

imagen

Quincenario de Arte, Literatura e Información Cultural / Nº 19 Caracas, 15/29 de Febrero de 1968 / Bs. 0,50

En este número: Mallarmé y el problema del espacio ■ Guillermo Meneses: la sucesión simultánea ■ Imposibilia y la experiencia espacial ■ Fuentes y la pasión por la palabra ■

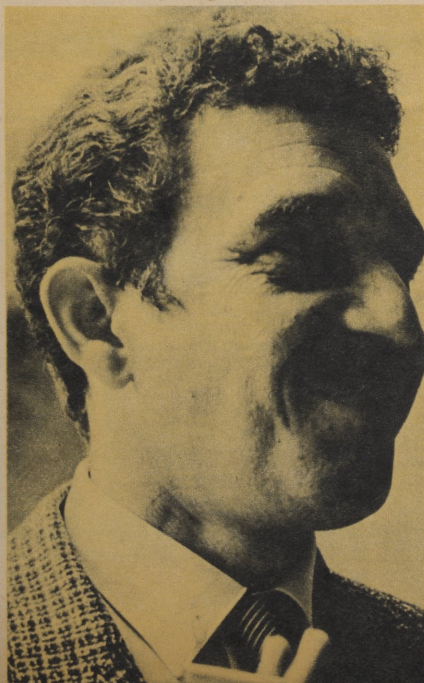
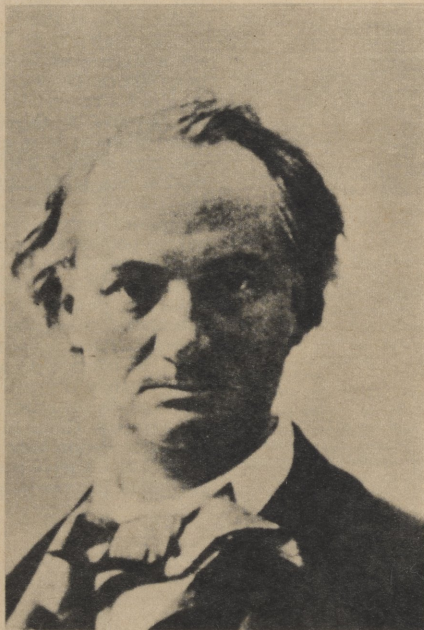
IDA GRAMCKO



BENITO MILLA
ENTREVISTA

BAUDELAIRE

DE LA CRITICA
A LA POESIA



LA
NUEVA
NOVE
LA
LATINO
AMERI
CANA

el destino del libro en américa latina

RECIENTEMENTE se celebró en Maracay una reunión de índole cultural auspiciada por la Organización de Estados Americanos, a la cual asistían delegaciones de todos los países del continente, miembros de aquella organización, e inclusive observadores de países europeos. No sabemos a qué conclusiones concretas se llegó en dicha reunión, concebida para promover el desarrollo cultural, técnico, científico y educativo de nuestros países. Pero quizá no faltaron algunas deliberaciones en torno al tema de la circulación del libro en América Latina. Es sabido que la circulación del libro en nuestros países tropieza con increíbles dificultades. Los costos de exportación y las tarifas arancelarias —cuando no verdaderas trabas aduaneras— no sólo encarecen el libro, sino que lo encarecen convirtiéndolo casi en un objeto de lujo. Pero a estas dificultades de tipo económico, vienen a sumarse ahora otras de tipo ideológico. En algunos países latinoamericanos —Perú y Argentina, por ejemplo—, comienzan a reactualizarse ciertas prácticas inquisitoriales: la incineración de libros, requisados en los Correos bajo el pretexto de ser libros “subversivos”. En su última entrega (Nº 20, febrero de 1968), la revista “Mundo Nuevo” ha hecho la denuncia de estos hechos, denuncia que, en parte, recoge la protesta de algunos editores y libreros peruanos como Francisco Moncloa, Magda Portal y Juan Mejía Baca (“La quema de libros —ha dicho este último en abierta acusación a su gobierno— demuestra el mayor desprecio cultural de un régimen que creíamos democrático”). Las editoriales mexicanas Grijalbo, Era, Fondo de Cultura Económica y Siglo XXI se han visto afectadas por estos métodos de represión cultural: muchas de sus publicaciones han sido prohibidas en el Perú, decomisadas en el Correo y luego quemadas, llegando hasta el cinismo de participar a los interesados la “buena nueva”. En el Perú, los censores han llegado incluso a ensañarse con un simple silabario de lectura cuyo título “*Silabario rojo*” les resultó sin duda sospechoso. Pero también han sido objeto de censura y piromanía: la biografía de Trosky, por Isaac Deutscher; *Marx y su concepto del hombre*, de Erich Fromm; *La revolución teórica de Marx*, de Althusser; *La guerra de Vietnam*, de Burchett; *Historia de las doctrinas económicas*, de Karataev; *Historia económica de los países capitalistas*, de Avdakov. La lista es aún más larga e insólita. Como la censura es ejercida en bloque sobre los envíos, han caído también en sus garras, libros como *Zona sagrada*, de Carlos Fuentes, y *Nadja*, de André Bretón. En Argentina se rivaliza también en iguales menesteres. Se calcula que más de 1.500 volúmenes han sido quemados por las autoridades de este país. También allí no ha faltado la nota pintoresca, índice de una elevada idiotez: *El ojo mágico*, novela de ciencia-ficción escrita en 1925, fue reducida a cenizas por considerarse que su autor, A. Beliaev, era el “Julio Verne soviético”. Pero, por supuesto, los censores han apuntado también hacia obras más ilustres: *Estética*, de Georg Lukacs, *La sagrada familia*, *Escritos económicos* y —no podía faltar— *El capital*, de Marx, así como la *Dialéctica de la naturaleza*, de Engels. Cuando ocurren estas cosas, quizá no sea impertinente preguntarse qué sentido tiene una reunión cultural de la OEA, como la celebrada en nuestro país. Como bien lo señala el comentarista de “Mundo Nuevo”, tales episodios restan toda fantasía a la célebre novela de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*. Cierta realidad latinoamericana sobrepasa, ciertamente, lo que sólo pudo parecer simple ficción.

imagen

19

QUINCENARIO DE ARTE, LITERATURA E INFORMACION CULTURAL PUBLICADO POR EL INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA Y BELLAS ARTES.

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.

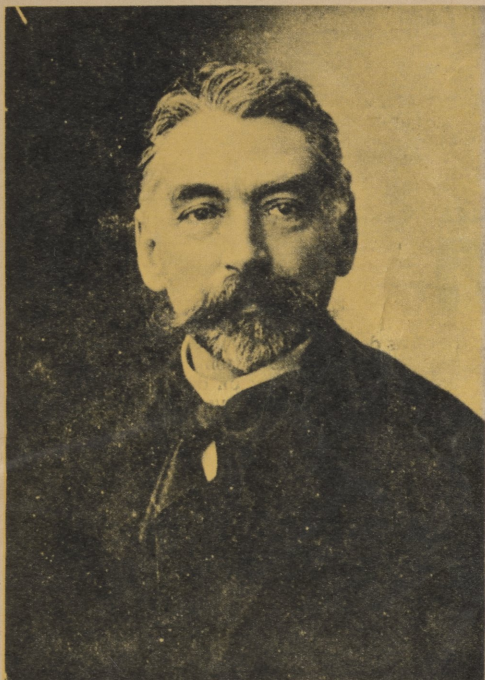
ORDEN DE SUSCRIPCION

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



MALLARME

y el problema del espacio

ANTONIO MIRANDA

Se podría decir que la ruptura con el discurso en la poesía empezó con Mallarmé a fines del siglo pasado, aunque antes otros autores lo habían intentado en mayor o menor grado. Pero si Mallarmé no consiguió romper con el discurso, fue el que más se propuso hacerlo, y el primero en hacer uso del espacio gráfico de modo orgánico. Así nos referíamos al poeta francés en un artículo publicado en el suplemento literario de "LA NACION", de Buenos Aires, bajo el seudónimo de Da Nirham Eros (1).

El año anterior, en el Suplemento Dominical del JORNAL DO BRASIL, cuna del grupo *neconcreto*, habíamos publicado otro trabajo sobre el autor de "Hérodíade". Mallarmé estaba, por decirlo así, de moda; era objeto de estudio por los poetas vanguardistas del país, apuntado como el responsable por los cambios extraordinarios que había sufrido la poesía en este siglo. Su manifiesto poético, sus comentarios sobre los destinos de la poética, sus experiencias personales, y su libro "Un coup de dés...", habían apuntado a las generaciones que le sucedieron, con toda lucidez, una nueva actitud creadora.

La apelación a los valores gráficos en el notable poema "Un coup de dés" respondía a la intención de revalorizar semánticamente el verso, creando una especie de constelación de significados gracias al empleo de una variedad de tipos de imprenta y por la ordenación de las palabras en el espacio. Dichas soluciones apartaban la obra de la exégesis e interpretación del verso tradicional.

La poesía de su tiempo, es decir, del final del siglo pasado, como una determinación de los valores en boga, era esencialmente musical. "Poésie est musique", diría Verlaine, podría decirlo inclusive Rimbaud; la musicalidad fue una constante en toda la poesía simbolista. Musicalidad obtenida principalmente por el empleo de aliteraciones, de palabras de requintado sonido y significado, por la caprichosa composición de los versos, por onomatopeyas de todo tipo.

La preocupación por la escogencia de las palabras no estuvo ausente en el propio Mallarmé, conforme nos recuerda Guy Delfel (2), puesto que Mallarmé alude a la falsedad de la palabra *nuît* (noche) de sonido claro, en tanto *jour* (día) se revela opaco, oscuro, destruyendo la onomatopeya en que se basa una poesía que aspira a la perfección, ya sea por lo formal como también por lo sonoro. Ejemplos de este tipo abundan en todas las lenguas y respectivas literaturas; los que se dedican a las traducciones de versos encuentran en aquellos serios obstáculos. Esta elección de palabras es preocupación común para los poetas de todos los tiempos, intuitiva o conscientemente.

Según Angel Crespo (3) y algunos otros autores, los valores van sufriendo cambios con el tiempo, y estamos viviendo una época en que los valores musicales dieron paso, en la poesía, a los valores visuales (4), producto quizás de la influencia de la arquitectura, de las artes plásticas, de la televisión, del cine, de la publicidad, que están en auge en nuestro tiempo. El lenguaje mismo, de gramatical y lógico se va haciendo presentativo e ideográfico (5).

El letrismo ha invadido la poesía y otras artes, en especial al dibujo. Apollinaire solía componer sus poemas dándoles una diagramación figurativa. En el caso de la pintura es significativo el ejemplo de Klee y, posteriormente, los pintores americanos, como es el caso de Seguí, para dar un solo ejemplo. El cubismo también se valió de palabras y de letras.

Más curioso es el caso de *il ya Zdzanovic*, poeta ruso futurista, cultor de un letrismo no-significante muchas veces, y también los "poegoautomatas" del grupo *poegoespacial*, del Brasil.

A la poesía concreta, apresurada, se acostumbra tacharla también de "grafista", en sentido peyorativo, error que criticamos en un estudio anterior (6).

El caso de Mallarmé difiere del de Apollinaire, o de Cummings. La valorización del espacio en blanco, responde a la conclusión de que este espacio constituyó siempre, en la poe-

sía, un valor *significante*, que podría ser consciente y orgánicamente utilizado por el creador. Hay la búsqueda, en él apenas intuitiva, de realizar una auténtica integración con las artes visuales, cuyo sistemático planteo aparecerá, años más tarde, con Mondrian en "Arte Plástico v Arte Plástico Puro".

La importancia de Mallarmé fue la de haber señalado la facultad que tenía este espacio, la página en blanco, de ser orgánica y significativa. Señaló también que en el proceso creador hay mucho de inspiración y sentimientos, sin embargo, el verdadero creador tiene que saber dar forma y vigencia a sus temas y a sus percepciones poéticas: esto distingue a los verdaderos artistas de los manipuladores de fórmulas dadas. El eje *estructura-contenido* es dinámico, nunca estático. El poema, como producto de cultura, tiene que ser actuante y nunca pasivo. Para el desarrollo de la cultura y de los valores culturales es más importante un poema que sea un replanteo de las soluciones ya consumidas, que una obra cerrada a toda continuidad. Quizás, sin saberlo, Mallarmé puso en evidencia el concepto experimental de la poesía, imponiendo una disciplina creadora que no cayese en una esterilidad parnasiana, que relegase todo medievalismo copista y clasicista, oponiéndose también al exceso de individualismo y de asistemática tematización de los románticos que lo precedieron.

Para Mallarmé, como nos recuerda Mario Chamie, "un poema es una palabra total" (7).

Después de él viene una pléyade de poetas dispuesta a dar una solución que no pretenden sea final, sino actual, a todos estos problemas de la comunicación (semiótica, semántica, etc.). Preocupada por estudiar los recursos de la poética y todos los fenómenos de la creación; por enterrar para siempre esa falsa concepción de que el poeta escribe bajo una inspiración divina, a los acordes de una música mitológica y que el producto poético es espontáneo. Dispuesta también a terminar para siempre con una poesía narcisista, meramente fenomenológica y alambicada y que responde exclusivamente a un estado de embriaguez creadora.

La nueva poesía busca un justo equilibrio. No solamente el equilibrio estructura-contenido. No solamente el equilibrio individuo y sociedad. O el equilibrio entre los valores históricos y los valores culturales. También el equilibrio que responde a los dictámenes mismos de la naturaleza creadora: un equilibrio entre una tendencia dinamisadora, sensual y extravagante, con otra que sea apolínea y formal. Como una respuesta de orden y estabilidad, de esencialidad y de *imperiabilidad* frente a lo fenoménico, lo transitorio, lo caótico que nos resultan nuestras percepciones del mundo a través de los sentidos.

NOTAS Y BIBLIOGRAFIA

- (1) "Arte Verbal de Vanguardia: Albertus Marques". LA NACION, Buenos Aires, 12/8/62.
- (2) DELFEL, Guy. *La estética de Stéphane Mallarmé*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1960.
- (3) CRESPO, Angel & GOMEZ BEDATE, Pilar. *Cuestiones fundamentales de la poesía praxis*. In: REVISTA DE CULTURA BRASILEÑA, nº 19. Madrid, dic. 1966.
- (4) "Valores visuales no quiere decir siempre valores pictóricos". CRESPO, Angel. Obra citada, pág. 354.
- (5) "Entendemos ideogramáticamente, no gramaticalmente. ¿Quiere esto decir que no leemos el poema? Quiere decir que nuestra lectura es 'otra' y que, en consecuencia, nuestro entendimiento es también 'otro', no obedece este entendimiento a un desarrollo sintáctica de tipo gramatical". CRESPO, Angel, obra citada, pág. 351.
- (6) MIRANDA, Antonio. *Sobre Poesía Concreta*. In: IMAGEN, Caracas, nº 16, Enero, 1968.
- (7) CHAMIE, Mario — Lavra, *Lavra, poema praxis* (1955-1961). Sao Paulo, Massao Ohno Edit. ra, 1962.



JOSE BALZA

GUILLERMO MENESES

la sucesión simultánea

CERRAR un círculo alrededor del lector, convencerlo de que se ha situado en la exacta interioridad del personaje, y de pronto trasladarlo a otro círculo —más subjetivo, inesperado—, que desplaza otra vez a lector y personaje: he allí la estructura y el dinamismo propios de la narrativa de Guillermo Meneses. Narciso Espejo —nombre doblemente exhaustivo—, Bull Shit y la múltiple voz expositiva de "La Misa de Arlequín" por ejemplos, traducen con claridad ese procedimiento; sin embargo, son dos libros anexos a su verdadera obra narrativa los que nos revelan directamente, sin las imprescindibles digresiones que imponen la novela y el cuento, la eficaz técnica de aproximación al objeto literario empleada por Meneses; son esos libros, su "Antología" del cuento venezolano y su visión de Caracas en nuestra novela. Mil historias en el cuerpo de una historia y centenares de ojos que captan en una misma ciudad todas las ciudades: pero sólo un hombre al final de esas insólitas convergencias. De esta armazón aparentemente simple arranca la complejidad narrativa de Guillermo Meneses, la turbadora metamorfosis que el lector —es decir, el personaje— recorre en sus relatos. Pero la sencillez de tal forma es arrasada por los contornos ambiguos de la historia y por la sórdida humanidad de los personajes. El autor mismo lo ha previsto: "Ante los prodigios —de cualquier clase que ellos sean— el aspecto técnico de la actividad prodigiosa puede engañar al crítico y es necesario no olvidar que el milagro auténtico supone siempre un resultado superior a los medios técnicos que lo producen" (1); lucidez que permite al autor engranar, dentro de la estructura que hemos señalado, "un mundo obsesional y ritual donde la sordidez del suburbio, la superstición y el mito, el drama del fracaso y la autoanulación son reflejos de ingentes realidades sociales". (2)

Es cierto que Guillermo Meneses está precedido por las novelas de Uslar Pietri, Blanco Fombona y Díaz Rodríguez, así como también por varias de Rómulo Gallegos; pero el acento indiscriminado en sucesivos puntos de referencia de un mismo personaje o en el agotamiento de una situación que luego será enfocada de manera diferente —viscosa, inquietante— advie-

ne a nuestra literatura sólo con Meneses. Para aquellos novelistas el personaje implicaba nada más un vacío: su visión externa, la cobertura de hechos y comentarios que lo abordan hasta dejar un hueco que debe ser él, el personaje. Meneses es nuestro primer escritor que puede ubicarse en la línea reflexiva y cambiante de Proust, porque la interioridad de Teresa de la Parra es objetiva, delicada pero estable: en ella la introspección vendría a constituir una última seguridad. Para Meneses, en cambio, cada nueva delimitación de un personaje es únicamente el trozo iluminado de la extensión que desconocemos y que de pronto —en el libro— habrá de ser clarificada para establecer nuevamente la inseguridad. El avance solapado y paralelo de las metamorfosis, y la dolorosa confrontación entre cuanto se consideró estable y la fugacidad, son los temas —o el único tema— que Guillermo Meneses ha expuesto en forma proteica durante cuarenta años de ejercicio literario. Por eso él puntualiza: "La piedra y tu mano forman el equilibrio entre lo deleznable y lo duradero, entre la apresurada fuga de los instantes y el lento desaparecer de lo que pretende resistir el paso del tiempo". Es decir: "Lo que podría separar una cosa de otra en el mundo del tiempo sería, apenas una delgada lámina de humana intención, matiz que el hombre inventa; porque, en fin, lo que ha de morir es todo uno y sólo se diferencia de lo eterno" (La mano junto al muro).

Un crítico estructuralista podría preguntarse ¿por medio de qué relación, en relación con qué otra cosa distinta de ella se produce la obra? (3). En Meneses no hay una existencia de acontecimientos asombrosos. Sus libros se nutren de su propia vida: de sus amores, los cargos desempeñados, su oficio de periodista y de su aprehensión de la ciudad como un mosaico de azares, como una realidad cinética.

En "La Misa de Arlequín" revela: "Me lanzo al encuentro de mi ciudad. Creo que nadie la comprende como yo". El fracaso y la impotencia psíquica para afrontar los hechos, además, son la savia de sus creaturas. En alguna ocasión le escuché decir que una de sus novelas derivaba del núcleo despertado en él al escuchar a un borrachito protestar inútilmente, una noche, en cierta esquina del centro de la ciudad.

A eso podríamos añadir su profunda admiración por Thomas Mann y la desgarradora atención que el novelista alemán presta a la descomposición de la interioridad humana en sí misma y en el tiempo. No obstante, la relación fundamental entre Meneses y su obra es la que establece su conciencia manifiesta de la irrealidad de lo percibido y lo ficticio de la ficción. Relación tampoco antes expresada en ninguno de nuestros escritores.

Pero hay en los libros de Guillermo Meneses un rasgo que nunca he podido codificar para mí mismo; tal vez algún verdadero conocedor lo logrará con facilidad. Se trata del discernimiento del efecto que su prosa ejerce sobre el lector. La literatura es ella misma, su lenguaje. Y el individuo, como ha señalado Cortázar "A veces tiene una efímera conciencia de que cada tantos segundos los párpados interrumpen la visión que su conciencia ha decidido entender como permanente y continua; pero casi de inmediato el pestañeo vuelve a ser inconsciente, el libro o la manzana se fijan a su obstinada apariencia" (4). Por lo que sólo el escritor (o el artista en general) se aferra a mantener la visión producida por ese parpadeo, por esa brecha perceptiva; el resultado: la inquietante lucidez que trasmite el novelista, su empeño de colocarnos a un lado de lo común, el extrañamiento. Así, en Meneses, nos quedamos con un intraducible escozor, con la huella de una borrachera o un gran cansancio psíquico. Tal vez —y esto no es más que una débil hipótesis— ese efecto derive de la insistencia en el paralelismo que cada vocablo conlleva, de su circularidad: como en Narciso Espejo. Puede ser también, y esta vez es el autor mismo quien lo enuncia, nuestro contacto, a través de su prosa, con "el misterio del tiempo: un misterio que se muerde la cola y forma el Cero; la serpiente de la nada".

- (1) MENESES, Guillermo: Antología del Cuento Venezolano. Prólogo. EMEN, 1955. Buenos Aires.
- (2) GARMENDIA, Salvador: La Novela en Venezuela, OCL, Caracas s/f.
- (3) MACHERRY, Pierre: Problemas del Estructuralismo, Siglo XXI, México, 1967.
- (4) CORTÁZAR, Julio: La vuelta al día en ochenta mundos. Siglo XXI, México, 1967.

- 1911: Nace en Caracas.
- 1934: La balandra Isabel llegó esta tarde (novela). Canción de Negros (novela).
- 1935: Doctor en Ciencias Políticas.
- 1937-40: Relator de la Corte Suprema, San Juan de los Morros.
- 1938: Tres Cuentos Venezolanos.
- 1939: Campeones (novela).
- 1942: El mestizo José Vargas (novela).
- Jefe de Redacción de "Ahora" (Caracas).
- 1944: El marido de Nieves Mármol Mármol (teatro).
- 1945: Jefe de Redacción de "Sábado" en Bogotá.
- 1948: La mujer, el as deoros y la luna (cuentos).
- 1949: Segundo Secretario de la Embajada de Venezuela en París.
- 1951: La mano junto al muro (cuento).
- 1953: El falso cuaderno de Narciso Espejo (novela). Primer Secretario de la Embajada de Venezuela en Bruselas.
- 1954: Antología del Cuento Venezolano (prólogo, selección y notas).
- 1956: Venezuela álbum (textos, con serigrafías de Vasarely).
- 1960: Cuento de Venezuela (crónica). Director de "Jueves" de "El Nacional". Hoy en casa leyendo (lecturas de Miranda). Cable Cifrado (ejercicio narrativo).
- 1962: Director y fundador de la revista "CAL". La misa de Arlequín (novela).
- 1963: Premio Municipal de Prosa, Caracas.
- 1964: Cronista de la ciudad de Caracas.
- 1966: Caracas en la novela venezolana (selección y notas).
- 1967: Muros de Venezuela (texto).
- 1967: Espejos y Disfraces.
- 1967: Libro de Caracas.
- 1968: Premio Nacional de Literatura.

cronología

ES lícito preguntarse si, desaparecido Mariano Picón Salas, no será José Francisco Sucre uno de los primeros jóvenes llamados a sucederle con su reveladora organicidad de pensamiento? La respuesta, que la hay y entusiasmo, se halla en buena parte anticipada en su último libro, *Búsquedas y símbolos*, un lúcido planteamiento sobre el destino del hombre actual.

Vivir, vivir creando, ¿qué es sino concreción humana en la inestabilidad de la historia? Elaborando su propia personalidad, Sucre avanza hacia la más importante confrontación contemporánea. Dice: "Lo más decisivo de la historia de la humanidad parece estar consumiéndose en estos años". Es desde esta extrema fase crítica de un legado de principios, de modos de armonizar y trascender la contingencia humana desde donde el autor analiza el porvenir, remontándose al mismo tiempo a lo que Picón Salas llamaba "los milenios espectros". Doble visión de un joven y reflexivo Jano, de ella deriva Sucre conclusiones coherentes como el móvil que se propone. Glosando a Federico Schlegel, nos recuerda que el espíritu, entre los extremos de finitud e infinitud, no abandona la aspiración propia de su índole: la reconciliación de ambos términos. De lo contrario, el hombre se vería ajeno al principio activo de la vida, y por lo tanto a la posibilidad de "la unidad lograda". La historia "orgánica" (el mundo grecorromano, la sociedad cristiana) y la historia "crítica" (la filosofía escéptica en el crepúsculo del clasicismo, el pensamiento reformista) de que habla John Stuart Mill, se imponen por la oportuna situación de paralelismo citada por Sucre. En tal sentido interpreta él la continuidad del pensamiento.

La razón erigida a suprema virtud por los enciclopedistas, favoreció el establecimiento de fórmulas idealistas casi invulnerables si no fuera porque algunos pensadores, Schlegel entre ellos, advirtieron cómo se venía operando la pérdida de "símbolos fundamentales". Sucre prolonga este análisis a la escuela romántica alemana, al descubrimiento de las energías fáusticas del hombre.

La sociedad industrial iniciada inmediatamente después, la tecnificación de los sistemas económicos, los derivados pragmáticos y utilitarios de sociedades arrastradas literalmente por lo que Picón Salas llamó "la subversión de los objetos" contra la integridad más elemental del sujeto, las comunicaciones masivas perfeccionadas por todos los recursos de la agresión psicológica, el corte nivelador de las opiniones, el conformismo elevado a culto; pero hay más: la culminación de las ciencias experimentales del Renacimiento en la industria de la guerra, y añádanse intolerancia religiosa y política, genocidios, racismo, depauperación de poblaciones enteras, luchas por supremacías universales, y se concluye, así es el devenir de la historia contemporánea, por remover del mundo al hombre como tal, del sitio de donde era centro y objeto de contemplación. Y así queda concluido el ciclo de disociación ya previsto, lo recuerda Sucre, por Schlegel.

Pero, ¿estaría el hombre ciertamente cerrado a las vías de su grandeza? Habría que intentar una búsqueda distinta. Reunir de nuevo al alma con su significación primordial: la capacidad de conducir a la vida en medio de cualquier sobresalto de la historia. Sucre lo expresa a su modo: la asimilación de la individualidad al "poder de los símbolos", a los valores del ser, a la proyección de esa esencia en la conducta humana.

Interesa, además, el libro de José Francisco Sucre, y ya particularizando en la temática venezolana, por los esclarecidos objetivos que el ensayista revisa en la obra de Rómulo Gallegos a través de Reinaldo Solar, personaje arquetípico que simboliza grandes aspiraciones colectivas, "héroe trágico" que terminó por sucumbir con sus ideales a las montoneras de nuestra antihistoria.

Estas reflexiones venezolanas se amplían con argumentos generales sobre nuestra historia ("La historia como origen"). Encuentra abundante pretexto en la poesía de Juan Liscano para formular consideraciones americanas. Y en ensayos como "El mito de la razón y el diablo", "Reflexión como madurez y síntesis", tiende a la búsqueda de absolutos. Quizá se muestra tímido en la apreciación inaceptable de las artes modernas, cuya intencionalidad y técnica se le escapan. Dedicar un melancólico y bellísimo pensamiento al espectáculo del florentino Palacio de la Signoria iluminado por antorchas y luminarias en una noche de faustos locales, como es costumbre, y símbolo de la pervivencia humana ante las incógnitas de la historia ("Tiempo del Renacimiento"). Y, en un ensayo último, estudia el humanismo en la obra de Saint-Exupéry, un humanismo concreto, de la acción y la solidaridad, del cual carece nuestra cultura venezolana.

EL PODER DE LOS SIMBOLOS

RAFAEL PINEDA

José Francisco Sucre
Búsquedas y símbolos
Ministerio de Educación
Colección Vigilia, N° 12
Caracas, 1967.

EL ENSAYO DE EXCEPCION



Esdras Parra

Ida Gramcko
El jinete de la brisa
Edit. Arte
Caracas, 1967

El ensayo poético no es un género corriente en literatura, para no decir que sus cultivadores —escasos en su mayoría— se dedican a transitar este ámbito marginal con muy poco entusiasmo y menos eficacia. Y es que este género participa ambiguamente de la crítica y de la invención, sin decidirse abiertamente por ninguna de las dos formas. Desde luego, no podemos negarle una proposición crítica, es decir, un interés secreto por hallar relaciones y síntesis y, al mismo tiempo, la presencia de un juego imaginario en donde la palabra está colocada en función de un orden poético activo. Pero en nuestra época donde los géneros literarios extravían poco a poco sus fronteras y se asiste a una destrucción de las propiedades frágiles de la palabra, el ensayo poético —paradójicamente— pierde cada vez más su batalla, languidece, se convierte en una convención de difícil apoyo o se refugia en una zona sentimental, terminando por volverse una verdadera anomalía de la literatura.

En nuestro país muy pocos escritores cultivan el ensayo poético. Acaso podemos afirmar que entre esa brumosa minoría sólo se destaca un nombre: Ida Gramcko, poeta de larga y espaciosa trayectoria y cuya obra ha sido la afirmación de una actitud esencial sostenida con rigor estricto. *El jinete de la brisa*, así titula Ida Gramcko una recopilación de ensayos en los cuales está presente gran parte de ese rigor así como el amor casi místico por la metáfora y un cierto orden espiritual que no se niega a la figuración verbal a sus trampas. Ya el título mismo nos advierte sobre el sentido e intención del libro, ese sentido irreconciliable con la esfera de lo utilitario y la explotación sin otro compromiso que la sinuosidad intuitiva. Son páginas que Ida Gramcko ha compuesto casi en secreto, páginas inspiradas en una idea y en el asombro del descubrimiento verbal. Ida no parece vacilar ante esa idea que ha sido la motivación de un tema, llámese ese tema Teresa de la Parra, la poesía de Humberto Díaz Casanueva, cierto aspecto de la novelística de Rómulo Gallegos, la danza mejicana, el teatro o Robert Ganzo. No vacila por responsabilidad de escritor, puesta la mirada sólo en esa misión tan "jovialmente quiétesca" de crear "visiones" de tiempos, sensaciones y personajes. Se puede argumentar que un escritor que conciba las imágenes por propia voluntad ideológica, que las invoque con un esfuerzo consciente, se limita, se fija un lector determinado y puede hasta llegar a fatigar su lenguaje. Es posible que esto no suceda con la autora de *El jinete de la brisa*, quien advierte que sus ensayos "Señalan un proceso de búsqueda afanosa". Y es verdad, estos ensayos, aún cuando no lo confiese la autora, parecen pertenecer a diversas épocas, son etapas

de una peregrinación simultánea, algo así como el testimonio de una experiencia ascendente en la "búsqueda" de una forma total de expresión.

Tal vez en esta forma de lealtad a su compromiso de escritor radica el valor de estos ensayos, y no en el ámbito sentimental que parecen preponer una realidad conmovida por los desgarramientos. De ahí parece partir el impulso que anima a ese pequeño trabajo sobre la poesía de Díaz Casanueva: "Poesía y Tiempo" (página 23) el cual, en su brevedad, es una aproximación a la zona de ese poeta chileno. Ida intenta en estas páginas, de manera serena pero con una perspectiva personal cierta, un argumento sobre el libro de Díaz Casanueva: "La Hija Vertiginosa", apartando el elogio inocente pero dejando clara su admiración ante una vigorosa realidad poética. Casi lo mismo podemos decir sobre las páginas que le dedica a la novela de Alejo Carpentier: "Los Pasos Perdidos" (pág. 57), en donde se observa casi como una contención del empuje verbal e intuitivo que se advierte en los demás ensayos.

A partir de aquí podemos tal vez sostener un hilo de esa "búsqueda" a través del cual el lenguaje de Ida Gramcko recupera un margen de objetividad frente al acontecimiento real de determinados temas. El juego de la palabra, casi abandonada a su propia voluntad evocativa y lírica, se contiene, establece una "mirada" más reflexiva y naturalmente gana en alcance y efectividad. Cuando habla, por ejemplo, sobre la obra de Robert Ganzo, en tres de sus ensayos: "Donde todo se muere de futuro" (I) y (II) (págs. 75 y 83) y "El rigor cósmico de Gonzó" (pág. 203), sin dejar de abundar en esa conciencia lírica (puesto que ella no parece concebir sino el lenguaje poético para hablar de un poeta), su "visión" es menos febril, más limpia, más persuasiva inaugurando una suerte de excepción crítica y colocando al lenguaje en un nuevo desplazamiento. Acaso el único verso de Jesús Soto puede evocar esa exclamación "Hágase la luz", porque la escritora no puede ocultar el estallido de emotividad al penetrar a ese orden inesperado que anuncia la libertad o la muerte de la pintura contemporánea. Así como es válida esa indagación ante un tema que parece fascinar a la autora: "La mujer es la obra de Rómulo Gallegos" (pág. 101) y que le da oportunidad para escribir otro de sus mejores ensayos. *El jinete de la brisa* agrega un interés más a la obra de Ida Gramcko. Pero es un libro que requiere una aproximación paciente o el abandono de los prejuicios que pueda alimentar el lector ante textos que se apoyan en un género literario un tanto marchito. Es por eso que es un libro de excepción, algo que apunta desde una sobrevivencia, que responde a una época que la literatura trata de superar en un proceso cada vez más consciente del valor so cada vez más consciente del valor histórico de la palabra.

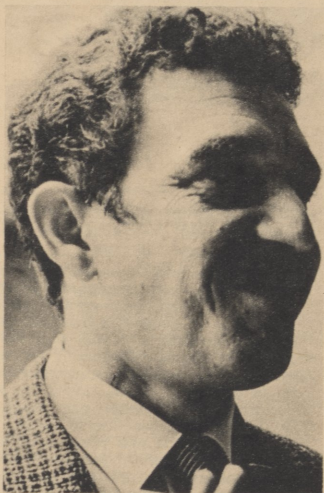
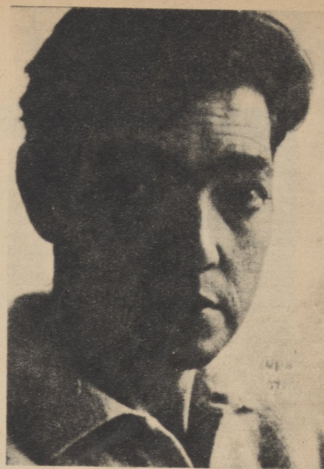
Es por lo menos curiosa la afirmación, sostenida por algunos narradores y críticos de que la nueva novela latinoamericana es "la mejor" de la narrativa actual; porque esta afirmación se apoya en la supuesta decadencia del género en Francia, Inglaterra y aun Estados Unidos. Hace unas décadas los europeos esperaban de la literatura latinoamericana el pintoresquismo y su marco regionalista, hoy parecería que aguardan imágenes de la emergencia: me pregunto si aquella feliz afirmación no está funcionando en este esquema. Creo, pues, que no vale la pena discutir esta valoración oponiendo las obras de narradores europeos o norteamericanos, ni siquiera demostrando que la vanguardista "nouveau roman" está en la textura narrativa de varios de nuestros narradores. Me parece obvio que si de comparaciones se trata, la calidad de la novela latinoamericana depende de sí misma, de su capacidad de discusión como género frente a la situación del género en otras lenguas.

En este sentido, la crítica ha señalado ya el proceso verbal que está creando la independencia de la novela latinoamericana, como género, de los determinismos y supuestas transparencias de realidad y literatura. Reclamando su realidad en el lenguaje, nuestra narrativa no sólo se independiza: la crítica ha señalado también las nuevas perspectivas que adoptan las recurrencias temáticas en una persuasión crítica más compleja que el determinismo y el maniqueísmo. Y a una visión más compleja de la realidad corresponde también una muy compleja realidad del instrumento, a su vez ampliamente cuestionado. Pero, a mi modo de ver, la diferencia de la novela latinoamericana como género, reconoce otros dos niveles:

1) La narrativa latinoamericana actual revela una voluntad integradora, que es su núcleo problematizador, su inserción también en una estética más universal.
2) Este impulso integrador reclama una perspectiva auto-crítica en cuanto el género mismo es cuestionado desde la escritura.

Los narradores latinoamericanos más universales—sobre todo Cortázar y Fuentes—han enfrentado los problemas que la cultura occidental agudizó en el medio siglo: de algún modo ese impulso integrador es la respuesta latinoamericana a un diálogo cuyos términos de arte y pensamiento—imágenes, pues, del hombre en el mundo—habían sido planteados en múltiples escisiones. Estos términos acaso se concretan fundamentalmente a una escisión antropológica, después de la segunda post-guerra, que dejó abiertos y sin solución un pensamiento y una estética dualistas: la "historiabilidad" que violentamente la literatura debió enfrentar suscitó un diverso dualismo cuyas lejanas raíces, probablemente, son más lejanas o acaso más típicas. No es poco lo que hemos tenido en América Latina—zona abierta a los términos de la crisis, más que a ella misma, del pensamiento europeo, acaso por su incipiente entidad o por su escasa o ninguna intervención en el debate contemporáneo de las estéticas—, no es poco lo que aquí hemos tenido de escisiones y maniqueísmos, monstruos engendradores de las conciencias culpables y los varios exilios. Tal vez la cultura latinoamericana, como hecho o como eco, tuvo su campo más típico en esas simples oposiciones: desde los hispanistas e indigenistas hasta los realistas y fantásticos, o puros y sociales o comprometidos y no comprometidos. Campo de líneas paralelas para otras tantas líneas sucedáneas.

Pues bien, estos diversos dualismos reconocen dos imágenes contrapuestas: un hombre "histórico" y otro "esencial". La literatura y el contexto cultural que ella compromete proyectaron una u otra imagen definiendo a partir de esas imágenes la realidad y el puesto del hombre en esa realidad. La primera imagen suponía el derecho de objetivar el mundo fijando fines y medios, derivando hacia una visión política del arte en su supuesto caos moderno; la segunda imagen perseguía, más bien, la abolición del tiempo en las imágenes, derivando hacia un subjetivismo que se niega a la metafísica (curiosamente desprestigiada) porque relativiza la experiencia en el azar, en el nihilismo. La primera imagen comúnmente ha concluido en un entusiasmo roussonian del "pueblo", y en una zona árida donde el yo—escindido por los esquemas—no incorpora ya realidad, enarreciendo su voluntad crítica; entre la mala conciencia y la necesidad de "salvar el mundo" ese yo se asfixia, inventa leyes para un espacio desmesurado, entorpece su propio lenguaje, y aun el neomarxismo le llega un poco tarde porque la apertura no ha sido su signo. La segunda imagen se aplicó generalmente a un subjetivismo sin problematización; la ilu-



LA NUEVA NOVELA LATINOAMERICANA

JULIO ORTEGA

sión de la profundidad a través del mito o del sicologismo alimentaron una retórica trasnochada; acaso vinculada con versiones orientalistas, esta imagen estaba condensada al nihilismo, a la estúpida locura del supermarginado.

Un impulso nuclear en la novela latinoamericana, y en algunos poetas también, anuncia la voluntad de enfrentar y superar el otro núcleo de estos esquemas: creo que en este debate radica lo que hoy conocemos como modernidad latinoamericana. Narradores como Julio Cortázar en Rayuela o Carlos Fuentes en Cambio de piel, y poetas como Octavio Paz, son particularmente sensibles al terrorismo dualista; sus obras se plantean o intentan la superación de los extremos, las síntesis o la simultaneidad. Fuera ya de la gravitación de estas imágenes, para los más jóvenes se trata ahora de la superación de la cultura por el arte. O de la crítica a la razón cultural. Este impulso integrador se da como aguda problematización en Cortázar; como consagración o rito de los opuestos en la unidad de la fiesta, en Fuentes; como instante de las reconciliaciones en la poesía de Octavio Paz.

Dije que este impulso revela también una necesidad auto-crítica en cuanto que el mismo género es puesto en cuestión. En efecto, enfrentando los dilemas de la cultura occidental y tratando de totalizarlos en la experiencia de los personajes, en su desajustamiento y en sus búsquedas, estos narradores requieren quebrar también las escisiones formales y los extremos estéticos, que inventan el "estilo" tan satirizado por Cortázar y por Cabrera Infante, y encasillan el "papel" o la "naturalidad" de los géneros. Esta lucha por quebrar las pautas tradicionales de la novela es, por eso, una necesidad fundamental de la nueva novela latinoamericana; su impulso a totalizarse la obliga a cuestionar las técnicas y las formas, la escritura misma, a instaurar en el centro de la creación novelesca la crítica a esa misma creación. La novela no es más el amplio espacio discursivo que permite explayarse cómodamente al autor dedicado a hacer el prolijo registro de un mundo, proyectándolo en el que arma. Más bien, la nueva novela latinoamericana es un género en ensayo, en revisión profunda y amplia: mientras se va haciendo hace también su propia crítica de sí misma, se plantea como interrogante, duda de sí misma, se plantea como interrogante sobre el mundo no como solución de éste. Por eso la literatura renuncia a reflejar o apoyarse en la "realidad", su capacidad crítica es otra, se basa ya no en su determinismo sino en su condición de metáfora de esa realidad: el lenguaje es aquí la historia.

La crítica instaurada en el mecanismo de la escritura misma parte de la fragmentación y de los varios hablantes implicados: la persona narrativa, el complejo yo o el próximo él, se niegan a la univocidad porque se niegan al clásico "desarrollo". Así, los distintos rostros son diferentes instantes en una geometría cuya posibilidad de orden radica en la transmutación: muertes y renacimientos comprometen la forma entera de estos mundos verbales. Este cuestionamiento es otra forma de asedio: doblada en sí misma la novela es una espiral.

Aquel impulso integrador y este cuestionamiento de la escritura suscitan también la simultaneidad. Para todos los narradores que han abandonado el naturalismo y las exigencias del verismo, esta voluntad de una realidad que se da simultáneamente resulta fundamental. A una razón cronológica o espacial reemplaza así otra simultánea: los distintos tiempos y espacios no pertenecen a la "técnica" sino a la naturaleza misma de la escritura. La casa verde, Cien años de soledad y ya desde Pedro Páramo, revelan esta necesidad de los nuevos novelistas.

De aquí que estas novelas aparezcan a primera vista realizadas como un montaje cinematográfico: relatos y discontinuidades se sobreponen libremente. Lugares, etapas de un personaje, o episodios, parecen canjearse entre sí, conjugarse mutuamente. De la primera posibilidad del montaje a las posibilidades de simultaneidad no conflictiva—como en Cien años de soledad—o de simultaneidad a su vez cuestionada—como en Cambio de piel—existe procedimiento de la escritura independiente también el mundo narrado, equidistante de las evidencias de la realidad así como de las evidencias de la misma literatura. Por aquí, la nueva novela latinoamericana se separa tanto de la obvia realidad como de la tradición del género, su campo más propio, precisamente, reclama otro diálogo con esa realidad y esa literatura.

Por un lado, pues, esta simultaneidad obedece a aquel impulso integrador porque el narrador quiere apresar los más diversos

niveles de realidad en el único nivel que posee: la escritura. Por otro lado, con esta estructura el narrador revela sus propias tensiones con la realidad, porque en la nueva literatura son las formas y su ordenamiento, la estructura del relato, lo que anuncia su visión del mundo. Y su cuestionamiento del género es también su cuestionamiento de esa visión.

Y esta visión también cuestionada deja ver una doble formulación: la estructura de estas novelas parte de la fragmentación y tienta la totalización. La fragmentación está dada en esa distinta y diversa acumulación de niveles—que en Rayuela quiere suponer una resta, y en Cambio de piel un juego de realidad y doble fantasía—, de segmentos de tiempo y de espacio conjugados. Pero esta fragmentación no supone la desintegración sino la simultaneidad, la necesidad de tentar una totalidad, el sueño de la realidad entera. De aquí el supremo valor del instante como multiplicidad presente.

Intentar que los distintos niveles de la realidad se hagan presentes simultáneamente en el instante equivale también a intentar otro tratamiento de la realidad y de la literatura; o sea, otra posibilidad de la lectura, otro rol del lector. La nueva novela latinoamericana quiere ser una novela abierta porque entre el tiempo del lector y el tiempo del autor no se reconstruye un mundo, no se lo arma para entenderlo, sino que se organiza aquella geometría que el lector mismo establece con virtilendo en otro arte su acción de leer. Todas las posibilidades de relacionar a la nueva novela con un contexto histórico o social tienen que partir, sin duda, del papel de actor que un individuo—el lector—se espera que desempeñe: para esta novela el lector no es el individuo que nació a la realidad con su primer salario ni el que nació a ella con su primer trauma: es otro hombre, aquel que lee la realidad—la suya y la conciencia soñada de la suya—no en un espejo ni en un mapa, porque esa realidad es una metáfora cuyos dos términos son la novela y el lector. Así, esta nueva novela está soñando otra historia latinoamericana: el otro tiempo del otro lector es, esta universidad anunciada y convocada para otra realidad nuestra.

Por eso se habla ahora de la voluntad de intentar una "novela total": al tiempo latinoamericano de los dualismos corresponde en esta conciencia de nuestra narrativa un tiempo de las integraciones.

A estas dos características señaladas aquí se suman otras dos que tienen que ver con la relación del autor y su instrumento, la escritura.

Se trata de la novela-ficción y la novela verdad.

Cuando Carlos Fuentes habla de ficcionalidad absoluta se refiere al hecho de que la novela es para él, de la primera a la última página, una inversión plena. Y todo lo que en ella ocurre o se comenta está fundido en el nivel de ficción, en la invención narrativa. Esto es preciso para sus novelas, y en buena medida también para La casa verde y Cien años de soledad, obras básicamente "poéticas". Emir Rodríguez Monegal ha dicho, justamente, que estos novelistas son "eficaces fabricantes de máquinas de narrar".

Lo interesante es que frente a este criterio se está formando otro, opuesto, en los narradores más jóvenes. Sobre todo en la tendencia que paradigmáticamente puede representar Néstor Sánchez; para él la novela no es ficción: es verdad. A Sánchez no le interesa ya fabricar máquinas de narrar, le interesa escribir una novela como precisa y decisiva aventura de conocimiento: escribir es modificarse, leer debe serlo también.

La novela como aventura de conocimiento obviamente vinculada a la poesía—en base a una crítica al género todavía más radical que la de los narradores mayores, persigue una experiencia de vida en la escritura. Aquí el concepto de literatura es ditinto: arte y vida son una sola entidad, un mismo camino de mutua revelación. No se trata de dos actitudes que supongan la objetivación o la subjetivación: se trata, más bien, de una actitud diferente ante el instrumento, de otra exploración en las posibilidades de la escritura. Tal vez esta segunda tendencia—apenas iniciada—está anunciando el radicalismo de la obra abierta.

La novela latinoamericana actual explora un amplio campo formal persiguiendo otra imagen del mundo al suponer otra imagen del hombre; por eso no es una novela del absurdo moderno ni tampoco una novela de la fragmentación, sino un arte de integraciones, su signo es la conjugación—ya anunciada por Octavio Paz, por eso mismo es un arte desmitificador y radical, y esta es su mejor capacidad crítica, su historicidad profunda.

UN LIBRO SINGULAR viene a rendir homenaje al pintor Marcos Castillo, uno de nuestros más notables artistas plásticos, consecuente y profundo en la pureza de sus medios y en la pasión de su oficio. La obra ha sido realizada con excepcional nitidez. La presentación de las 27 reproducciones que constituyen esta "muestra de la pintura de Marcos Castillo" ha sido realizada por el crítico Juan Calzadilla en un estilo conciso y objetivo, dentro del cual hábilmente se hace sentir la precisión del análisis y la sinceridad del juicio. La edición, realizada por Cromotip para la Compañía Shell, es un extraordinario ejemplo de calidad de impresión, con asombrosa fidelidad y pulcritud.

Reproducciones de este rigor y alto grado de sensibilidad, son un excelente índice de lo que es posible realizar en Venezuela en materia de difusión de valores culturales, cuando se establece ese imprescindible requisito de calidad que justifica el esfuerzo documental y el hermoso homenaje.

Esta muestra es un recorrido por la pintura de Castillo. Es decir, por un mundo de for-

mas variables, con una constante unidad interna, la pasión por la pintura. Pintar era la vida. Por eso la vida era también pintura para el artista, y sabía explotar todo cuanto fluyese en la existencia, para dejar testimonio de su continuo tropel de imágenes. Muchos han señalado la aparente dispersión de Castillo, su facilidad para transmutar el estilo de una obra a otra, la aparente indiferencia a las búsquedas de su tiempo. En realidad, como lo señala justamente Calzadilla, se trata aquí de un pintor cuya pasión es realizar pintura, no interpretarla o volverla representativa de necesidades extra-plásticas. Siempre bajo la fascinación de la vida, Castillo cumple con su pintura una larga y hermosa meditación sobre el color, que aparece siempre como un enardecido acento en todas sus obras, como un impulsivo fervor a punto de transformar toda la realidad plasmada. La soltura, su libertad, su prodigioso don de colorista, aseguran a Marcos Castillo un puesto privilegiado en la pintura venezolana. Tal vez abandonó ese "trabajo del alma" del que nos habla Rimbaud. Pero supo escuchar el zumbido sensual que ilumina y encanta el mundo, aun cuando no lo comprenda ni lo interprete. En esa medida supo ser un gran artista.

MARCOS CASTILLO: Homenaje e Imágenes

Roberto Guevara

LA SERIEDAD Y LA RISA DE PEDRO LEÓN Zapata



Podríamos comenzar diciendo que el mejor cronista de nuestros acontecimientos diarios no es un académico de cuello almidonado y mancornas, sino un dibujante humorístico llamado Pedro León Zapata, y que el mejor artículo de actualidad lo firma Zapata en una de las páginas de un diario capitalino. Porque, en verdad, la caricatura que se ha hecho casi siempre en nuestro país —salvo contadas excepciones— hay que ir a buscarla en las revistas "obscenas" y el público se ha acostumbrado a valorarla nada más que como ilustración del chiste lascivo. Zapata le ha dado otras credenciales a la caricatura, o si se prefiere, la ha devuelto a su lugar de registro mordaz de nuestra realidad con el consiguiente poder higiénico; en fin, le ha restituido su condición de arma de lucha ideológica contra la solemnidad, la seriedad, el orden, pliegues donde se ocultan la hipocresía, el fariseísmo y la falacia. Nadie que no sea por desgracia una "víctima" del lápiz crudo de Zapata puede negar el nivel de profaxis social que encierran sus caricaturas, en donde no sólo hay una idea sino también una sensibilidad de artista o, mejor, la impronta de un artista con plena conciencia de su responsabilidad social.

Todo esto viene a cuento con motivo del conjunto de caricaturas que Zapata ha recogido en un libro (*), libro que tal vez (no nos referimos al precio) no llegará a ser un best seller editorial porque no hay nada que infunda más terror que la caricatura y, sobre todo, porque los que se

hallan en capacidad para adquirirlo (ahora sí hacemos alusión al valor) acaso podrán encontrarse retratados y no con las mejores galas. Algo más de 300 caricaturas trae esta primera entrega de Zapatazos (que esperamos no sea la única) reunidas en esa labor diaria que ha revelado no sólo a un gran caricaturista, no sólo a un estupendo dibujante, sino además a un hombre integral, poniendo en este adjetivo el resultado combinatorio de una inteligencia con una decidida pasión por el lado justo de la vida, o por lo que él piensa que debe ser la justicia socialmente entendida en un país donde el término ilustra a las maravillas las teorías einstenianas.

Casi no hemos nombrado la palabra humor porque al hablar de Zapata es como una tautología. Pero creemos que la verdadera crónica y la verdadera historia se asienta sobre el ingenio y la risa, así como la mejor literatura y el mejor arte no exigen que se les tome en serio, piénsese en los novelistas y dramaturgos ingleses (Chesterton y Bernard Shaw), en los pilares del movimiento Dada y del surrealismo (Max Ernst, Duchamps, Desnos, etc.) especialistas de la carcajada, sin olvidar que lo mejor que se ha escrito en nuestro país tiene una vena indeleble de humor, y que hay prosistas y poetas maestros involuntarios de la humorada. Pero, en fin, el personaje que nos interesa aquí es Pedro León Zapata cuyo trabajo sí debería ser tomado en serio por su recia carga perturbadora. Y a esta altura debemos anotar un rasgo capital de la caricatura de Zapata: la política y los políticos. El político es el per-

sonaje que le ha inspirado sus más brillantes páginas; es, diríamos, su materia prima, su coto de caza; dónde encontrar mayor irrisión que en nuestros profesionales de la demagogia, dónde encontrar las más expresivas caras del engaño y de la impostura y del oportunismo. Naturalmente, Zapata no hace sus dibujos con la intención pedagógica de que los políticos se corrijan, sean más honestos, sino con el propósito de señalarlos al pueblo, último depositario de todos sus mensajes. Zapata está haciendo, a su manera, la crónica de nuestro país, o como dice Aníbal Nazoa (otro humorista que no le teme al término) en su excelente prólogo, "pinta la Historia Patria" y con ello está haciendo un trabajo de suma seriedad.

No, no deploramos que este libro de Zapata no sea un best seller, ni creemos que a él le interese mucho esa dudosa popularidad que en la mayoría de los casos no asegura nada sobre la calidad de las obras, nos basta con abrir el periódico todos los días y buscar su caricatura y enterarnos de golpe del tema político, social o cultural más importante del momento. Con ello nos sentimos bastante seguros, porque pensamos que el mundo marcha lo mismo, que no ha habido cambios sustanciales, que las estructuras del país no han sufrido el menor rasguño, que todo está tranquilo, como debe ser, que hay suficiente seriedad, dignidad y respeto, porque donde se da esto se da también el humor como reacción, como fuerza perturbadora, como inteligencia y, naturalmente, como rebeldía.

Lo único que lamentaríamos es que de pronto, por una de esas exquisitas paradojas que pueden suceder hasta en Venezuela, Pedro León Zapata se convirtiera en un gran personaje, en un personaje homenajeado en cocteles y tertulias, entrevistado y reverenciado por la prensa y la radio, su figura sonriente en las primeras planas de los diarios y en la sección de "sociales" animando algún vistoso "party", porque entonces dejaría de ser el hombre descontento que es, el hombre comprometido con su propia ironía. Confesamos que no nos gustaría ese personaje, pero podemos dormir tranquilos, pues eso no le acaecerá a nuestro humorista ya que una de las cualidades más notorias del humor es la de ser tristemente consciente de lo que Cortázar llama el "extrañamiento", "el signo anunciador del poeta" y del hombre rebelde, del "que no ha renunciado a la visión pueril como precio de la visión adulta"; y aquí hay que anotar que la mejor forma de comprender el humor, de ser humoristas, es colocarnos en el punto de vista del niño, pues el niño es el humorista por definición. Pensemos, entonces, en salvaguardar ese niño que todavía poseemos como punto de partida para reconocer y advertir los errores del mundo, y pensemos en ese mensaje de solidaridad que nos brinda ese otro niño-grande llamado Pedro León Zapata.

Dámaso Fernández

(*) Zapatazos, Editorial Arte, Caracas, 1967



BENITO MILLA

ENTREVISTA

M. F.

UNA EDITORIAL VENEZOLANA PARA EL MUNDO

- EL EXITO DEPENDE DEL CRITERIO SELECTIVO
- TRES COLECCIONES PARA FICCION, ENSAYO Y DIVULGACION
- EN ABRIL CIRCULARAN LOS PRIMEROS TITULOS
- SE TRATA DE PROMOVER, DESDE VENEZUELA, A LOS AUTORES VENEZOLANOS

Monte Avila, la primera gran editorial venezolana, está ya en funcionamiento. Tal hecho era largamente esperado por nuestro público, desde que se anunció hace tiempo como uno de los proyectos de mayor trascendencia en la labor del Inciba. Y la idea ha tomado cuerpo con la presencia en Caracas de Benito Milla.

Nadie duda que este hombre, precedido de una invaluable experiencia en materia editorial y dueño de una sólida formación cultural, logrará crear, al frente de Monte Avila, la verdadera empresa de difusión que nuestro desarrollo intelectual requiere.

Milla deja atrás un trabajo de ocho años en la dirección de una de las casas más prestigiosas de América Latina: la Editorial Alfa, de Montevideo. Ha aceptado la proposición venezolana, porque, según declara, le pareció verdaderamente tentador emprender esa aventura, teniendo en cuenta que se contaba con medios importantes para llevarla a cabo.

La aventura ya se ha emprendido: Milla permanecerá durante dos años, al menos, en nuestro país. Su misión consiste en organizar una editorial de alcance continental, que permita la inclusión de gran cantidad de autores latinoamericanos y la traducción de las obras de ficción y ensayo extranjeras más importantes en la actualidad. Hacer una editorial venezolana para el mundo, como él lo dice... Pero... ¿Hasta qué punto esto no tiene algo de aventura desafiadora para él? ¿Cómo dejar Alfa, el prestigio de ocho años?

SE COMIENZA CON NADA

Milla no parece preocuparse ante estas interrogantes que le planteamos. Comienza por asegurarnos que no abandonará Alfa:

—Alfa es una editorial hecha con mi único esfuerzo y continuará trabajando en Montevideo, porque, como usted misma lo ha señalado, tiene ya una trayectoria, un nombre. Pero su situación es, yo creo, fundamentalmente de carácter regional. En ella hemos estado trabajando con medios mucho más limitados, en una zona de América muy sometida a la erosión inflacionaria y por lo tanto con disponibilidad económica muy restringida. Pero a pesar de ello hemos cumplido una labor que, precisamente al fin del año 67, culminó con la cifra de ciento cincuenta títulos editados. Y ésta es una cifra respetable.

—Entonces... comenzar de nuevo aquí... —Es lo que se pregunta mucha gente.

Pero, sin desmerecer la importancia de lo que en Alfa se ha hecho, lo que nos proponen los venezolanos es realmente mucho más incitante. Porque es muy difícil, no sólo para Alfa sino para cualquier editorial del Río de la Plata, poder comenzar con el volumen de medios económicos con los que se prepara el lanzamiento de Monte Avila.

Recordamos a Milla que nuestro país no tiene ninguna editorial. Monte Avila, le señalamos, es como comenzar desde la nada. Milla está consciente de esta situación. En vista de ella, le preguntamos: ¿Hasta qué punto no resultará contraproducente el comenzar con un proyecto de tanta envergadura?

—Precisamente —nos responde— eso es lo que hace más atrayente para mí la aventura. Es recomenzar, con otros medios, lo que en cierta medida ya realicé en Montevideo. Porque Montevideo hace ocho años tampoco tenía ninguna tradición editorial. Los autores uruguayos, los cuatro o cinco que tenían prestigio, publicaban en Buenos Aires. Es el caso de Onetti, por ejemplo, quien editó con anterioridad toda su obra en la Argentina. De manera que Uruguay ofrecía ventajas y desventajas: por una parte, un mercado restringido —piense usted que es un país de dos millones y medio de habitantes—. De allí que se pensara, en el caso de Alfa, en un criterio de valoración cultural nacional en función del exterior. Pero también tenía, con respecto a Venezuela, una ventaja: la de ser un país culturalmente más formado por no haber estado sometido a los aluviones inmigratorios que ha recibido Venezuela en los últimos quince o veinte años.

—¿Cómo logró usted, entonces, vencer esos inconvenientes?

—El primer paso consistió en conquistar el mercado interno. En segundo lugar llegar a la otra orilla, como decimos en el Río de la Plata. Es decir, lograr introducirnos en el mercado argentino. Después, en el resto de Latinoamérica. Ha sido un trabajo de ocho años, pero un trabajo satisfactorio. Debo considerarlo así, ya que en Venezuela era muy conocida la existencia de Alfa y de allí que me hayan propuesto para dirigir Monte Avila.

LAS VENTAJAS DE LA GEOGRAFIA

—Y se encuentra usted ahora en una situación similar.

—En cierto modo. El hecho de que Venezuela no tenga tradición editorial, de que

todo lo que aquí se produce sea con carácter esporádico y disperso, aunque importante en cuanto a las obras, ofrece un complemento de incitación a la aventura. Vamos a trabajar sobre la base de hacer libros fundamentales. De crear, mejor dicho, homogeneizar el mercado, porque este debe estar creado, debe existir. Es necesario homogeneizarlo, darle cohesión como mercado nacional, y organizar la red de distribución indispensable para que cualquier producción editorial funcione cabalmente. En ningún país donde existen empresas editoriales se hacen libros para consumo interno exclusivamente: los españoles exportan el 50% de lo que producen. Los mexicanos no han alcanzado esa cifra, pero ese es su objetivo; lo mismo ocurre con Argentina. La tarea inmediata que Monte Avila tiene, es, incuestionablemente, la de editar, promover y distribuir: por lo tanto se nos ofrece como una aventura completa. Por otra parte, Venezuela tiene otra ventaja sobre México y Argentina: es la cuestión geográfica...

—Justamente sobre eso quería que conversáramos. Recuerdo que Emir Rodríguez Monegal, al conocer el proyecto del Inciba de crear una gran editorial, se mostró muy optimista y complacido. Y en un "Diario de Caracas" que publicó en la revista Mundo Deportivo, que él dirige, expresaba que una de las ventajas que Venezuela ofrece al respecto es la de estar geográficamente equidistante de México y Argentina. Pero, ¿hasta qué punto nuestro país, por esa misma circunstancia geográfica, no será ahogado por esos dos grandes monstruos editoriales?

—No, no lo creo. Partamos del principio de que en el mundo en general, y especialmente en nuestro continente, el fenómeno de la expansión cultural es ya un hecho irreversible. Por lo tanto, creo que existen aún, para América Latina, grandes zonas todavía ni remotamente explotadas por los mexicanos y los argentinos. Ni siquiera por los españoles, que son los que en mayor grado han planificado la producción editorial. Todavía queda mucho campo para trabajar. Es un problema de orientación, de dirección. Pero siempre hay nuevas cosas que aportar en el campo de la cultura, en el campo editorial y para Venezuela el éxito dependerá del criterio, más o menos inteligente, que se aplique en la selección de lo que va a ser editado.

—¿Y las ventajas geográficas, concretamente?

—Concretamente, la situación geográfica



BAUDELAIRE

imagen | SUPLEMENTO N.º 19

SOÑAR Y SABER SOÑAR

EL pensamiento crítico de Baudelaire no sólo es tan importante como su obra poética, sino que marcha a la par de ésta. En muchos sentidos, ese pensamiento crítico se nos presenta también como una creación: por el valor de la escritura en que se inscribe y por la capacidad de revelación e intuición que lo sustenta. Baudelaire es de los primeros escritores para quien la crítica ya no es pura erudición, ni apego a los códigos estéticos prescritos. Su crítica es sobre todo aventura del espíritu: nace frente a la individualidad misma de la obra como un encuentro de dos espíritus privilegiados. Así como el poeta es el traductor de las analogías universales, así también el crítico es el traductor de los signos ocultos de una obra. La poesía de Baudelaire es crítica por su extrema lucidez; pero, a la vez, su crítica es poética por el impulso que ella toma en la imaginación y en la pasión. El propio Baudelaire fue quizá uno de los primeros en hablar de *crítica poética*, y la concebía como una crítica "parcial, apasionada, política". Pero añadía tam-

bién: "hecha desde un punto de vista exclusivo, pero desde un punto de vista que abra los mayores horizontes". Lo que, sin embargo, define mejor la concepción que Baudelaire tenía de la crítica es su propia visión de la poesía. La poesía, para Baudelaire, como para Poe, no es la embriaguez del corazón, el reino de los puros sentimientos, sino la expresión de una fuerza superior: la pasión de la imaginación. Con Baudelaire surge —o más bien, se reafirma— un tipo de escritor en quien la lucidez se da como una dialéctica dramática entre la inteligencia más extrema y la más profunda intensidad del alma. "Hay que soñar y saber soñar", decía. Por ello su crítica no sólo fue casi infalible para su época; fue también una crítica visionaria. Tiene una triple validez: es una magnífica traducción de las obras estudiadas, sirve para esclarecer el movimiento interior de la propia obra poética de Baudelaire y, finalmente, funda la estética del futuro: la de Mallarmé y Rimbaud, la de Paul Valéry, y aun la del surrealismo. Más que Sainte-Beuve, el crítico profesional de su

época, Baudelaire es el verdadero creador de la crítica moderna.

Por ello, entre los muchos homenajes que se han tributado a Baudelaire para conmemorar el centenario de su muerte, uno de los más importantes ha sido el dedicado a estudiar, en forma de coloquio, la validez y trascendencia de su obra crítica. Auspiciado por el poeta Pierre Emmanuel y el crítico de arte Pierre Schneider, en nombre de la "Asociación por la Libertad de la cultura", ese coloquio tuvo lugar en París recientemente. Durante cinco días —entre el 8 y el 12 de enero último—, alrededor de treinta poetas, pintores, críticos e historiadores de arte se reunieron en una de las salas del Ministerio de la Cultura de Francia, para dilucidar no sólo al Baudelaire crítico, sino también para comparar su pensamiento —su concepto de la modernidad, entre otros temas— con la naturaleza del arte y la sociedad contemporáneos. La procedencia de los participantes fue un signo de la amplitud del coloquio y a la vez del interés universal por la obra de Baudelaire. Además de los franceses y de los radicados en París, los participantes venían de Alemania, Austria, Bélgica, Canadá, Estados Unidos, Inglaterra, Italia, Grecia, Japón, Polonia, Suiza, Rumania, Checoslovaquia, Rusia y América Latina. Figuras como André Masson, Georges Blin, Yves Bonnefoy, Octavio Paz, Kostas Papaíannou, Gilles Henault, Thomas Hess, Barnett Newman, Harold Rosenberg, Stephen Spender, Jean Starobinski, Julius Starzynski, Theodor Adorno, Franco Russoli, Gaetan Picon, dieron a este coloquio un rasgo sobresaliente de vigor crítico y de inteligencia expositiva.

Los dos textos que ahora publica "IMAGEN" —con la especial anuencia de sus autores— fueron sendas ponencias presentadas a ese coloquio. Lamentablemente, el texto de Yves Bonnefoy, anunciado por nosotros anteriormente, no nos llegó a tiempo para la elaboración de este suplemento: Bonnefoy fue el único ponente que improvisó su exposición y luego debía corregir el texto de la grabación de sus palabras. El ensayo de Starobinski, crítico suizo, que podríamos inscribir en la gran escuela de un Albert Beguin y un Marcel Raymond, es un brillante esclarecimiento de la obra crítica de Baudelaire en relación con su obra poética. Por su parte, el de Gilles Henault, crítico de arte canadiense, es una confrontación de la modernidad baudelairiana y la modernidad actual, la de nuestro universo tecnológico.

G. S.



BAUDELAIRE DE LA CRÍTICA A LA POESÍA

JEAN STAROBINSKI

CON Baudelaire, la crítica llega a su mayoría de edad; alcanza su estatura definitiva. Se convierte al fin en una igual respecto a la obra poética, capaz de reivindicar una plena legitimidad literaria. El hecho de que este desenvolvimiento de los poderes de la crítica sobrevenga precisamente en tal fecha; y además que acompañe el surgimiento de una obra lírica, debería reñer nuestra atención. Sería conveniente situar este acontecimiento dentro de la historia de la crítica, pero no obstante, sólo puede esclarecerse mediante la más exhaustiva comprensión del genio baudelairiano, tanto en su singularidad como en sus vínculos con la época (de la cual Baudelaire es un exponente, pese a odiarla). El retraimiento del artista en una trágica soledad; la persecución de lo universal a través de esa misma soledad; una sensibilidad exaltada hasta los umbrales mismos del dolor, que complementa un poder reflexivo que en nada le cede en cuanto a acuidad y crueldad: todos estos son tanto rasgos específicos de la obra baudelairiana, como también simultáneamente, caracteres atribuibles, a través de esa obra, al momento es-

piritual del que no puede separarse. La parte crítica de la producción baudelairiana está tan ligada a la singularidad geniel del poeta que no podemos pensar en apropiarnos de su estilo y sus instrumentos, pero además marcó tan decididamente la idea misma de la crítica que es imposible que no seamos en cierto modo sus herederos y que no nos veamos obligados a determinarnos en función de su persistente presencia en nuestro horizonte.

Thibaudet, en su *Fisiología de la crítica*, opone la crítica de los maestros a la crítica espontánea y a la crítica de los profesores. El prototipo que propone de la crítica de los maestros es el William Shakespeare de Victor Hugo. ¿Es éste un ejemplo feliz? lo que encontramos en ese libro es a Victor Hugo y muy poco a Shakespeare. La obra crítica de Baudelaire, mucho más domada en todos los sentidos, ha ejercido una influencia más duradera y continua. En ella encontramos a Baudelaire, es cierto, pero encontramos también, y con que evidencia poco común, las obras y los artistas de que nos habla...

La palabra de Baudelaire nos los hace presentes. Y si hoy es imposible leer a Shakespeare a través de V. Hugo, leamos a Poe, miramos a Delacroix y a Guys —y los apreciamos aún más— a través de las páginas ilustres de Baudelaire. La crítica baudelairiana ha conservado la virtud de mediadora que es lo esencial de toda gran crítica: nos hace ver, y nuestra mirada, aun si trata de discernir en Poe, Delacroix y Guys nuevas estructuras, pasa obligatoriamente por la lectura de Baudelaire.

Tratemos de discernir lo que ha favorecido la virtud mediadora de esa palabra crítica. La crítica baudelairiana es la justificación razonada de una preferencia apasionada; pone en evidencia, en las obras descritas, valores en los que Baudelaire cree altamente, de suerte que la interpretación de las obras admiradas está estrechamente ligada a la fuerza de una elección y a una apologética personal. Sin duda alguna, la palabra crítica de Baudelaire no hubiese alcanzado tal plenitud, si éste no hubiese accedido a librar el mismo combate espiritual presente en su poesía.

Mientras que tradicionalmente el crítico era el que detentaba la verdad de las normas y hablaba fríamente y sin riesgos, Baudelaire se compromete y expone íntegramente. La calidad de la sensibilidad —la hiperestesia— es la misma en la obra lírica y en la obra crítica; ahora bien esta hiperestesia es a la vez certeza y vértigo, goce y tormento. En todo momento, lo que allí se juega es lo esencial, la evidencia más aguda junto a la experiencia más perturbadora. Todo se subordina, y se siente claramente, a los fines superiores que la conciencia se asigna. Es, pues, el interés vital lo que está en juego; los textos críticos de Baudelaire, las más de las veces, son "la esgrima leal" del que no tiene porque tener contemplaciones con nada. Está presente en su palabra "crítica" bajo el doble aspecto de la pasión amorosa y el furor defensivo. El hermoso y dúctil discurso baudelairiano es portador de amor y odio. Ya se trate de celebrar grandes obras o de volverse contra sus detractores y contra el medio que las ha desconocido, la energía es la misma...

La crítica se convierte así en un acto completo del espíritu y, como muy bien se nota, sólo se realiza plenamente en la medida en que desdén las fronteras tradicionales de la crítica. Y es negando la "especialidad crítica", y asumiendo ambiciones metafísicas ("la crítica roza a cada rato la metafísica") como conquista los poderes hasta entonces inaccesibles a los críticos de oficio, a los "profesores-jurados de estética".

La crítica clásica era normativa. Baudelaire no renuncia en absoluto a esta "normatividad"; y es preciso decir que la toma más en serio que cualquier otro, por reacción contra el historicismo y el relativismo a los que la época comenzaba a entregarse. Pero la normatividad, según Baudelaire, no tiene nada en común con la aplicación de cánones inmutables de lo bello. El juicio está mucho más vinculado a una suerte de inducción que parte de la consideración en las obras de lo que tienen de más irregular, de más ligado a la personalidad transitoria del artista, para culminar en la visión o la entrevisión de una esencia eterna. El término de inducción al que acabo de recurrir tiene la desventaja de no designar más que el aspecto intelectual de la operación crítica de Baudelaire.

Este movimiento es al mismo tiempo el del ser sensible y el del ser que desea: frente a los universos de Poe, de Delacroix, de Wagner, Baudelaire experimenta un transporte amoroso. La obra crítica no es más que la huella donde queda señalado el paso del eros estético en la persecución de un fin que sobrepasa toda literatura. (Estamos lo más lejos posible de una crítica como cumplimiento escrupuloso de un programa teórico). Se trata de un movimiento que parte de un punto más profundo y que apunta más allá del habitual discurso crítico. La mediación consumada es la recompensa de una entrega más plena, de una "inversión" inhabitual de la relación con las obras admiradas.

No es fácil describir todas las etapas de este movimiento —etapas que sin duda variaban para cada una de las obras tratadas por Baudelaire. No podemos pretender saber nada sobre el primer momento del encuentro, de la fascinación, de la iluminación decisiva. Cuando Baudelaire escribe a su madre "he encontrado un autor americano que ha despertado en mí una increíble simpatía" (7 de mayo de 1852) lo dice todo, pero no dice nada del choque inicial, del reconocimiento de una suerte de doble suyo. ¿Pero es acaso en el primer contacto donde se decide todo?

¿No será más bien a través de un poder de persistencia, de remanencia, de insinuación en la memoria como la obra contemplada entrega los signos de su grandeza y de su interioridad? ¿No es en la amplitud y la duración de la resonancia íntima donde la simpatía encuentra su prueba más definitiva? Aparentemente, lo que liga Baudelaire a Delacroix no es un decreto del juicio y de la voluntad; es más bien la intrusión de la obra pintada en el sueño y el recuerdo: cierta consustancialidad subjetiva experimentada como una obsesión involuntaria... "Esa pintura que proviene sobre todo del recuerdo, habla sobre todo al recuerdo. El efecto producido sobre el alma del espectador es análogo a los medios empleados por el artista. Un cuadro de Delacroix, Dante y Virgilio, por ejemplo, deja siempre una profunda impresión, cuya intensidad aumenta con la distancia". Sin embargo, para animar la palabra crítica de Baudelaire no basta tal vez con esta presencia intensa, obsesivamente. La ensoñación podría muy bien permanecer muda. A esta familiaridad profunda viene a añadirse el sentimiento de que el artista admirado es un incomprendido y hasta rechazado y negado; que abrazar su sueño y hacer causa común con él es, al mismo tiempo, abrazar el abismo donde lo mantiene su extrañeza, su grandeza y la mediocridad del medio contemporáneo. Pese a la celebridad de Delacroix en 1846, Baudelaire se complace en decir: "Hasta ahora se ha sido injusto con Eugenio Delacroix". Y ya se sabe que el primer gran texto sobre Edgar Poe comienza con la evocación de la desventura y del condenado sobre cuya frente se exhibe el tatuaje "mala suerte". En última instancia, el amor de Baudelaire por los grandes artistas burlados, por los artistas que triunfan solitariamente no está exento de esa caridad que siente por los exilados, por los seres caídos. Pero tampoco está exento de ese elemento de respuesta agresiva que se irá acentuando hasta llegar a los trozos rabiosos de Pobre Bélgica. Las grandes prosas críticas de Baudelaire tienen todas una faz de amor y una

faz de ira. Al unirse a los dandys geniales y escandalosos pretende, por una parte, salvar una distancia, compartir su soledad, comulgar con ellos en una fe clandestina, y, por otra, proporcionarles el auxilio de un verbo poderoso, responder en nombre del arte ultrajado, fustigar a la estupidez, exigir una reparación. Los ensayos sobre Poe son totalmente reveladores, ya que el admirable retrato simbólico del escritor y de su arte se halla en ellos indisolublemente ligados a la denuncia de la civilización norteamericana, del moralismo en literatura, del culto del progreso. Pareciera como si Baudelaire no se contentara con alcanzar mediante la simpatía las tierras espirituales situadas lejos de la vulgaridad y la pusilanimidad contemporánea, sino que se volviese furiosamente contra ésta con el fin de señalar su distanciamiento definitivo. Sin embargo las amarras no han sido rotas: y es sobre todo el combate lo que constituye las amarras. A la vulgaridad y la timidez contemporánea Baudelaire no opone un arte del pasado, sino un arte de la modernidad.

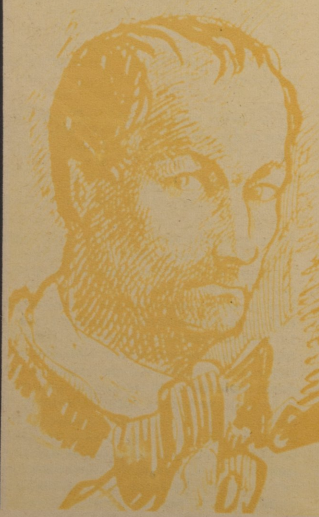
Opone a un presente desastroso un presente heroico. (Se notará que para Baudelaire el presente es a la vez el punto de la más dolorosa desilusión, del descorazonamiento más profundo, y el lugar de donde ha de surgir la belleza más conmovedora). Pero el combate polémico no es más que una manera de abrir una brecha para devolver al público, por demasiado tiempo cegado, el reflejo de un rayo de la extraña luz de las obras maestras. ("Por ser un bello cuadro reflejado por un espíritu inteligente y sensible"). Como se ve, la obra mediadora de la crítica aparece como el resultado de un acto de adhesión amorosa y un dar las espaldas al público: respuesta que es la contrapartida agresiva de esta adhesión.

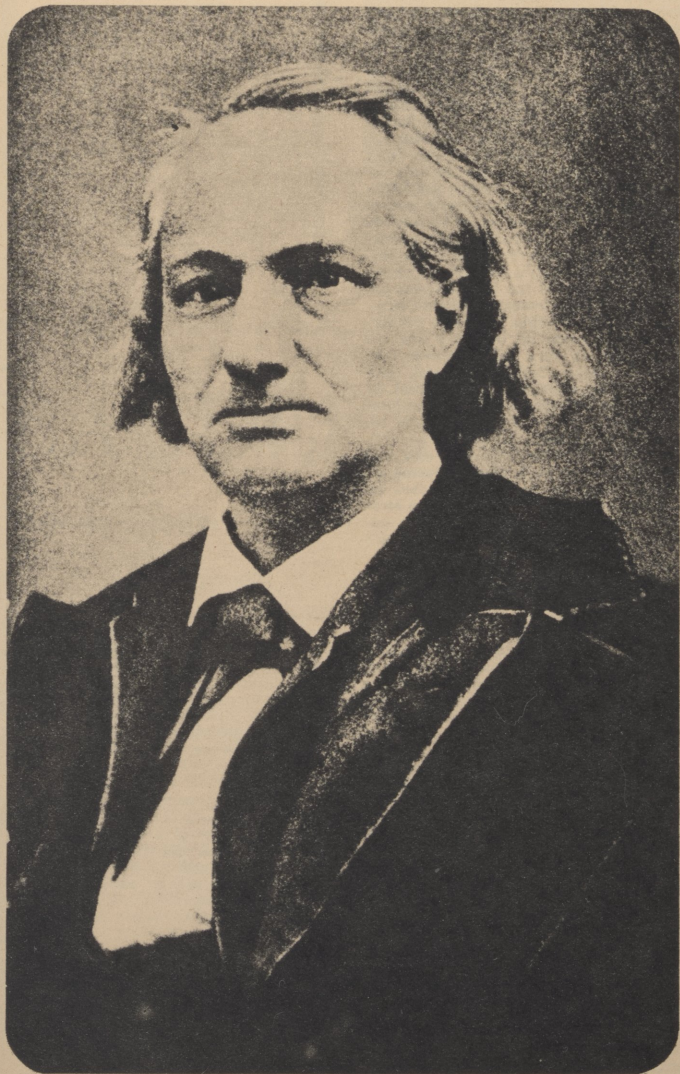
Mientras que Baudelaire se crea vínculos amorosos con las obras que lo fascinan, la ira mantiene el vínculo con el "público" y abre el camino a la comunicación de los descubrimientos del amor. El que este equili-

brio sea difícil y frágil se nota muy bien en los escritos de Bélgica donde la agresividad predomina hasta el punto de agotarse en su propia reiteración y, por su exceso, compromete la continuidad misma del lenguaje: ya no nos comunica nada, y la ira acumula sobre la página un campo de ruinas.

La palabra crítica es, pues, el retorno ambivalente hacia nosotros del impulso que arrastra originalmente a Baudelaire hacia la obra admirada. No hemos descrito aún este impulso en toda su amplitud. Pues se despliega tan lejos como lo permite su objeto. El eros estético experimenta también aspiraciones infinitas. No descansa hasta que la obra admirada le revela el secreto de su esencia, de su "cualidad característica". Quiere captarla en su singularidad extrema, hacerla perceptible en un equivalente verbal tan fiel como sea posible; pero experimenta, al mismo tiempo, esta singularidad no como un término, sino como un indicio y una vía de acceso: la obra deja entrever más allá de su perfección material, una profundidad ulterior, un cielo ideal. Si Baudelaire rechaza en el arte toda finalidad extrínseca, y particularmente toda finalidad moral, si afirma que "la poesía... no tiene otra meta que ella misma", no es para fijar al poema en la facticidad de su forma: la obra es un lugar de paso, tiene que dejarse atravesar por la mirada del alma. ¿Es necesario repetir aquí las famosas frases?

"Es a la vez por la poesía, y a través de la poesía, por y a través la música, como el alma entrevé los esplendores situados detrás de la tumba". Y la grandeza de Delacroix, de las formas visibles, es el haber traducido lo "invisible". Las grandes obras son, pues, aquellas tras las cuales se abre un horizonte, las que arrastran irresistiblemente al espectador hacia ese más allá. Así Rembrandt, que "hace soñar y adivinar un más allá", así Delacroix, que "abre... profundas vías a la imaginación más viajera". Ahora bien, esta apertura de horizontes es también la tarea que Baudelaire asigna a la crítica "parcial y apasionada": debe situarse en el "punto de vista que abre mayores horizontes". Poesía, música, pintura, escultura y crítica: ¿no habrá un punto inasible —inmaterial, espiritual— donde converjan todas estas disciplinas? Un punto que sea menos un lugar expresamente alcanzado por las obras que un espacio fugitivamente dado a la mirada imaginativa. Este espacio lo sitúa Baudelaire más allá de la naturaleza (¡el sobrenaturalismo!), más allá de la vida y de la tumba ("los esplendores situados más allá de la tumba"), como también en lo más profundo del alma. Por más fijo que esté





en su material, por más petrificado que se halle, lo bello no es lo bello sino por el transporte que solicita y que lo atraviesa; y la crítica sólo habrá sido fiel a su misión si, obedeciendo a esa ley secreta de la obra, realiza la totalidad del movimiento exigido. Es bajo esta dependencia y por así decirlo a la luz de este término último cómo las artes, ligadas a materiales y a procedimientos diferentes, revelan su parentesco, sus correspondencias, su unidad profunda. La crítica, habiendo alcanzado este horizonte, podrá así discernir las analogías entre los diversos artes, sus correlaciones metafóricas, inscritas a la vez, en sus afinidades sustanciales y, para las obras marcadas por el sello del espíritu, en sus intenciones más remotas. Sustentada por la palabra, la palabra crítica tendrá la movilidad necesaria para explicitar esas correlaciones metafóricas, para abrazarlas, para mostrar su despliegue total. Pero no debe ceder sin reservas a la tentación de la alegorización mutua de las artes: Baudelaire, poeta de las correspondencias y de la armonía, sabe que sin variedad, sin la resistencia de lo individual, de la existencia individualizada, de la rareza irreductible, "todos los tipos, todas las ideas, todas las sensaciones se confundirían en una vasta unidad monótona e impersonal, inmensa como el aburrimiento y la nada". Es necesario que persista una suerte de tensión, de lucha dolorosa entre la contingencia caprichosa del objeto estético y la idealidad hacia la cual se proyecta, pese a los obstáculos voluntarios y padecidos por el artista, el sentido de la obra. De ello resulta que la crítica baudelairiana, tanto en el poema como en la prosa, ejerce sus aptitudes metafóricas para descifrar y describir la relación dolorosa y soberana entre el objeto en la singularidad de su presencia y el absoluto que viene a rozarlo con uno de sus rayos. Es así cómo, en este intercambio de opuestos donde se define el status ontológico de la obra de arte, la pasión del absoluto, de lo eterno, y la percepción hiperestésica del presente, de la presencia, se robustecen mutuamente... Estamos aquí ante una de las metáforas favoritas de Baudelaire: la relación entre la figura y el fondo. Es evidente que esta imagen (tomada de la pintura como también de la experiencia visual inmediata) es la encargada de expresar a la vez la relación y la oposición entre la cosa individual y lo que la trasciende. Pero es una imagen polivalente, y Baudelaire la utiliza en sentidos deliberadamente variados: la imagen de la figura y el fondo expresará sucesivamente la relación entre la obra singular y el horizonte de una salvación espiritual; o la relación trágica entre la figura del artista moderno y el ambiente degradado en el que está condenado a vivir (sen innumerables los fondos oscuros, maléficos en los cuadros de Baudelaire; y el spleen, como se sabe, se define por la opresión de una atmósfera tenebrosa); menos frecuentemente, Baudelaire descubre una armonía entre figura y fondo, una suerte de irradiación de la figura sobre todo lo que la rodea... En los dos ensayos sobre Edgar Poe, que se complementan, Baudelaire nos muestra primero a Poe, y su obra sobre la tela de fondo ensombrecida de la civilización moderna y de la Norteamérica utilitaria, pero para sugerir después, tras la obra luminosa y sombría de Poe, un fondo de gloria sobrenatural. Es como si el fondo glorioso (inmemorial) de la poesía de Poe fuese la contrapartida y la compensación de una existencia inscrita íntegramente en un fondo tenebroso (el presente opresivo). Sin embargo, las imágenes que aquí evocamos pertenecen indistintamente al Baudelaire poeta y al Baudelaire crítico. Baudelaire es el poeta de los fondos espirituales, satánicos o irradianes: son éstos los grandes polos de su paisaje interior. Pero no es absurdo pensar que la actividad crítica contribuyó a revelarlos, y que la virtud mediadora de la crítica haya podido ser eficaz en el sentido inverso. Baudelaire se encontró a sí mismo "por y a través" de las obras que comentó. El movimiento que lo conduce hasta la visión de lo lejano inaccesible —entrevisto tras las obras— es el mismo que lo acerca a una fuente interior. No sólo la trascendencia lejana se invierte para convertirse en trascendencia íntima, sino también el horizonte espiritual impersonal designado por las obras más poderosamente personales se presenta a Baudelaire como la consumación prometida (y escamoteada) de su propio verbo. El acceso hacia el más allá inefable de las obras admi-

radas es, al mismo tiempo, el descubrimiento de una capacidad de hablar, a la vez como crítico y como poeta. dentro de una misma subordinación apasionada respecto a un término fuera de alcance. De este modo la imagen, las más de las veces alegórica, a través de la que Baudelaire capta la esencia de la obra analizada es a la vez un acto de conocimiento crítico y un acto de invención poética. La adhesión amorosa a la obra de otro coincide con el nacimiento del yo poético. Para decirlo mejor, la captación apasionada de la obra extraña permite esa disposición creadora por la cual el individuo se hace poeta. En esta operación, la obra celebrada se convierte en mía, pero el yo se convierte en otro y se transporta en el riesgo y el artificio del arte. Naturalmente, no es siempre a través de estas obras de arte como Baudelaire entre en poesía: pero constatamos que utiliza las circunstancias de su existencia, los seres encontrados, para interpretarlos tal como interpreta las obras de arte. Y sus gustos característicos lo inducen a escoger en la vida los seres y las circunstancias que parecen estar más alejados de la idea preconcebida del arte —los seres caídos, los ancianos, "una carroña"— para obtener de su degradación misma la revelación de una transcendencia que reintegra a todas las cosas, aun las más horribles, al Sentido del cual parecen haberse apartado. La alegoría (la práctica sistemática de la analogía) interviene aquí como un recurso capital, pues a través de ella se efectúa el movimiento espiritual del universo baudelairiano. Estas son las vías por donde circula el Sentido. En la alegoría crítica en que resume la naturaleza profunda de las obras admiradas, Baudelaire se inventa así mismo, inventa la cara y las máscaras extrañas, portadoras de la verdad de su propia poesía. No hay solución de continuidad entre la crítica de los salones y Los Faros, que son una manera de arte poética personal a través de la sucesión de grandes obras reducidas a su quintaesencia alegórica. Y no sería difícil demostrar que cada una de las admirables síntesis alegóricas de este poema resuenan múltiples veces en Las flores del mal ya como ecos de Vinci, de Rubens, de Miguel Ángel, de Delacroix, portadores al mismo tiempo de uno de los más raros logros de la imaginación de Baudelaire. Cuántas veces el "cielo pesados", los "fondos tumultuosos" de Delacroix subyacen tras las apariciones del yo baudelairiano ("si el cielo y el mar son negros como la tinta..."). Si Delacroix es un "lago de sangre", Baudelaire será "el herido olvidado a orillas de un lago de sangre" (La campana cascada). Pero Los Faros tienen todavía algo que enseñarnos: bajo la mirada de Baudelaire, la secuencia discontinua de los grandes artistas se unifica al fin en la imagen del faro. Sin embargo, esta alegoría, en la cual el Arte trasciende la diversidad de los artistas, se diversifica a su vez. La imagen del faro se ve escoltada de una serie numerosa de equivalentes acústicos: "un grito", "una orden", "un llamado", "un ardiente sollozo". El arte, apenas reunido en una esencia alegórica y sintética, recae pues en la pluralidad, acepta estallar en una serie de aspectos que trasmutan en musicalidad angustiada los aspectos visuales precedentemente expuestos. Más aún, cada una de esas imágenes de segundo grado, engendra en su eco el vértigo del número y suscita nuevas imágenes visuales que se vinculan de nuevo con algunas de las imágenes anteriores, específicamente pictóricas:

Es un grito repetido por mil centinelas,
Una orden devuelta por mil portavoces,
Es un faro encendido sobre mil ciudades,
(delas,
Un llamado de cazadores perdidos en
(los grandes bosques.

(Los grandes bosques son aquí rememoranza evidente del "bosque de pinos siempre verdes" presente en el paisaje de Delacroix). El arte sólo conquista una suerte de unidad para perderla de inmediato —y esta unidad precaria no habrá sido más que la de una luz alta y aislada (el faro) o la de un grito de angustia asociado con ideas de crímenes (los cazadores) y de guerra (los centinelas, las ciudades). El arte, pues, está profundamente ligado a la condición herida de la criatura, a la división, al desgarramiento, al extravío ("...de cazadores perdidos"). Estamos en el extremo opuesto de la teoría del primer roman-

ticismo— formulada por Friedrich Schlegel o por Schleiermacher— que ve en el arte una expresión individualizada del infinito, y que, por decirlo así, pone al arte bajo la garantía de lo absoluto. Los versos famosos con los cuales concluyen Los Faros suscitan in extremis la apertura del horizonte —en la humildad de una invocación— para erigir más allá de la condición carnal herida (un sollozo) y plural (que rueda de edad en edad), una ribera intemporal, donde la unidad última es inseparable de un Dios personal (vuestra eternidad). Ahora bien, el contacto del arte y de lo absoluto es de los más ambiguos: si ocurre a orillas de la eternidad, es para allí morir; y si muere, si deja de ser un ardiente sollozo, no es ciertamente por haber encontrado el apaciguamiento y la unión, sino porque el impulso hacia Dios implica para la criatura culpable la muerte sacrificial. El arte está demasiado ligado a la finitud para no concluir donde comienza la eternidad. El sentido del arte se nos revela en su movimiento entre el fondo tenebroso sobre el cual se destaca (la noche detrás del faro, los grandes bosques detrás del llamado de los cazadores) y el horizonte trascendente al cual aspira —y cuya luz absoluta exige la muerte del arte y la del artista.

Es sorprendente reencontrar la estructura enumerativa y sucesiva de los faros —el desfile de las figuras— en los poemas centrales de los Cuadros parisienses. Se trata esta vez no de obras de arte, sino de criaturas reales —marcadas por el tiempo, degradadas por la miseria, transformadas en monstruos. El fondo de los grandes bosques es suplantado aquí por el de la gran ciudad, no menos densa y mágica. El sobrenaturalismo baudelairiano, consiste en agravar, a partir de ese espectáculo real, la desesperación y profundizar el espacio y el tiempo: la mirada de las viejecillas deja entrever un pasado perdido, una dimensión de la infancia, pero sus cuerpos contrahechos invita a la imaginación a las macabras calibraciones de las formas de la urna. El presente irrisorio es sobrepasado así en una doble dirección: la de un tiempo perdido y la de un porvenir lúgubre. En el horizonte último se abre, como en Los Faros una perspectiva de eternidad, ("despojos de humanidad, maduros para la eternidad"), ¡Pero qué ambigua es esta eternidad! El sadismo de mirón que Baudelaire no deja de mezclar a través de todo el poema con los impulsos caritativos, culmina en el último verso con la evocación de la "espantosa garrá de Dios". Dios se ha santizado, ha tomado para sí las garras del Diablo. La trascendencia se ha convertido en un poder maléfico. El poeta —dudosamente, a través de una extraña tentación erótica— se convierte en el heredero indigno de la caridad que ha huido del cielo. Pero el retroceso y el oscurecimiento diabólico de la eternidad tienen como consecuencia la de agravar el peso del presente, la de quitarle todo sentido externo a sí mismo, toda salida hacia el universo espiritual de las analogías y las alegorías: la existencia presente no significa ya nada más que su propia caducidad, y decae en un absurdo más patético. No significa otra cosa que la culpa de existir. Si el poeta conserva aquí el poder de identificación, ya no es para participar en un movimiento liberador, sino para inmovilizarse en el embrutecimiento de la destrucción: "¡Ruinas! ¡Mi familia!". Es en los Siete Ancianos donde el presente de la vida urbana será captado en su carácter puramente cuantitativo, repetitivo, numérico, iterativo. Los personajes grotescos se multiplican como el "enjambre de segundos" —sin escape hacia el pasado, sin apertura hacia un horizonte trascendente: los ancianos van "hacia un fin desconocido". Su número, su multiplicación insólita es como el corolario insólito de su decrepitud; y su desamparo se acentúa no solamente por lo que Walter Benjamín llamaba "la pérdida del aura", sino también por el estupor colérico del testigo que no puede encontrar ninguna significación a su presente. A la crueldad del tiempo destructor responde la crueldad del espectador ante lo que le es radicalmente incomprensible. La caridad ambigua que prodigaba el poeta testigo de Las viejecillas da paso aquí a un sentimiento de odio penetrado de terror (las pocas pinceladas antisemitas del poema dan fe de ello). El sentido se agota, refluye, se retira del presente en la medida misma en que no se da la apertura hacia la eternidad: el espectáculo, en su "misterio" y su "ab-

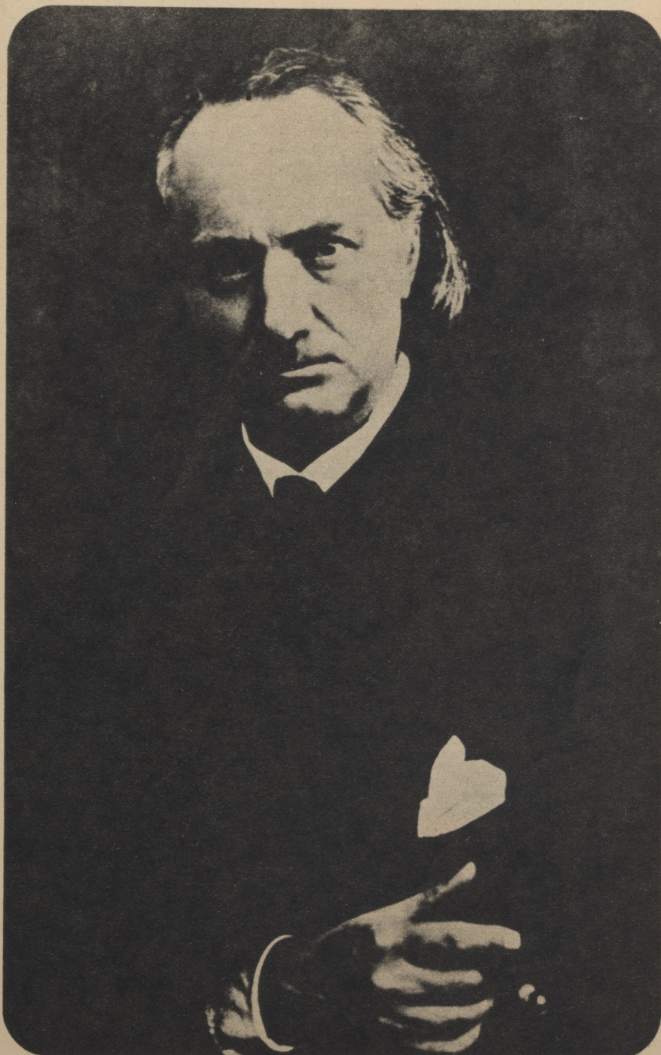
surdo" (verso 48) no puede ser insertado dentro del encadenamiento universal de la analogía. Al poeta le queda el poder de enfrentarse a lo injustificable y de decir alegóricamente su experiencia interior de la pérdida del sentido, de la desorientación —es decir, su manera de tomar para sí y de amplificar el sin sentido del espectáculo exterior. Los dos últimos versos del poema expresan la agitación inmóvil, la parálisis en medio del tumulto. Mientras que el "sollozo" de Los Faros venía a morir a orillas de la eternidad divina, Baudelaire se siente aquí perdido en un mar "sin orillas":

Y mi alma danzaba, danzaba,
vieja gabarra
Sin mástiles, en un mar
monstruoso y sin orillas".

La alegoría final es la del extravío en la inmensidad material. Baudelaire sigue siendo un alma demasiado religiosa como para que la revelación del presente puro —desprovisto de salida trascendente— no sea al equivalente de un descenso a los infiernos.

Una suerte de encadenamiento lógico nos ha conducido de la interpretación que hace Baudelaire de las obras de arte a su interpretación de la realidad presente, hasta ese irreductible que no se deja captar por el espíritu y declina toda interpretación.

Hemos asistido —para retomar una de las analogías de Los Faros a una sucesión de llamados. Para el crítico que hay en Baudelaire, la poderosa presencia de la obra de arte está ligada a un llamado de la trascendencia, de la eternidad. Pero este llamado repercute en el alma del contemplador y lo despierta a la poesía asociándolo a la aspiración convergente de las grandes obras. Paradójicamente, el presente de la presencia para sí nace en la lejanía de las imágenes y se ilumina con la luz espiritual que fugándose oblicuamente va a caer sobre las figuras individuales de la belleza. Pero lejos de ver en la obra de arte el descenso de lo infinito en la forma individualizada, reencarnación de lo eterno en el presente, Baudelaire descifra en ella la elevación dolorosa de la criatura imperfecta hacia lo único que puede rescatarla y conferirle un sentido. La exigencia de la caridad (como también la curiosidad del mal y el gusto del combate) impulsan a Baudelaire hacia la realidad herida, hacia el presente estigmatizado por la herencia de la Culpa: el poderío del odio y del amor a través del que Baudelaire se vincula con el presente es capaz hasta un cierto punto de suscitar un horizonte de "Gracia", de tender fondos infernales, de escudriñar perspectivas de pasado; así el espectáculo surgido en el presente del mundo se carga de sentido: se inserta en el movimiento fluido de las alegorías y de una economía sobrenatural del Sentido. A través de la presencia del mundo, el poeta quiere responder al llamado del Ser, volverse presencia hacia el Ser. Sin embargo, el Ser no se deja captar de manera unívoca. Se escamotea a sí mismo, toma la máscara de su antagonista, Satán. Y el cielo vacío de ciertos poemas de Las flores del mal deja el campo libre a la presencia atroz de un presente absurdo, condenado a la repetición mortal. Después de esta mezcla inestable de lo eterno y de lo fugitivo que caracterizaba cierto aspecto de la belleza moderna vienen las imágenes de la fugacidad pura, que prefiguran una modernidad que, a partir de Baudelaire, hemos aprendido a conocer mejor: la del desamparo total, bajo un triste firmamento abandonado por la eternidad. Pero aunque la eternidad no es ya más que el eterno recomenzar del tiempo destructor, aunque Baudelaire renuncia amargamente a toda esperanza positiva, su religiosidad persiste íntegramente y se convierte en un enfrentamiento con un presente inaceptable: fascinado, horrorizado, Baudelaire es uno de los primeros en hacer frente a una temporalidad sin garantías de intemporalidad. El llamado de lo de abajo ya no hace surgir ningún más allá. El aquí abajo no encuentra cosa que él mismo. Baudelaire se convierte en su pintor recalcitrante, complaciente, como un mártir que se entrega a las fieras. Si el presente desempeña un papel tan importante en el universo de Baudelaire es tal vez porque lo esencial de lo que fue la fe busca su último refugio en el dolor de la criatura, y el dolor tiene su sitio perpetuo en el presente.



MODERNIDAD Y TECNOLOGIA

GILLES HENAUULT



"La modernidad, es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable".

(El Pintor de la Vida Moderna)

El presente es el lugar de la acción, es el instante donde el pasado y el porvenir están ligados: en lo que se hace, en lo que es haciéndose. Como el dibujo en un cuadro, es la línea de separación entre dos colores, dos tonos, dos valores que casi se confunden. En esta frontera, la amalgama de coloraciones del pasado y del porvenir hace surgir lo nuevo, hace serpentejar la línea indecisa y, en un sentido imaginario, que dará forma y estructura al conjunto de un fresco, es decir, de un trozo de tiempo que los historiadores dividen en épocas y períodos.

El pasado es lo que uno imagina y el porvenir lo que uno sueña, pero estos dos espacios-tiempos toman diversas coloraciones y transforman continuamente sus contornos según la cualidad y la orientación del presente. De esto se deduce que la modernidad no es solamente una coincidencia con el presente, sino también una revalorización constante del pasado y del porvenir.

La extremada complejidad de la dialéctica del presente, que se articula con el pasado y el porvenir, dio origen a toda una corriente del pensamiento antiguo bajo formas filosóficas y mitológicas.

El presente es Jano, que mira a la vez hacia atrás y hacia adelante, que actúa en función de lo ya hecho y de lo que presiente. Es también el fénix, cuyo perpétuo renacimiento en las llamas constantes del presente expresa la profunda y vivificadora contradicción entre lo viejo y lo nuevo. Los hombres que inventaron este pájaro mitológico habían comprendido que destruir es también construir. ¡Y qué decir de Dédalo, encerrado en su laberinto, del que se escapa en un aparato volador! Dédalo es el arquitecto, el que reúne los conocimientos del constructor y sueña con crear algo nuevo.

Estos mitos son optimistas. Corresponden a una clara comprensión de la naturaleza misma del presente y de los medios dados al hombre para transformar lo vivido, para hacer surgir de la falsa eternidad de las cosas, la chispa siempre nueva del instante.

Sin embargo, los propios mitos no son tan sencillos: tienen dos caras, como el presente. Si Jano no vuelve hacia los hombres una tercera cara, es para que ellos puedan inventarla constantemente con "lo transitorio, lo fugitivo", según la expresión de Baudelaire. Sería una cara compuesta de la superposición aproximativa de las otras dos, pero siempre cambiante; por tanto, no reconocible a primera vista y, para decirlo todo, "asombrosa". Lo bello es siempre asombroso", dirá Baudelaire, y luego añade prudentemente: "Por ser lo bello siempre asombroso, sería absurdo suponer que lo asombroso es siempre bello". Esta fugitiva cara de Janus podría ser, en efecto, bella o monstruosa, pero siempre sería asombrosa.

Si evoco estos mitos antiguos no es naturalmente para tratar de encontrarles un sentido histórico, sino para interpretarlos según la problemática del presente. Quisiera poder demostrar, así, que es siempre el presente el que reinventa al pasado, el que lo interpreta en función de nuevas coordenadas que se articulan a su vez con el porvenir inmediato.

Así, en el orden de la creación, no veo que haya una tradición ya hecha

que permita juzgar los valores del presente. Por el contrario, es en el surgimiento de lo actual donde se recuperan y se revalorizan ciertos aspectos del pasado. El presente al desplazarse cambia constantemente la perspectiva histórica. Son los valores presentes, surgidos en el acto mismo de la creación, los que coloran los valores del pasado, los que los ordenan, los que sirven de reveladores de la modernidad antigua y de catalizadores del porvenir. "Hubo una modernidad para cada pintor antiguo", escribía Baudelaire. Pero esta modernidad experimentada como tal en una época dada, seguirá siendo siempre irrecuperable. No puede ser concebida más que como nueva modernidad, es decir, como valor vivo recuperado por la crítica mediante la analogía o por el artista en el acto creador.

Nada resulta más actual para el artista norteamericano. Y si yo pudiese hacer resucitar a Baudelaire para mostrarle el escenario artístico norteamericano, pienso que vacilaría entre dos tendencias contradictorias. El que escribió "El Poema del Haschisch" y "Un consumidor de Opio", ¿no sería hoy un gran consumidor de marihuana y de LSD? Así como fue dandy, ¿no sería hippy? Es decir, que pese a aceptar el sueño abundantemente suministrado por la droga y el arte "psicodélico", rechazaría la tecnología, esa forma de norteamericanismo por el que sentía tanto horror y al que denunciaba en términos proféticos en un texto de "cohetes" (¿qué extraño es el título mismo!). Escribía: "La mecánica habrá atrofiado tan perfectamente nuestra parte espiritual, que sus resultados positivos no podrán compararse en nada con los sueños más sacrílegos, sanguinarios o antinaturales de los utopistas". Pareciera que habla del Vietnam.

¿Cuál sería su actitud ante la cultura de masas y todos esos medios de comunicación que han surgido desde principios de siglo? Podemos imaginarlo partiendo de ciertos textos suyos.

Consciente de lo que llama "la dualidad del arte", acechando siempre la novedad, sigue siendo prisionero, sin embargo, de la dualidad entre progreso moral y progreso material. Así escribe que "...el enamorado de la vida universal entra en la multitud como en un inmenso reservorio de electricidad. También se le puede comparar con un espejo tan inmenso como la multitud; con un caleidoscopio dotado de conciencia que, en cada movimiento, representa la vida múltiple y la gracia móvil de todos los elementos de la vida". Es por lo que felicita al pintor de la vida moderna por saber "...extraer de la moda lo que puede tener de poético dentro de lo histórico, de sacar lo eterno de lo transitorio".

Por otra parte, respecto a la fotografía, en el texto del Salón de 1859, termina una larga diatriba apocalíptica con estas palabras "...es un hecho evidente que la industria, al irrumpir en el arte, se convierte en su más mortal enemiga y que la confusión de las funciones hace que ninguna quede bien realizada. La poesía y el progreso son dos ambiciosos que se odian instintivamente y, cuando se encuentran en el mismo camino, es inevitable que uno de los dos se convierta en el sirviente del otro. Si se deja que la fotografía reemplace el arte en algunas de sus funciones, llegará muy pronto a suplantarlo o corromperlo del todo, gracias a los aliados naturales que encontrará en la estupidez de la multitud".

¿Y qué pasó? Naturalmente me es muy fácil ser profeta un siglo más tarde. Sin embargo, sabemos que, por una parte, la fotografía obligó a la pintura a inventarse nuevas vías, ya sea

utilizando las búsquedas en relación con la luz, ya sea deformando el objeto, o ya convirtiéndose en pintura pura, es decir, no figurativa; y que, por otra parte, la fotografía misma se ha vuelto un arte. Finalmente, al desarrollarse e incorporar el color, esta técnica ha sido utilizada por ciertos artistas contemporáneos para crear ambientes, gracias a proyecciones a partir de diapositivas. El propio arte "psicodélico" es tributario de toda una tecnología extremadamente compleja que comprende la utilización de proyectores, lámparas estroboscópicas y una cierta programación cibernética.

Los hippies, por ejemplo, son profundamente víctimas de la "dualidad del arte" de la que habla Baudelaire, y más profundamente de la contradicción entre "la poesía y el progreso". Es así como deben a un descubrimiento de la química nueva, el LSD, ese maravilloso placer de soñar que les permite escapar a los horrores de la civilización tecnológica. Es el disco y el fonógrafo lo que les proporciona las canciones de Bob Dylan, el jazz y los blues que estimulan sus nostálgicos deseos de un mundo antiguo. Es la tecnología moderna lo que les proporciona espectáculos donde "... los colores y los sonidos se responden".

Baudelaire inventaba sobre todo su modernidad a partir de la naturaleza, a partir de una vida social donde la ciudad y el campo se confundían aún, y de un paisaje urbano donde fogosos caballos tiraban de los coches. El artista norteamericano se ve lanzado a una invención de segundo grado, es decir, a partir de una naturaleza que es urbana y tecnológica en su esencia. Sus "bosques de símbolos" son rascacielos, su ambiente sonoro y visual es el que le crean todos los medios de comunicación modernos. Es a partir de esta realidad transitoria como deben crear lo eterno, y hay que decir que desde hace algunos decenios lo eterno se ha vuelto cada vez más transitorio.

La tecnología ofrece tres elementos al artista contemporáneo: un paisaje urbano totalmente renovado, nuevos materiales e instrumentos modernos. Si Baudelaire se pasease por New York, por ejemplo, no se asombraría quizá de que allí hubiese nacido el "pop art", que transfigura múltiples aspectos de la vida cotidiana, desde las tiras cómicas hasta los grandes carteles de publicidad; desde los objetos de uso corriente hasta lugares privilegiados: tiendas, garages o dormitorios. Este mismo paseante solitario, venido de otro siglo, comprendera sin duda también "el arte minimal" de ciertos jóvenes escultores, arte que debe tanto a la arquitectura y a la estética industrial. En fin, se plantearía quizá otro problema: el del público. ¿Cómo concebir, en efecto, que las telas de gran formato de los pintores norteamericanos, así como las obras monumentales de los escultores, estén destinadas a colecciones privadas? ¿Cuál es, pues, el público para el que trabajan tales artistas?

Hablando en nombre del artista solitario frente a su cuadro de caballete, Baudelaire admonestaba en estos términos a la burguesía en ascenso de 1846:

"Ustedes poseen el gobierno de la ciudad y ello es justo, porque ustedes son la fuerza. Pero es necesario que sean aptos para sentir la belleza; pues así como ninguno de ustedes puede hoy prescindir del poder, ninguno tampoco

tiene el derecho de prescindir de la poesía". Más tarde, en 1864, en su exordio de la conferencia hecha en Bruselas sobre Eugene Delacroix, el mismo Baudelaire anotaba amargamente esto: "Ustedes han oído hablar, señores, de la venta de los cuadros y de los dibujos de Eugene Delacroix; saben que el éxito ha sobrepasado todas las previsiones. Vulgares estudios de taller, a los que el maestro no asignaba ninguna importancia, han sido vendidos veinte veces más caro de lo que, en vida, él vendía sus mejores obras, las más deliciosamente acabadas. El señor Alfred Stevens me decía, en medio de los escándalos de esta venta fúnebre: "Si Eugene Delacroix pudiese asistir, desde un sitio extranatural, a esta rehabilitación de su genio, debería sentirse consolado de cuarenta años de injusticia"... Entonces contesté al señor Stevens: Es posible que la sombra de Delacroix se sienta halagada en su orgullo por algunos minutos, después de haber estado tanto tiempo privado de elogios, pero no veo en toda esta furia de burgueses encaprichados por la moda, sino un motivo más para que el gran hombre muerto se obstine en su desprecio por la naturaleza humana".

Los comentarios son quizás superfueros, pero de todos modos... ¿Por cuánto tiempo todavía podrá decirse: burguesía igual a naturaleza humana, o bien, arte igual a mercancía? El artista contemporáneo sueña con una obra de arte que tome posesión de la calle, que se integre a la vida y de este modo llegue a ser propiedad pública. Al inscribirse en un nuevo espacio y crear nuevos lazos con el público, la obra de arte contemporáneo abolirá, en cierta medida, la contradicción entre creación y apreciación. Es por medio del contacto reiterado con la obra como se educa la sensibilidad, y no de otro modo. Así, los nuevos valores no serán juzgados por comparación con los del pasado, sino según la calidad y la intensidad de las sensaciones que provoquen.

Es necesario que cese este juego de espejos que hace que las obras sean admiradas por procuración y según un sistema de erudición en el cual el esnobismo es parte importante. Los dadaístas tuvieron razón en poner bigotes a la Gioconda. Se había convertido en la mujer barbuda para circo de académicos. Me quedo perplejo frente a lo que Baudelaire hubiese querido resucitar. ¿Admitiría él, tal como lo presento, que el artista contemporáneo intente, no a pesar, sino gracias a la tecnología, reencontrar la unidad en el seno de una dualidad? Es desde esta perspectiva desde donde quiero considerar el papel privilegiado del artista. El artista debe reinventar nuevos valores: el de la participación; el del juego; el de la tecnología al servicio de una sensibilidad moderna, al tiempo que otros valores se esfuman: el de la perennidad de la obra de arte; el del especialista, único habilitado para dar un veredicto sobre la calidad de una obra en función de criterio definidos; el de la propiedad privada del arte. Nuevo fénix, el artista renace de sus cenizas.

En este mundo particular de la comunicación, al que se sigue llamando mundo de las artes, aparecen constantemente nuevas formas, nuevos objetos inclasificables, fenómenos inéditos que escapan a todas las categorías.



El artista ha llegado a ser un técnico de la sensación. Su papel es capital en la vida moderna, pues sólo él expresa una sensibilidad global y utiliza los descubrimientos tecnológicos para transformarlos en medios que alimenten a todos nuestros sentidos. Sin él, el mundo nos parecería una inmensa cacofonía. Sólo él tiene el poder de componer un mosaico con todo este desorden visual, auditivo o táctil; de presentarnos bajo formas asimilables este universo tecnológico del que algunos intentan escapar por medios alucinógenos.

Posiblemente yo tenga el oído deformado, pero me parece oír a Baudelaire decirme con un tono desesperado: "El mundo va a cabarse... La mecánica nos habrá americanizado tanto... Pido a todo hombre que piense mostrarme lo que subsiste de la vida". Y lo veo regresar a sus Paraísos artificiales.

Su actitud sería comprensible. Pues la modernidad de Baudelaire aún le permitía rechazar la industria, anatematizar el progreso material, y ello en nombre de valores trascendentes. Baudelaire vivía en una época en que los obreros estimaban que la máquina les hacía una competencia desleal, y haciéndose iconoclastas a su manera, la destruían. La primera revolución industrial creaba un mundo híbrido donde los monstruosos valores de la manufactura desfiguraban los valores, tenidos como sagrados, de la tradición artesanal. En la medida en que el artista y el crítico de arte son testigos privilegiados de su tiempo, experimentaban quizá esta situación como ambigua, como catastrófica, como un fin de mundo. En efecto, era el fin de un mundo.

El problema del artista contemporáneo ya no es el de aceptar los valores de la tecnología, sino más bien de saber como traducirlos. Ya no trata de negar los valores históricos para asumir los de la modernidad, sino de preguntarse si los tiempos históricos no han terminado. Para él, la historia antigua era ayer. Asiste a la abolición del tiempo y del espacio. La información le llega simultáneamente desde los cuatro rincones del mundo. Lo eterno es el cambio, el movimiento mismo del arte; es prisionero de la valorización inmediata. La multitud de puntos de vista y los puntos de vista de la multitud se confunden para crearle una modernidad que se asemeja a lo eterno.

La tecnología está allí, como una

segunda naturaleza. Ya sabemos que no escaparemos a ella, y el artista del siglo XX lo sabe mejor que ningún otro. Ahora bien, si el artista del siglo XIX era todavía dueño de sus útiles, el de la actualidad ya no lo es totalmente. Para ser de verdad moderno ya no le basta expresar su sensibilidad propia con medios tradicionales. La tecnología ofrece al hombre toda suerte de espectáculos fascinantes, como del que fuimos testigos al visitar la Exposición Universal de Montreal. El artista norteamericano no tiene pues otra salida: o bien utiliza las técnicas contemporáneas, o bien las técnicas harán de él un Prometeo encadenado.

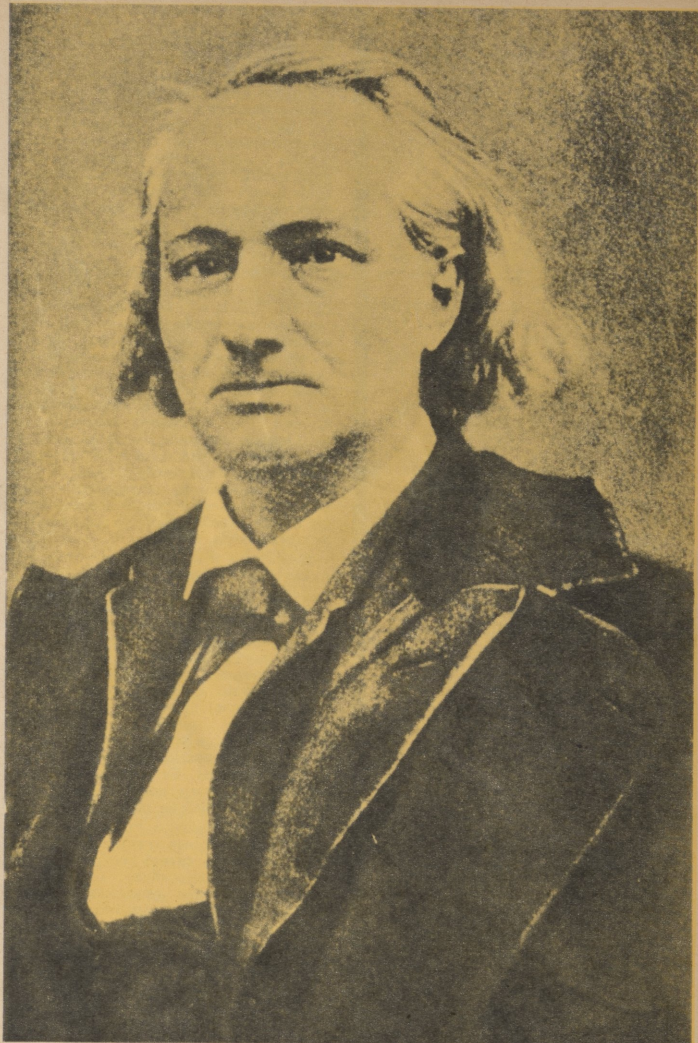
Por otra parte, como no domina estos instrumentos, debe recurrir a especialistas, a ingenieros. Por todas partes, en los Estados Unidos como en el Canadá, se constituyen esos nuevos grupos de trabajo que transforman al artista solitario en maestro de obras. La industria aporta su contribución y la obra se vuelve colectiva, como en algunas grandes épocas. La realización de la obra ya no es confiada a artesanos, como en otros tiempos, sino a técnicos, a fábricas. La religión de la pieza única, del original, pierde adeptos, y el múltiple es revalorizado en función de su eficacia.

Así como la imprenta ha multiplicado el poema manuscrito, o como el disco ha difundido la canción, la industria puede fabricar la obra visual en serie para ponerla al alcance de un mayor número de personas. El artista está en la vida, y a veces aun en la calle; no escapa de esta civilización industrial que implica el consumo de masas y el ocio.

Para superar la alineación que la tecnología le impone como a todos nosotros, debe crear a partir de los medios de la tecnología. Sólo así puede esperar anular la cualidad entre "poesía y progreso", entre sus fuerzas creadoras y los medios técnicos. En ello reside el sentido profundo de su modernidad.

Sin embargo, no creo que el artista de su alineación en tanto su obra siga siendo objeto de comercio y de subasta, en tanto que él mismo no sea aceptado como un ciudadano integral en la construcción de la ciudad.

Entretanto, es comprensible que jóvenes artistas, al igual que Baudelaire, busquen refugio en los paraísos artificiales.



EN NUESTRO PROXIMO NUMERO:

ESTO DIJO ROMERO BREST

texto: Clara Diamant de Sujo



de Venezuela ofrece ventajas incuestionables desde el punto de vista de la distribución. Se puede, desde aquí, por ejemplo, cubrir el mercado centroamericano con más eficacia y rapidez. Se pueden enviar nuestros libros al Norte y Sur en mejores condiciones que las de ellos. No se si me explico. Quiero decir que los libros de Venezuela tardarán menos en llegar a Buenos Aires o a México que los libros mexicanos a Buenos Aires y viceversa.

CUATRO MIL EJEMPLARES ES UN TIRAJE NORMAL EN EUROPA

—¿Usted podría hacer, señor Milla, un cálculo hipotético de los probables lectores de la Editorial Monte Avila.

—Estamos por ahora pensando en tirajes de cuatro a ocho mil ejemplares...

—Parece un número pequeño...

—Es un número pequeño, pero son los cálculos reales. Claro está que se pueden hacer, a ojo de buen cubero, cálculos mucho más optimistas, y que posiblemente también sean reales. Pero, por ahora, sondear el mercado sobre la base de cuatro a ocho mil ejemplares me parece lo más acertado. Por otra parte este es el índice de lo que se está editando en los países de habla española. Tengo que aclararle, por otra parte, que contrariamente a lo que piensa la gente preocupada por los problemas culturales de nuestros días, con excepción de países de extraordinaria densidad de población, como podrían ser los Estados Unidos o Rusia, el tiraje normal de una primera edición en Francia, Alemania, en Italia mismo, no excede nunca a los tres o cuatro mil ejemplares. Es decir, que países culturalmente importantes y con un mercado establecido no superan la cantidad calculada por nosotros en la primera impresión de un libro.

GROPIUS, AXELOS, GALLEGOS, VARGAS LLOSA Y ONETTI

Estamos impacientes por conocer detalles de los libros que, ya sabemos, han entrado a imprenta y serán los primeros títulos de

la flamante editorial. El director nos informa que en principio habrá tres colecciones. Es criterio de Monte Avila, nos dice, limitar el número de colecciones. Sin que ello excluya que puedan editarse libros "fuera de colección".

La primera colección se llamará "Prismas". Milla explica que se trata de "reunir en ella, fundamentalmente, novela, ensayo y poesía con un criterio universal. Estará integrada especialmente por traducciones. Y ciertos autores latinoamericanos o de habla hispánica ya consagrados, de reconocido prestigio. La orientación de "Prisma" será la de expresar en nuestro ámbito idiomático las nuevas corrientes que hoy tienen beligerancia en el campo estético, literario e incluso político-social".

—Se trata, por lo visto, de una colección muy amplia.

—Lo será —reconoce Milla— porque en principio somos enemigos de hacer muchas colecciones, de "embarullar" el catálogo y "embarullar" a los lectores.

—¿Podría adelantar ya algunos títulos?

—Sí, están previstos los siguientes: una serie de ensayos sobre estética del alemán Walter Gropius, que es uno de los maestros de la arquitectura contemporánea. Una novela, "La Vita Agra", del escritor italiano Luciano Bianciardi. Esta novela ha tenido mucha resonancia en su edición italiana del año pasado. Aparecerá también un libro de Kostas Axelos, el director de la colección "Arguments" que publica Les Editions de Minuit, en Francia. Axelos es un autor de origen griego que ha publicado casi toda su obra en francés. El libro suyo que vamos a publicar, Marx, pensador de la técnica, —su título original es Marx penseur de la technique—, es un estudio sobre el tema de las investigaciones marxistas, con un criterio, desde luego, objetivo e independiente, no político. Un criterio a nivel filosófico y técnico. Creo que es un libro que tendrá gran repercusión en América Latina. Ya ha sido traducido al inglés y al alemán y también al italiano.

"Marx, pensador de la técnica" será ofrecido por Monte Avila como una primicia para los lectores de lengua española. Milla opina que, dentro de lo que se ha dado en denominar "la pensée planétaire", del cual la revista "Planeta" es, una derivación, si no espúrea, al menos vulgarizadora, Axelos es un representante con características especiales y su obra persigue propósitos distintos.

Otro libro importante es el que nos ha ofrecido Elena de la Souchère, titulado El Cuarto Mundo. Se trata de una tesis muy polémica sobre las características de América Latina que, según la autora francesa, no integra propiamente lo que se denomina "tercer mundo", sino que forma un mundo distinto, con problemas también distintos y, sobre todo, en una etapa de su proceso histórico mucho más desarrollada que la de otros países recientemente descolonizados.

—¿Qué autores latinoamericanos figurarían en la colección "Prismas"?

—Puedo anunciarle que dentro de ella será publicada la novela inédita de Rómulo Gallegos La Tierra bajo los pies. También figura la edición de La casa verde, de Mario Vargas Llosa, que corresponde a la concesión del premio "Rómulo Gallegos" y un tomo que reuniría todos los cuentos y novelas cortas de Juan Carlos Onetti. Hemos solicitado, con muchas probabilidades de obtenerlos, los derechos para la publicación de una obra de Susan Sontag, la novelista norteamericana. También de una Antología de Octavio Paz, el mexicano, una Antología de César Fernández Moreno, el argentino. En fin, creo que ya tenemos previsto una docena de títulos importantes para esta colección.

NOMBRES NUEVOS PARA EL CONTINENTE

Continente es la segunda colección. Milla asegura que a ella se le prestará una atención muy preferencial. Una colección

para autores latinoamericanos que tratará de configurar a breve plazo un panorama vivo de lo más joven y removedor que se está produciendo en materia narrativa, poética y ensayística en América Latina. Milla nos dice que, por el momento, sólo puede darnos nombres de algunos venezolanos que integrarán la colección.

—Tenemos obras de Isaac Chocrón, Esdras Parra, José Balza, Hernando Track, Osvaldo Trejo, Antonio Stempel París, Jesús Alberto León. Quiero señalar que estas obras están en estudio, es decir, se consideran material "en chantier", como dirían los franceses. No sabemos el orden en que las iremos editando. Este es el primer grupo de escritores jóvenes con obras entregadas. Por otra parte, para incluir indistintamente en las colecciones, dependerá tal vez del volumen de los textos, vamos a tratar de obtener obras nuevas de escritores venezolanos ya consagrados, como Miguel Otero Silva, Arturo Usler Pietri, Salvador Garmendia, Guillermo Meneses, entre otros.

Dentro del plan de trabajo de la editorial aspiramos a reunir y a ser promotores, desde Venezuela, de todos los escritores venezolanos cuyo nivel de creación así lo merezca.

LIBROS PARA EL LECTOR MEDIO

Promover a los escritores venezolanos desde Venezuela es tal vez una de las aspiraciones más justas que, desde hace muchos años, persiguen nuestros intelectuales. Y en este primer paso, la proposición de Monte Avila no podría ser más acertada. Pero quedan aún muchas zonas por cubrir en la actividad editorial que ahora parece comenzar en el país. Una de ellas es la necesidad de abaratar los libros especializados de uso universitario. Sólo la impresión de esos libros en Venezuela puede lograrlo. Preguntamos a Milla si se ha previsto algo en este sentido.

—Creo que eso eecapa, hasta cierto punto, a nuestros propósitos —nos responde. Sin embargo, le diré que la tercera colección que tenemos prevista que se llamará Hombre y Mundo, podría cubrir en cierto modo esa necesidad. Se trata de abarcar, con ella, un panorama lo más completo posible del conocimiento contemporáneo. Esta colección no tendrá ficción, ni poesía, ni temas literarios. Será una colección de divulgación, a nivel precisamente estudiantil, a nivel de lector medio. En ella se podrán incluir los textos universitarios más necesarios: en los programas venezolanos.

QUE LOS HECHOS CONFIRMEN

Finalmente, el director de Monte Avila nos anuncia que ya están adelantados los trabajos de impresión, de revisión de las obras venezolanas y de traducción de autores extranjeros. Milla concede una importancia decisiva a esta labor de traducción dentro de la actividad de la editorial.

—Están en proceso de traducción— anuncia— una media docena de títulos. Entre ellos el de Kostas Axelos que le anuncié, uno de Roland Barthes, el autor estructuralista francés, uno de Lucien Goldmann sobre filosofía del siglo de las luces y la novela de Bianciardi, el italiano. Son en total quince títulos.

—¿Cuándo aparecerán los primeros?

—Puedo adelantar que dentro de tres meses estarán listos.

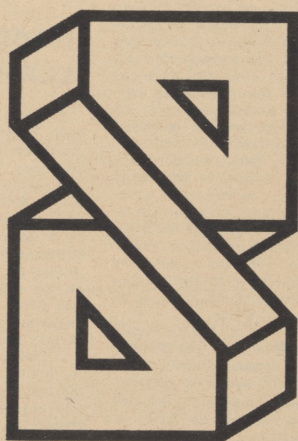
Después de esta conversación con Benito Milla, uno tiene la impresión de que al fin la tan esperada tarea editorial coherente en Venezuela, es una realidad. Los títulos anunciados, la importancia de las obras, el buen criterio que impera en la dirección de Monte Avila, así lo hacen prever. Sólo falta esperar, tal como nos dice Milla al despedirse, que los hechos confirmen este optimismo.



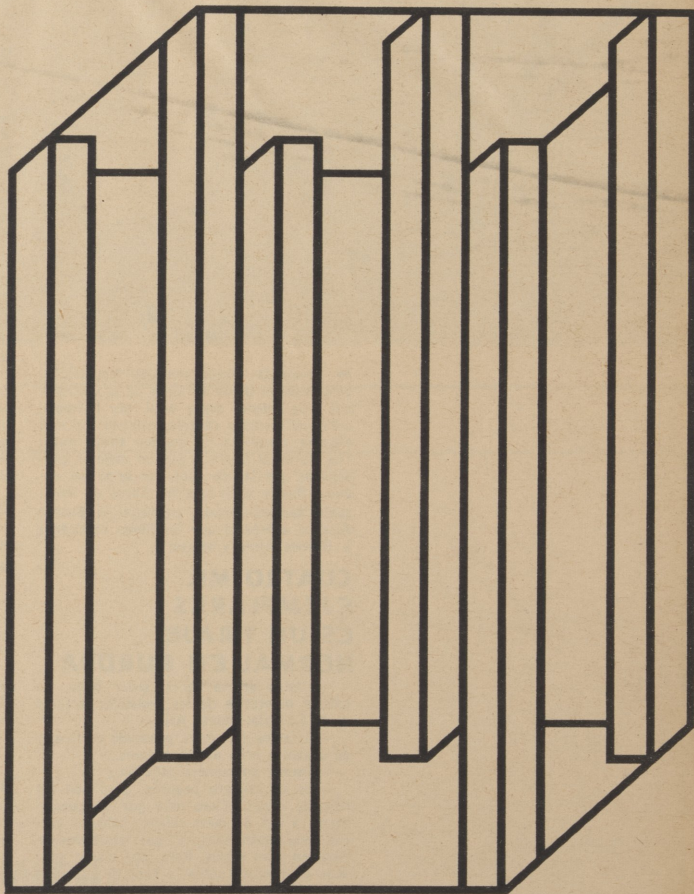
leufert



leufert



nedo



nedo

Deslumbrante paradoja: sostener el espacio ideal, contradiciendo la razón. Convertir el espejismo en una concreción rigurosa y todavía conservar su poder fascinante. Despojar hasta la desnudez absoluta la proposición, y cargar de un misterio transparente. Transcurrir con la visión, más rápido que la mente, y hacer que ésta siga los prodigios del ojo. Con Imposibilia (1) estamos frente a un fascinante y neto laberinto. Debemos buscarnos en él y terminamos descubriendo que en realidad buscamos la fugaz realidad del laberinto. ¿Es acaso un libro? Es una edición de imágenes, que tienen en común la aventura apasionante de sus dos creadores M. F. de Nedo y Gert Leufert tratando de sensibilizar los imposibles dominios donde una, dos y tres dimensiones parecen confundirse sin visible separación. Este conjunto de imágenes es la ambigua celada que nos tenemos nosotros mismos al devenir testigos en la constitución del espacio. La primera consideración es sobre el poder de esta experiencia plástica, para hacer sensibles sus proposiciones. Esto es, el grado absoluto de fluidez entre la creación y la expresión. Aspecto especialmente crucial tratándose de uno de los campos donde actual se trabaja con tantas originalidades dudosas y artificios grandilocuentes. Cualquiera y todas las formas de Imposibilia son capaces de desarrollar una experiencia del espacio en el espectador, de provocar en él un viaje fantástica deslizándose en espacios ideales, absurdos, posibles, imposibles, inestables y desconcertantes. Volver de ese viaje es también proceder a reubicar los sentidos y una mente que ya no tiene primacía sobre la visión sensible. ¿Qué mayor exigencia de calidad artística cabe hacer?

Este libro-experiencia es una de las más bellas y valiosas ediciones realizadas en nuestro tiempo. Sus características son simplemente las de un acontecimiento en la plástica internacional, llamado a que se reciba en todas partes con un vivo y entusiasta interés. Creo no ser un profeta descarriado, si me atrevo a conjeturar una brillante carrera para esta Imposibilia que ahora comienza a ser conocida en Venezuela, donde ha sido editada por la Universidad de Oriente, a través de su activa Dirección de Cultura. Imposibilia también señala los sorprendentes avances del trabajo de edición de arte en Venezuela. Aparte de ser el libro más bello editado en el país, es también uno de los más pulcros y más esmeradamente preciso en todas las fases de su realización.

IMPOSIBILIA Y LA EXPERIENCIA ESPACIAL

ROBERTO GUEVARA

(1) Gerd Leufert Nedo M. F. "Imposibilia"

JACK LAYTON: ABSTRACCION Y TERROR

RODOLFO IZAGUIRRE

JACK Clayton 1921 es el realizador inglés que fue capaz de aterrarnos con aquella sorprendente imagen de un espectro en pleno mediodía: allí, en la torre del castillo o en el pantano, en medio de un revoloteo de palomas. Se trataba de la adaptación que Truman Capote hiciera de la novela de Henry James: **La vuelta de tuerca** y que pasó al cine convertida en **Los Inocentes** (1960-1961); admirable película en la que el terror y lo desconocido se aliaban a una atmósfera de ambigüedad, mezcla de turbación psíquica y de narración fantástica, a través de la cual una pareja de niños es poseída por los espectros de sus criados. Mucho antes, en 1959, Clayton fue también capaz de sumergirnos en el conflicto de un ser ambicioso: Joe

Lampton, quien en **Room at the top** —Los caminos de la ciudad alta—, basado en la novela de John Brin trapa literalmente hacia la zona alta y residencial de la gran burguesía, a costa incluso de perder a la mujer que ama. Frente al ya anquilosado cine inglés, los espectadores recuperaron con este film la dimensión real del paisaje urbano, la auténtica y espontánea conducta de los personajes envueltos en conflictos veraces. En este sentido, Clayton supo manejar entonces algunos de los planteamientos del radical y renovador **free cinema** inglés. Después de **Los Inocentes**, Clayton examinó en **Esclava y seductora** (*The pumkin eater*), 1964, las relaciones conyugales de una joven inglesa (Anne Bancroft) y su disposición casi neurótica frente a la maternidad. Un film extraño y angustioso que afirmó una vez más el talento de este realizador en permanente búsqueda argumental que le sirva de apoyo a su perspicaz visión de cineasta y a su gran habilidad en la conducción de actores, particularmente, de niños-actores.

El nombre de Jack Clayton vuelve ahora a las pantallas asociado a un moroso guión de Jeremy Brooks y Haya Harareet, inspirado a su vez en la novela de Juliana Gloag: **Our mother's house** y cuyo título castellano es **Todas las noches a las nueve**, en atención a una particular situación argumental del film.

Siete niños, de los cuales el mayor apenas si alcanza los catorce años, viven en una amplia casa en compañía de la madre enferma. Al morir ésta y para evitar ser llevados a un orfanato, los niños deciden enterrarla en el jardín, mantener el culto a la madre muerta y aparentar que nada ha ocurrido. La vida se desarrolla normalmente. Mediante un ingenioso recurso, los niños resuelven el problema económico, continúan sus actividades escolares... hasta que entra en escena el padre de los niños: Dick Bogarde. La presencia del adulto desencadenará en aquella casa un malestar aún más grande que el fomentado por los niños con aquella atmósfera de enfermizos juegos, y precipitará la tragedia.

Clayton es maestro en el manejo de los niños actores. Esta disposición de su talento se hizo evidente con **Los Inocentes**. En **Todas las noches a las nueve** mantiene su innegable maestría y conduce la brillante actuación de siete niños a través de una tensa y enrarecida atmósfera de cerradas insinuaciones que rozan los delirantes gestos del espiritismo, el culto necrófilo, el incesto y el crimen.

Estos elementos configuran, en efecto, una suerte de desquiciado universo donde los niños actúan como impelidos por una casi aterradora lucidez, por una desconcertante reflexión.

No obstante, la presencia del presunto padre, lejos de afirmar este clima de clausura en que viven los niños o de acentuar la sorprendente relación entre éstos y la madre muerta —clima que emparenta de nuevo a Clayton con la abstracción y búsqueda del terror que había obtenido con **Los Inocentes**—, la aparición del padre fractura la cerrada atmósfera del film y debilita en mucho su ritmo. El padre acelera los pasos de la tragedia en tal medida que agolpa los elementos del drama. La película se atropella, no logra analizar con suficiente detenimiento las nuevas relaciones que surgen. El padre —un Dick Bogarde en magistral interpretación— quebrantará la enfermiza devoción que los niños sienten hacia la madre; motivará en uno de ellos: Pamela Franklin, la hermosa niña de **Los Inocentes**, una atracción ciertamente incestuosa y logrará sumergirlos en un ambiente aun más aterrador que los contactos con la madre muerta: el crimen. Acto que obligará a los siete niños a afrontar realmente un mundo de adultos acaso similar al que ellos instalaron en la casa mediante un simple gesto lúdico.

El mérito de Clayton reside en mantener en estado de pureza, en los límites de un juego de infancia, todo el pesado y cruel mecanismo del horror y el encadenamiento; el maléfico asentamiento de la fantasmagoría y el crimen. De igual modo, cabe en su honor la notable dirección y caracterización de sus infantiles actores así como la cuidadosa y esmerada selección de ambientes: la sombría y oscura casa victoriana bajo el peso casi trágico del otoño, un parque cuyo ornamento está constituido por monumentales monstruos prehistóricos hechos en piedra; una calle tapizada de hojas pero capaz de producir desazón y angustia. Un malestar que ya experimentamos una vez con el espectro de **Los Inocentes** erguido en el pantano, a pleno mediodía, y en medio de un agitado revoloteo de palomas.

EN LO poco que ha corrido del 1968, algunos hechos singularmente notables nos llevan a presentar un "año teatral" muy productivo e interesante. El primer espectáculo de la temporada, a principios de enero, fue uno de esos que nos obligan a revisar los conceptos generalizados acerca del teatro de la provincia venezolana, y a pensar que por lo menos en dos o tres de las compañías del interior del país están ocurriendo cambios en la concepción del teatro y en sus objetivos; me refiero, como tal vez lo habrá sospechado el lector, al estreno en Caracas de **La primera comunión**, significativa obra de Fernando Arrabal llevada a la escena por Armando Gota para el "Grupo Teatral Lara". Este montaje enfocó la atención sobre este joven director; su puesta en escena todavía está afectada por algunos errores de orden técnico, una cierta falta de delicadeza en el acabado, podríamos decir, pero en general está resuelta con mucha dignidad y conocimiento y no sin densidad interpretativa. Ha sido este trabajo la Gota el que ha proyectado el teatro de Lara hacia la capital.

Posteriormente, en febrero, Gota estrenó en Barquisimeto la pieza de Brecht **La excepción y la regla**, con alumnos del "Grupo Teatral Lara"; un montaje más bien modesto, donde el propósito del director fue mostrar un ejemplo de uno de los conceptos nucleares del teatro brechtiano: el efecto de distanciamiento. La dirección determinó que el actor principal, o aquel en torno al cual gira la anécdota y la acción dramática, "El coolí", interpretado por Luis Pineda, trabajara siguiendo una técnica interpretativa no brechtiana, es decir, "viviendo" el personaje, identificándose con él; los demás actores debían actuar tratando de "distanciarse" o de mantener la dualidad "yo" y "el personaje". El resultado de este ensayo didáctico —tanto para los actores como para el público— fue notable, pues el público, en la discusión siguiente a la función, pudo distinguir claramente los dos modelos de actuación, y reveló haber adquirido clara conciencia de sus diferencias.

En Caracas, un poco antes, se había llevado a cabo el Primer Encuentro del Teatro en Provincia (26, 27 y 28 de enero) auspiciado por la Dirección de Cultura de la UCV a través de su Centro de Investigación y Desarrollo del Teatro, en colaboración con el Centro Venezolano de Teatro. Las discusiones en esta reunión condujeron a definir varios de los problemas sustanciales del teatro venezolano y a tomar medidas tendientes a solucionarlos más o menos a corto plazo.

De las compañías de Caracas sólo "El Nuevo Grupo", en el Teatro "Alberto de Paz y Mateos", estrenó nuevas obras en enero, algunas de las cuales todavía se mantienen en cartelera. Abrieron su temporada 1968 con **El cuento del zoológico**, de Albee, y **La Tigresa**, de Schisgal; dos obras en un acto para un solo espectáculo, dirigidas por Ugo Ulive y Román Chabaud, respectivamente. De Ulive, director uruguayo cuyo bien fundamentado prestigio lo precedió en Venezuela, el público y la gente de teatro esperaba "algo más" que una pieza en un acto, con dos personajes, que ofrece más bien pocas posibilidades creativas al director (ofrece muchas, en cambio, a los actores), como primera muestra de su talento; no obstante, la pieza de Albee está resuelta por Ulive muy profesionalmente, con gran economía de recursos objetivos y énfasis en el trabajo de creación de los actores; Luis Abreu, y particularmente Ricardo Salazar, lograron para su currículum de actores un éxito en la interpretación de los personajes, realmente muy complejos, en cuanto significan la contradicción entre dos formas de vivir (la burguesía y la factualidad) que coexisten en el seno de la sociedad norteamericana.

Chabaud, en **La Tigresa**, nos dio otra muestra de su particular manera de dirigir, ágil, superficial y brillante. Estas dos obras, en fin, lograron configurar un buen espectáculo teatral.

CRONICA DE TEATRO RUBEN MONASTERIOS

Todo lo contrario podría decir de El médico a palos, la estúpida comedia de Moliere maltratada por Romeo Costea; un trabajo absolutamente pobre, en su dirección convencional y sin matices, en su actuación decididamente escolar, en su vestuario... Algo francamente asombroso, pues Costea había acostumbrado a su público a un cierto modo de hacer teatro caracterizado por el buen gusto y la delicadeza. La pieza se mantuvo por muy pocos días en la cartelera del teatro "Alberto de Paz y Mateos"; no podía ser de otro modo, pero buena parte de la responsabilidad por este fracaso, innecesario y sin mucho sentido, la tiene el equipo ejecutivo de "El Nuevo Grupo", primer responsable por la calidad y el prestigio de su compañía.

Un éxito en cuanto a asistencia del público infantil lo está logrando **La cucarachita Martínez**, primer estreno de esta misma compañía en su programación de teatro para niños. El libreto, basado en el cuento famoso de Arraíz, es de Manuel Trujillo y la dirección de Antonio Briceño, muy descuidada esta última, especialmente en su exigencia de interpretación a los actores; la mejor del espectáculo está en el excelente vestuario diseñado por María de las Casas. La cucarachita Martínez, sin embargo, sugiere nuevas posibilidades para el teatro infantil.

Por último, a fines de febrero, y prácticamente coincidentes con el momento de escribir la crónica, dos estrenos importantes: ¡Oh, Ionesco!, idea y dirección del singular realizador Lévi Rossel, sobre dos textos del famoso dramaturgo, y en Maracay, **El embustero**, de Goldoni, según la interpretación de Alvaro Rosson; este espectáculo es la apertura hacia el público del nuevo "Teatro Estable" de esa ciudad.

FRESCO: BONDARTCHOUK Y TOLSTOI

PEUT ETRE...MARGUERITE

Marguerite Duras ha presentado, recientemente, dos obras en la escena de París: "Yes, peut être" y "Le Shaga". La crítica es más favorable a "Le Shaga", si nos distraemos del inevitable comentario de que ambas obras pueden seducir a un cierto tipo de vanguardia con el mismo virtuosismo que aburrir al público de "boulevard". Marguerite Duras afirma que "Yes, peut être" es una obra antimilitarista y anticristiana, pero seguramente es un ejercicio de literatura fantástica, en que se mezclan los prejuicios de la actualidad y una forma de ciencia-ficción. En un desierto, que seguramente está en la misma latitud y muy cercano a Nueva York, dos mujeres que han perdido, no sólo a sus maridos, sino también la memoria de ciertas situaciones y palabras. La realidad de esta situación dramática se elabora, desde un mundo psicológicamente fragmentario: la omisión de formas verbales que corresponden a la acción del pretérito escapan a estos personajes. La obra, que dura 40 minutos, tiene en cierto modo el ritmo de una clase de gramática, en la cual el profesor dirige a los estudiantes una invitación al compromiso político, utilizando como pretexto un ejercicio de lenguaje.

La segunda obra: *La Sagha*, de Marguerite Duras es igualmente como la anterior: *Yes, peut être*, un ejercicio de lenguaje, pero más voluntariamente denunciado como ejercicio de gramática: dos personajes se despiertan una mañana hablando uno de ellos una lengua desconocida, el otro personaje lo traduce a su manera. Esta exploración apocalíptica que no carece de cierto interés, despierta la nostalgia de la crítica con respecto a lo que podrían haber hecho otros autores con el mismo tema: "Viendo por ejemplo, 'Yes, peut être' es fácil imaginar qué hubiera podido haber hecho con un tema semejante, Audiberti, Vauthier o René de Obaldia, pero Marguerite Duras, no es poeta. Su pequeña exposición reposa sobre esta música del lenguaje que no tardamos en descubrir su tic. Aunque ciertamente Marguerite Duras sabe jugar con las oposiciones de las palabras y lograr un lenguaje fuera del tiempo, del mismo modo que sabe jugar con las apariencias de los personajes.

"Demasiado confiada en su talento, M. Duras no ha sabido contenerse, ni vigilarse. Otro 'meteur en scene' que no hubiera sido ella tal vez habría encontrado la manera de animar los tiempos muertos que entorpecen estos juegos verbales, con frecuencia brillantes y hubiera sido mejor haber liberado de la emoción que aflora bajo el efecto cómico". Guy Dumur en el *Nouvel Observateur*.

MEMORIA DE LO IMAGINARIO

Una novela de Jean Cayrol, autor francés, de 56 años, Premio Renaudot 1947 y autor del libreto de "Muriel", film más o menos frustrado de Alain Resnais —*Je liétiens encore*— y un ensayo: "*De l'espace humain*" fueron novedades en la librería. La novela más celebrada por la crítica, porque es una forma del recuerdo inventado, imaginado. Jean Cayrol inventa la vida de un chico: "aquel muchachito que encontré una mañana en el campo de concentración de Manthausen y que iba hacia la muerte con la mirada extraña y afiebrada".

Claude Mauriac, analizando esta novela dice: "Casi de manera invisible Jean Cayrol evoca siempre de la manera más precisa los modos

de los objetos familiares". Y el mismo Jean Cayrol haciendo referencia al problema de la invención del recuerdo, en alguna oportunidad ha señalado que "la memoria se inventa; lo prueba la manera de embellecer el pasado" y "Aquellos que me apasiona es que con las palabras se puede intervenir en todas las modalidades de una existencia que yo creo".

Comenta el crítico Daniel Oster en un ensayo recientemente publicado: "Jean Cayrol y su obra": "más que la invención se trata de una palabra de la invención. Una de las originalidades de esta obra es la de haber identificado la palabra y el ser, desde el personaje que escribe y relata". Estas afirmaciones son fáciles confirmarse en la frase que pronuncia el héroe de "Je l'entends encore": "hijo de la memoria y de la imaginación yo divago como un manojito de juncos en la corriente".

LIBROS-LONDRES 68

1967 fue un año en el mundo del libro británico, que señaló un declive de la producción de la novela y el ascenso de la producción de la biografía y del ensayo. Sin embargo las estadísticas señalaron que se publicaron durante el 67, aproximadamente 4.000 novelas, incluyendo ediciones y traducciones. Sin embargo, el público parece estar más interesado por el género biográfico. Cuatro libros notables: La autobiografía de Leonard Woll: "*Dowhill all the way*"; la biografía de Barbara Wootton, "*In a world I never made*" y aquellas de Bertrand Russell y de Harold Nicolson: "*Diaries and Letters*".

Entre las biografías que este año marcarán una fecha hay que señalar aquella de Beatrice Webb —notable figura del socialismo británico— de Ruth Adam. La biografía de Winston Churchill. *Los bewt* seller internacionales: "20 cartas a un amigo" de Svetlana Stalin y "*Muerte de un Presidente*", de William Manchester. Mientras tanto la antropología ve acentuado su interés y se convierte en la disciplina de moda. Levi Strauss se hace en Londres un autor de moda y "*The naked Ape*" —el mono desnudo— de Desmond Morris es un ensayo zoológico sobre el "animal-hombre", ha sido el libro mejor vendido este año.

El año 68 se parecerá, según los observadores, al 67. Biografías y memorias estarán a la orden del día. Una nueva biografía de Karl Marx. El espionaje estará representado en la obra dedicada al agente secreto Philby, y nuevo James Bond, que continuará su carrera, después de la muerte de su inventor, Fleming, con el autor Robert Markham. La novela se anuncia con de Muriel Spark, Iris Murdoch, Edna O'Brien, Gerald Durrell, Laurence Durrell y J. B. Priestley.

GODARD Y EL "WEEK END"

Henry Chapier en el diario "Combat" comenta el último film de Jean Luc Godard: "Week end", que confirma que Godard está hecho de sus gustos, de sus lecturas, de sus preferencias. Señala el crítico igualmente, que "Week end" es un film de una extrañeza irresistible, sin un tiempo muerto, sin hacer abuso del "collage". Una sátira cruel de nuestras aberraciones cotidianas, ilustradas por escenas tomadas de la realidad, y una serie de provocaciones enormes, voluntariamente delirantes. En "Week end" Jean Luc Godard trata el tema alrededor de los diferentes grados de salvajismo moderno a la manera de Jean Rouch y de Levi Strauss.

Serge Bondartchouk ha realizado la tercera y cuarta parte de "La guerra y la paz" de Tolstoi. Los films pasan en pantalla panorámica, en una sola sección. Los films "Borodino" y "El año terrible" duran dos horas cada uno. Los críticos en la ocasión en que el film es puesto en las salas de París, se preguntan más por las razones que han guiado a Serge Bondartchouk en hacer este film, que por iniciar una polémica de tipo crítico. Y en esta oportunidad se recuerdan unas declaraciones que hiciera el citado "meteur en scene" en un viaje a París: "Mi preocupación ha sido la de no traicionar a Tolstoi. He querido ser fiel, absolutamente a su texto. Y antes de filmar "La guerra y la paz", prometí a una multitud, no traicionar nunca a Tolstoi. De seguirlo paso a paso, sin la menor debilidad. Yo lo he prometido pero durante la filmación, yo he agregado algunas escenas, que no existían en Tolstoi. "La guerra y la paz" es para mí, el reflejo de mi propia visión del mundo. Y creo que para los fieles de Tolstoi, no he cometido más que algunas infimas traiciones". Y frente a los posibles reproches de la crítica, que podrían despertar estos dos nuevos frescos de Serge Bondartchouk, recordemos aquel juicio de Georges Sadoul refiriéndose a "La guerra y la Paz", cuando saliera en París: "Un film-novela, un film que adapta una novela, o habinedo adoptado un tono novelesco, es fundamentalmente diferente de una novela, por que se expresa, no por palabras evocadoras, pero sí por imágenes y sonidos, exactamente determinados por una voluntad exterior al espectador. Ver y escuchar es una cosa muy distinta que leer".

Y para finalizar citemos a Henry Chapier, en "Combat": "Los años terribles" es un film inspirado, original, que Bondartchouk ha logrado sin preocupaciones de moda, liberado de dogmas y de las pretendidas leyes del cine".

GORKI-BRECHT

El Teatro Nacional Popular presentó en su primer espectáculo de esta última temporada: "La mère", adaptación de Bertold Brecht de la novela de Máximo Gorki.

En 1930 realizó Bertold Brecht esta adaptación de la última versión del texto de Gorki a la escena; era ésta la segunda adaptación teatral realizada por Brecht, después de "Aventuras del valiente soldado Schweyk" de Hasek, en 1928. Se trata de una versión teatral libre, que sigue el texto original, durante las primeras cinco escenas, las otras prolongan el cuadro histórico de la novela, inspirándose en diversos relatos de militantes revolucionarios para prolongar la acción de una novela que se convertiría en un texto clásico de los obreros de Alemania.

La crítica señala las grandes virtudes del "meteur en scene" en este montaje que ha realizado Jacques Rosnei, asistente de Roger Planchon—, en el Teatro Nacional Popular de París. Y el espectáculo despierta la nostalgia de una representación del Berliner Teatro que representó "La Mère" de Gorki, rigurosamente y que tuvo como principal actriz a Helene Weigel. El crítico Jean Pager en "Combat" señala que la obra de Brecht inspirada en la novela de Gorki, sitúa el texto con fines pedagógicos, sobre las etapas de una toma de conciencia que hace de una mujer voluntariosa pero apagada, una militante enérgica y decidida, que poco a poco se deja ganar por la dialéctica marxista y totalmente absorbida por esta nueva manera de concepción del mundo, hasta el extremo de querer cambiar el mundo, del mismo modo como ella ha cambiado.

El crítico Guly Dumuer del "Le nouvel observateur" afirma igualmente: "Como declararon recientemente los animadores del "Living Theater", que el teatro debía conducir al público para cambiar y transformar el mundo. Es tal vez, saliendo de una obra como ésta de Bertold Brecht que se puede operar

IMAGEN recomienda

GENIO Y FIGURA DE HORACIO QUIROGA / Emir Rodríguez Monegal

estudioso por largos años de Quiroga y uno de los mejores críticos latinoamericanos de hoy, el autor analiza la personalidad, la vida y la obra del gran narrador uruguayo con su sencillez, capacidad de evocación y rigor habituales. Eudeba. (Buenos Aires).

DEL SURREALISMO A MACHUPICHU / Juan Larrea

libro polémico, que recoge textos de diversas épocas sobre el surrealismo y sobre Machupichu, "piedra de toque", pero que tienen un denominador común: la dilucidación de una concepción poética personal enfrentada a la de Pablo Neruda Ed. Mortiz. (México).

ANAGNORISIS / Tomás Segovia

poemas de reconocimiento (anagnórisis) en que un hombre que conoció el exilio desde su juventud encuentra su hogar en el esplendor de las cosas terrestres; aventura personal pero también colectiva de este poeta venido de España a México, y que es uno de los más profundos de nuestra lengua. Ed. Siglo XXI. (México)

EL CEMENTERIO MARINO / Paul Valéry

uno de los poemas cardinales de nuestra época en la versión de Jorge Guillén; el volumen se enriquece con un texto del propio Valéry y un ensayo crítico, también célebre, de Gustave Cohen. Alianza Editorial.

FURGON DE COLA / Juan Goytisolo

"los trece ensayos reunidos en el presente volumen reflejan voluntariamente la ambigüedad y el desgarramiento inherente a la situación peculiar del intelectual en España" —dice su propio autor, considerado entre los más significativos escritores españoles de su generación. Edit. Ruedo Ibérico. (París).

EL AMOR LOCO / André Breton

primera versión castellana de uno de los textos más célebres y brillantes del fundador del surrealismo; suerte de profunda indagación poética en las fuentes invisibles del amor total. Edit. Joaquín Mortiz (México).



esta conversión saludable. Con un montaje sin exageraciones, sin formalismo exasperado, nos sumerge en una fría emoción que tiene más repercusión que la pretendida por catarsis que pretende el teatro del "pánico".

TEATRO CARACAS

SABADO 2 DE MARZO
9 p.m.
¡OH! IONESCO
Grupo Teatral Bohemio

DOMINGO 3 DE MARZO
11 a.m.
Monique Duphil - Pianista
Conciertos Dominicales

MARTES 5 DE MARZO
9 p.m.
¡OH! IONESCO
Grupo Teatral Bohemio

MIÉRCOLES 6 DE MARZO
9 p.m.
¡OH! IONESCO
Grupo Teatral Bohemio

JUEVES 7 DE MARZO
9 p.m.
¡OH! IONESCO
Grupo Teatral Bohemio

VIERNES 8 DE MARZO
9 p.m.
¡OH! IONESCO
Grupo Teatral Bohemio

SABADO 9 DE MARZO
9 p.m.
¡OH! IONESCO
Grupo Teatral Bohemio

DOMINGO 10 DE MARZO
11 a.m.
Marina Auristela Guanche - Soprano
Conciertos Dominicales

DOMINGO 10 DE MARZO
6 p.m.
¡OH! IONESCO
Grupo Teatral Bohemio



LIBRERIA educación

(teléfono 41.41.58)
Pasaje Río Torbes, Local 148
Torre Norte
CENTRO SIMON BOLIVAR

NOVEDADES
LA VUELTA AL DÍA EN OCHENTA
MUNDOS

/Julio Cortázar
CIEN AÑOS DE SOLEDAD/Gabriel García
Márquez
CAMBIO DE PIEL/Carlos Fuentes
EL SIGLO DE LAS LUCES/Alejo Carpentier
EL LIBRO DE LOS SERES IMAGINARIOS
/Jorge Luis Borges
CRIMENES DE GUERRA EN VIET-NAM
/Bertrand Russell
EL AMOR LOCO/André Breton

Al estudiantado le ofrecemos todo en:

ECONOMÍA - PSICOLOGÍA
FILOSOFÍA - SOCIOLOGÍA
PERIODISMO - ADMINISTRACIÓN
HISTORIA - POLÍTICA
PEDAGOGÍA - TEATRO - ENSAYOS

Librería EDUCACION a sus gratas órdenes

librería COSMOS

Pasaje Río Apure, Local 200, Sótanos
Centro Simón Bolívar, Telf. 41.53.55,
Caracas

NOVEDADES

VALERY: El cementerio Marino ... 6,50
SARDUY: De donde son los can-
tantes ... 9,—
RUSSELL: Crímenes de guerra en
Vietnam ... 12,—
Vargas Llosa: Los Cachorros ... 35,—
Perlman: El trabajo social indivi-
dualizado ... 24,—
Seltitz-Yahoda: Métodos de investi-
gación en las relaciones sociales ... 42,—
Goytisolo: El furgón de cola ... 27,—
Cortázar: La vuelta al día en ochenta
mundos ... 36,—

Nos especializamos en literatura latinoame-
ricana ... ya llegó el número 20 (febrero)
de la revista MUNDO NUEVO.

Literatura - Historia - Sociología
Pedagogía - Economía - Política
y otras especialidades



para la adquisi- cion de las edi- ciones de la

UCV

dirijase
a

Servicio **D**istribucion
□ **P**ublicaciones
• **BIBLIOTECA** •

○ tel. 622811 ○

LA CIENCIA Y LA TECNOLOGIA ¿SIERVAS DEL ARTE?

GUSTAVO ARNSTEIN

Desde que hace algunos años "El Nacional" realizó una encuesta sobre las personalidades más trascendentes del siglo XX, pudimos notar que una gran cantidad de intelectuales venezolanos no tiene ideas claras acerca de lo que ha representado la ciencia en el acontecer humano de esta centuria inconclusa. Semejante premisa debe sostenerse cuando se comprueba que para nuestros hombres de ideas Pablo Picasso es el individuo más representativo de las últimas décadas. No ponemos en duda la genialidad creadora del pintor malagüeño, ni su posición cimera en el mundo de las artes. Pero de allí a colocarlo como el personaje que auna los elementos esenciales —positivos y negativos, favorables y desfavorables, sobresalientes y mediocres— que identificarán al hombre del siglo XX ante la posteridad, existe un abismo que no podemos dejar pasar con los brazos cruzados.

Basta echar una mirada retrospectiva a los sucesos fundamentales ocurridos en estos últimos sesenta y siete años, para darnos cuenta que ellos, directa o indirectamente, han estado oscilando, como un péndulo, alrededor de lo hecho por una élite de hombres que con sus exitosos ensayos intelectuales han trastornado las perspectivas del hombre, desde su sentido del tiempo y la distancia hasta sus más pequeñas ambiciones personales. Einstein, Planck, Bohr, Heisenberg, Millikan, Sommerfeld, Fermi, Oppenheimer, De Broglie son algunos de estos representantes de la especie humana que con sus ideas o sus experiencias, con sus razonamientos o sus demostraciones han dado a nuestra época su íntima personalidad. Contrariamente a lo que se oye decir normalmente, los grandes líderes de estos tiempos —Stalin, Churchill, Roosevelt— estructuraron sus planes políticos en función de las posibilidades de bienestar; poder y —¿Por qué no decirlo?— de destrucción que le abrieron los triunfos científicos de estos hombres. "Somos prisioneros del mundo atómico" es ya un slogan de cuya veracidad no nos hemos percatado del todo. Tanto el sabio como el ignorante viven pendientes de lo atómico, la piedra de los alquimistas que cayó en manos de los codiciosos. Como dice Onofre Rojo (1): "Los físicos habían descubierto la transmutación de los átomos y podían convertir en oro toda materia, dentro de sus laboratorios. Lo que no podían prever es que simultáneamente fabricaban algo más importante: PODER, y este cae siempre en manos de los políticos y los generales."

Estos hombres de mentalidad superior, sin darse cuenta trabajaban como los grandes artistas del Renacimiento para unos Médicis y unos Uffizi, que se quedaban con sus creaciones para hacer con ellas lo que les viniera en ganas. Y ya sabemos que fue lo que hicieron.

Y así como relacionamos siempre a los siglos XV y XVI con sus grandes pintores y escultores, del mundo asociara el siglo XX, sin pensarlo dos veces, con sus grandes científicos, pues vivimos unos tiempos cuyas directrices físicas y psicológicas han sido abiertas por los hombres de ciencia.

Por eso es estar de espaldas a la realidad, pensar que Picasso representa nuestra época con más propiedad que Einstein, Bohr o Heisenberg, nombres que para nosotros parecen no tener la importancia que, gustemos o no, tienen en la configuración definitiva de nuestra época.

Este largo preámbulo lo hemos considerado necesario para demostrar lo equivocado que estamos al creer que la ciencia y los científicos son parias de los políticos, los generales, los artistas o de cualquiera que sea. Hágase el uso que se haga con las conclusiones científicas, ellas siempre reflejan sus propios alcances. Como en las obras de arte, no importa quien sea el dueño, lo que admiramos o criticamos es la obra en sí, sin que nuestra impresión esté afectada por el lugar donde se exhiba. De la misma manera las ventajas o la peligrosidad que pueda tener una verdad científica cualquiera, le es intrínseca a ella misma, independiente de quien oprima el botón para demostrarlo. Y es que los éxitos científicos, como las obras de arte, son inconfundibles e inimitables debido a los valores superiores que les ha comunicado el que los ejecutó.

Porque el objetivo de los científicos, al igual que el de los artistas, es la búsqueda de la belleza. Pero es una belleza que debe poseer un ingrediente sin el cual pierde toda su fascinación: la verdad. En ese se consumen todos los desvelos del hombre de ciencia: en encontrar la hermosura de la verdad. A él no le interesa demostrar las cosas de cualquier manera: sus demostraciones están repletas de elementos creadores donde queda impresa la delicada sensibilidad del investigador. La experiencia de Millikan para calcular la carga eléctrica del electrón produce admiración, por su originalidad, su pureza y su autenticidad. Para quien lo comprende, ese experimento produce tanto éxtasis como la contemplación del Moisés de Miguel Ángel o Las Meninas de Velázquez. Habrá muchos "Moisés", pero el de Miguel Ángel es único, inigualable. Así mismo la carga del electrón se puede calcular de diversas maneras, pero el experimento de Millikan es inigualable en claridad, hermosura de procedimiento y fehabilidad cuantitativa. Algo semejante se puede decir de la experiencia de Brown para comprobar el incesante movimiento de las moléculas líquidas o del efecto fotoeléctrico de Einstein. Son experiencias que dentro del mundo científico tienen la jerarquía de las grandes pinturas, los grandes libros y las grandes esculturas en el mundo de las artes. Con la diferencia de que para ser científico no sólo hay que poseer intuición, espontaneidad y sentido de la belleza; hay que tener además una larga y medulosa preparación. Hay que aprender el lenguaje simbólico de las matemáticas, la física y la química. Cuando se les domina y se les conjuga certeramente con el talento natural del investigador, se logran los grandes éxitos científicos. Un proceso similar al del artista, pero más arduo y complejo. El problema del científico está en que su creación sólo la comprende y aprecia el reducido círculo de los individuos que están mediana o igualmente preparados en su campo de trabajo. Pensamos

que es esa falta de popularidad y de propaganda que acompaña a las creaciones científicas —y que debido a su complejidad no se puede remediar— la que lleva a que se escriban sentencias tan rotundas y tan falsas como ésta leída recientemente: "Si el arte debe aprovechar la técnica, ha de ser para sobrepasarla, jamás para ir a la zaga" (2). Pues la técnica, como la ciencia y el arte, es una alternativa creadora del hombre.

La frase de Roberto Guevara insinúa, indirectamente, como si la técnica fuera algo inferior al arte. En realidad no es ni superior ni inferior; es simplemente algo DIFERENTE, ya que sus objetivos son distintos a los del arte y la ciencia. Mientras el arte siempre ha buscado fundamentalmente la belleza, y la ciencia ha buscado fundamentalmente la verdad, la técnica, más pragmática, ha buscado fundamentalmente ser útil al hombre. Lo que no invalida que tanto la ciencia como el arte y la tecnología sean consecuencia del espíritu creador del hombre. ¿Negará alguien la imaginación, la espontaneidad creadora que implica construir un transistor o un microscopio electrónico? El sentido de la belleza no tiene por qué expresarse únicamente en palabras, sobre un lienzo o sobre un trozo de piedra. Igualmente puede hablar a través de un tubo de ensayos, un circuito eléctrico o un sistema óptico. No importa el lenguaje: lo que importa es el ingenio del hombre para hacerlos decir cosas bellas.

Aunque en una dimensión más pequeña, aseverar que el arte debe sobrepasar a la técnica es como si, dentro del mundo del arte, pretendiéramos jerarquizar entre la música, la pintura, la escultura y la literatura. Una clasificación semejante es un problema que se sale de los grandes conflictos del raciocinio humano, para adentrarnos en las minucias intrascendentes de los gustos y las preferencias. Por eso no podemos admitir jerarquizaciones en el universo creador del hombre. La ciencia, el arte y la tecnología son grandes territorios en ese universo, que se interrelacionan por medio de las fronteras comunes de la inteligencia y la belleza, componentes de la más importante propiedad humana: la cultura. Y como dijo Ortega y Gasset, "en una sinfonía de Beethoven la naturaleza pone las tripas de cabras sobre los rubios violines, la madera para los oboes, los metales para los clarines, el aire sonoro para los sonidos y todo lo que en una sinfonía de Beethoven no es ni tripa de cabra, ni madera, ni metal, ni aire sonoro, eso es cultura". Conseguir "eso" —bien sea en la ciencia, el arte o la tecnología— es lo que interesa al hombre. Lo demás es gastar energías en problemas artificiales, inflar globos que se perderán sin pena ni gloria en el firmamento de la historia humana.

(2) Roberto Guevara, carta a Omar Carreño, "El Nacional", 17/10/67, página de arte.

(1) Onofre Rojo, "Oppenheimer y la responsabilidad moral del científico", por publicarse.

una pintura risueña: cecil everley

EVERLEY HA logrado con sus pinturas, expuestas en la Sala Menéndez, una suerte de eternidad: una inconciencia inocente y risueña, que se sitúa al margen de la evolución plástica y de las exigencias humanísticas de todo quehacer estético. Desprendido de su época, flotando en un pre-impressionismo de gratos colores y floridos temas, Everley ha logrado con su experiencia una sorprendente habilidad técnica, una evidente facilidad expresiva, que hace aún más extrañas estas naturalezas muertas tan apacibles y burguesas. Se piensa a veces que este mundo de Everley ya no existe: los paisajes neutros de un país inexistente, la luz de flores y macetas de invernadero, el tiempo muerto de cosas muertas o inexistentes como imágenes de libros y manuales de horticultura. Pero no hay tal. Everley existe y traslada un mundo existente, al menos psicológicamente, para este mundo y pinta y crea serenas telas, donde se vislumbran insólitos destellos de virtuosismo formal, infortunadamente ahogados por la afectación casi pueril de las armonías y la composición. Everley, más que un pintor, es un cronista que vaga por el mundo superficial de algunos millones de buenas gentes, acostumbrados a la vida fácil y a la ausencia de angustia para aceptar la corteza del mundo, tan parecida a un ramillete de flores, citas o a una caja de bombones. Y sin embargo, todo es posible menos negar que Everley tiene un oficio y lo emplea eficazmente. Unos pasos más en su proceso formativo y tal vez hubiese resultado un pintor honesto de la cotidianidad. Pero todo esto es una presunción y nos queda ese perfume excesivo de sus telas, la sofocante vacuidad de la belleza de los manteles y los pequeños tesoros de lugares bien cuidados y limpios, ajenos a toda racha de inquietud y trascendencia.

Pintores como Cecil Everley existen en todas partes y en todas partes cumplen su función. Un poco más de habilidad y capacidad técnica y lo gran sobrepasar fronteras, atraer una clientela de gusto turístico. Este es el tipo de pintura que desespera a los jóvenes y parece justificar a veces su desmedida impaciencia creadora. Por una vez, la disciplina y la asiduidad no concluyen una búsqueda, la estancan. Pero no hay al menos, falsificación: Everley pinta lo que siente. Un artista joven debe también considerar que además del talento y la técnica que sólo se consigue mediante el trabajo, existe la problemática humana de cada individuo, intransferible, maravillosamente disímil.

R. G.

la "serie negra" en la cinemateca nacional

Al lado de la película griega "Jóvenes Afroditas", de Nikos Kondouros; de "Homenajes" a Monica Vitti, Machico Kio, Román Polanski y Claude Autant-Lara, y de la reposición de clásicos como "La Viuda Alegre" y "La Dama de las Camelias", la Cinemateca Nacional proyectó durante el mes que termina, una interesante muestra de lo que, en la historia del cine norteamericano, se ha llamado la "Serie Negra".

Ocho films de siete directores de Hollywood integraron la programación. Vimos *La Soga* y *Pacto Sinistro*, de Alfred Hitchcock. Además, *La Luz que Agoniza*, de Georges Cukor; *La Burla del Diablo*, de John Huston; *El Beso de la Muerte*, de Henry Hathaway; *Encrucijada de Odio*, de Edward Dmytryk; *La Ciudad Desnuda*, de Jules Dassin; y *El Reloj Asino*, de John Farrow.

El "Cine Negro" norteamericano

floreció en un momento particularmente difícil para el cine en los Estados Unidos. No hacía frente entonces a las Ligas de la Moralidad que, en la época de Chaplin y Mary Pickford, obligaron a la industria del celuloide a huir de New York y refugiarse en Hollywood. Los enemigos eran los líderes macartistas que, luego de Hiroshima y del famoso discurso de Churchill sobre la "cortina de hierro" comenzaron a descubrir "rojos" enemigos en cada calle y en cada rostro mal afeitado.

El "Cine Negro" norteamericano no se preocupará fundamentalmente del hecho policial en sí mismo, en la simple trama que dará al final la identidad del asesino. Irá más lejos. A la indignación psicológica, por una parte, de acento psicoanalítico. Por la otra, a veces en tono panfletario, incursionará en las barriadas de New York, en los muelles de Manhattan, en los "viñedos de la ira" de Steimbeck, en ese submundo miserable de la floreciente América que, precisamente por su mal aspecto, no debía ser contemplado por nadie y, mucho menos, llevado a un cine que, desde entonces, empezaba a jugar papel primordial en la guerra fría.

No es de extrañar entonces que *La Ciudad Desnuda*, de Dassin, surgiera en 1948, y que dos años más tarde, el "Cine Negro" alcanzara la cumbre con *Pánico en las Calles*, de Elia Kazan; *La Jungla de Asfalto*, de John Huston, y *Las Sombras del Mal*, del mismo Dassin. Justo entonces la embestida facistoide que frenaría el avance de aquella generación de postguerra, alcanzaba su mayor virulencia. El "Cine Negro" era una forma de protesta que, en poco tiempo, daría paso al conformismo y la claudicación de los principales líderes —Dmytryk, Ford, Wyler, Kazan— y al exilio de otros, como Chaplin, Dassin, Foreman y Joseph Losey.

La cinemateca nos ha brindado la oportunidad de admirar, durante el mes de enero, algunos de esos films de una brillante época del cine norteamericano, y de un género tan hollywoodense como el "western" y la comedia musical. Contra viento y marea, frente a problemas de la más variada índole, nuestra Cinemateca, con sala prestada y sus oficinas con olor a cloroformo, continúa su magnífica labor.

A. V.

cine al día No 2

CON UNA MAYOR conciencia sobre su propia función cultural (que no excluya, naturalmente, una posición crítica sobre los supuestos valores de la cultura) acaba de aparecer el número 2 de la revista *Cine al día*, cumpliendo de esta manera lo que pudiéramos llamar su segunda jornada de prueba en esa lucha que toda publicación nueva, en nuestro país, debe librar contra numerosos y bien conocidos obstáculos. No hemos tenido la oportunidad de leer el primer número de *Cine al día*, no obstante que desde esta misma sección se le dedicó un espacio, una muy breve reseña para expresar nuestro placer por su feliz y oportuna aparición. Feliz, porque su presencia refleja cierto gusto estético, gusto que no resulta exagerado pedir a una revista cuando entre sus propósitos inmediatos está el de despertar el interés y la atención de todos los públicos; y oportuna porque ha coincidido con un momento en que los problemas relativos al cine se están comenzando a plantear de manera más razonable y urgente y en la conciencia del espectador, del asiduo a las salas cinematográficas, se empieza a notar un cambio de actitud, una preocupación un poco más exigente por el contenido implícito de las películas, razón suficiente para necesitar una orientación congruente y escrupulosa sobre esa materia. Es todavía muy prematura para pensar que *Cine al día* logre esta última aspiración, pero casi estamos seguros que poco a poco adquirirá mayor influencia, mayor unidad, a medida que sus objetivos se precisen, porque el equipo humano que la promueve lo constituye y en personas capaces, activas, persuasivas del valor combativo del cine. Al parecer, la batalla que abre *Cine al día* se traza en términos de

una operación por hacer crear leyes que condicionen, protejan e impriman realidad al cine nacional, para que pase de esa búsqueda hasta ahora insuperable de un sueño a una existencia real y tienda a aflojar los lazos y la presión de la industria internacional del cine que en nuestro país tiene carácter de "colonización". A tal efecto, el equipo de *Cine al día* trata con argumentos de persuadir al Estado de la necesidad de esa legislación, puesto que en Venezuela se da el caso de un "industria cinematográfica privada" con eficiente material técnico y al mismo tiempo hay un grupo inactivo de jóvenes cineastas de talento, en fin, las condiciones justas para que se haga posible un movimiento creador y se establezcan las bases de una industria filmica a la altura de países más desarrollados. Si esta es una de las búsquedas que se propone *Cine al día* —aparte naturalmente, de impulsar una acción porque se despierte el espíritu del público y adquiera una mayor conciencia— nosotros no podemos menos que ponernos de su parte, convencidos del papel creador del cine, de su valor como arte capaz de expresar la circunstancia actual del hombre; y por segunda vez saludamos esta excelente revista, tan buena como las mejores que vienen del exterior, que ha tomado para sí una tarea ardua y la defensa de un fenómeno de alcance social típico de nuestro tiempo. Para referirnos al contenido de este número, haremos hincapié sobre el editorial: "Ley del cine: utopía e ideología", el interesante debate sobre "Cine y alienación", "El cine verdad y su técnica" y las notas que aparecen al final en las cuales sobre la aceptación o rechazo de las películas prevalece el interés de una crítica objetiva.

E. P.

burchard ¿que es pintar?

LA PINTURA JOVEN puede comenzar siendo muy vieja. Tan vieja y gastada como el vetusto oficio de procurar agrado y entretener. En oportunidad de reseñar la primera tentativa plástica de Felipe Burchard, presentada en la Galería El Muro, irremediablemente nos planteamos el problema de los límites y sentido de la pintura. Esto es, de la pintura como tal, definida fundamentalmente

como expresión artística. ¿Es legítimo, interesante, plausible o en algún modo valioso registrar todo intento plástico, una vez que un mínimo de habilidad artesanal asegure una cierta capacidad formal? Desde luego el asunto no compete exclusivamente a los criterios estéticos. Es también, y probablemente por encima de todo, un asunto de realidad económica. Existe el mercado, los gustos del público, sus exigencias. La pintura, aunque se piense poco en esto, obedece a estos imperativos, cuando requiere primeramente un éxito financiero. O bien, cuando solamente y por azar, coincide por hermandad espiritual con los gustos comunes decorativos, adecuados a patrones ampliamente difundidos a través de los canales comerciales o industriales. El objeto artesanal y el diseño industrial tienen una finalidad, calidad y noble función, cuando son creados para acompañar al hombre en su cotidianidad, sin pretensiones mayores. El objeto decorativo gratuito, falsamente original, afectado en su esencia y en su manifestación, es un híbrido incómodo. La pintura comercial es en principio uno de los peores engendros, porque es un malentendido radical: no hay correlación entre sus ambiciones y sus funciones reales. Tal vez sea exagerado juzgar de una vez por todas una obra que apenas se manifiesta ahora en una primera exposición. En este sentido, no juzgamos a Burchard, el artista que comienza, sino al síntoma que representa. Porque desafortunadamente Burchard es ejemplar en su actitud complaciente y en la confusión de recursos y técnicas que pone a la disposición de su interés de agradar chocando ligeramente al espectador. Es el típico trasagrador de novedad para un público alletargado por viejas aficiones plásticas, satisfecho de encontrar la estampa del clown, el inubicable expresionismo de algunas figuras de ancianos nudosos y cetrinos, el exotismo cromático y las abigarradas texturas con que se gestan formas o personajes conocidos. El efecto es seguro en un espectador desprevenido: un aire moderno, un "no se qué" extraño o extravagante, rodea lo que siempre ha constituido la utilería decorativa de los salones familiares que anidan un mal gusto que sabe adaptarse a las épocas. Esto es precisamente lo grave: emplear la habilidad, la facilidad, los recursos técnicos y las posibilidades expresivas en función de una necesidad de complacer a quienes menos exigen-

cias presentan. Burchard es joven, tiene la destreza de un ilustrador, de un artesano que aplica sin exigencias sus dotes a producir entes decorativos. Es posible aún que con el curso de las experiencias y del tiempo aprenda a madurar, logre desvincular de sus esfuerzos la parte artística de la decorativa. Es decir, si en alguna manera desea averiguar qué significa la responsabilidad de crear un mundo y definir una experiencia humana a través de la pintura.

R. G.

joh, ionesco! joh, rosselli!

ENTRE LAS VERSIONES tan variadas y a veces hasta tan contradictorias que hemos podido ver de las piezas de Ionesco, la que el joven director Levi Rosselli presenta actualmente en el Teatro Caracas, merece sin duda alguna nuestra atención en razón de la idea del planteamiento. Rosselli ha escogido dos breves comedias: *La Laguna* y *La joven casadera*, dos textos recientes del dramaturgo que se hallan un poco fuera de su temática habitual de la paradoja y de la protesta individualista, y ha concebido un montaje personal que traduce una manera suya de interpretar el teatro o, por lo menos, lo que él se propone como solución formal de una situación teatral. Acaso entre los dramaturgos contemporáneos, sea Ionesco quien ofrece mayor libertad de creación a los directores noveles, merced a esa ambigüedad e incongruencia aparente de sus piezas y a la engañosa ausencia de una línea crítica que parta del texto mismo y fije la conducta del director. Ionesco tiene, pues, diversos puntos de vista y uno de ellos parece haber sido "captado" por Levi Rosselli. La libertad aquí está entendida en el juego exterior de la escena, en tomar todo el espacio del teatro como escenario, como lugar donde se empuja la acción de los personajes, de tal manera que los actores llegan a confundirse con los espectadores, reclamando para sí una nueva perspectiva y una dinámica en el desarrollo de las situaciones. A este punto, un grupo de actores se ubica en la platea, ocupa las butacas y desde allí "asiste" a la representación, pero tomándolo parte activa en la acción que se lleva a cabo en escena. Este planteamiento de Rosselli enriquece el juego teatral, es una incorporación que hace al espectáculo más ágil, le da un tono de acción colectiva y, naturalmente, lo vuelve mucho más tolerable. Pero, en realidad, Levi Rosselli no está inventando nada extraordinario, está aplicando una variante de las muchas técnicas "audaces" que posee el teatro contemporáneo en su lucha por destruir las viejas formas escénicas. Acaso se trata de una idea excelente para nuestro teatro atado a convencionalismos, una idea que habla en favor de la imaginación y de los recursos que puede mostrar este joven director a quien un público entusiasta celebró su primera incursión en el teatro. No dudamos del talento de Rosselli, de su desparpajo, de su velocidad para asimilar y lograr cierto dominio coreográfico, así como admiramos su tenacidad, su fervor. *Vinazohuleka, Amoroso y Boom*, fueron experimentos unos más y otros menos logrados, pero experimentos que revelaban su aptitud. ¡Oh, Ionesco! contiene una idea más creadora y dinámica, aún cuando no por ello muy original. Sin embargo, el problema de esta nueva tentativa de Rosselli no se halla en la solución de determinada exigencia, sino en la dirección misma de ese planteamiento. Digamos que Rosselli se mostró torpe para maniobrar los mismos elementos que el había incorporado a las dos comedias de Ionesco, que no logró controlar ni resolver la estentórea confusión de los actores, las exigencias de sus gestos, voz y movimientos, en fin, que el espectáculo se le escapó de las manos. Esto sin duda le resta toda la intensidad a su trabajo y hace que ¡Oh, Ionesco! se haya quedado en una buena idea, pero una buena idea fallida.

E.P.

Colaboran en la redacción de mesa redonda: roberto quevara, alberto valero y esdras parra.

Si es al lector a quien le corresponde terminar la labor emprendida por el novelista, como afirma Sartre, si la creación literaria no se realiza plenamente sin la intervención, sin el esfuerzo de ese ser desconocido, una novela como *Cambio de Piel* (1) exige del lector un acto que por lo general va más allá de sus capacidades ordinarias: la enajenación y la complicidad. Novela realmente ambiciosa y —podríamos añadir— avasalladora, *Cambio de Piel* es, en manos del trémulo lector, una suerte de objeto peligroso, algo como una carga explosiva capaz de hacer estallar su conciencia y su pasividad. El lector, acaso, no encuentra la verdadera razón de este libro si antes no decide el abandono de susceptibilidades y se entrega a él, lo padece y asume este padecer de manera realmente física, como un acontecimiento fecundante. Tal vez la lectura de *Cambio de Piel* pide todo eso al lector y mucho más, una actitud de paciente permeabilidad, una entrega belicosa que no se quede en el límite de lo temporal, porque una vez que el libro se ha cerrado es cuando su acción comienza a operar en nosotros y su efecto, su sentido, crece como una realidad inseparable.

En el nivel anecdótico, la novela cuenta el viaje de cuatro personajes —dos hombres y dos mujeres— que se desplazan de México a Veracruz y se detienen un día y una noche en Cholula y visitan los monumentos arqueológicos. Toda la anécdota se puede resumir en esas pocas palabras, es la historia de esta larga jornada que desencadena un juego sistemático de recuerdos, sensaciones, conflictos y hechos imprevisibles, como una fuerza subterránea que los personajes necesitan vivir. Cada uno de estos seres está en lucha consigo mismo, con los otros y con el mundo, ese mundo que constituye el pasado y que el presente se empeña en prolongar. Y acaso cada uno desea en lo más íntimo ahogar una realidad provisional y frustrante para salvaguardar sus propios sentimientos. A este punto, el viaje de Franz y Javier, Isabel y Elisabeth, resulta casi como una metáfora de la evasión interior y un reclamo subjetivo en la búsqueda de un tiempo secreto que la muerte no logre destruir.

Franz e Isabel —un arquitecto checo y una joven mexicana—, Javier y Elisabeth —un escritor mexicano fracasado y una judía norteamericana—, son los seres que nos propone Carlos Fuentes víctimas de un llamado silencioso y persistente. Con estos personajes, que no aspiran a constituirse en tipos pero que batallan por una propia autonomía que los justifique, que les proporcione un relieve de autenticidad, se construye este espléndido libro de gran suntuosidad verbal y se profundiza en esa condición de desesperada desnudez del hombre contemporáneo. Fuentes, al parecer, no ha pretendido edificar personajes novelescos en el sentido tradicional, sino seres o imágenes de seres capaces de ofrecer o de reducirse a un último modelo: el hombre circunstancial, el hombre que no puede escapar a los hechos de su realidad circundante. Casi podríamos asegurar que *Cambio de Piel* describe una simbología. Octavio Paz dice "Desde que nacemos ingresamos al mundo de los símbolos; apenas nos bautizan, somos un símbolo frente a otro símbolo" (2), para evi-

FUENTES Y LA PASION POR LA PALABRA

ESDRAS PARRA



denciar una corriente que va de la realidad a la literatura. Pensémoslo como fragmentos de una unidad vital en donde entra en juego la visión que el autor posee sobre el mundo.

La historia de Javier, este escritor decepcionado cuya obra no ha logrado justificarlo en el plano moral, parece estar condicionada por el amor y la indiferencia. Son dos estados de ánimo —si se pueden llamar así— que lo han acompañado desde la infancia. Es el hombre que busca el amor no como una experiencia particular, sino como una fuente de liberación de tensiones antagónicas. Su acción hacia el mundo sobresale más como una lúcida amargura que el amor no alcanza a modificar. En este sentido es ilusoriamente libre, pero en el fondo permanece atado al testimonio que no ha sabido traducir en sus novelas. Su relación con Elisabeth está viciada por la afirmación cada vez más consciente de su propia derrota. Elisabeth, a su vez, es su contrapartida, o mejor, su imperfecta contrapartida: la judía norteamericana que vive en un mundo de estímulos inmediatos en los que el cine es su expresión más segura. Ella misma es como una heroína de esas viejas películas que nunca cesa de evocar y de amar, una suerte de ingrátida Kay Francis, una nueva Carole Lombard expulsada del orden histriónico de la imagen hacia el caos exterior del mundo. Poco falta para que se convierta en la idea abstracta de la mujer, para que nos persuada que ella no pasa de ser un fantasma que sólo necesita de la presencia del hombre para actualizarse. Contra la esencia de Javier, Franz, por su parte, sería entonces el aspecto más dramático de la fatalidad. Franz Jelinek, el arquitecto adscrito al campo de concentración Terezin, testigo y de alguna manera cómplice involuntario de acontecimientos terribles, ha experimentado su condición de hombre, en un momento en que otros hombres buscaban escapar a esa condición mediante la lucha. Es un hombre que debería estar abrumado por amarguras o desencantos, por ese juego ordinario

que ejerce la culpabilidad en los espíritus que no son particularmente recios o refractarios. Pero es verdad que el recuerdo pesa sobre él, su pasado está demasiado vivo, subrayado de significaciones y de evidencias o de combinaciones de ambas que apenas se atrave a formular, es como una zona insoluble y parasitaria que lo devora. Isabel, la mexicana cuya juventud la mantiene en el límite de la inocencia o de una precaria inocencia, es un aspecto corpóreo del amor y una especie de reconciliación de humillaciones y triunfos. Podríamos decir que Isabel es como otro rostro de Elisabeth, su complemento en el plano físico y la promesa de una continuidad del amor.

Pero olvidemos esta reducción arbitraria que acaso se justifica por el deseo de hacer accesible esta novela que no parece ofrecer otras claves más allá de su riqueza verbal, de su instantánea descargas de palabras en un juego envolvente. Fuentes nos propone la palabra con noción sagrada, como riesgo único de la creación literaria en la tentativa por penetrar la realidad. Lo que Fuentes persigue a cada instante y de manera simbólica es la destrucción y al mismo tiempo la ordenación de esa realidad que conforma el presente. Es por eso que los personajes de *Cambio de Piel* reclaman una comprensión total dentro del cuadro del mundo contemporáneo. La historia, mejor, las historias transmitidas por los recuerdos en los cuales no opera una solución de continuidad sino que surgen como instantes abrumadoramente lúcidos, minuciosamente fotográficos, colocados en un vasto collage, conducen a un sistema de interpretaciones en la cual se mezclan por igual la naturaleza del hombre y la estructura del lenguaje.

Tal vez estos personajes que nos esforzamos por precisar dentro de rasgos físicos comunes, dentro de un contexto humano real y conocido, se nos escapan porque su esencia es pertenecer al universo de la invención pura. Esa es la diferencia que hay substancialmente entre la obra de Fuentes y la del resto de los

novelistas hispanoamericanos. Su narrativa es antes que nada pasión por la palabra, por su ritmo, por sus transfiguraciones. En *Cambio de Piel* ha inventado una fábula en el sentido más literal: "un asunto imaginario y maravilloso", para ilustrar una idea: la novela como ejercicio absoluto del lenguaje. Una novela, parece decirnos, apunta a la imaginación desde zonas poco cotidianas donde la palabra tiene una realidad concreta. "El eje invención verbal y crítica del lenguaje rige toda la obra de Fuentes" —dice Octavio Paz (3). La dificultad que esta novela ofrece al lector medio se halla en este punto. Es necesario abolir las nociones aprendidas, sacudir esa cómoda pasividad que convierte la lectura en un acto mecánico. Fuentes abre otra proposición sin duda más ardua y acaso más de un lector en vagas tentativas no ha pasado de aquel episodio en que se describe con abundosos detalles la cópula de dos caracoles adheridos al muro, y que es como un anticipo de ese otro encuentro de Javier y Elisabeth en la cama de la habitación del hotel de Chalupa. Y porque evidentemente la condición formal de esta novela es otra que la claridad, se hace preciso buscar su ritmo y su tono en esferas menos conocidas, inventarla a medida que se lee, recrearla y al mismo tiempo dejarse seducir por ella como por algo que nos intriga y necesitamos descifrar, que posee un sentido, un movimiento interno, una dimensión subjetiva más allá del flujo ambiguo y vertiginoso de las imágenes.

Hay algo tangible en *Cambio de Piel*: es su actualidad. Lo que circula como la historia singular de cuatro seres puestos a confrontar sus realidades interiores, alude de manera directa a nuestro tiempo. Fuentes comunica ese tiempo, lo distingue, creando conexiones contradictorias sobre las cuales sea posible expresar su verdad. Es por eso que sus personajes se pueden ver como fragmentos coherentes y simultáneos de un presente. Animados y encarnados una percepción de ese presente: ahí está el cine, las ciudades, las calles los cafés para Elisabeth; los campos de concentración, la exterminación en masa, un orden histórico que se desploma, para Franz; los mitos y falacias del mundo contemporáneo como materia de esa conciencia sensible y lúcida que es Javier. Resulta necesario, entonces, que Fuentes intercale ese último capítulo que es como un epílogo delirante en donde se conjugan fenómenos de nuestra época. Y no es casual que esta novela culmine sin ofrecer al lector una verdadera solución, porque nada puede ofrecer el hombre como acabado en un momento en que el rasgo esencial de la vida es la indeterminación, la inseguridad, la ambigüedad. Como esa carta o confesión final lanzada por alguien significativamente desde un manicomio, que insinúa otra verdad desesperante: todo es falso porque la "única realidad que importa es falsa y se nos va a morir si no la protegemos con más mentiras, más apariencias y locas aspiraciones".

- (1) Carlos Fuentes, *Cambio de piel*. Edit. Joaquín Mortiz. México, 1967.
- (2) Octavio Paz, *Corriente alterna*. Edit. Joaquín Mortiz. México, 1967.
- (3) Op. cit.