones adoptadas por Pirandello valieron para aplacar las intransigentes Damas, las cuales mantuvieron su amenaza. La noche del 20 de agosto, a la hora establecida para el comienzo de la función, el telón del Teatro Urquiza no se levantó.

Un ejecutante de acordeón contratado para el espectáculo, temiendo una acción de represalia por parte de las damas católicas, se dejó convencer para no presentarse al teatro. Pirandello, fuera de la gracia de Dios, caminaba nerviosamente por el escenario, negándose a levantar el telón si no se encontraba inmediatamente a otro ejecutante de acordeón, mientras en la sala comenzaban a advertirse las primeras señales de impaciencia. Poco a poco las voces de protesta fueron en aumento. El público golpeaba el piso con los pies, se agitaba, gritaba que se alzara el telón; ninguno expresó en alta voz su propia indignación, otros se levantaron y se fueron.

Pero Pirandello, inamovible. No valieron para disuadirlo de su propósito de no salir a escena, ni la insistencia de Marta Abba ni la del célebre actor Memo Benassi. Finalmente, después de otra media hora de espera, alguien irrumpe en el escenario, arrastrando otro ejecutante de acordeón, medio borracho, encontrado en uno de los cafetines del puerto. Después de pocos minutos se levantó el telón.

Al término de la representación, que constituyó un verdadero triunfo para Marta Abba, había vuelto el buen humor en el rostro de Pirandello. Al salir del teatro se paró delante de un gigantesco retrato suyo, expuesto en el “foyer”. Dijo que no lo había visto antes. Lo había hecho el pintor A. Albertazzi, autor de preciosas decoraciones de muchos edificios de Montevideo. Un pastel realizado con verdadera maestría, rico de colores y de luz. Luego de observarlo atentamente, Pirandello se vuelve a Albertazzi, que estaba a su lado, y dice sonriendo: “Usted es muy generoso por haberme retratado así... con una bella cabellera, que realmente no tengo”.

El día antes de su partida para el Brasil, Pirandello dictó una conferencia sobre el tema “El humorismo en el teatro”, seguido de un debate con el público, que desbordaba la sala del Urquiza. Pirandello, según informa la crónica de la época, respondió con rapidez y agudeza a las varias preguntas “no siempre oportunas”, que se le hicieron, dando lugar a una interesante conversación que terminó por sintetizar en cierto sentido, el significado de su obra de autor dramático: “Mi arte no nace de un concepto filosófico sino siempre de una imagen”.

Pirandello volvió por segunda vez a Mon-

tevideo en setiembre de 1933. Había ido a Buenos Aires para asistir al estreno mundial de su última obra “Cuando se es alguien”, representada bajo la dirección de él mismo por la compañía S.E.T.O. de E.T.

Susini, con la participación de los más famosos actores de la escena porteña. El 20 de setiembre debutó en Buenos Aires. De vuelta a Italia, Pirandello se quedó dos días en Montevideo, donde ofreció una conferencia en el Teatro Solís sobre el tema “Cervantes y Ariosto”, aludiendo a las diferencias que existen entre el genia italiano y el español frente al mismo tema: la literatura caballeresca.

A mediados de 1936 se anunció un nuevo viaje de Pirandello al Río de la Plata. La compañía argentina dirigida por Camila Quiroga, debía presentar su última obra “Non si sa come”, y el autor debía asistir al debut. Pero su estado de salud le impidió emprender este nuevo viaje. Pirandello escribió poco tiempo después a un amigo en Buenos Aires, explicándole los motivos por los cuales en aquella ocasión había creído oportuno seguir el consejo de su médico que le había prohibido viajar. “Créame —decía la carta—, yo me arriesgaría. Pero tengo 68 años, estoy pues en la edad en que se muere. Siempre he dicho que quería morir de pie, pero confieso que me molestaría mucho morir fuera de mi país”.

Mientras tanto las compañías italianas, argentinas, y más tarde uruguayas, brasileñas, mejicanas y españolas continuaban acercándose cada vez más a los textos de Pirandello, favoreciendo la acción de penetración de este dramaturgo, no sólo en la masa del público, sino también en la temática de algunos autores dramáticos sudamericanos.

Pero sería alargarse mucho, evidentemente, dar cuenta de todas las representaciones de los dramas pirandellianos que se sucedieron en los escenarios de Montevideo desde aquel lejano 1923. Sería muy largo y en cierto sentido, superfluo, si tal reseña debiera interpretarse esencialmente como testimonio del interés del público por el teatro de Pirandello. Para demostrar tal interés, creo sea suficiente considerar, como dije ya al principio, que en el transcurso de estos 44 años, desde la primera representación, fueron presentadas en la sala Montevideo 83 obras. Una cifra bastante elocuente para establecer no sólo el alcance del interés suscitado por el teatro pirandelliano, sino una primacía que ningún autor ha logrado nunca en ese país.

Bastará ubicar el fenómeno pirandelliano en el ámbito del teatro uruguayo, que después de un silencio de veinte años, comienza a dar los primeros pasos alrededor de 1940, con el movimiento de los teatros independientes y con la Comedia Nacional.

A tal fenómeno corresponde el mérito de haber vuelto a proponer a un público más avisado y a una crítica más fluida, un Pirandello nuevo, alejado ya de la perplejidad y de los juicios apresurados que originó su teatro, y de haberle ofrecido la posibilidad de intuir con claridad el estilo, los propósitos y las innovaciones de un arte que por años fue definido “enigmático”;

Por otra parte, hubo al comienzo una cierta desorientación; es necesario no olvidar que la experiencia pirandelliana llegaba a un público —no sólo uruguayo— habituado a un repertorio, no quiero decir clásico, pero por lo menos exento de intenciones “experimentales”. El teatro de Jacinto Benavente y el de Dario Niccodemi, sólo para dar una idea, representaban la máxima concesión al “modernismo” por parte de un público para el cual el teatro español era “familiar” por obvias razones lingüísticas; el teatro francés satisfacía en cierto sentido el gusto y la sensibilidad de una sociedad ligada, por tantas razones, a la tradición cultural francesa del ochocientos y primeros años del novecientos; mientras el teatro italiano confiaba su suerte sobre todo al afectuoso gusto por el idioma italiano

(no hay duda de que el idioma italiano se presta más que cualquier otra lengua, para la actuación de un conjunto teatral. Aun si el público sigue el recitado de una manera aproximativa y vaga, la expresividad verbal de una obra teatral italiana mantiene inalterable su sugestión).

Aparte de tales consideraciones de orden general, se comprende cómo este público, necesariamente poco experto y poco informado de las aspiraciones y de las intenciones innovadoras de Pirandello, se sentía “sacudido” por esta nueva experiencia.

El comienzo de las representaciones de dramas pirandellianos por parte de compañías sudamericanas, coincide felizmente con un período en el cual el texto como expresión dramática, en beneficio de la interpretación del mismo dada por los autores, y dejándose a menudo seducir por el virtuosismo de esa especie de divinidad de la escena que eran los grandes actores del pasado, dispuestos a sacrificar a menudo determinadas exigencias del texto, en función de su éxito personal. Este público, se encuentra ahora, frente a problemas de equipamiento escénico, de dirección, que dan nuevos elementos de juicio, revelándonos aspectos desacostumbrados y aun, obviamente, de interpretación de la obra de un autor dramático.

Estamos, pues, en la época en la cual mientras en Roma se habla del “Crisol” de Luchino Visconti (y no de Miller), en Montevideo y en Buenos Aires se habla de “Los Gigantes de la Montaña” de Antonio Larreta (y no de Pirandello), queriéndose así rendir homenaje a los méritos de los directores que han tratado de excavar a fondo en los textos, proyectándolos hacia horizontes hasta ahora ignorados, dándoles nuevas perspectivas y nuevas dimensiones en la investigación crítica y estética.

Resumiendo sobre este ignorado capítulo del éxito de Pirandello en América Latina, se puede concluir afirmando que mientras en Europa la obra de penetración de este gran genio literario y teatral de nuestros tiempos se ha cumplido prácticamente, dejando al juicio crítico y estético un estrecho margen especulativo, en los países sudamericanos, en los cuales esta obra de penetración se ha desarrollado más lentamente, el teatro de Pirandello es aún “viva actualidad”, no sólo en el plano de la realización escénica, sino también en el terreno crítico.

No se puede decir, en efecto, que la obra del gran dramaturgo siciliano, especialmente la teatral, haya suscitado inicialmente en Sudamérica, la aceptación que obtuvo en algunos países europeos (especialmente Francia), ni que el teatro y la obra narrativa de Pirandello puedan haber suscitado los entusiasmos y la aprobación que suscitó, en los primeros decenios de nuestro siglo, por ejemplo, la obra de Gabriele D'Annunzio. Aún ahora el interés que estos públicos demostraron siempre por el teatro pirandelliano está fuera de duda; un interés que —ya provocado por la intensa curiosidad de los públicos sudamericanos, hacia las manifestaciones artísticas de la vieja Europa, las únicas que podían rescatar en aquellos tiempos, en cierta medida, la conciencia mercantilista y opaca de una sociedad totalmente dedicada al éxito económico, perseguido en todas sus gamas, y pulido solamente por frivolas y excéntricas iniciativas pseudosociales— no ha conocido interrupción, y ha llevado, por lo tanto, con el pasar de los años, a una valoración cada vez más exacta de toda su obra. Pirandello llegó tarde a la conquista de los públicos latinoamericanos, pero aquel amor por la obra pirandelliana que se ha manifestado, desde el principio, en las clases intelectualmente más preparadas y sagaces de estos países, durante largos años ha penetrado profundamente en los gustos y en la conciencia del gran público que ha descubierto un nuevo Pirandello, vivo y moderno, que se adecúa a sus exigencias espirituales y culturales, y a su sensibilidad humana ■

antimemorias

Uno de los libros que mayor resonancia ha tenido últimamente en Francia ha sido el de André Malraux: *Antimémoires* (Gallimard, 1967), primera parte de una obra que comprenderá cuatro volúmenes y que sólo se publicará integralmente después de la muerte del autor. Este libro es un nuevo y deslumbrante testimonio de Malraux. Evocación de una aventura personal pero en lo que ella tiene de confrontación con la vida, la cultura y la historia. El texto que ahora publicamos es sólo la introducción, suerte de esclarecimiento del sentido general de la obra. (n. de la r.).

+ 1965

+ FRENTE A CRETA

ME EVADI, en 1940, con el futuro capellán de Vercors. Nos encontramos poco tiempo después de la evasión, en el pueblo de Drome donde era párroco, y donde daba a los israelitas, sin descanso, certificados de bautismo con cualquier fecha, con la condición no obstante de bautizarlos: "Algo quedará, de todas maneras"... No había estado nunca en París: había terminado sus estudios en el seminario de Lyon. Manteníamos la interminable conversación de los que se reencuentran, en medio del olor nocturno del pueblo.

—¿Desde cuándo confiesa usted?

—Desde hace unos quince años...

—¿Qué le ha enseñado la confesión respecto a los hombres?

—Sabe usted, la confesión no enseña nada, porque en cuanto uno confiesa, se convierte en otro, hay la Gracia. Y sin embargo... En primer lugar, la gente es mucho más desdichada de lo que se cree... y luego...

Alzó sus brazos de leñador en la noche llena de estrellas: "Y luego, lo que pasa en el fondo, es que no hay personas mayores..."

Murió en Glières.

REFLEXIONAR sobre la vida —la vida frente a la muerte— no es sin duda más que profundizar su interrogación. No hablo del hecho de que a uno lo maten, lo cual no plantea ningún problema a cualquiera que tenga la banal suerte de ser valiente, sino de la muerte que aflora en todo lo que es más fuerte que el hombre, en el envejecimiento y aun la metamorfosis de la tierra (la tierra sugiere la muerte tanto por su embotamiento milenar como por su metamorfosis, aun si su metamorfosis es obra del hombre) y sobre todo lo irremediable, el: no sabrás nunca lo que todo esto significa. Frente a esta cuestión, ¿qué me importa lo que sólo me importa a mí? Casi todos los escritores que conozco aman su infancia, yo detesto la mía. Aprendí poco y mal a crearme a mí mismo, si

crearse es conformarse con esta pasada sin caminos que se llama la vida. En algunas ocasiones supe actuar, pero el interés de la acción, salvo cuando alcanza a la historia, está en lo que se hace y no en lo que se dice. Me intereso muy poco en mí mismo. La amistad, que desempeñó un gran papel en mi vida, no se conformó con la curiosidad. Y estoy de acuerdo con el capellán de Glières, pero si él prefería que no hubiese personas mayores, es porque los niños están a salvo... ¿Para qué recordar?

Porque habiendo vivido en el dominio incierto del espíritu y de la ficción que es el de los artistas, luego en el del combate y el de la historia, habiendo conocido a los veinte años un Asia cuya agonía iluminaba aún el significado de Occidente, encontré a menudo, a veces humildes y a veces deslumbrantes, esos momentos en que el enigma fundamental de la vida aparece ante cada uno de nosotros tal como le aparece a casi todas las mujeres ante un rostro de niño, a casi todos los hombres ante el de un muerto. En todas las formas de lo que nos arrastra, en todo lo que vi luchar contra la humillación, y aun en ti, dulzura ante la que uno se pregunta qué has venido a hacer sobre la tierra, la vida semejante a los dioses de las religiones desaparecidas se me presenta a veces como la partitura de una música desconocida.

AUNQUE mi juventud conoció el Oriente bajo la apariencia de un viejo árabe sobre un asno en medio del invencible sueño del Islam, los doscientos mil habitantes del Cairo se han convertido en cuatro millones, Bagdad reemplaza por canoas automotrices las nasas de junco y de betún en las que pescaban sus campesinos babilónicos, y las puertas de mosaico de Teherán se pierden en la ciudad, como la puerta de Saint-Denis. América conoce desde hace mucho las ciudades hongos, pero estas ciudades hongos no borran otra civilización, no simbolizaban la metamorfosis del hombre...

El que la tierra no haya cambiado nunca hasta ese punto en un siglo (salvo por destrucción) lo saben todos. Conoció los gorriones que esperaban a los caballos de los omnibus en el Palais-Royal, y el tímido y encantador comandante Glenn, de regreso del cosmos; la ciudad tártara de Moscú, y el rascacielos puntiagudo de la Universidad; todo lo que el pequeño ferrocarril de chimenea en forma de tulipán, bien lustrada, en la estación de Pennsylvania, evocaba de la vieja América, y todo lo que el rascacielos de la Panamericana sugiere de la nueva. ¿Desde hace cuántos siglos no se ha visto el mundo sacudido por una gran religión? He aquí la primera civilización capaz de conquistar toda la tierra, pero no de inventar sus propios templos, ni sus propias tumbas.

Ir a Asia, antaño, era penetrar con lentitud en el espacio y el tiempo conjugados. La India después del Islam, China después de la India, el Extremo Oriente después del Oriente; los navíos de Simbad abandonados a un lado en un puerto indio en el ocaso, y después de Singapur, a la entrada del mar de China, los primeros juncos como cen-

tinelas.

Retomo, por orden del médico, esa lenta penetración, y contemplo la conmoción que llenó mi vida sangrienta y vana, tal como conmovió al Asia, antes de encontrar, más allá del océano, a Tokio adonde yo enviaba la *Venus de Milo*, a Kioto irreconocible, a Nara casi intacta pese a su templo incendiado —alcanzadas antaño después de un día de avión— y China que no volví a ver. "Hasta el horizonte, el Océano helado, laqueado, sin estelas..."

Reencontré ante el mar la primera frase de mi primera novela, y, en el barco, el cuadro de los cables en el que, hace cuarenta años, un cable anunciaba el retorno de Asia a la historia: "Proclamada la huelga general en Cantón".

¿QUE RESPUESTA da, pues, mi vida a esos dioses crepusculares y a esas ciudades que se levantan, a ese clamor de acción que viene a batirse contra el buque como si fuese el ruido eterno del mar, a tantas vanas esperanzas y tantos amigos muertos? Es la época en que mis contemporáneos comienzan a relatar sus pequeñas historias.

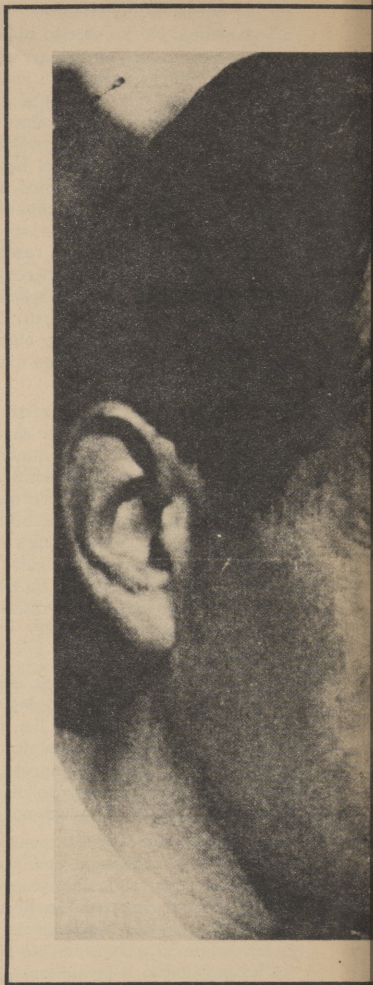
En 1934, en la calle del Vieux-Colombier, Paul Valéry me hablaba incidentalmente de Gide: "¿Por qué, le preguntaba yo, si es usted indiferente a su obra, aprecia tanto *Conversación con un alemán*?" "¿De qué se trata?" Se lo recordé. "Ah, sí, debe ser porque hay allí un imperfecto de subjuntivo muy logrado..." Luego, con la gravedad relativa que mezclaba con su argot de patricio: "Aprecio mucho a Gide, pero ¿cómo puede un hombre aceptar el que los jóvenes sean jueces de lo que piensa?... Y además, en realidad, me interesa la lucidez, pero no la sinceridad. Después de todo, a nadie le importa". Así terminaban a menudo las ideas que consideraba, según la fórmula de Wilde, buenas para hablar de ellas.

Pero lo que Gide llamaba juventud no se limitaba siempre a los jóvenes, así como el gran cristianismo no se limitó siempre a los fieles. El demonio ama las colectividades, y aún más las asambleas; la grandeza también. Viví hasta los treinta años entre hombres obsesionados por la sinceridad. Porque veían en ella lo contrario de la mentira: también (se trataba de escritores) porque ella es, desde Rousseau, una forma privilegiada de la literatura. Añádase a esto la justificación agresiva, el "Hipócrita lector, mi semejante, mi hermano"... Pues no se trata de un conocimiento cualquiera del hombre: se trata siempre de descubrir un secreto, de confesar. La confesión cristiana había sido la condición del perdón, el camino de la penitencia. El talento no es un perdón, pero actúa en una forma igualmente profunda. Suponiendo que la *confesión de Stavroguin* fuese realmente la de Dostoiévsky, éste convierte el horrible acontecimiento en tragedia, y a Dostoiévsky en Stavroguin, héroe de ficción-metamorfosis expresada a cabalidad por la palabra héroe. No es necesario modificar los hechos: el culpable se salva, no porque impone una mentira, sino porque el dominio del arte no es el de la vida. La vergüenza orgullosa de Rousseau

no destruye la vergüenza lastimosa de Jean-Jacques, pero le aporta una promesa de inmortalidad. Esta metamorfosis, una de las más profundas que el hombre puede crear, es la metamorfosis de un destino soportado en destino dominado.

Admiro las confesiones que llamamos Memorias, pero sólo me retienen a medias. No obstante, el análisis del individuo, además de la influencia que ejerce sobre nosotros cuando es el de un gran artista, nutre una acción del espíritu que me interesaba mucho en la época de esa conversación con Valéry: reducir al mínimo la parte de comedia de cada uno. Se trata entonces de sustraerse de ese mundo novelesco en el cual cada uno está inmerso, y que no le pertenece en propiedad; cuyo cuestionamiento lo enfurece y sobre el que reposa la parte del teatro cómico donde personajes de Labiche suceden a personajes de Molière, y al orador indignado de Victor Hugo que viene intrépida-mente a cantar las verdades al rey —personaje que ha desempeñado un papel tan constante y vano en la política de las naciones mediterráneas. Pero la lucha contra la comedia parece una lucha contra las debilidades, en tanto que la obsesión de la sinceridad parece perseguir un secreto.

El individuo tomó en las memorias el lugar consabido, cuando éstas se transformaron en Confesiones. Las de San Agustín no son de ningún modo confesiones, y concluyen en tratado de metafísica. Nadie pensaría en llamar confesiones las *Memorias* de Saint-Simon: cuando habla de sí mismo es para que lo admiren. Se había buscado al Hombre en las grandes acciones de los grandes hombres, luego se le buscó en las secretas acciones de los individuos. (Tanto más cuanto que las grandes acciones fueron a menudo violentas, y que los sucesos de prensa banalizaron la violencia). Las memorias del siglo veinte son de dos tipos. Por una parte, el testimonio del acontecimiento: como a veces en las *Memorias de guerra* del General de Gaulle, en los *Siete pilares de la sabiduría*, el relato de la ejecución de un gran designio. Por otra parte, la introspección de la que Gide es el último representante ilustre, concebida como estu-



EL
MUNDO
MAGICO
DE

CARLOS FUENTES



EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

el mundo mágico de CARLOS FUENTES

Este ensayo apareció inicialmente en la revista *Número* (Montevideo, julio-setiembre, 1963). No comprende, por tanto, el estudio de los libros posteriores de Fuentes: *Cantar de ciegos* (1964), *Zona Sagrada* (1967) y *Cambio de piel* (1967). Aun así, es uno de los análisis más completos y esclarecedores que se han escrito en torno a la obra del gran novelista mexicano. Por ello, y también porque quizás es muy poco conocido de los lectores venezolanos, lo reproducimos ahora con la autorización de su autor. (n. de la r.)

POCOS escritores hispanoamericanos de su generación han tenido la carrera brillante de Carlos Fuentes. Nacido en 1929, antes de cumplir los treinta años publica su primera novela, *La región más transparente* (1958), que ya alcanza tres ediciones con un total de cincuenta mil ejemplares. De su segunda novela, *Las buenas conciencias* (1959), se han hecho ya dos ediciones, la segunda popular de unos quince mil ejemplares. Su tercera novela, *La muerte de Artemio Cruz* (1962), acaba de ser publicada en la misma colección popular y con el mismo tiraje de la anterior. Sus obras han sido traducidas al inglés, al francés, al polaco. En este momento, Fuentes es uno de los pocos novelistas hispanoamericanos que puede vivir de su obra. Junto a dos de sus compatriotas, Juan Rulfo y Luis Spota, figura en el reducido número de *best-sellers* mexicanos. En un continente en que la literatura suele ser lujo escuálido, su carrera indica claramente un triunfo singular.

La trayectoria literaria de Fuentes ha sido favorecida por las circunstancias de su vida. Hijo de un diplomático mexicano, Fuentes recorre el mundo desde pequeño (Brasil, Estados Unidos), aprendiendo idiomas, conociendo pueblos. Estudia dos años (1941/43) en Santiago de Chile, en un colegio de habla inglesa donde tiene de condiscípulo al dramaturgo y cuentista Luis A. Heiremans; allí escribe y publica sus primeros textos. La carrera universitaria se completa con dos años de estudio (Derecho internacional), en Suiza. De esta experiencia extrae

10 Fuentes un admirable conocimiento

vivo de las lenguas modernas, una visión panorámica internacional, lecturas variadas, un mundo cultural visto en las dimensiones cosmopolitas que inevitablemente son las únicas posibles hoy.

A pesar de sus orígenes, Carlos Fuentes no se enquistó en una clase y, menos aún, en el círculo empobrecido de las embajadas. Desde muchacho manifiesta convicciones de izquierda, se acerca al Movimiento de Liberación Nacional que en México dirige el ex Presidente, General Cárdenas, participa como periodista en conferencias internacionales y escribe informes para la prensa independiente de varias naciones, tiene una militancia intelectual que sitúa claramente su obra junto a quienes no temen el compromiso político o social. El mismo se ha definido como socialista puntualizando sus discrepancias con el comunismo. En una entrevista para *Ercilia*, Fuentes reconoció que "la visión marxista lo satisface en muchos sentidos, a pesar de que ésta no posee una interpretación justa de lo artístico ni de la vida personal". Tal orientación y tales reservas son evidentes en un creador que ha conseguido conciliar el compromiso personal con la izquierda sin sucumbir a los esquemas estéticos de la URSS; que ha sabido practicar en su arte un compromiso más hondo y esencial, el compromiso creador. Por eso la fortuna y la obra de Carlos Fuentes me parecen ejemplares de una forma de resolver el conflicto que afecta tan particularmente hoy al creador de esta América.

Fuentes no es un demagogo, Fuentes no es un estratega, Fuentes no es un fabricante. Su actitud política es clara. También es claro su compromiso literario. No cree en el realismo socialista y no lo practica; no cree en las fórmulas empobrecidas del arte edificante y las soslaya; no cree en las dimensiones panfletarias de la novela y se aparta de ellas. Busca aprehender en sus novelas y cuentos esa realidad pluridimensional que es la realidad de su México, realidad que no está hecha sólo de negociados con los Estados Unidos, incumplida reforma agraria, aceptación o rechazo de Fidel Castro, sino que está hecha de los viejos mitos aztecas y las nuevas visiones de Freud, de los sueños revolucionarios de hace cincuenta años y las esperanzas intactas de esta última década; realidad múltiple y por eso mismo realidad mágica.

Creo que es hora de empezar a analizar a Fuentes desde una perspectiva interior. Ya se ha hecho el inventario externo de su obra. Pero las tres novelas publicadas, y una *nouvelle* que las complementa y en



RODRIGUEZ MONEGAL

cierto sentido les sirve de clave (*Aura*, 1962) justifican que se intente ahora el análisis literario de Carlos Fuentes. No he leído su primer libro de cuentos (*Los días enmascarados*). La crítica ha señalado que son poéticos, irónicos, kafkianos; el mismo Fuentes ha subrayado su intento de explorar en ellos la supervivencia de viejas culturas en el mundo mexicano. A pesar de que la omisión de este título puede tener su importancia, me atrevo a intentar un examen general del universo novelesco de Fuentes. El momento me parece oportuno. Su figura es, en más de un sentido, ejemplar dentro y fuera de su patria.

II. ESTILO

"Escúchame, desdichada, ¿quieres mi cuerpo o mis palabras? Yo no tengo sino palabras, hasta mi cuerpo es de palabras, y esas palabras pueden ser tuyas."

Ixca Cienfuegos en *La región más transparente*.

RETORICO, han dicho muchos de sus críticos y no sólo para denigrarlo. Porque una de las cosas que primero advierte el lector es la compleja elaboración externa de sus narraciones. *La región más transparente* ofrece un panorama de Ciudad de México en 1951, a través de las perspectivas de muchos personajes que cruzan y entrecruzan sus destinos. Es cierto que uno de ellos (Ixca Cienfuegos) actúa como centro, como punto de referencia, como testigo y, ocasionalmente, como actor. Pero la visión que transmite Carlos Fuentes es una visión compleja, multitudinaria, simultánea, que le permite fragmentar una reunión social en pedazos, interpolando episodios que ocurren simultáneamente en otros lugares, o trayendo bruscamente evocaciones que asaltan a uno de los asistentes y que agregan a la dimensión temporal de 1951 no sólo las cuatro décadas de la revolución sino el largo reinado de Porfirio Díaz, y antes aún, la invasión napoleónica y se proyecta más atrás hacia la Independencia, la Colonia, la fabulosa

época azteca. Hay un epílogo en 1954 que da perspectiva a ese universo en movimiento, captado por el corte horizontal en el espacio y el tajo vertical del tiempo, y que tiene como centro móvil, dinamizado y metamorfoseado él también, a esa figura simbólica de Ixca Cienfuegos.

Los antecedentes de este procedimiento son conocidos y han sido registrados ya por la crítica: *Manhattan Transfer*, de Dos Passos; *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin; *Le sursis*, de Jean-Paul Sartre; *Point Counterpoint*, de Aldous Huxley; pero también pueden citarse algunos monumentos cinematográficos como las documentales de Walter Ruttmann o el *Citizen Kane* de Orson Welles. Y en otra dimensión creadora, las novelas mexicanas de D. H. Lawrence y el *Ulysses* de Joyce, los laberintos relativos de William Faulkner (*Absalom, Absalom*, por ejemplo) y hasta intentos hispanoamericanos que Carlos Fuentes tal vez no conoce: *La bahía de silencio*, de Eduardo Mallea; *Tierra de nadie*, de Juan Carlos Onetti; *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal. ¿A qué seguir? Sería posible incluso mencionar poemas, citados explícita o implícitamente por Fuentes (desde Brecht hasta Prévert, o viceversa, pasando por Apollinaire y Cocteau), películas que han quedado fijas en su memoria e inspiran pasajes: el enfoque cruel y grotesco de Luis Buñuel (a quien Fuentes dedica *Las buenas conciencias*) o un fragmento de *El ángel azul*, de von Sternberg. El resultado es una estructura novelesca que en complejidad y brillo no tiene casi equivalente en la narrativa hispanoamericana, una novela, de dimensiones extraordinarias, concebida y ejecutada por Carlos Fuentes con pasmosa maestría.

Menos compleja, menos vasta, parece en comparación *La muerte de Artemio Cruz* que en vez de desarrollar un fresco de Ciudad de México se dedica a reconstruir una existencia particular a lo largo del corte vertical del tiempo, su tiempo: 1889-1959. Pero si el intento parece a primera vista más simple, Fuentes se ha encargado de tornarlo complejo por una técnica de explora-

ción que combina ciertos ejercicios recientes de la novela objetiva francesa, con los experimentos temporales que hace algunas décadas está realizando la novela anglosajona. Así la historia de Artemio Cruz está fragmentada en doce partes que presentan el acontecimiento en tres dimensiones: un presente en que el protagonista agoniza durante doce horas y que es visto desde la perspectiva actual del personaje y está dicho en primera persona (Yo); un futuro que es puente para la indagación del destino y que está en segunda persona (Tú) como si el personaje se hablara a sí mismo proyectando su existencia para investirla de significado; un pasado en que el personaje evoca en tercera persona (El) uno a uno los momentos capitales de su vida, una de las elecciones definitivas que fueron configurando su verdadera existencia.

El propio Fuentes se ha encargado de explicar el significado de estos tres puntos de vista en unas declaraciones que copio: "Se relatan aquí las doce horas de agonía de este viejo que muere de infarto al mesenterio, mal que los médicos no descubren sino hasta el último momento. En el transcurso de esas doce horas se interpolan los doce días que él considera definitivos de su vida. Hay un tercer elemento, el subconsciente, especie de Virgilio

que lo guía por los doce círculos de su infierno, y que es la otra cara de su espejo, la otra mitad de Artemio Cruz: es el **TU** que habla en futuro. Es el subconsciente que se aferra a un porvenir que el **Yo** —el viejo moribundo— no alcanzará a conocer. El viejo **Yo** es el presente, en tanto el **El** rescata el pasado de Artemio Cruz. Se trata de un diálogo de espejos entre las tres personas, entre los tres tiempos que forman la vida de este personaje duro y enajenado. En su agonía, Artemio trata de reconquistar, por medio de la memoria, sus doce días definitivos, días que son, en realidad doce opciones. Su biografía espiritual es más importante que su biografía física. Las negativas, las traiciones, las elecciones, las presiones a las que su espíritu se somete lo empujan al mundo de los objetos, en el cual es un objeto más. En el tiempo presente de la novela, Artemio es un hombre sin libertad: la ha agotado a fuerza de elegir. Bueno o malo, al lector toca decidirlo".

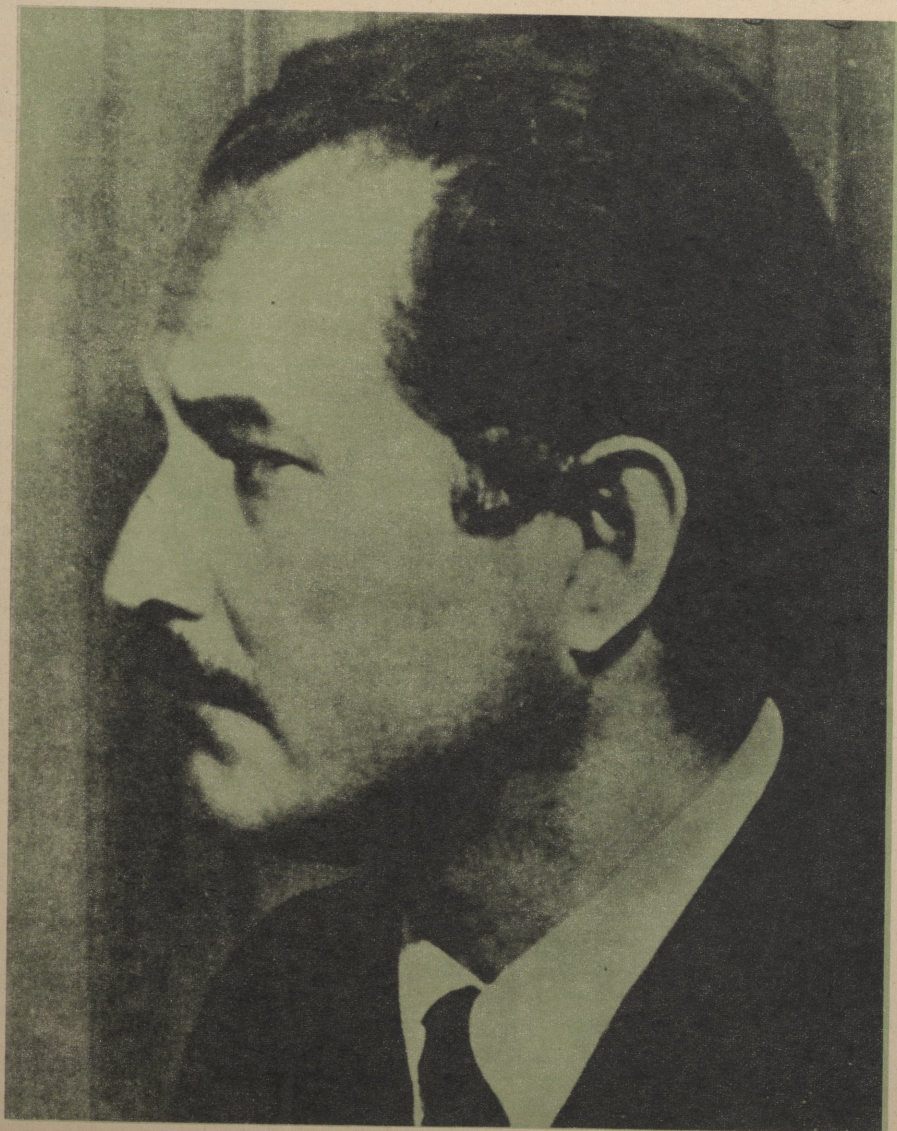
Este resumen trasmite, además, la complejidad de la visión interior de Carlos Fuentes, sobre la que habrá que decir algo más adelante. Ahora baste subrayar la complejidad estilística. Ya la crítica se ha encargado de señalar antecedentes de este método. El más obvio es **La modification**, de Michel Butor,

terpelado como Tú (vous). Antes de Butor lo habrían usado, fragmentariamente, McCarthy en **The Company She Keeps** y Eduardo Mallera en algún pasaje de **La bahía de silencio**. La evocación en trance de agonía tiene numerosos ejemplos, de los cuales los más notorios son **As I Lay Dying**, de William Faulkner; **La amortajada**, de María Luisa Bombal; **Malone meurt**, de Samuel Beckett. Incluso el recurso de mezclar la cronología y hacer que las evocaciones se den en varios tiempos ya estaba en **Eyeless in Gaza**, de Aldous Huxley. Hasta es posible señalar que tal episodio (el encuentro con la guerrillera en España) está inspirado en **For Whom the Bell Tolls**, de Hemingway; que la batalla en el bosque deriva de **The Red Badge of Courage**, de Stephen Crane, que en la novela hay otras alusiones a **Cirizen Kane**, a **Le rideau cramoisi**, de Alexandre Astruc (sobre Barbey d'Aurevilly), al **Angel exterminador** (de Buñuel, sobre texto de Bergamin). Indudablemente, Fuentes no ha inventado nada. O mejor dicho, ha inventado todo.

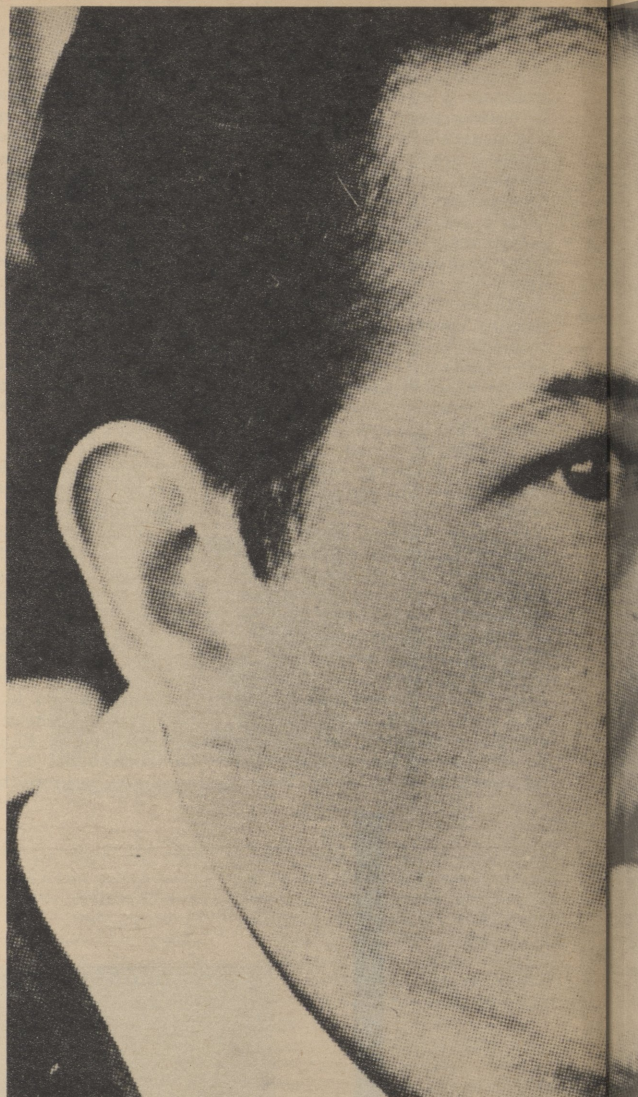
Porque lo que importa señalar ahora (como en todo rastreo de fuentes) es la transformación que opera el creador. Los antecedentes son apenas puntos de partida. A lo que llega Fuentes en **La muerte de Artemio Cruz** es a una visión plural de una existencia y un destino: una

visión para la que la dialéctica de las tres personas se suma a la dialéctica de la discontinuidad cronológica abriendo nuevas perspectivas a esa evocación de un agonizante. La pluralidad de antecedentes se pierde en la unidad de una visión central del tema. En la superficie la obra se dispara hacia muchos centros; en lo más hondo se recoge hacia la unidad esencial.

Frente a estos ejercicios ambiciosos, **Las buenas conciencias** parece muy simple. Es la evocación, hecha por el protagonista pero no escrita en primera persona; de una niñez y una primera juventud de provincias. Aquí el modelo obvio es Galdós, aunque si se mira mejor se advierte la influencia rectora de James Joyce y su **Portrait of the Artist as a Young Man**. Como en este libro, muestra Fuentes en el suyo la confluencia de una crisis sexual de la adolescencia con un conflicto metafísico de ribetes religiosos. A la visión de Joyce agrega Fuentes el énfasis sobre la conciencia social, ese ángulo que ha estudiado teóricamente en Sartre y que tan a las claras determina a su novela desde el título. Porque la historia de Jaime Ceballos se proyecta sobre el friso de una ciudad de provincias y de las fortunas que se siguen haciendo bajo los distintos regímenes, haya existido o no la Revolución Mexicana. En esta novela, el artificio narra-



el mundo mágico de CARLOS FUENTES



tivo (la benemérita retórica de que se quejan algunos críticos realistas) no es tan visible. De ahí que sea la preferida de los lectores más superficiales.

Las buenas conciencias es la primera novela de una tetralogía, *Los nuevos*, de la que Fuentes sólo ha publicado ésta. El mismo autor se ha lamentado en público por haberla anticipado sola ya que ha hecho creer a muchos que abandonaba los experimentos narrativos para volcarse a un relato de corte tradicional.

En unas declaraciones a *Ercilla* ha indicado: "Sobre esta novela construiré tres novelas más que en cuanto a tema y forma destruirán *Las buenas conciencias*". Cabe suponer que Fuentes piensa continuar la obra en un estilo menos tradicional. De ser cierta esta hipótesis habría que señalar que la transformación estilística acompañaría así a la transformación espiritual y moral del protagonista. Algo semejante a lo que ocurre también en el *Portrait* de Joyce.

En *Aura* reaparece la técnica del Tú, y la oscilación entre futuro y presente, para contar una historia de ribetes sobrenaturales que requiere una lectura muy afinada para captar su clave profunda. Un crítico que vio con toda lucidez su calidad literaria y hasta la filió con acierto,

pudo equivocarse en cuanto a su tema. Así, Martínez Moreno creyó que Aura era realmente la sobrina de la señora Consuelo en vez de comprender que era sólo una proyección ectoplásmica lograda con infinito esfuerzo por la anciana.

Aura parece inspirada no sólo en *The Abasement of the Northmore* y *The Jolly Corner*, de Henry James (como ha apuntado Martínez Moreno) sino también en *The Aspern Papers*, del mismo James, aunque dando una vuelta de tuerca fantástica a la situación de la tía y la sobrina. Si menciono ahora el delicado error de este crítico es porque me parece ejemplar de las dificultades que plantea Fuentes a todo lector, por más atento que sea. La crítica ha subrayado, a la zaga de Castellet, que ésta es la hora del lector. Fuentes es de los escritores que obliga al lector a recomponer sus novelas en la memoria o (hasta) en la anotación. Los suyos son libros para ser leídos con lápiz, para ser marginados, para ser anotados con un sistema de referencias entrecruzadas. Como empezó a pasar en la literatura anglosajona a partir del *Ulysses* de Joyce, y más tarde de la obra compleja de Virginia Woolf, de Huxley, de Faulkner, y de los franceses actuales que son sus discípulos, estos libros de Fuentes re-

quieren más de una lectura alerta. El caso de *Aura* es, tal vez, excepcional dentro de su obra. Ya que las tres novelas no plantean problemas tan arduos.

Queda por hacer una última consideración que tal vez debió ser previa. Hasta la fecha, las tres novelas que ha escrito Fuentes aparecen ligadas por un método que inventó o redescubrió Balzac hacia 1833. Cuando componía la *Comédie Humaine*, Balzac pensó que era posible utilizar los personajes de una novela en otra, que de ese modo aquellos seres de ficción que sólo habían asumido como segundones en un libro tendrían la posibilidad de ser protagonistas en otro, multiplicando (como espejos enfrentados) las perspectivas novelescas. También Fuentes ha pensado así. Uno de los personajes centrales de *La región más transparente*, el industrial Federico Robles, es mencionado al pasar en *La muerte de Artemio Cruz*, que asimismo contiene referencias a otros personajes de aquella novela: Juan Felipe Couto, Roberto Régules y señora, sobre todo Jaime Ceballos que aparece casi al final de *La región más transparente* pero cuyos orígenes pudieron conocerse en *Las buenas conciencias*. En *La muerte de Artemio Cruz*, Ceballos aparece en una etapa, más grave, más supino, de su aceptación del

orden. El mismo novelista se encarga de apuntar su deuda con Balzac en un diálogo de *La región más transparente* en que uno de los jóvenes ambiciosos califica a una dama más o menos corrompida y corrompedora, de *Vautrin con faldas*. La alusión a *La père Goriot* y *Les illusions perdues* no queda ahí, ya que el diálogo la desarrolla, permitiendo así el reconocimiento de una deuda.

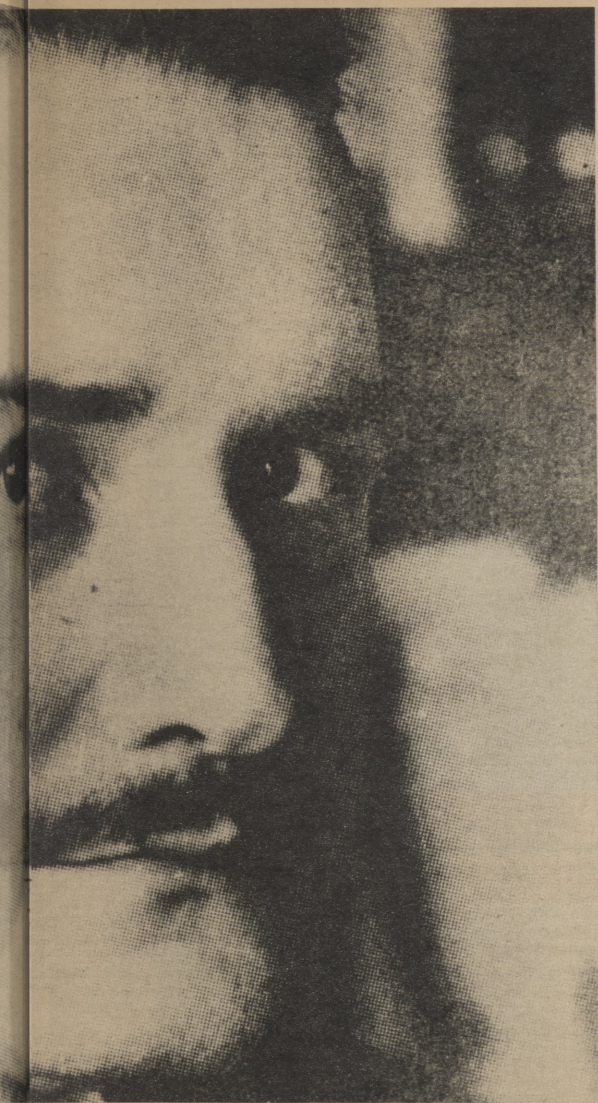
III. MATERIA

—¿Qué horas son?

—Las que usted guste, señor Presidente.

Diálogo evocado en *La región más transparente*.

La técnica narrativa es sólo un medio. A través de ella busca comunicar Fuentes su visión múltiple y compleja del México actual. Esta insistencia en presentar, sobre todo en sus tres novelas más importantes, un verdadero friso nacional ha hecho que muchos críticos literales vean sólo la materia social y política, religiosa o costumbrista que acerca Fuentes y hayan creído que sus ejercicios estilísticos son mero adorno, superestructuras que molestan la visión y deben ser eliminadas. La verdad es otra. Aunque



el mundo mágico de CARLOS FUENTES

también es cierto que Fuentes quiere dar testimonio de su época. Desde este punto de vista resulta simple analizar sus novelas.

Así *La región más transparente* muestra en constante contrapunto dialéctico las distintas capas que componen la sociedad del México actual, desde los restos conservados en alcanfor de la oligarquía porfirista (las de Ovando) hasta los mendigos callejeros, los taximetristas, los braceros que vuelven de Texas con dólares, las prostitutas que hacen la calle y toman marihuana. La novela está centrada sobre todo en esa clase que hizo la Revolución, que sobrevivió a sus matanzas, y que aprovechó el caos para quedarse con las mejores tierras, con los mejores puestos, con la amistad de los yankees. La figura principal del libro, desde este punto de vista, es Federico Robles a cuyo triunfo y derrota se asiste aquí. Junto a él se levanta otro arriista, Roberto Régules, que es el que lo suplantarà, y una pléyade menor en que el autor destaca a Rodrigo Pola, intelectual sin espinazo que acaba vendido a la industria cinematográfica. Otras capas sociales (sobre todo la aristocracia que se reúne en pequeñas orgías imitadas de las europeas, que juega al sexo o al intelecto, que hace copias al carbónico de copias al carbónico de las copias france-

sas, que tampoco soslaya la corrupción económica) están acremente satirizadas por Fuentes en este vasto panorama. El pueblo aporta su color, su miseria, sus oscuros rostros anónimos, sus tragedias de crónica policial. Casi los únicos grupos que están conspicuamente ausentes del cuadro son el clero y los políticos de izquierda. La omisión es significativa.

Pero el corte que realiza Fuentes no es sólo horizontal. También se proyecta verticalmente hacia el pasado y los orígenes de estos mismos seres, en busca de enlaces que a primera vista parecen invisibles. Así resulta que el padre de Rodrigo Pola recibió durante la revolución el golpe de gracia dado por el teniente Zamacona, hermano de Mercedes Zamacona, de la que tiene un hijo (sin saberlo) Federico Robles. Ese hijo es Manuel Zamacona, con el que se enfrenta un par de veces el industrial en un imposible diálogo de sordos entre dos generaciones. Otras vinculaciones más curiosas aún pueden rastrearse en varias lecturas de una novela que Fuentes ofrece (como la mera realidad) en toda su pasión, su ambigüedad, su caos.

A través del presente y a través de la viva evocación del pasado, Fuentes va pasando juicio sobre el México actual. Un México que ha

traicionado los postulados revolucionarios, que ha permitido el anquilosamiento de toda vida política en un único Partido, que ha limitado las posibilidades de evolución o revolución, que ha creado una nueva clase y una nueva forma de entrega al capital norteamericano. Es la suya una visión de izquierda que coincide en buena parte con lo que ya había apuntado Mariano Azuela en sus novelas del México postrevolucionario pero que tiene una diferencia fundamental con éstas. En tanto que Azuela pasaba un juicio sobre todo moral, Fuentes intenta una interpretación marxista de la realidad mexicana actual. Este aspecto del libro justifica, sin duda, su enorme popularidad en México.

Pero conviene subrayar, sin embargo, que Fuentes no es un marxista de esquemas. Convencido de la naturaleza dialéctica de la realidad muestra no sólo el haz sino el envés de este mundo que enjuicia con tanto brío. Aunque en muchos momentos se deja arrastrar por la tentación de la caricatura (los intelectuales preciosistas están salvajemente expuestos), aunque obliga a sus industriales a mostrar demasiado claramente su perversidad (Federico Robles es a ratos apenas un robot), aunque omite ciertas zonas claves de la sociedad mexicana, Fuentes consigue en esta primera

novela suya una visión contrapuntística de lo bueno y lo malo de la enorme capital mexicana enclavada en una meseta que Alfonso Reyes había saludado como la región más transparente del aire. Al recoger la frase de su maestro y convertirla en título, Fuentes la ha cargado de un significado satírico.

También en *Artemio Cruz* se puede encontrar una visión realista del México actual. El personaje titular es como Robles uno de los que aprovechó la revolución. Es uno de los sobrevivientes; es de los que practican con más brío el arte de *chingar* a los otros (hay cuatro páginas de desborde lírico, a lo Henry Miller o a lo Rabelais, sobre este apetito que encuentra equivalentes en todo el orbe hispánico); es de los que han descubierto que las muertes ajenas alargan la propia. Se levanta sobre la anónima masa que le da origen, hijo de una sirvienta y de un señorito violador (como Robles era hijo de campesinos), para dominarla con su poder, con ese machismo que a la zaga de España, México ha erigido en valor máximo. Cruz es un prototipo, como lo es Charles Foster Kane en la película de Welles y en más de un momento resulta evidente que Fuentes se está acordando del film. Pero es un prototipo que también le facilita la realidad mexicana y a 13

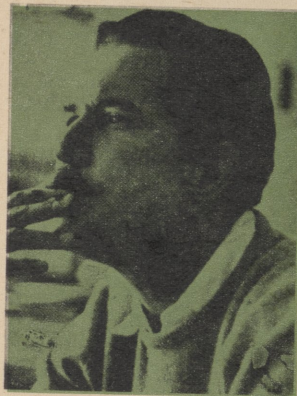
través del que muestra no sólo el destino individual del hombre sino el destino del pueblo que él representa. Así como Cruz tiene doce opciones que siempre le permiten elegir la muerte o el aniquilamiento del otro, también México ha tenido en el mismo periodo histórico semejantes opciones. Sólo que el personaje resulta menos representativo de todo México de lo que lo era la suma de destinos entrecruzados contrapuntísticamente de **La región más transparente**.

Las buenas conciencias busca a través de la sociedad provinciana los orígenes de esta misma nación. Guanajuato es el cogollito de donde salen algunos de esos hombres, como Jorge Balcárcel, tío del protagonista, que pertenecen a la oligarquía porfirista, oportunamente escapan a Europa cuando la Revolución y vuelven a reconquistar sus posiciones cuando ésta da paso a una nueva oligarquía. Contra esa figura sórdida se levanta el protagonista en su ambición de redención social y hasta religiosa. Al mostrar Fuentes las etapas por las cuales Jaime Ceballos sucumbe a las fuerzas del orden está ilustrando un proceso que fue en buena parte el de muchos jóvenes de este tiempo.

Aunque en esta novela aparece un dirigente sindical perseguido y un estudiante pobre y de izquierda, Fuentes sigue centrando su mirada en el proceso de corrupción moral y desintegración completa de las buenas conciencias.

Hasta en **Aura**, a pesar de su inequívoco carácter fantástico, es posible reconocer en cifra el proceso de la creación del México actual. Porque esa doña Consuelo, viuda de un general porfirista, enterrada en una casona que se ha ido convirtiendo en mausoleo por el fatal encajonamiento a que la someten las nuevas construcciones del México actual; esa mujer que consigue por un poderoso esfuerzo de voluntad proyectar la forma visible de su juventud y acechar al protagonista, un joven profesor de Historia, para obligarlo a revivir con ella (o con su doble) un pasado que está muerto; esa mujer simboliza la reconstrucción del México de los viejos privilegios sobre la estructura insolente y moderna del México actual. También en esta novela de sueño o pesadilla, la memoria del tiempo muerto es encarnada y vive, aunque sea con una vida monstruosa.

Muchas interpretaciones permite el panorama del México actual que



ofrece Carlos Fuentes. Sobrepasando los esquemas tradicionales del realismo socialista, creo que conviene subrayar esa concepción fraticida que está en el centro de sus tres novelas. Hay varios momentos en que personajes de las tres novelas se trenzan en un abrazo mortal: Ixca Cienfuegos y Rodrigo Pola, en **La región más transparente**; Artemio Cruz y Gonzalo Bernal en la prisión; Jaime Ceballos y su amigo Juan Manuel Lorenzo en la conciencia (buena) del protagonista y en la mirada de mudo reproche del amigo. Ese abrazo, ese combate equivoco, da la clave de un fratricidio que la trama misma de los tres libros se encarga de ilustrar también cuando muestra a Federico Robles aniquilado por las maniobras de Roberto Régules; al padre de Jaime Ceballos destruido lentamente por el tío Jorge; a Artemio Cruz levantándose sobre los cadáveres de todos los que alguna vez confiaron en él. La maldición cainita parece circular por el aire de estas novelas porque es en esa maldición donde encuentra Fuentes la clave de ese México edificado sobre los huesos de los aztecas y de los indígenas de hoy, este México que detrás de sus estucos barrocos, de sus

incumplidas leyes agrarias, de su pátina europeizante, sigue exigiendo un sacrificio humano. Este México actual y eterno.

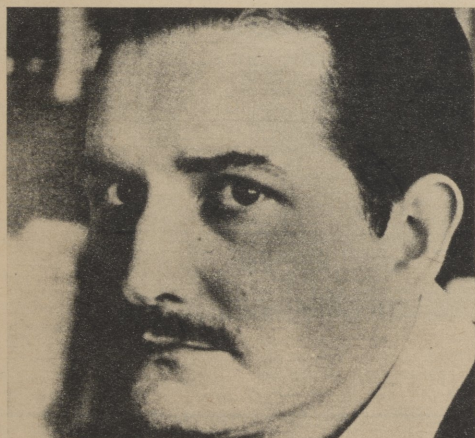
IV. MITO

... México siempre anda a la caza de un redentor, ¿no le parece?

Ixca Cienfuegos a Federico Robles en **La región más transparente**.

DEBAJO de la carne anecdótica está la savia viva del mito, y allí es donde se manifiesta más libre y poderosa la creación novelesca de Carlos Fuentes. Este narrador cuyo realismo ha sido elogiado por muchos críticos, es sobre todo un creador de mitos. En este sentido, su obra se emparenta con la obra (también poderosa, también mitológica) de Miguel Ángel Asturias. Porque lo que sus tres novelas, y **Aura**, muestran son las raíces religiosas de México, raíces que son de hoy y de siempre. En ese nivel su creación alcanza profundidades insospechables a la primera lectura. Sin ánimo exhaustivo conviene indicar ahora algunos planos de esta

el
mundo
mágico
de
CARLOS FUENTES



recreación mitológica.

El más obvio está expuesto (casi con demasiada claridad) en **La región más transparente**. Toda la historia de la indígena Téodula Moctezuma y su hijo Ixca Cienfuegos es la historia de una supervivencia de los viejos ritos aztecas en el México actual. Esa vieja que conserva las joyas de sus antepasados y debajo de la choza en que vive tiene enterrados los huesos de sus muertos; esa figura absurda y descomunal, que acecha a los moribundos con la esperanza de convertirlos en víctimas sacrificiales, encuentra al fin en la horrible muerte de Norma, la mujer de Federico Robles (incendiada en el estucado palacio que le ha construido el dinero de su marido), esa ofrenda ritual que anda buscando. Pero aunque en esta capa de su novela se encuentra la zona más oscura del alma mexicana, Fuentes no se limita a ofrecer sólo esta clave.

México está hecho también de otra sangre. No es casual que en las tres novelas haya un conflicto doble de los personajes con el padre y con la madre. Aquí Fuentes no sólo echa mano de los mitos del subconsciente que exploraron o inventaron Freud y Jung, sino de la misma naturaleza histórica de México. En un pasaje de **La región más transparente**, Manuel Zamacona expone su teoría sobre ese padre español anónimo, ese conquistador que viola a las indias, que está en los orígenes del México histórico.

El mito del padre desconocido y la madre violada (que cabe vincular en un plano más hondo con la ética de la **chingada**), asoma en la carne y la sangre de estas tres novelas.

No es casual que Robles y Zamacona sean padre e hijo, y no se reconozcan en **La región más transparente**; como tampoco es casual que Artemio Cruz mande a su hijo, aunque involuntariamente, a morir en la guerra de España luchando por una causa justa, él que jamás eligió la justicia; como no es casual que en **Las buenas conciencias**, el padre del protagonista acceda a las intrigas de su hermana y abandone a su esposa, dejando a su hijo huérfano y perdiéndolo al mismo tiempo.

La relación con la madre no es menos trágica, en el sentido literal de la palabra. Madres que absorben a sus hijos, que quisieran devolverlos al vientre del que salieron, que buscan un imposible retorno al momento de la fecundación, que confunden la violación con el parto, hay varias en las tres novelas. Las hay en el nivel más literal posible, como la madre de Rodrigo Pola en **La región más transparente**, pero aparecen sintetizadas sobre todo en esa monstruosa Asunción de **Las buenas conciencias** que tiene un vientre estéril y roba el hijo de su cuñada, y termina deseando incestuosamente a ese mismo niño que ahora la tienta con su adolescencia. Las madres, como los padres, están vistos a la luz de una identificación mitológica que hunde sus raíces no sólo en la tradición occidental más antigua (la Biblia y los trágicos griegos se ocuparon de ella) sino que revierte el conflicto a los mismos términos fálicos o vaginales que están en el centro de todo ser. Fuentes explora estos temas no sólo en la hondura de sus novelas sino en la brillante, la barroca, la desmesurada estructura de metáforas y anécdotas en que multiplica el vigor genésico, las posesiones, la violación, el coito, y esas formas más desesperadas aún de la soledad sexual, el hambre, la locura, el delirio agónico.

Hay un momento en **La muerte de Artemio Cruz** en que un personaje se echa sobre la tierra como si quisiera fornicar con ella. Esa fornicación literal se cumple simbólicamente en estas novelas que en su trasluz mítico identifican la pasión genésica de sus personajes, su delirio uterino, con la posesión de las fuentes de la vida, con la nación, con ese México creado y recreado por Fuentes no sólo en su dimensión literal sino en su cálida entraña mitológica. Pero ni siquiera este nivel agota las posibilidades de interpretación de esta obra impar. Este México no estaría completo sino se agregara la dimensión sobrenatural.

Cuando Fuentes habla de redentores, cuando llama a uno de sus protagonistas, Artemio Cruz, cuando señala la identificación que Jaime Ceballos hace en **Las buenas conciencias** entre Jesús y el líder obrero traicionado, entre él mismo y la flagelación a que fue sometido Cristo, está dando otras tantas pistas para buscar en la doctrina cristiana una clave para estas historias. En muchos lados está indicada la pista pero tal vez en ninguno mejor que en ciertas palabras del delirio de Artemio Cruz en que la Virgen María es presentada (en una forma deliberadamente blasfema que hace pensar en Buñuel) siendo violada por el carpintero José. Aquí Fuentes busca algo más que el poder de choque de esta imagen (que por otra parte ya se le había ocurrido, y aún más sórdidamente, al Marqués de Sade); lo que anhela apresar Fuentes es ese instante de oscura y terrible identificación en que la violación de la Madre de Dios es la violación de todas las madres y de la misma tierra. Del mismo modo que la caída y destrucción de sus prototipos paternos (Federico Robles, Artemio Cruz) es también la pasión y muerte de Nuestro Señor. Un diálogo de **Artemio Cruz** da la clave: —**Me cago en Dios...** (dice el protagonista) ... **porque crees en él** (replica con acierto el sacerdote que le da la extremaunción). Como su maestro Buñuel, Carlos Fuentes blasfema porque cree, hierde porque cree, niega porque cree. Desde este punto de vista, es posible leer **Las buenas conciencias** no sólo como un ataque cruel y previsible a la perversidad de la burguesía provinciana de Guanajuato, sino como una desesperada confesión de impotencia: lo que destruye íntimamente al protagonista, lo que lo obliga a entrar en el orden despreciado, es el fracaso de su imitación de Cristo. Hay aquí un tema para pensar.

V. PERSPECTIVA

La obra de Fuentes no carece de defectos. Ya la crítica se ha encargado de señalar algunos, sobre todo en México. Son defectos inevitables en un hombre tan joven (34 años apenas) y que ha escrito ya tanto y con tamaño vigor y ambición. El más obvio es la acumulación de lecturas, técnicas e influencias que afean parcialmente sus novelas. Cuando Fuentes madure cabalmente, sus episodios capitales estarán más ajenos de influencias exteriores de estilo o situación y parecerán más entrañados en esa visión profunda que ya es posible descubrir en él. También desaparecerán (espero) algunos restos de simplificaciones histórico-políticas que le hacen jurar por ciertos dioses y abominar de otros, que le permiten preservar (en 1962) sólo el lado romántico de la guerra civil española (hay otro, muy sórdido,



Carlos Fuentes

SUPLEMENTO N.º 16 | **imagen**

que los documentos ya han revelado); que le hacen omitir los aspectos negativos de algunos líderes de la Revolución Mexicana (como Villa) para señalar sólo los positivos. Son limitaciones visibles y superables.

Lo que ya ha conquistado Fuentes a pesar de su juventud es una forma de plantarse hondamente frente a la realidad de su patria; un afán de no reducir su complejidad y sus contradicciones, su dialéctica interior, a esquemas de tal o cual cuño político; una perspectiva literaria que le permite moverse con toda soltura y situarse en la mejor línea de la novelística contemporánea; un don de narrar que estalla en casi todas sus páginas y que alcanza la felicidad (tan justamente celebrada por Martínez Moreno) de su nouvelle *Aura*. En este momento de su carrera, parece riesgoso encasillarlo, o siquiera predecir el curso de su desarrollo ulterior. Se equivocan visiblemente quienes (como Carlos Valdés) creen que su mejor logro actual es el realismo; se equivocan quienes lo consideran sólo como un cuentista extraviado en la dimensión más compleja de la novela; se equivocan quienes leen sólo la superficie y se pierden la entraña angustiada y mitológica.

Fuentes está en proceso de crecimiento y desarrollo. Por eso mismo puede resultar prematuro un análisis cerrado. Conviene recapitular por ahora sus logros y dejar la perspectiva abierta. Todavía habrá de crear y sorprendernos.

NOTA. Los libros de Fuentes que he manejado han sido publicados, con excepción de uno, por **Fondo de Cultura Económica** de México. La nouvelle *Aura* pertenece a **Ediciones Era**, colección Alacena. El artículo de Carlos Martínez Moreno a que se hace alusión en el texto fue publicado, con el título de **Carlos Fuentes y los nuevos caminos de la novela americana**, en la revista **Letras 62** (Montevideo, N.º 2, diciembre 1962). El de Carlos Valdés se titula **Un virtuosismo gratuito** y está en la **Revista de la Universidad de México** (agosto 1962). En la misma revista y número hay un trabajo de José Emilio Pacheco sobre **La muerte de Artemio Cruz** del que he tomado la cita de Fuentes sobre esta novela. Una buena introducción a Fuentes es la serie de tres artículos publicados en **La Mañana** (Montevideo, diciembre 14/16, 1962) por Mario Benedetti. La entrevista concedida a **Ercilla**, de Santiago de Chile, tiene fecha de enero 17, 1962.



EN NUESTRO PROXIMO NUMERO:

PAJAROS

TEXTOS POETICOS DE

SAINT-JOHN PERSE



André Malraux

y el personaje respondía a otro, que acababa de decir: "¿Qué es un hombre? Un miserable montoncito de secretos...". La alaraca proporciona, a bajo precio, el relieve que se espera de lo irracional; y, con la ayuda de la psicología del inconsciente, se ha confundido complacientemente lo que el hombre esconde y que a menudo no es más que lastimoso, con lo que ignora en sí mismo. Pero Joinville no pretendía saberlo todo de San Luis, como tampoco de sí mismo. Bossuet sabía mucho sobre Grand-Condé, a quien tal vez había confesado; pero hablando frente a la muerte, daba poca importancia a lo que entonces se llamaban debilidades. Como Gorki al hablar de Tolstoi.

Gorki, en su juventud, experimentaba la necesidad de seguir secretamente a la gente para hacer de ellos personajes (también Balzac). Así, había seguido a Tolstoi por el bosque de Iasnáia Poliana. "El viejo se detiene en un claro del bosque ante una roca lisa sobre la que se encontraba un lagarto que lo miraba. "Tu corazón late, dice Tolstoi, hay un buen sol. Eres feliz..." y después de un silencio, gravemente: "yo no"...

Acabamos de derribar un pequeño árbol; los almuerzos en casa de Gorki eran seguidos de este curioso ejercicio. Gorki se destacaba, con su pequeño gorro tártaro, sobre el vasto fondo del mar Negro. Y continuaba evocando el viejo "genio de la tierra rusa" en su bosque, frente a las bestias que lo escuchaban, como un Orfeo octogenario.

La sinceridad no ha sido siempre un fin en sí mismo. Para cada una de las grandes religiones, el Hombre había sido *dato*; las Memorias proliferan cuando la confesión se aleja. Chateaubriand dialoga con la muerte, con Dios quizás; con Cristo, ciertamente no. En cuanto el hombre se convierte en objeto de búsqueda y deja de ser objeto de revelación —pues todo profeta que revela a Dios, revela a la vez un Hombre— es grande la tentación de agotarla: el hombre será mejor conocido en tanto las Memorias o los Diarios se hagan más largos. Pero el hombre no llega al fondo del hombre; no encuentra su imagen en la amplitud de conocimientos que adquiere, encuentra una imagen de sí mismo en las preguntas que se hace. El hombre que encontrarán aquí, es el que concuerda con las preguntas que plantea la muerte a la significación del mundo.

Esta significación no me inquieta en ninguna parte con más urgencia que frente a un Egipto o una India transformados, opuestos a las ciudades destruidas. Vi las ciudades alemanas cubiertas de banderas blancas (sábanas colgadas en las ventanas) o totalmente bombardeadas: El Cairo que ha pasado de 200.000 habitantes a 4 millones, con sus mezquitas, su ciudadela, su ciudad de los muertos y sus pirámides a lo lejos, y Nuremberg destruida hasta tal punto que era imposible encontrar la gran plaza. La guerra interroga estúpidamente, la paz con misterio. Es posible que en el dominio del destino el hombre valga más por la profundización de sus preguntas que por sus respuestas.

En la creación novelesca, la guerra, los museos reales o imaginarios, la cultura, la historia quizá,

he encontrado un enigma fundamental, al azar de la memoria que —azar o no— no resucita una vida en su desenvolvimiento. Iluminadas por un sol invisible, aparecen nebulosas y aparentan preparar una constelación desconocida. Algunas pertenecen a lo imaginario, muchas otras al recuerdo de un pasado que surge por destellos, o que tengo que reencontrar pacientemente: los momentos más profundos de su vida no me habitan, sino que simultáneamente me obsesionan y se me escapan. Poco importa. Frente a lo desconocido, alguno de nuestros sueños no tienen menos significación que nuestros recuerdos. Retomo, pues, aquí, ciertas escenas que antes transformé en ficción. A menudo ligadas al recuerdo por enredados lazos, sucede que también lo están, de manera más perturbadora, con el porvenir. La que sigue es una transposición de *Los nogales de Altenburg*, comienzo de una novela de la cual la gestapo destruyó demasiadas páginas como para volver a escribirla. Se llamaba *La Lucha con el ángel*, ¿y qué otra cosa hago?

Ese suicidio es el de mi padre, ese abuelo es el mío, transfigurado quizá por el folklore familiar. Era un armador cuyos rasgos más característicos tomé para el abuelo del héroe de la *La vía real*—y ante todo su muerte de viejo vikingo. Aunque estuviese más orgulloso de su diploma de tonelero que de su flota, perdida ya casi toda en el mar, se empeñaba en mantener los ritos de su juventud, y se había abierto el cráneo con un hacha de dos filos, al terminar simbólicamente, según la tradición, la figura de proa de su último barco. Convertí en alsaciano a ese flamenco de Dunquerque porque el primer ataque alemán con gas tuvo lugar sobre el Vistula y porque me imponía un personaje que sirvió en 1914 en el ejército alemán. Esos hangares donde los payasos pasan entre los troncos de grandes pinos, son los hangares donde se secaban las velas; el bosque reemplazaba al mar. Yo no conocía nada de Alsacia. Durante cinco o seis semanas había sido húsar en Estrasburgo en los cuarteles amarillentos de Napoleón III. Y mis bosques nacieron del vago recuerdo del de Sainte-Odile o del Haut-Koenigsburg; los personajes se llamaban Berger porque este nombre es, según su pronunciación, francés o germánico, pero llegó a ser el mío durante dos años. Algunos amigos lo habían utilizado para designarme en la Resistencia. Me quedé con él. Y fui llamado por los alsacianos a dirigir la brigada de Alsace-Lorraine, y libré los combates de Danne-Marie algunos días después de la muerte de mi segunda mujer en una clínica de la avenida Alsace-Lorraine en Brive. Mi tercera mujer vivía en la calle Alsace-Lorraine en Toulouse. Dejo de contar. Hay muchas calles con ese nombre en Francia.

No se me esperó para descubrir que Victor Hugo había escrito *Marion Delorme* antes de encontrar a Juliette Drouet. Sin duda lo que hizo que Victor Hugo escribiese *Marion* lo hacía más sensible a la vida de Juliette, de lo que lo hubiese sido un mantenedor de actrices. Pero ¿tantas creaciones premonitorias se explican porque en los "soñadores diurnos" el virus del sueño suscita también la acción, como lo afirma

T. S. Lawrence? ¿Y cuando no hay acción, sino solamente esos versos proféticos que Claudel recogía con angustia, y con los que Baudelaire y Verlaine anuncian su desastre? "Mi alma hacía terribles naufragios apareja..."

Fue la brigada Alsace-Lorraine la que retomó Sainte-Odile, y fue el coronel Berger quien fue a rescatar, en las cavas del Haut-Koenigsburg, el retablo de Grunewald... El barco donde escribo esto se llama *Le Camodge*; el dolor de muelas del Personaje de *El tiempo del desprecio* durante su evasión se parece al dolor que me produjeron unos zapatos demasiado pequeños cuando me evadí, siete años después. Escribí mucho sobre la tortura, cuando nadie se ocupaba de ella; y luego estuve muy cerca de ella. Hemingway, siguiendo la curva que va del joven enamorado de lamujer de más edad, luego de la más joven, para terminar con el coronel de sesenta años amante de una muchacha —a través de cuántas impotencias y suicidios no dejó nunca de prefigurar su destino. ¿Y Chamfort? ¿Y Maupassant? ¿Y Balzac? Nietzsche escribió la última línea de *La gaya ciencia*: "Aquí comienza la tragedia", algunos meses antes de encontrar a Lou Salomé y a Zarathustra.

Lo que me interesa en un hombre cualquiera, es la condición humana; en un gran hombre, los medios y la naturaleza de su grandeza; en un santo, el carácter de su santidad. Y algunos rasgos que expresan menos un carácter individual que una relación particular con el mundo.

Los gnósticos creían que los ángeles preguntaban a cada muerto: "¿De dónde vienes?". Lo que se encontrará aquí es lo que habrá sobrevivido. Algunas veces, ya lo he dicho, a condición de irlo a buscar. Los dioses sólo descansan de las tragedias con lo cómico; el lazo entre *La Iliada* y *La Odisea*, entre *Macbeth* y *El sueño de una noche de verano*, es el de lo trágico y un dominio feérico y legendario. Nuestro espíritu inventa sus gatos con botas y sus cocheros que se convierten en calabazas al amanecer porque ni el religioso ni el ateo se satisfacen plenamente con la apariencia. Llamo este libro *Antimemorias* porque responde a una pregunta que no plantean las *Memorias*, y no responde a las que éstas plantean; y también porque aquí se encuentra, a menudo ligada a lo trágico, una presencia irrefutable y escurridiza como la del gato que pasa en la sombra: la de aquel personaje estafalario cuyo nombre resucité sin saberlo.

Jung, el psicoanalista, está en una misión entre los indios de Nuevo México. Estos le preguntan cuál es el animal de su clan: él les responde que Suiza no tiene ni clanes ni totens. Terminado el intercambio de palabras los indios abandonan la sala por medio de una escala por la que bajan tal como nosotros bajamos las escaleras: dándole la espalda. Jung baja como lo hacemos nosotros, dándole el frente a la escala. En el suelo, el jefe indio señala en silencio el oso de Berna bordado en la chaqueta del visitante: el oso es el único animal que desciende dándole el frente al tronco o a la escala...

preguntas a MARISOL ESCOBAR

El Bolívar que Ud. realizará para la plaza de Turmero será fundido en bronce. ¿No cree Ud. que la utilización de un material como ese restará autenticidad a su obra, teniendo en cuenta que los materiales que Ud. utiliza habitualmente son sustancialmente distintos a la rigidez del metal?

Yo estoy segura de que no restará ninguna autenticidad a mi obra hacerla en bronce. Si tuviera alguna duda no la haría. Hacía tiempo que quería hacer una escultura en bronce porque es permanente y no la hacía porque cuesta muy cara.

A pesar de que la importancia de su obra está muy reconocida en Venezuela, no hemos aún tenido la oportunidad de confrontarla directamente. ¿A qué atribuye Ud. la circunstancia de que sus trabajos no hayan sido expuestos en Venezuela?

No he expuesto en Venezuela porque no he tenido tiempo de hacer suficientes esculturas para exponer en Nueva York y en Venezuela al mismo tiempo. Yo quería establecerme bien en Norteamérica primero. Además me dijeron que en Venezuela hay unos insectos que comen la madera y que tendría que envenenar a todos mis personajes, poniéndolos en una cámara de gas.

¿El hecho de que viva usted en NY está en relación con la realización de su trabajo artístico? ¿Cree Ud. poder llevar a cabo su labor en cualquier ciudad del mundo?

Yo puedo hacer mis esculturas en cualquier parte. No es un país el que me las está haciendo, un pedazo de tierra limitado por rayitas soy yo.

Se ha tratado de encontrar a sus figuras escultóricas explicaciones de índole conceptual.

¿Cree usted que además de la pura significación plástica su

obra conlleve un contenido ideológico?

Además del concepto casi todas mis esculturas tienen un cuento un poco literario.

¿Qué opina Ud. del movimiento pop-art?

No opino nada. Algunos de ellos me gustan mucho. Los más populares.

¿Cree usted encontrar una cercanía entre lo realizado por los propugnadores del pop y su propia obra?

Creo que no, porque ellos se inspiran en la vida diaria norteamericana y yo me inspiro en mis sueños diurnos.

Se ha dicho también que su obra responde a una sensibilidad típicamente femenina. ¿Acepta Ud. una explicación de este tipo para su trabajo?

Pienso que siendo yo una mujer y no un hombre mi trabajo es femenino.

¿Qué opina de las búsquedas cinéticas en el terreno de la plástica?

Me gustan mucho las búsquedas cinéticas. Es algo verdaderamente del futuro.

¿Ha tenido usted oportunidad de conocer las últimas realizaciones plásticas de Venezuela? En este sentido, ¿hay algo que le interese particularmente?

Me gustan las obras de Soto y las últimas ideas de Otero, que me estuvo explicando cuando estuve en Caracas. Especialmente las fuentes de agua.

¿Qué relaciones existen entre las dos corrientes que sigue su trabajo, el dibujo y la escultura?

Para mí todo va con todo si está bien hecho ■



Las veinte obras que expone actualmente la pintora franco-portuguesa Vieira da Silva en la galería parisiense Jeanne Bucher, muestran la fidelidad a un mundo serenamente laberíntico, de perspectivas agolpadas que tienden a liberarse en una trama de signos sin crispación.

El tiempo no ha traído nuevos derroteros a la obra de Vieira da Silva. La ha afirmado, sí, en una sola y sostenida trayectoria.

Vieira da Silva sigue explorando, sin repetirse —y sin cambios bruscos, sin etapas ni programas por cumplir— su singular "territorio" que se torna tan familiar una vez que surge ante nuestros ojos.

De este "territorio" de la pintura contemporánea, nos habla el crítico francés Gaetan Picon en un breve estudio que hemos traducido especialmente para nuestros lectores.

ESTOS cuadros, en los que hasta la menor parcela ha sido utilizada, trabajada, estos grandes cuadros tan finamente tejidos: Babels escalonadas donde se alberga una población innumerable, biblioteca donde hay tramos para todos los libros, memoria donde se agolpan todos los recuerdos, inscritos en la más sensible corteza, colmenas de alvéolos apretados, y, también, tiendas de vendedores de cuadros abarrotadas hasta el techo, cielos cubiertos hasta más no poder de ramajes desnudos —estos cuadros los veo a la luz de aquellos que, de trecho en trecho, nos conducen al amanecer: aquellos en los que los cuadrados de la pincelada, los sarmientos de la línea acaban de hacer en el alba blanca— claros en el oquedal de otros cuadros, alejándonos de nosotros para dejarlos ver desde el umbral de la ausencia, separándonos para que a través de ellos pase la respiración del vacío.

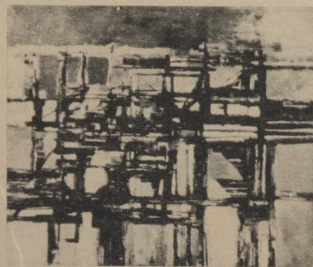
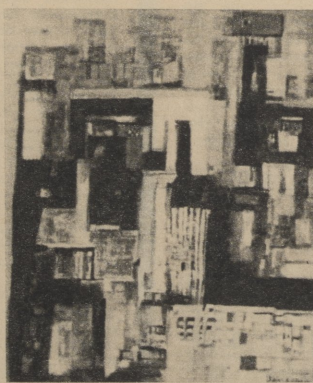
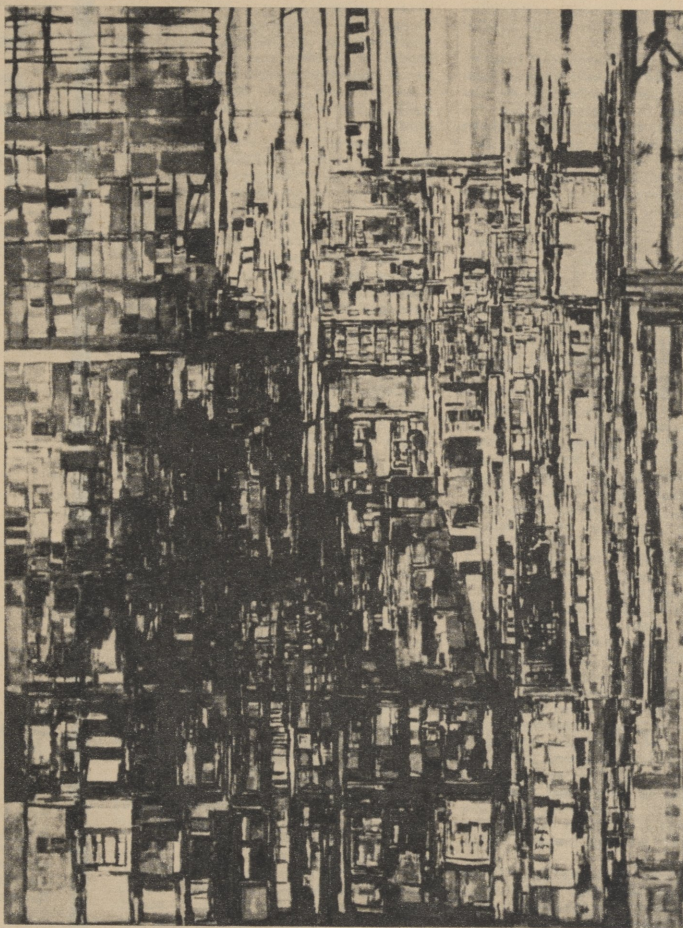
Vuelvo a encontrar aquí esas ropas blancas tendidas entre los árboles, esos campos de nieve cuya reverberación ilumina la pigmentación compacta del universo, esos espejos casi vírgenes en cuyo fondo se enciende la pululación, la profusión —estelar, telúrica, urbana— de los otros cuadros. Vuelvo a encontrar aquí a Vieira da Silva tal como la conocemos y amamos. Con su voz, como la de un poeta, como la de un músico —que sólo tiene la suya. No se trata de otra serie, de otro período, de una trayectoria que implique ruptura y metamorfosis. Vieira da Silva no ha terminado de decir lo que comenzó a decirnos; demasiado fiel a sí misma para poder volver la página, no trata de descubrir, no anexa otros territorios: trata solamente de explorar el suyo.

Si permanece sobre su terreno, es, sin duda, porque no está agotado. ¿Y cómo podría estarlo? A quien le pregunta de qué está hecho un cuadro suyo, responde: "Está hecho de todo"... y agrega: "del silencio, de los rumores... de todas esas cosas que recibo o que se depositan al fondo de mi espíritu anudado a la punta de mi bastón de peregrino."

LA PINTURA DE VIEIRA DA SILVA

Amontonadas, sacudidas por el movimiento de mi paso, se agolpan, se rompen, algunas veces se aglutinan, se transforman de tal manera que llego a no reconocerlas cuando, maravillada, desato mi fardo". Muy pronto, una vez realizados los primeros cuadros que transponen objetos limitados e identificables (esto, no lo otro: y el título designa y delimita con una seguridad relativa —Lisboa, la Liberación de París, la Scala— mientras que para los cuadros subsiguientes los títulos no son más que un punto de apoyo para una ensañación donde se toman ciertos riesgos), cede a la necesidad de decir todo lo que la habita en el momento en que ella dice: el más lejano pasado, pero también lo que acaba de sumarse a ese instante mismo; lo más íntimo, lo menos formulable (es por eso que no hay nadie sobre los peldaños de la escalera, nadie en el marco de la ventana); y, también, la imagen exterior que la conciencia sin nombre (sin otro nombre que el suyo) ve al mismo tiempo que todos los otros: la escalera, el edificio, la calle. ¿Cómo albergar en este estrecho espacio esa inmensidad vacía y superpoblada? Vieira da Silva cuenta con su dulzura, con un acercamiento furtivo, con un contacto tan delicado que le permita desarmar el cuadro, sorprenderlo. Cuando el cuadro se da cuenta de que ya no está intacto, ya es demasiado tarde para escapar: le pertenece. Además, la superficie blanca es amistosa, sonriente: el pintor cree en la bondad, en la armonía; ¿por qué un cuadro habría de ser más reacio que un gato? Y el cuadro se deja domesticar, pero, no obstante, el pintor no está satisfecho. Recomienda.

¿Será por no haber agotado lo inagotable, por no haber enumerado lo infinito? Tal vez. Weeler ha ubicado justamente esta obra bajo el signo de estas líneas de Borges: "El Universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de aeración en el medio. La pared libre da sobre un pasadizo estrecho, que desemboca sobre otra galería, idéntica a la primera y a todas... Es entre los dos por donde pasa la escalera de caracol, que se eleva y se abisma hasta perderse de vista. En el pasadizo, hay un espejo que duplica fielmente las apariencias". La presencia de elementos idénticos indefinidamente repetidos; su naturaleza misma —escaleras, pisos, ventanas, celosías, galerías, muros con mosaicos de loza, puentes, pasarelas, acueductos, rosetones estallados: otros tantos continentes, soportes, ejes, camadas para formar variables y de inmediato indiferentes; el cuadrículado, la red echada sobre estos elementos: todo esto parece traducir una voluntad de captación exhaustiva que pasa, inevitablemente, por la reducción a signos. Estamos, pues, en los signos, y en la sintaxis de los signos: en lo abstracto. Muy lejos de lo abstracto, sin embargo, ya que la claridad de un rostro aparece en la ventana, se encienden arañas familiares, hay alguien al fondo de la galería subterránea y sus pasos respercuten en el vacío. ¿Alguien? La que ha sido presa de vértigo, de angustia, de deslumbramiento ante las perspec-



GAETAN PICON

tivas infinitas... Las líneas de Borges no nos permiten, de ninguna manera, imaginar la obra de Vieira. Y a esto quería llegar: si ella recomienza, no es por no haber agotado el universo, no es por completar, para ensanchar su campo; es, simplemente, porque ella existe todavía, y porque para ella no hay existencia sin palabra. Bajo las apariencias de una pintura de la estructura, de una geometría desierta —cuando la miramos de lejos, de muy lejos— se narra, día tras día, la más íntima, la más sensible existencia. No confundamos sus "cuadritos" con un arte reciente que yuxtapone elementos idénticos para revelar —¿acusar?— un estatuto puramente objetivo de lo real. Los cuadritos de Vieira son rimas interiores.

Rimas de la memoria... Pero la memoria, que arrastra desde lo más lejano sus largas algas marinas, no es otra que la vida tal como se experimenta a cada instante. Su nacimiento fue en Lisboa, lo sabemos, pero la luz que entra en el taller de París o de Yèvre-le Chatel la prolonga y la deja cada vez como sobre puntos suspensivos. Siempre semejante a sí misma, esta obra tan fiel es siempre desemejante de sí misma: desemejanza tanto más profunda cuanto secreta, impalpable. Memoria ofrecida al presente, girando imperceptiblemente como la tierra. Y es el mismo globo, según latitudes y horas diferentes: son los mismos frutos, madurando con la estación. Maduración de la vida a la que responde la maduración de la pintura —de una autoridad y de una delicadeza crecientes.

Bajo los hilos de esta red, que parece garantizar el equilibrio, vemos agitarse suavemente, cruzarse los colores y las líneas. La telaraña cede al peso de la gota de agua, las facetas se avivan y se funden al golpe del viento. A veces se eleva un soplo barroco, la pintura se atavía con el rojo de la tormenta, las ráfagas de lluvia de las transversales caen sobre el paciente edificio vertical. Pocas veces. Aquí la violencia de la tempestad está desterrada. Y, no obstante, este mundo compacto, coagulado, construido, no se fija jamás en la seguridad de un equilibrio. Lo marca siempre la fragilidad de lo efímero. Pero esta fragilidad, más que la de un extinguirse, es la de un nacimiento. En cuadros cuyos segmentos huyen solos de una bruma invasora, creí ver ramas a las que aún se aferra el día. Me equivocaba. También la noche muestra las formas que ella encierra: la noche urbana, portuaria, puntuada de fuegos, la noche que, en este gran cuadro negro y enrojeciéndose secretamente, baja desde las franjas del cielo pizarra mientras suben los pisos cuyas puertas se abren sobre tesoros de sombras y de lumbres. Si una ausencia anda siempre rondando, es la ausencia de las cosas que todavía no son, más bien que la ausencia de las cosas idas. Los andamiajes más calculados vibran como una superficie de agua removida; escapándose de su cuadrículado, los elementos mezclan sus contornos, se intercambian, se repliegan. Hasta en el corazón de la noche, siempre es el crepúsculo de la mañana cuando la estrella y la ventana, la rama y la calzada tiemblan de nacer ■

RODOLFO Santana, uno de los jóvenes de mayor potencialidad en el teatro experimental caraqueño, presenta piezas escritas por él, o de otros autores, con deliberada audacia e independencia absoluta de expresión realista.

Como director, demuestra una visión singular del lenguaje teatral, buscando en la fuerza estilística de los diálogos, "la incandescencia de las contradicciones que están en el fondo del arte escénico". Lo que llama Sartre "el sentido del teatro", teniendo por valor esencial, el representar algo que no existe, lo que Brecht convierte en medio.

Santana dice:

—Frente a un parlamento inextricable, nunca se busca la solución en un análisis abstracto, sino en la humildad latente de esas palabras que ocultan tras sí, todo un mundo de movimiento, color y sensaciones varias.

Opina —como Sartre (*), en sus nuevas declaraciones sobre el lenguaje teatral— que el objetivo del teatro es provocar directamente un verdadero flujo en el alma de cada espectador, porque en el fondo, cualquier acontecimiento simboliza otra cosa; lo real sirve a lo irreal. Porque la contradicción última más visible, y la más fundamental concierne el papel del lenguaje en el teatro. El personaje teatral, en efecto, es un hombre, o como en Chantecler, un animal concebido de manera antropomórfica... Y debe hablar, puesto que el hombre es un ser parlante.

Por sí solos, el encanto verbal, la inflexión, el ritmo y la velocidad del discurso, la manera de cortar el verso, y la valorización de una palabra, dan cuenta de la situación vívida, de las pasiones, de las decisiones.

Por eso, en el teatro clásico, el lenguaje era el medio principal de expresión. Y en el "teatro de crueldad", se ha declarado el empleo de palabras no tanto por el valor significativo, sino por su carga real (se cuenta un asesinato en escena, disminuyendo la carga afectiva de las palabras que se diluían en una historia imaginaria).

En el teatro de actualidad, Sartre opina que las soluciones son mixtas, a causa de que el inconsciente freudiano está estructurado como un lenguaje (por ejemplo en La Cantante Calva); que la concepción del lenguaje como "figura enmascarada de nuestro destino" se hace cada vez más fuerte. Esto lo demuestra Santana en su montaje de Escena Para Cuatro Personajes; y en mi Verde Angustiarío, de estreno próximo.

Como director-dramaturgo, Santana expresa que el teatro actual es un teatro de discurso, donde el personaje lo dice todo y puede sostener una subconversación, haciéndose así el lenguaje "dueño del hombre". Porque las leyes del lenguaje teatral de actualidad aparecen a manera de leyes físicas, como necesidades "pre-humanas y constitutivas del hombre". Y cuando el discurso o diálogo se adueña del hombre, basta para cambiar la significación y valor de la prosa teatral. El

objetivo ya no es "contar una historia". Ni lo es la psicología, la intriga, ni el todo realismo (estamos adaptados a lo real cuando conversamos de cosas insignificantes). Nos damos cuenta que "volvemos al tema fundamental de la teatralidad, que es el fondo, el hombre como acontecimiento; el hombre como historia en el acontecimiento". En Ionesco, el lenguaje habla solo, es el personaje principal que descentra el sujeto.

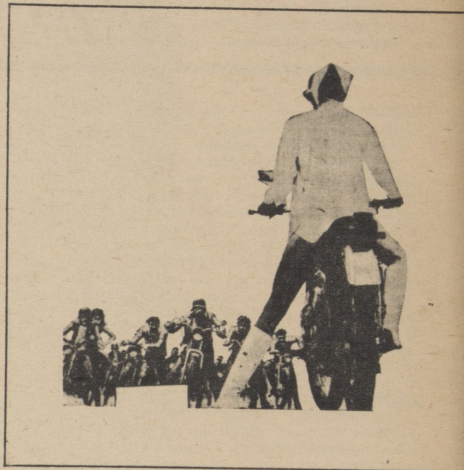
En Santana, el discurso o descripción vale como protesta social neorealista. Sus personajes varían: hay los miserables corrientes, seres equívocos pero sumergidos en rudas pasiones de mente o cuerpo; otros, son prototipos futurísticos de los años 2.175 y 4.000, introduciendo tragedias personales de este tiempo en los años venideros. Casi todos son víctimas descarnadas de vicios y prejuicios persistentes en la vacuidad material de la miseria dórida. A veces las descripciones dialogadas son ofensivas en la presentación deshumanizada de aberraciones sensuales. No obstante, el valor literario de piezas como ¿Dónde Está XL-24.890? Los Hijos Del Iris, Huída Al Abismo y Algunos En El Islote queda intacto, desafiando al espectador con su audacia verbal, sea en personajes como XL-24.890 (hombre del futuro cuya vida computada electrónicamente, no puede controlar emociones rebeldes ante la sistematización total. O en los de Algunos En El Islote, donde habitan entre basura moral y material, unos anacoretas de tipo Zen-budista, que se asfixian en el ambiente mefítico de torturadas existencias. Las estridencias emotivas de estas piezas las produce el indiferentismo de seres que ignoran el valor positivo del libre albedrío, y quedan sometidos a fuerzas brutales reales o imaginadas.

En su mayor relieve, se presentan como las caricaturas de Goya, quejándose en frases opacas como: "... hay que rescatar a la nueva generación como si nos halláramos perdidos en un laberinto... ya estamos sumergidos en un orden universal, la única diferencia es el idioma; de resto, somos iguales, poseemos uniformidad de conceptos... déjenos ser jóvenes a nosotros los jóvenes —eso diría yo frente a un millón de viejos serios... ¿Cómo reaccionaría el millón de viejos serios si todo fuera real? Creo asaltarían la tribuna y me colgarían del poste más cercano en medio de gritos inquisidores, ¡hurra y mueran!".

En efecto, el desbordamiento realista del teatro de Santana, produce reacciones violentas. Porque sus signos responsivos nos demuestran el flagrante error humano que nos deteriora y convierte en monstruos despreciables, hijos de Mendel o Melpómene. Pero merece aplausos enfáticos. Para estimular un talento serio y dedicado a enriquecer la experiencia trágica del embrionario teatro venezolano

(*) Jean-Paul Sartre, "Teatro: Mit y Realidad", Mundo Nuevo, París, junio 1967.

SE INICIA LA CARTELERA CINEMATOGRAFICA 1968



Rodolfo Izaguirre

Se inicia el año de 1968. Acaso para quienes buscan nuevas y siempre fascinantes posibilidades expresivas de este arte excepcional, la cartelera cinematográfica no ofrezca aun resaltantes motivos de interés. Posiblemente por el desencanto que ha provocado el anuncio de determinados estrenos que no llegaban a producirse. Para el momento en que se redacta esta nota, los espectadores venezolanos aun esperan el estreno de la portentosa obra de Peter Brook Marat-Sade, un film basado en la venenosa y corrosiva pieza teatral de Peter Weiss. Dialéctica del caos, anota la crítica internacional, puesta en marcha sin el apoyo del menor artificio. Ideas "específicamente teatrales de Peter Weiss que se transforman en ideas específicamente cinematográficas", gracias al innegable talento del realizador de Moderato Cantabile. La proyección de Marat-Sade habría significado un notable punto de arranque para las exhibiciones cinematográficas del nuevo año. También: una oportuna referencia para los jóvenes actores del Ateneo de Caracas que desde hace algún tiempo ensayan tan difícil obra, bajo la dirección de Horacio Peterson.

De igual modo, habría querido ver el espectador en las pantallas de este año que ahora se inicia, un celebrado film azteca, cuyo argumento y adaptación llevan la firma del novelista Carlos Fuentes y la dirección, el nombre de Juan Ibáñez: Los Caifanes. Un film, al parecer, capaz de reconciliar al espectador con un cine en franca decadencia que solo sabe darnos el envejecido rostro y gestos afectados de José Mojica, y las cursis y sentimentales situaciones de un film como Seguiré tus pasos, de Alfredo Crevenna. Con Seguiré tus pasos, supera el mediocre Crevenna el absurdo cursi y sentimental de aquellas películas que realizara con Libertad Lamarque hacia los años 40: La dama del velo. Una mujer sin lágrimas y revela que de seguir estos pasos que da hoy en el cine mexicano José Mojica, Fray José de la Guadalupe, es poco en verdad lo que separa de la tumba a una cinematografía agónica desde hace varias décadas.

También habría querido admirar el espectador cinematográfico en el inicio de 1968, Belle de Jour, la más reciente obra de Luis Buñuel (Los olvidados, Nazarín, Viridiana). Anunciada, no obstante en las gacetas publicitarias de los diarios, este film habría merecido lugar de preferencia en la cartelera cinematográfica. Cuánto habrá de esperar el espectador para ver cómo Catherine Deneuve (Severine), esposa de un médico busca en los burdeles nuevas y más fuertes sensaciones que no logra encontrar en su apacible relación conyugal. A lo largo de este sorprendente film, ella se extraviaba por masoquistas y delirantes laberintos eróticos y por los extraños vericuetos de los sueños.

De tal suerte que, sin el Marat-Sade de Brook-Weiss, sin Los Caifanes de Ibáñez-Fuentes y sin Belle de Jour de Buñuel-Deneuve, el año 68 se ha

iniciado, en rigor, con films de estreno que corresponden al año 67. A excepción, por ejemplo, de una comedia que reúne a una pareja de mediocres comediantes de TV italiana —Franco Franchi y Ciccio Ingrassia—, en una parodia de James Bond: Solo se vive una vez o Dos mafiosos contra Goldfinger, grotesca farsa que

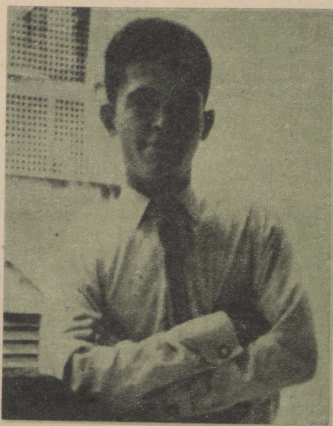
no logra alcanzar siquiera el discutible tono de comicidad de aquel James Bond, igualmente italiano, agente 00071/2. No obstante, el verdadero Bond solo vive en verdad dos veces y con suficiente autenticidad y coraje por un industrializado Japón que oculta al implacable Spectra. Sean Connery, el actor que personifica al temerario Bond, parece estar evidentemente harto del personaje que, paradójicamente, ha hecho famoso al héroe de The Hill. Atado a un contrato, Connery debe continuar para el cine una aventura que le disgusta. De allí, tal vez, el escaso interés que ahora pone en Solo se vive dos veces. En el fondo, Connery tiene razón: hasta ahora, no ha hecho otra cosa que repetir los mismos gestos, las mismas aventuras.

En sus films (Dr. No, At Russia with love, Goldfinger), solo cambian los decorados, el rostro de los villanos aunque el enemigo continúe siendo el tenebroso Spectro. Nada ofrecen los films de Bond que signifiquen en sí mismos, cambios fundamentales. Lo que en una película fue un insólito automóvil, en otra será un sorprendente helicóptero. Lo que antes fue una batalla submarina, ahora será una batalla aérea. Las mismas hermosas y desamparadas muchachas de sus películas anteriores, lo acompañan esta vez en que Solo se vive dos veces, por un asombroso Japón tecnificado que nada tiene que ver con el prestigio turístico de los cerezos en flor o los jardines del milenarismo budismo zen. Pero seguimos prefiriendo aquella aventura por Estambul que representó para Bond A Rusia con amor; continuamos aún con aquella hermosa imagen del asesino que escapa en la noche a través de la boca de un inmenso afiche de Anita Eckberg y es ultimado de un certero balazo en el corazón.

Cansancio, repetición, son los calificativos para este último film de James Bond: Solo se vive dos veces, aunque él signifique en el codificado lenguaje de la aventura cinematográfica, un rato de buena diversión.

Pese a las grandes ausencias ya señaladas, la cartelera ofrece sin embargo dos magníficos films Nacidos para perder y A quemarropa, estrenos de 1967. Born to lose, es un film duro, corrosivo, amargo en torno a la conducta de una banda de jóvenes motociclistas en un pueblo de los Estados Unidos. Escenas de desahogada violencia se suceden en esta valiente película, que pone al desnudo la insuficiencia de un sistema para contener lo que él mismo ha engendrado. Superior a El Salvaje, 1954, de Laszlo Benedek, con Marlon Brando, y tal vez equiparable a Los Angeles Salvajes 1966, de Roger Corman, Nacidos

RODOLFO SANTANA un neo-realista del teatro venezolano



LUCIA QUINTERO YANEZ

para perder presenta a estos jóvenes "patotas" vinculados a una confusa simbología nazi, sembrando el pánico en una apacible aldea costanera y aterrorizando incluso a la propia autoridad policial. Sin caer en consideraciones morales, de censura, el film se limita a presentar con implacable objetividad la conducta de estos jóvenes en franca rebeldía contra la sociedad. Una rebeldía que los convierte en salvajes y brutales ciudadanos de la violencia y la delincuencia.

En A quemarropa, el actor Lee Marvin se ve envuelto en una extraña aventura que lo coloca en situación antagónica con una poderosa organización criminal, a la que va destruyendo lentamente y en forma indirecta. Una curiosa y poco convencional película de acción policial, cuyo ritmo y acelerado ritmo y algunas notables escenas de violencia no logran ajustarse en verdad al desconcertante final. Un final que podría plantear interesantes implicaciones en torno a la inutilidad de un esfuerzo (el personaje destruye una vasta organización solo por cobrar varios miles de dólares que al final, rechaza); implicaciones que colocan a A quemarropa (Point Blank), en relativo parentesco con aquel inolvidable Halcón Maltés, de Howard Hawks.

Con estos dos films, pese a todo, se vislumbra un mejor comienzo para la cartelera cinematográfica de 1968 ■

una caricatura del poeta Dylan Thomas. Los Beatles serán los protagonistas del film "Yellow Submarine" —mezcla de dibujo animado y secuencia filmada y Brigitte Bardot y Sean Connery en España realizarán un "western": "Shalako". Próximamente, Joseph Strick —"météur en scene" de "Ulyses" sobre textos de James Joyce y de "El Balcón" de Jean Genet, comienza el rodaje de "Justina" de Lawrence Durrell. Un film inspirado en la vida de Isadora Duncan será interpretado por Vanessa Isadora y "Camelot" será la comedia musical épica y parodia, que inspirada en la ópera de Alain Jay Lerun y Frederick Loewe, autores de "My Fair Lady".

Gilbert Bocanowski —productor del film: "Si Versailles méfait conté", prepara un film ambicioso que reunirá a las "vedettes" más célebres de nuestro tiempo. Este film será el relato de la Historia del pueblo judío, desde la destrucción del Templo por las legiones romanas, hasta la liberación de Jerusalén. Este film ambicioso, por sus dimensiones técnicas y artísticas costará 6 millones de dólares, en coproducción de Francia, Italia, Israel, Alemania, Estados Unidos. En la distribución excepcional se reúnen: Charles Chaplin en el papel de Ben Gurión, Orson Welles en César Borgia, Kirk Douglas en el papel del Emperador Justiniano, Carl Grant como Capitán Dreyfus, John Wayne, Robert Taylor en Ro-

colquio cierto sector de escritores preconizaron que toda sociedad burguesa se encontraba en una etapa predispuesta al "prefacismo" o al "post-fachismo". Del mismo modo se exigió en esta ocasión que el Hitlerismo, no fuera considerado en su aspecto moral sino únicamente en su aspecto político.

Con respecto al problema de los horrores contemporáneos de Auschwitz y Hiroshima o Vietnam se ha pretendido a través de las sugerencias de Klephardt y los críticos alemanes Wiegenstein y Vormweg que la creación artística y la imaginación, no pueden más que declararse en bancarrota.

Durante el coloquio "Literatura y Documento", se discutió cierta tendencia al "fetichismo". Afirmaba el comentarista del diario "Le Monde", "Me llama la atención la tendencia al fetichismo con relación a esas palabras trágicamente célebres como es el caso de las palabras: Auschwitz o Hiroshima. Aquello que cuenta para el artista, no es tanto el aspecto histórico, ni lo fisiológico, ni lo ontológico, sino el sufrimiento humano. El sufrimiento es el eterno objeto, la eterna materia de la creación artística".

No estuvo ausente en el coloquio: Literatura y documento, el análisis y la defensa de la espontaneidad, de la imaginación en la creación literaria.

Se discutió igualmente, la invasión de la "masa-media", del film y de la televisión y su importancia en la vida moderna. Asimismo se planteó la preocupación de algunos escritores de nuestra época que suelen interrogarse si la civilización de la escritura, no se encuentra amenazada en sus bases. Y Jean Duvignaud planteó la problemática, ya bien desarrollada por MacLuhán, acerca de la amenaza del mundo nutrido por el alfabetismo, desde hace 5 siglos y de la transformación del mundo de la palabra, en el mundo de la imagen.

el absurdo, que sabe buscar al hombre, en el Universo ilógico de un "nonsens" ligeramente denunciado. Georges Saunders —autor de "La próxima vez se lo cantaré" que fue un gran éxito en Europa y en América, del mismo modo que Tom Stoppard —de formación periodística— es actualmente el éxito de Broadway y fue en París en la última temporada un acontecimiento por su obra "Rosencrantz y Guildenstern", han muerto".

En cuanto a Dyer —de quien mucho se ha ocupado la crítica desde su primera obra: "Rattle of a simple man"—comedia de dos personajes, donde una pareja solitaria y frustrada insiste como en otras obras de Dyer, en el tema de la soledad mezclado con el humor feroz.

Y para finalizar recordemos al crítico Daniel Salem en Combat: "Osborne vituperar, Arden sermonear, Jolicoe nos hace participar de la realidad, Wesker denuncia, Pinter inquieta, Sanders sugiere, Stoppard deduce, Dyer ironiza. Cada uno de ellos a su manera se esfuerza en dismilitar el molde convencional de la obra bien hecha. Todos manifiestan una libertad de lenguaje, de pensamiento, de imaginación que constituye en definitiva, la principal atracción del Nuevo Teatro Inglés".

+ CARTELERA EN MANHATAN

En Broadway en estos días el éxito es "Hello-Dolly" con Pearl Bailey y Cab Calloway y la comedia musical: "La Mamá". La obra de Edward Albee: "Todo en el jardín" es una adaptación de la obra de Giles Cooper. El New York Times dice: "La obra de Mister Albee, no es tan buena como el original. El tema del principio al final es de Mister Cooper, Albee no ha agregado nada más que algunos pequeños acentos personales".

Otras obras se mantienen en el "affiche": "Daphne en el Cotage D" de Stephen Levi con Sandey Dennis y la obra inglesa "Hay una chica en mi sopa" de Terence Frisbit.

+ BESHIN LUG EN MOSCÚ

Un equipo de cineastas soviéticos bajo la dirección de Sergio Yutkevich han reconstruido un film inconcluso de Sergio Eisenstein que en gran parte había quedado destruido por un incendio. El film ha sido presentado en Moscú, recientemente, y ha despertado un profundo interés documental e histórico, más que por sus calidades artísticas. El film: "Bezhin Lug" —Los jardines de Beshin, tiene una historia curiosa. En 1932 Eisenstein de regreso de Norteamérica, donde había realizado y completado parte del film filmado en México, algunos metros de film. De regreso en URSS, no encontró un gran entusiasmo ni mayor interés por su trabajo realizado en América.

En ese instante Eisenstein se dedicó a la enseñanza. Sus enemigos hicieron correr la voz de que Eisenstein había preferido quedarse en Hollywood. Se le acusó de esterilidad y de miedo de enfrentarse al cine sonoro. En 1935, Eisenstein prometió hacer un nuevo film sobre guión de Alexander Rzheschewsky: "Los jardines de Bezhin"—historia de un pionero que mata a su padre, después de haber descubierto que encabezaba una acción contrarrevolucionaria junto a los campesinos. En esta ocasión Eisenstein eludió la propaganda revolucionaria y apoyó su film en la descripción del conflicto dramático y doloroso entre dos generaciones y dos mentalidades: una generación superada, la otra los apasionados y revolucionarios. El hecho de haber escapado Eisenstein a la propaganda oficial no implica que no siguiera fiel a la causa revolucionaria. Pero la censura intervino en algunas escenas, acusando a Eisenstein de excesivo formalismo. Eisenstein vencido por las dificultades renunció a la realización del film. Un año después realizó "Alejandro Nevsky", sin embargo el film: "Bezhin lug" quedó inconcluso. Al comenzar la guerra un incendio afectó la Mosfilm dañando la única copia del film de Eisenstein, del que sólo quedaron fragmentos que han sido utilizados para la reconstrucción que se proyecta ahora en Moscú.

Diario de Diarios

NOVELA JOVEN EN LA U. R. S. S.

El estado actual de la novela joven en la Unión Soviética —según el juicio expresado en el suplemento literario del diario "Le Monde"— es una forma de adiós a un cierto tono doméstico y una afirmación o reencontramiento con el sentido trágico de la vida.

A través de cortos comentarios se analiza la obra de André Bitov, Vassili Axionov, Abraham Tertz, Alexandre Solfentsy, Jouri Kazakov y se afirma: "Los novelistas jóvenes de la Unión Soviética han tratado de liberarse con más o menos fortuna de la herencia del pasado literario e inmediato. Si bien han logrado, de algún modo, renovar la temática literaria, en cambio la novela soviética se debate entre los problemas del lenguaje oral y la descripción literaria. Esto explica que el gran acontecimiento del año 66-67 haya sido la publicación de la novela fantástica: "El Maestro y Margarita" de Bougakov, en la revista MOSKVA. Del mismo modo se explica que Daniel y Siniavski que ensayaron romper con la tradición literaria, —en cuanto a la frase y a la estructura del relato—, no intentaran ser publicados en la Unión Soviética.

El virtuosismo que instala Valentin Kataiev, en sus dos últimos relatos apareció como un brillante ejercicio individual, que sólo podría aceptarse en el pasado. En cambio Solfentsy es una excepción que le ha costado la omisión de sus contemporáneos y de algún modo el olvido. Los novelistas jóvenes que parecen ser una promesa: Axionov, Bitov, Fazil e Iskander son indecisos, fragmentarios. Pareciera ser que la preocupación de escribir en un país intelectualmente conservador y enteramente inclinado hacia sus tradiciones nacionales encuentra apoyo para ser editado, si de algún modo sigue la línea literaria de Tolstoi o Gorki; ya que el "formalismo" es condenado en la U.R.S.S. y el joven novelista soviético, no ha logrado aún su estilo".

+ PROMESAS 68

Marlon Brando aparecerá este año en "Candy" —inspirado este film de Christian Marquand, con Richard Burton, en un "best seller" americano—,

guemada. El coro de las lamentaciones estará cantado por Charles Aznavour y Frank Sinatra. Y las parejas de enamorados serán: Richard Burton y Elizabeth Taylor, Brigitte Bardot y Sean Connery, Syvie Varta y Johnny Hallyda.

+ TEATRO 68

En París, esta temporada regresa, L'Otage de Paul Claudel, con Jean Marie Serreau y Robert Hirsch en "Amphitryon". "Les chroniques Martiennes" de Ray Bradbury con dirección —igualmente— de Jean Marie Serreau y Laurent Terzieff interpretará "Tete d'or de Paul Claudel, con "mise en scene" de Jean Louis Barrault. En el Teatro Nacional Popular, "La mère" de Bertold Brecht y "La Baye" de Philippe Adrien, con montaje de Bourseiller. "La Chêne et lapins angoras" de Martin Walser —uno de los autores jóvenes más celebrados de Alemania— crónica dramática de Alemania de 1945 y 60, en que se mezcla el tono satírico y humorístico. Marguerite Duras ensaya "Shaga" y "Yes, peut être", mientras "La journée d'une revue" de Copi se instala con montaje de Jorge Lavelli.

+ LITERATURA Y DOCUMENTO

Tuvo lugar, recientemente, en Bourges el 7 encuentro entre escritores franceses y alemanes. El coloquio giró alrededor del tema: Literatura y Documento". En esta oportunidad se consideró el empleo del documento histórico y social en la novela y en el teatro. Era inevitable que este coloquio tratara el tema de la literatura comprometida. En este sentido, se reveló, —de acuerdo a las discusiones— que entre los escritores alemanes existían más partidarios de la literatura comprometida que entre los escritores franceses.

Con relación al marxismo de Heimar Klephardt —autor de dos obras de teatro inspiradas en documentos históricos: Oppenheimer y Joel Brandt, hubo ocasión de plantear problemas, donde era fácil la discusión sobre el desdén de la inspiración y de la intuición, y en donde la metafísica fue llamada "peste". En esta etapa del

+ TEATRO Y VANGUARDIA INGLESA

Coinciden los observadores internacionales que en la actualidad, el Teatro inglés está en uno de los períodos más prolíficos y en los más importantes de su historia.

Historia: En 1956 se creó en Londres en L'English Stage Company, una "troupe" de actores en el teatro Royal Court, dirigida por George Devine, quien resolvió imponer en la escena inglesa obras de autores jóvenes y fomentar las vanguardias. Invitó en esta ocasión a través del semanario teatral: "The Stage" a los jóvenes autores a enviar sus manuscritos. Una sola obra de interés, en esa ocasión llegó a manos de Devine: "Look back in anger" de John Osborne. Esta obra fue estrenada en 1950 en The Royal Court y obtuvo por unanimidad el elogio de la crítica.

John Arden fue otro de los autores descubiertos por L'English Stage Company. Su obra: "Sergeant Musgrave's Dance" —La Danza del Sargento Musgrave— se estrenó en 1959 y se impopular, no sin desconcertar a la crítica y al público. Hoy esta obra ha sido inscrita en las escuelas secundarias de Inglaterra.

Ann Jellicoe fue otro autor de vanguardia, descubierto por Devine. Su obra "The sport of my mad mather" —El sport de mi madre loca— fue presentada en 1950.

En 1962 "The Knack" fue puesta por Royal Court y en esta ocasión su autor hizo participar, directamente, al público en el juego de la seducción. Arnold Werker —autor teatral y obrero de 35 años— fue descubierto como los autores anteriores por The English Stage Company. Su gan éxito fue: "Chipwith every thing" en 1962, después de haber logrado un juicio de estima con "The Kitchen" en el 58. Arnold Werker es considerado por la crítica como un autor poeta y al mismo tiempo es un autor comprometido, ya que no sólo plantea en sus obras las peripecias de la clase obrera, sino que en "The four seasons", logra un poema lírico, a través de la historia de la busca de un amor perdido.

Harold Pinter es dentro de la serie del The English Stage Company el autor de la soledad y del juego con

un documental uruguayo

"ELECCIONES"

UNA HISTORIA PARA SER CONTADA

Héctor A. Carricart

"Elecciones" (*) es un film que debe ser visto y tiene una historia que debe ser contada. He aquí la historia: "El film refleja el punto de vista estrictamente personal de los autores". La frase, tan convencional como aburrida, en la voz del locutor, es el punto final, el acuerdo definitivo, la síntesis de treinta horas y algunos minutos de encendidas discusiones. ¿Qué es lo que puede mover a tan extensa polémica y se puede resolver en una docena de palabras? Un film uruguayo, uno de los pocos producidos por la Universidad de la República y dirigido a demostrar, en forma de reportaje, cómo se desarrolla y qué culminación tiene el "cua-trial rito de las elecciones nacionales".

Hace algunos años se tenía la intención de hacer algo. En 1966 surgió la idea definitiva, con el consiguiente financiamiento de la Universidad. En Uruguay cada cuatro años, el último domingo de noviembre, se celebran elecciones para designar presidente, diputados, senadores, ediles y "algún acomodado". Y, de acuerdo al calendario, si hubo elecciones en 1962, la debía haber en 1966. Al Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República (ICUR) se le ocurrió entonces hacer un reportaje filmado sobre el acto electoral —ese ritual en el que creen un millón y medio de democráticos uruguayos— en el que todo lo anecdótico y pintoresco del acto cívico quedara grabado como documento.

Los dos realizadores —y artífices— fueron: Ugo Olive, autor de "Como el Uruguay no hay" y "Un vintén p'al Judas", integrantes de uno de los más importantes grupos teatrales (actualmente aquí en Caracas trabajando por su pasión: el teatro), y Mario Handler director del ICUR, dos años en Praga, autor de "Carlos" una biografía-reportaje. Después de seis meses de búsqueda de detalles —casi seis horas de película filmada— vino la selección, los cortes y el descarte: "Elecciones" quedó reducida a los treinta y siete minutos mejores de filmación. Costó casi dos mil dólares, la filmaron en 16 mm., la ampliaron a 35 en Buenos Aires y la sonorizaron en Montevideo. Así, en esos treinta y siete minutos, desfilan los candidatos —uno del Partido Colorado, aspirante a diputado por la capital; otro del Partido Nacional —Blancos— postulante a intendente por un departamento del interior en todas las actividades características de políticos. Fueron captados en su vida privada y profesional, con su asentimiento previo y su conformidad posterior.

El film, hecho en forma de reportaje directo, también encumbra a otros personajes; manos en los hombros; palmadas, voces y abrazos de los caudillos; gestos y alguna gorra de un oficial de policía tirada en el suelo —mientras su propietario devora un folclórico asado del "último domingo de noviembre"—, reparto de ropas, ma-dejas de lana y tarjetas de recomendaciones; las clásicas ruedas de los juegos prohibidos de los comités donde el candidato, el policía y el humilde votante se sacan hasta los últimos dineros. Un fondo de música, slogan electorales y murgas, estrictamente verídico, acompaña estos detalles.

En síntesis, "Elecciones" es un documental concebido con una sola intención: mostrar lo representativo del sistema electoral uruguayo (y que ocurre en casi todos los países).

Esta lo representativo de la ciudad y del interior, el gran caudillo y los pequeños sumadores de votos, y también una respuesta para otras preguntas: ¿Cómo participa el pueblo? ¿Qué lo lleva a votar? O las motivaciones que recibe y los motivos por los que elige y vota.

Alguien criticó que el triunfador (el general Gestido recientemente fallecido y que gobernó al Uruguay nada más que 294 días) en esas elecciones no recibió el tratamiento que muestra en la proximidad de su triunfo. Mario Handler responde: "Lo que mostramos es un pequeño acto con pocos asistentes; muestra el método de captación empleado por el general Gestido; esa mano que se tiende a todos los que se le acercan, que acaricia la cabeza de un niño en forma casi familiar, pero que se repitió infinidad de veces durante una campaña política que abarcó un año. Esa actitud y los arreglos con los arriadores de votos fueron sus causas del triunfo".

Finalizada la parte técnica, la película fue exhibida en privado, para los integrantes del Consejo Central de la Universidad. Y allí mismo empezaron las grandes discusiones. Un sector del Consejo Central entendía que la película era ofensiva para los candidatos elegidos y que la Universidad no podía responsabilizarse por ella.

Cuando la polémica trascendió, un crítico cinematográfico afirmó en un conocido diario de Montevideo que este diálogo existió. Un miembro de La Universidad debe quemar esa película. Otro miembro: No, eso sería una barbaridad. Yo propongo que sea borrada. Esto nunca fue desmentido y eso que se dieron los nombres completos. Lo cierto es que los políticos utilizados en la película dieron su visto bueno y se manifestaron contentos en la forma que habían sido tratados. El propio ministro de cultura —un político profesional— afirmó en un reportaje que "la película no tiene nada de malo". Finalmente llegó la solución: Se colocó al principio del film una frase y leída (por las dudas) en la que establece la exclusiva responsabilidad de Olive y Handler, los autores.

Después de un largo período de especulaciones en el que las exhibidoras sin excepción y sin haberla visto, se negaban a proyectar "Elecciones", una sala nueva la entregó al público.

Los críticos cinematográficos uruguayos —reconocidos como de primerísima línea en Latinoamérica— la recibieron con elogios. El público quedó frío porque, enterado del escándalo, se encontró con que era algo que veía cada cuatro años (nadie se admira de lo que vive siempre). "Nada sensacional", comentaron. "Esto pasa siempre aquí...".

Las elecciones en Uruguay, un país que cree en ellas, y donde un millón de votantes espera nerviosamente el último domingo de noviembre, constituye un tema recomendable para todos. Muchísimo más para los políticos: Nuestra especial recomendación para que la vean, la analicen y la digieran. Acordarán, después, que es una historia para ser contada... pero no vivida?

(*) Elecciones, junto con los otros documentales: Como el Uruguay no hay y Carlos se exhibirán el viernes 26 de enero en la Cinemateca Nacional (Plaza Morelos) en las funciones de 7,30 y 9,30 y serán presentados por el cineasta Olive.

mesa redonda

encuentro de una generación

Una nueva sala de exposición, la "Galería Botto" en El Bosque, inicia sus actividades con una exposición colectiva que pretende alcanzar una significación particular. Es, según advierte el catálogo de presentación, un "re-encuentro" de la generación del 48. Sorprendente. Nunca habiésemos relacionado esa generación con artistas como Zapata, Manuel Espinoza o Moya. Y si existen tales libertades respecto a la selección de invitados ¿qué sentido, entonces, tendría esta confrontación? Jacobo Borges y Víctor Valera, indiscutiblemente ligados al desarrollo de la plástica durante este período, se encuentran, en cambio, ausentes. Precisiones marginales, desde luego. Se trata más que todo de comprender el sentido que ha propuesto la exposición, no de rebatir o poner en duda sus puntos de vista. Estos quedan expuestos, algo confusamente, es cierto, en el catálogo. Veinte años después, se decide un encuentro, se reafirman vigencias y combatividades, se reiteran consignas de una lucha, la voluntad de riesgo, el diálogo con la realidad. El lenguaje corresponde no a otra época, sino a una ambigüedad intemporal. Se saluda una nueva jornada con optimismo firme y se invita al futuro. Bien. Después de todo no son los propósitos, buenos o malos, los que hacen la pintura. Esta exposición está justificada, en principio, porque casi todos los artistas representados han contribuido, de manera muy variable y en alcances diferentes, a la creación de la realidad plástica de Venezuela durante más de dos décadas. Justificación de principios infortunadamente limitada por las pobres condiciones de la muestra (muy pocos cuadros por autor, ausencia de perspectiva, infructuosidad básica). Para quienes conocen a conciencia la labor de muchos de los artistas de gran personalidad presentes, lo poco que puede ofrecerles esta exposición es obviamente insuficiente. Para quienes quisieran encontrar una nueva visión, un acercamiento diferente y una comprensión más vasta, la situación es igualmente poco favorable. Cercada por sus impedimentos circunstanciales, el re-encuentro resulta apenas un vistazo callejero, de esos que lejos de renovar los vínculos o establecer mayor solidaridad, ahondan las distancias.

R. G.

Cine al día

TAL vez en ningún otro país como en Venezuela, salgan a la luz tantas y tan variadas publicaciones que desaparecen en corto plazo. Las hay de cocina, de hipismo, de astrología, cancioneros populares, y todas (o casi todas) siguen el mismo ciclo evolutivo: un vibrante editorial, excelente primer ejemplar, profusa venta de suscripciones y, en pocos meses, la desaparición definitiva. Por desgracia, la decepción que acompaña cada caída no afecta únicamente a quienes iniciaron la aventura, sino, además, a los primeros lectores, las empresas editoras y a quienes en la prensa destacaron con entusiasmo la aparición de la revista.

Por eso, apenas reseñamos esta nueva publicación, CINE AL DÍA, cuyo número inicial se vende en nuestras librerías. Sólo destacamos el surgimiento de una revista que, sin lugar a dudas, viene a llenar una necesidad en el medio artístico venezolano, y en cuyo equipo de redacción aparecen nombres ampliamente conocidos: Alfredo Roffé, Oswaldo Capriles, Sergio Facchi, Ambreta Marroso, Antonio Pasquali, Luis Armando Roche, Miguel San Andrés y Alberto Urdaneta.

El número 1? —correspondiente a

diciembre de 1967— incluye un variado material. Junto a trabajos técnicos de Miguel San Andrés y Marino Lemos, hay entrevistas al productor Lorenzo González Izquierdo y a Leopoldo Torre Nilsson; reseñas sobre el nuevo cine inglés, el cineasta Chris Marker, y los encuentros realizados el pasado año para estructurar definitivamente el proyecto de ley de protección cinematográfica. Completan el sumario, secciones de información nacional e internacional, un valioso índice bibliográfico y abundantes notas críticas sobre los más recientes estrenos.

CINE AL DÍA intenta reflejar este momento de nuestra vida cultural, cuando por fin parecemos tomar conciencia del valor de una industria cinematográfica estable. El editorial es claro a este respecto: los creadores de la joven revista examinan el panorama nacional, colocando, frente a la tradicional indiferencia del Estado venezolano, un conjunto de hechos positivos que permiten alentar esperanzas de un porvenir más sonriente.

CINE AL DÍA, creemos, tiene ante sí varias responsabilidades. Debe ampliar su radio de influencia, mediante la reducción de su precio y su más vasta distribución. Debe alcanzar difusión continental, pues tiene suficiente calidad para aspirar a ella. Pero, fundamentalmente, quienes hacen CINE AL DÍA tienen el deber, la obligación de no dejarla morir. Es ese nuestro sincero deseo.

A. V.

homenaje a Mejía Carrasquilla

Valiéndose del arte, el hombre ha satisfecho de dos maneras esa necesidad de trascendencia que lo acompaña. La primera de ellas consiste en dejar un testimonio de sí mismo y de su actividad cultural con el propio producto artístico. La segunda se refiere a conservar la imagen de los seres y hechos que le han impresionado, y que desearía rescatar del tiempo junto con su memoria, fijando en sus obras los conocimientos adquiridos al contacto con distintas esferas de objetos. Quizás por esto último las artes plásticas han mantenido vigente durante tanto tiempo la representación figurativa, asignándose consciencia o inconscientemente el rol de documentar lo acontecido. El pintor colombiano Hernando Mejía Carrasquilla, fallecido no hace poco tiempo, pareció asumir esa vocación de sustraer el objeto a su contingencia, por medio de una voluntad claramente definida. Una Exposición-Homenaje de sus obras se presentó en la Galería Mendoza, organizada por el Sr. Roberto Mejía Carrasquilla, hermano del artista, con la colaboración de los coleccionistas propietarios de las obras que allí se exhibieron. Había veintiocho acuarelas y un igual número de trabajos realizados con otras técnicas, entre ellos óleos y témperas. El tema común de esas acuarelas está constituido por el arte colonial, principalmente el colombiano, aunque también hay imágenes de México y Ecuador. Hernando Mejía Carrasquilla despliega una sucesión de iglesias, conventos, mansiones, calles, etc., ofrecidas bien en una visión de conjunto o bien en un detalle —un portal, un patio, un muro. Esas obras, realizadas con un dominio técnico muy logrado en los estudios de masas y volúmenes, la resolución de la perspectiva y la aplicación de luz y sombra, también presentan ambientes humanos y físicos donde tal parece como si el tiempo se hubiera detenido y de ese modo el pasado permaneciera en medio de

un país contemporáneo. La inspiración de Mejía vino de allí, como si eso hubiera sido lo que sintió de mayor autenticidad en su realidad circundante, y por ello de mayor contenido vivencial, expresado en el rico colorido de sus composiciones, donde predominan verdes, amarillos y azules muy lavados, que interpretan los matices de la piedra, el reflejo del sol contra la cal de las paredes, el musgo de los muros y el orín del tiempo, así como un cielo tostado de nubes pesadas y una tierra ocre, fognazos, en fin, que encandilaron la sensibilidad de este artista. Todo esto tiene para nosotros la importancia de que nos dice de qué manera una sociedad, con estructuras heredadas de un pasado colonial y actualizadas en problemas sociales, se cierra sobre hombres muy dotados que evitan la investigación plástica y renuncian a señalar hacia adelante, y en cambio devuelven a esa misma sociedad la imagen que le place tener de sí misma: es decir, aquella que le habla de un patrimonio cultural valioso y autóctono pero que también expresa su tendencia a conservar formas sociales anteriores.

R. M. C.

En Haa número 6

MUY DE TARDE EN TARDE (acaso una vez anualmente) los redactores responsables de esta publicación nos ofrecen alguna entrega nueva. De pronto, cuando ya pensábamos o sospechábamos que *En Haa* había tomado el forzado y funesto camino de la mayoría de las revistas que se editan en nuestro país, es decir, que había desaparecido (gracias a los mil y un problemas que pesan sobre toda publicación literaria), he aquí que nos sorprende. No nos queda más que elogiar si no su periodicidad, al menos su constancia, su tenacidad. *En Haa* no es una revista —digamos, en sentido tradicional— más bien representa un esfuerzo consecuente de un grupo de jóvenes escritores y poetas reunidos o ligados por estudios o tareas profesionales a la Universidad Central. Y siendo un esfuerzo que hace uso de uno de los métodos industriales de impresión más precarios: el multigrafo, eliminando de paso los problemas y exigencias tipográficas y de diagramación, esta revista merece capítulo aparte en el tembloroso mundo del periodismo literario venezolano.

En Haa se anuncia y se afirma como una revista literaria y, sobre todo, una revista de jóvenes. Acaso esta misma circunstancia logra justificar la pobreza gráfica con que se presenta, o al menos hace olvidar las responsabilidades en este terreno (penuria económica y literatura son términos que siempre marchan paralelos). Podemos pensar que *En Haa* es también un esfuerzo por estar presente en el panorama cultural del país y ello tal vez sí logra borrar definitivamente cualquier compromiso industrial.

Acaso un poco más renovada interiormente, en relación con las entregas anteriores, pero siempre un tanto desigual, acaba de aparecer el número 6, correspondiente al año 1967. Las colaboraciones están divididas en dos secciones: narrativa (cuentos) y poesía, y se agrega al final a manera de apéndice un fragmento de novela y una separata. Es material de escritores jóvenes (algunos, sin embargo, tienen libros publicados) que manifiesta en la mayoría de los casos una cierta fragilidad no exenta de cierto destello interno. Se destaca la inquietud por publicar cuentos y poemas de cualquier modo y también dentro de un margen de rigor intuitivo. Entre las colaboraciones bajo la rúbrica de prosa hay que señalar un relato de José Balza, *Un libro de Rodolfo Illickwood*, escrito en un estilo directo con gran economía de metáforas, en donde se enlazan dos vibrantes recuerdos. Otro relato, *Aunque su largo aullido destrozó*, de Winston Adrián, es más ambicioso desde el punto de vista formal, pero menos logrado. Los demás cuentos llevan las firmas de Marina Castro, Humberto Mata, Teodoro Pérez Peralta y Yolanda Capriles. Esta última nos trae el relato más estimulante de esta entrega: *La casa al fondo del parque*, suerte de sutil pesadilla sobre la enfermedad física y la muerte. Con anterioridad, en otro número de *En Haa*, hemos tenido ocasión de leer un relato igualmente promisorio de esta excelente narradora. La sección de poesía es más numerosa e incluye trabajos de José Barroeta, Marino Bejarano, Aníbal Castillo, Carlos González Icabarú, Jorge Nunes, Carlos Noguera, Alberto Patiño, Marcos Rodríguez, Marga Russo, Jesús Serra, Aura Vivas y Eduardo Zambrano Colmenares. El final comprende un fragmento de novela de Ariel Griner, *Patricia y Espejos*. La separata es un poema de Caupolicán Ovalles, *Elegía*

a la muerte de Guatimocín Ovalles, mi padre, alias *El Globo*. Nuevamente elogiamos la constancia de *En Haa* y esperamos que esa constancia se lleve a cabo en plazos más cortos.

E. P.

Guevara Moreno

La sencillez es uno de los rasgos predominantes en la más reciente exposición de Luis Guevara Moreno. Mediante colores regularmente planos, propone un universo no exento de poesía, y en la medida en que recuerdos y presencias logran sacudir ese universo, la poesía se hace diáfana. Entonces un algo de melancólica ruta —esperanzada a ratos— se adueña de esos rostros que emergen desde alguna ventana detenida en un tiempo y un espacio imprecisos. A veces, sin embargo, esos mismos colores escapan y precipitan imágenes violentas: jinetes desbocados y cuerpos que se atrapan. Es, si se quiere, un regreso a motivos que en algún instante ocuparon la atención del artista. Pero a motivos solamente, porque en cuanto a lo otro, en cuanto a la línea y al color, hay el esfuerzo cumplido a plenitud.

Y así, sujeto únicamente a su propia manera de encontrarse, Luis Guevara Moreno rescata en estas telas una luminosidad que afianza sus mejores momentos en esa como persistencia por evocar la infancia: el rostro de algún niño en la pureza de un amarillo que presagia reencuentros, desdibujados sueños en la noche.

Se diría que hay mucho de sí mismo en estos lienzos de Guevara Moreno (treinta y cuatro, que actualmente se exhiben en la Galería El Muro): se sabe invadido por los fantasmas de la infancia y busca penetrarlos para luego signarlos con un lenguaje que fluye sin cesar, sangre y temblor, silencio, al mismo tiempo.

V. S.

el número 181 de la revista nacional de cultura

LA REVISTA NACIONAL DE CULTURA, que edita el INCIBA, terminó el año de 1967 con la publicación de un número ejemplar el cual recoge los materiales de los meses de

julio, agosto y septiembre. Presenta en la portada la reproducción de un óleo de Simón Bolívar, pintado por el colombiano Pedro José Figueroa en 1820. Este cuadro pertenece a la exposición iconográfica del Libertador que se exhibió en el Museo de Bellas Artes de Caracas a fines del pasado año. A propósito de esta exposición, la RNC inserta en las primeras páginas una nota del crítico Alfredo Boulton sobre el tema *El rostro de Bolívar*, el cual viene acompañado con algunas excelentes reproducciones de la mencionada muestra iconográfica. Aquiles Nazoa, con su agudeza y su claro estilo incisivo, nos ofrece un trabajo acerca de *Las enfermedades en la Caracas de otros tiempos*. De Juan Goytisolo y de su última novela, *Señas de identidad*, nos habla Francisco Pérez Perdomo en una nota crítica, haciendo énfasis en las innovaciones formales que hacen de este libro, acaso el mejor del joven escritor español. Grishka Holguien, director del "Teatro de Danza Contemporánea", presenta en un breve artículo un esbozo de ideología sobre su trabajo y el aspecto coreográfico de la danza moderna. La creación literaria (narrativa) está representada por un relato de Hernando Track, *Mis parientes*, y y la sección poética ofrece, en traducción de Alfredo Silva Estrada, un grupo de poemas de Wallace Stevens. De extraordinario interés es la entrevista con el célebre escritor de ciencia ficción norteamericano, Ray Bradbury, hecha por el profesor Hugo Fox, donde se trata de profundizar en el mundo literario y personal del autor más importante de esta narrativa de nuestro tiempo. Se cierra esta entrega de la RNC con un trabajo de Clara Diamant de Sujo acerca de la reciente IX Bienal de Sao Paulo, y con las acostumbradas notas sobre el acontecer cultural del país. La diagramación de este número se da, nota ágil, cuidadosa, variada, dentro de las más actuales búsquedas es la técnica gráfica. Es todo un avance, pero que no se sale del estilo singular y sobrio que ha caracterizado siempre esta publicación. Creemos que la Revista Nacional de Cultura, en esta nueva etapa, ha venido superándose paulatinamente. Ojalá continúe así.

C. G. V.

Colaboran en la redacción de mesa redonda: Roberto Guevara, Alberto Valero, Roberto Montero Castro, Esdras Parra, Víctor Salazar y Carlos González Vegas.

cinemateca nacional

Sábado 13.—*Una mujer para dos* (Jules et Jim) de François Truffaut con Jeanne Moreau, Oskar Werner, Henri Serre. 1961.

Domingo 14.—Idem.

Martes 16.—*Historia del Cine: EL ÚLTIMO MILLONARIO* (Le Dernier Milliardaire) de René Clair con Max Dearly, Renée Saint-Cyr, Marthe Mellot. 1934.

Miércoles 17.—*ASUNTOS AMOROSOS* (La morte-saison des amours) de Pierre Kast con Françoise Arnoul, Daniel Gelin, F. Prevost, P. Vaneck. 1961.

Jueves 18.—Idem.

Viernes 19.—*Estreno del mes: NORAINU* (El perro rabioso) de Akira Kurosawa con Toshiro Mifune, Takashi Shimura. K.A. Waji. 1949.

Sábado 20.—*CLEO DE 5 A 7* de Agnès Varda con Corinne Marchand, Antoine Bourseiller. 1962.

Domingo 21.—Idem.

Martes 23.—*Historia del Cine. LA PATRULLA PERDIDA* (The Lost Patrol) de John Ford con Victor McLaglen, Boris Karloff. 1934.

Miércoles 24.—*UNA MUJER DESEADA* (Le dos au mur) de Edouard Molinaro con Jeanne Moreau, Gerard Curry. 1958.

Jueves 25.—Idem.

Viernes 26.—*Encuentro con el director uruguayo Ugo Ulive. CARLOS* de Mario Handler; *COMO EL URUGUAY NO HAY* de Ugo Ulive; *ELECCIONES* de Ugo Ulive.

Sábado 27.—*LO DOMINGOS CON CYBELE* (Les dimanches de Ville d'Avray) de Serge Bourguignon con Hardy Kruger, Nicole Courcel.

Domingo 28.—Idem.

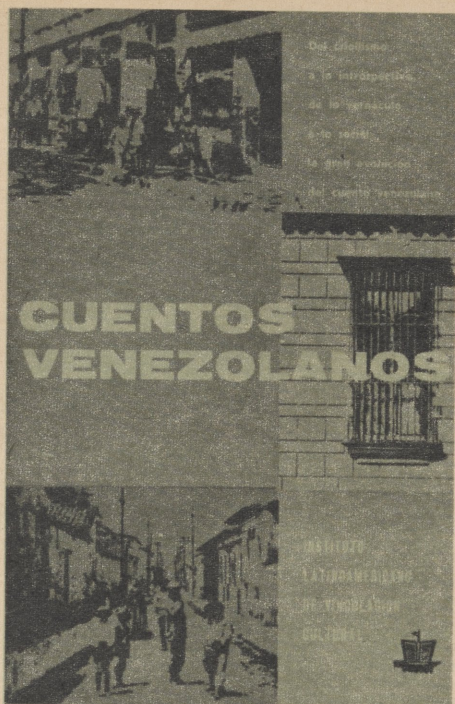
Martes 30.—*Historia del Cine: EL DELATOR* (The Informer) de John Ford con Victor McLaglen, Margot Grahame, P. Foster. 1935.

Miércoles 31.—*EL DESPRECIO* (Le Mepris) de Jean Luc Godard con Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance, Fritz Lang. 1963.

DOCE ARTISTAS Y MACONDO

PARA concluir sus actividades en 1967, la Galería 22 y unos cuantos entusiastas, tuvieron la idea ingeniosa de promover una suerte de andanza plástica por los ya mitológicos predios de Macondo, el pueblo alucinante de los "Cien Años de Soledad" de García Márquez (todo un best-seller en la diminuta dedida de los éxitos editoriales latinoamericanos). La partida para esta incursión fue, imaginamos, muy regocijada. El riesgo, sin embargo, no era de los menores. Significaba establecer un evidente paralelo entre la extraordinaria capacidad de fabulación y aventura de la literatura de García Márquez y la posibilidad expresiva que en el dominio de las imágenes recreativas podían alcanzar pintores y dibujantes. Una vez más los resultados de la empresa osada y dispuesta en una premura tal vez injustificable, terminan por ser muy pocos satisfactorios. Se diría que muchos faltaron a la cita. Que otros abandonaron la ruta de Macondo, para extraviarse en divagantes y familiares atajos subjetivos. Al menos hubo un pequeño y alentador contingente de mordiente humor y aguda expresividad en los trabajos de Andrés Salazar, el más sumergido en el mundo dicharachero, grotesco, cercano y sobrenatural del libro. Tecla Tofano fijó con gracia algunas figuras. Dorrego tradujo la pátina de manuscritos y memorias. Quintero urdió laberintos. Obregón y Barboza iluminaron con fiereza cromática sus visiones poéticas y sensuales. También estuvieron en el intento Mary Brandt, Régulo, Dávila, Batista, Zapata, Modesta Hernández. Al final todo resulta a medias. A medias el intento, a medias los resultados, a medias esta impresión incompleta de algo apenas entrevisto. Macondo, a lo lejos, es un mundo más burlesco y poderoso que nunca. La muestra se empobrece de súbito y la comparación resulta aplastante. Valía la pena intentar ilustración somera y apresurada de un mundo tan cargado de fuerzas ancestrales y desbordante humanismo? Valía la pena anunciarse en la tentativa y dejar apenas visiones convencionales y al pie la firma como en un libro de invitados?

ROBERTO GUEVARA



Oscar Sambrano Urdaneta

NUEVA ANTOLOGIA DEL CUENTO VENEZOLANO

Enrique Congrains Martín es el compilador, prologuista y autor de las notas críticas de una nueva antología titulada *Cuentos venezolanos*, aparecida en Caracas bajo el sello editorial del Instituto de Vinculación Cultural. Congrains Martín es un destacado intelectual peruano, de unos treinta y seis años de edad, autor de los libros de cuentos *Kikuyo*, *Lima, hora cero*, y de la novela *No una sino muchas suertes*. Su antología viene a sumarse a las que ya disponíamos, elaboradas por Arturo Usler-Pietri, Julián Padrón y Guillermo Meneses. Parece, pues, lógico, que indagemos cuáles son los aportes que trae esta obra compilada y prologada por Congrains Martín.

En materia de compilación, uno de los aspectos novedosos consiste en haber incluido a cuatro narradores jóvenes, con obra que ya los acredita. Son ellos Esdras Parra, Salvador Garmendia, Enrique Izaguirre y Adriano González León. Estos cuatro escritores se suman a los más representativos autores que en los antologías anteriores van desde el Modernismo y el Criollismo hasta los que comenzaron a publicar en libro hacia finales de la década del cuarenta. Es decir, desde Luis Manuel Urbaneja Achelpohl y Manuel Díaz Rodríguez hasta Héctor Mújica y Oswaldo Trejo.

Toda antología, como se sabe, responde a un criterio selectivo. En este sentido, cualquier diferencia valorativa no puede menos que cimentarse en la doctrina estética que orienta al compilador y a quien lo enjuicia. O, en casos excepcionales, en el mayor o menor conocimiento que uno u otro tengan de los autores incluidos. También de los omitidos. No pongo en tela de juicio la capacidad crítica de Congrains Martín, uno de los renovadores de la narrativa peruana contemporánea. Pero sí creo advertir algunos signos que parecieran demostrar la falta de familiaridad de nuestro antologista con la obra de los venezolanos, lo cual, por otra parte, resulta explicable por la incomunicación que existe en materia literaria entre los pueblos hispanoamericanos, falta que precisamente desea subsanar este Instituto de Vinculación Cultural Latinoamericana.

Tal vez por limitaciones editoriales, Congrains Martín eligió sólo dos o tres autores de cada una de nuestras promociones. Resulta así una muestra del cuento venezolano, antes que una antología. Pero si un exceso de rigor en la selección fue causa de que se omitieran nombres como los de Antonio Arráiz, Julián Padrón, José Fabbiani Ruiz, Humberto Rivas Mijares y Oscar Guaramato, entre otros, ¿qué criterio se siguió para incluir a dos autores que no son, esencialmente, cuentistas, aun cuando tengan méritos de sobra en otros campos del quehacer intelectual? Me refiero a Mariano Picón-Salas y a Andrés Bello Blanco. Nuestro poeta cumánés sólo editó en este género una obra titulada *La aeroplana clusca*, a la que no se le podrían negar méritos en el tratamiento humorístico de ciertos temas y en algunos esbozos de literatura fantástica. Picón-Salas, nuestro mayor ensayista, se de-

dicó tangencialmente a la narrativa, con su novela *Los tratos de la noche*. Su cuento, *Los batracios*, es el único que de él se conoce. De ahí que quien aspire a una selección novedosa, como Congrains Martín, deba acudir a un capítulo de su biografía novelada *Pedro Claver*, *el Santo de los esclavos*, titulado *Peste en la nave*.

Ya en un terreno más sutil, podría argumentarse sobre el grado de acierto con el que han sido representados algunos de los cuentistas incluidos. Congrains Martín sigue, en la mayoría de los casos, el criterio que ha prevalecido en las selecciones hechas anteriormente por autores venezolanos. De Díaz Rodríguez toma *Las ovejas y las rosas del Padre Serafin*; de Urbaneja Achelpohl, *¡Ovejón!*; de Blanco-Fombona, *El Catire*; de Rómulo Gallegos, *La rebelión*; de Pocaterra, *De cómo Pan-chito Mandefuá cenó con el Niño Jesús*; de Guillermo Meneses, *La balandra "Isabel" llegó esta tarde*; de Márquez Salas, *El hombre y su verde caballo*; de Díaz Solís, *Lluve sobre el mar*. A propósito del último de los citados, salta a la vista que el cuento elegido pertenece a una etapa superada por Díaz Solís desde el momento mismo en que publicó *Arco secreto*, en 1947. Cuentos suyos posteriores, como *El niño y el mar*, *Crótalo*, *Cachalo* y *El punto* ponen de manifiesto a un autor que ha ido afinando su lenguaje, que ha despojado a sus relatos de cierto pintoresquismo costumbrista, característico de sus primeros tiempos, y que ha trabajado la estructura narrativa y simplificado la anecdota hasta lograr algunas de las características de "miniaturización" del tiempo y del espacio, y de acercamiento del lector a la obra, tan justamente elogiadas y destacadas por el propio Congrains Martín en su excelente prólogo.

En efecto, el breve ensayo que sirve de prólogo a esta antología es lo más valioso de ella, junto con las notas críticas que preceden a cada autor. Era de esperarse, viniendo como viene de un escritor vigoroso que ha roto con viejos moldes en la narrativa de su país. Tres son las ideas fundamentales que Congrains Martín desarrolla. La primera se refiere a una especie de común denominador temático del cuento venezolano, relativo a la rebelión del individuo frente a las estructuras que lo condicionan, y al conflicto entre el hombre y las instituciones sociales. Tema fecundo para una sociología del relato corto venezolano, que pudiera extenderse a otras manifestaciones de la literatura entre nosotros. Las otras dos ideas críticas centrales se refieren a innovaciones técnicas destacadas en la evolución del cuento en Venezuela.

Una es la reducción de la "distancia" entre la materia narrativa y el lector, en una como especie de hipnosis que lleva a éste a sumergirse en la conciencia del personaje, y a vivir el relato desde esa perspectiva. La otra consiste en una reducción del ámbito temporal y espacial donde se desenvuelve la narración.

IMAGEN recomienda

TIEMPO DE CALLAR /
Hernando Track

suerte de diario interior en el que su autor —entre los mejores narradores venezolanos— esclarece su vida en función de su obra y su meditación intelectual. Inciba. Caracas.

P.T.C. PTO. SUCRE, VIA SAN CRISTOBAL / Alfredo Armas Alfonso

relatos que oscilan entre los temas localistas y de vanguardia componen el sexto libro de uno de los cuentistas más consecuentes con el género en nuestro país; contiene además un cuento bastante celebrado: "Los cielos de la muerte". Universidad de Oriente.

ROMANCERO DE LA RESISTENCIA ESPAÑOLA / Dario Puccini

un libro que es necesario leer; desde su edición italiana en 1961 es considerado como uno de los grandes documentos literarios sobre la Guerra Civil española; reúne poemas de la guerra, la cárcel, el exilio, y aun textos más recientes de la resistencia, además, testimonios de muchos poetas —latinoamericanos y europeos— que de algún modo estuvieron ligados a aquella gesta; el extenso estudio preliminar del antologista es igualmente ilustrativo. Edit. Era (México).

EL ESCRITOR Y SUS FANTASMAS / Ernesto Sábato

más que ensayos completos, los textos de este libro son fragmentos de una larga meditación sobre la literatura, pero también sobre obras y autores que han suscitado el interés, y a veces la polémica, del novelista argentino; en su tercera edición. Edit. Aguilar.

ANTOLOGIA DEL CUENTO CUBANO CONTEMPORANEO / Ambrosio Fornet

un magnífico muestrario que va de Hernández Catá, pasando por Lino Novás Calvo, Alejandro Carpentier y Virgilio Piñera, hasta Cabrera Infante y Jesús Díaz, uno de los más jóvenes; el prólogo de Fornet es un ensayo prolijo y penetrante que abarca el plano estético y sociológico. Edit. Era (México).

ANTOLOGIA DEL CUENTO POLACO CONTEMPORANEO / Sergio Pitlor

volumen que nos asoma a una de las literaturas europeas más ricas y poco conocidas por el lector de lengua española; 16 autores —entre otros Mrozek, Andrzejewski y Gombrowicz— y un hermoso prólogo aseguran el interés de esta selección. Edit. Era (México).

ENSAYOS CRITICOS / Roland Barthes

el autor, una de las figuras más representativas de la "nueva crítica" francesa reúne en este libro una importante colección de ensayos sobre temas diversos, en donde aplica los postulados y técnicas fundamentales del estructuralismo en el análisis de la obra literaria. Edit. Seix Barral (Barcelona).