

imagen

Quincenario de Arte, Literatura e Información Cultural / Nº 11 / Caracas, 15/30 de octubre 1967 / Bs. 0,50.

En este número:

- Bienal de Sao Paulo ■ Entrevista a Antonio Pascuali ■ Los caminos actuales de la crítica ■
- Cortázar y su primera novela ■



as
tu
rias

premio
nobel de
literatura

comunicación de masas

■ NO SE TRATA DE UN TEMA PROBLEMÁTICO tan sólo en nuestro país, sino también en el mundo entero. El progreso de los medios de comunicación colectiva es uno de los rasgos más impresionantes de la cultura de nuestro tiempo. Para bien o para mal de esa cultura, ello es una realidad evidente. Y hasta inquietante. El poder influir, a través de la prensa y los medios audiovisuales, sobre sectores hasta ahora marginados de la sociedad, es un fenómeno que puede llevar al entusiasmo, pero también a la reflexión más crítica. El fenómeno es en sí mismo estimulante, pero se torna dramático a poco que se analicen sus últimas consecuencias. ¿Se ha logrado crear realmente una verdadera cultura colectiva, o de masas, como suele decirse? ¿O se ha caído más bien en una pseudo-cultura quizá más humillante que la propia ignorancia? ¿Se ha suscitado un diálogo real entre los hombres, o se ha impuesto por el contrario un control más uniformante que dirige a los seres a través de claves bien estudiadas? "El Occidente, que ignora el opio, conoce la prensa", decía Malraux en uno de sus libros iniciales. Formulada hace ya más de cuatro décadas, esta frase adquiere hoy una estremecedora vigencia, pero sobre todo en lo que concierne a los medios audio-visuales. Dominados por empresas publicitarias, estos medios no parecen orientados a ejercer una influencia positiva en la sensibilidad contemporánea. Lejos de propiciar la libertad de expresión y de promover los valores auténticos del hombre en todos los planos, actúan más bien como un elemento enajenante. La más asfixiante publicidad, la propaganda ideológica encubierta, la vulgaridad y el sensacionalismo no pueden conducir sino a una manipulación de las conciencias. Se convierte al público en un simple y cada vez más paciente "consumidor" de una supuesta cultura. Es el camino que lleva a una más grave alienación: la sumisión de la sociedad a los valores de una clase dominante cuyo principio rector es el éxito. Todo esto lo comprueban tanto los estudios de especialistas en el tema como las observaciones de escritores que para nada están ligados a una concepción académica o aristocratizante de la cultura. "La cualidad esencial de la cultura de masas —afirmaba recientemente Arthur Miller— es su tendencia a absorber cualquier cosa sin diferenciación, y en proporción no conocida antes". Es justo reconocer, sin embargo, que hay países donde los medios audiovisuales sí ejercen más plenamente una función cultural y social —esa función de "servicio público" que les ha asignado como objetivo fundamental la Unesco. Pero entre esos países no podríamos citar, lamentablemente, al nuestro. El predominio, entre nosotros, de la radio y de la televisión comerciales, con todos los signos que ya hemos señalado, es lo que configura nuestra política de comunicación de masas. Un libro reciente del profesor Antonio Pasquali, que analiza este hecho con lucidez y objetividad, es de una abrumadora verdad. Se impone, por consiguiente, una radical toma de conciencia frente a ello por parte, sobre todo, de la inteligencia nacional. Un debate sobre este problema que tanto gravita sobre la vida del país en todos los órdenes, podría ser una buena dilucidación. Un debate veraz y sincero, que no se deje polarizar por extremos. En este caso, como bien lo apunta el profesor Pasquali, "las visiones apocalípticas y el conformismo pragmático son los términos extremos de un maniqueísmo inoperante". Las páginas de este quincenario estarían dispuestas para acoger una discusión sobre el tema ■



imagen

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

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

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

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

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

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

LOS CAMINOS ACTUALES DE LA CRÍTICA

pierre-henri simon

HACE exactamente un año, se reunió durante diez días, en Cerisy-la-Salle, dentro de la tradición rejuvenecida y revigorizada de Pontigny, un impresionante areópago de especialistas franceses y extranjeros, para una exploración a fondo de las nuevas tendencias de la crítica (1). Georges Poulet dirigía los debates que comenzaban, dos veces diarias, con lecciones magistrales, seguidas de intercambios de opiniones entre historiadores, teóricos del arte y lingüistas atiborrados de ciencia. Estaban representadas allí tres generaciones, desde Boris de Schloezer, Marcel Raymond y Bernard Guyon, que formaban el coro de los ancianos, hasta los menores de cuarenta años, tales como Serge Doubrovsky, Jacques Leenhardt, Jean Ricardou y Gérard Genette, pasando por la brillante pléyade de jóvenes maestros, Jean-Pierre Richard, Jean Rousset, Raymond Jean, Max Milner; y dejo de contar. Aldo Rossi, Ince Walter, Paul de Man, M.—Lefebure, G.—W Ireland y Françoise von Rossum, venidos de Italia, Inglaterra, Suiza, Bélgica y Holanda. Faltaban algunos jefes de grupos, como Blin, Picon, Starobinski y Barthes, pero Dios sabe que allí estaban sus discípulos en pie de guerra. Se sabe que Raymond Picard no podía ir sin riesgo de su vida. Algunos fieles de las formas tradicionales de la crítica, histórica y moral, adoptaron en general, con Conrad, un silencio prudente: el viento soplaban hacia lo nuevo. Y soplaban fuerte. No vacilo en decir que el volumen que acaba de salir de esas diez jornadas de especulaciones profundas y sutiles, preparado por Jean Ricardou y publicado bajo el título de **Los Caminos actuales de la crítica**, tiene un interés excepcional, no sólo por la actualidad del tema y por involucrar nuestros problemas culturales más apasionantes, sino por la calidad de la información, del pensamiento y de la expresión misma.

Se trata sin duda, de una obra difícil de resumir por la diversidad de direcciones y la abundancia de ideas que contiene. Y no hay necesidad de decir que se trata de una crítica, sabia y minuciosa, muy por encima del nivel modestamente artesanal de descifrar y aclarar la diaria producción literaria en que se mantiene el folletínista. La lectura de éste, necesariamente aproximativa, se atiene a panoramas y sólo provoca reflexiones de sentido común o de gusto personal. Eso puede resultar útil cuando la ideología desborda y la vegetación es tan exuberante que recubre y confunde las pistas. Lo que se presenta, en todo caso, cuando leemos de un tirón los dieciocho capítulos que contienen los textos y las discusiones de las dieciocho conferencias de Cerisy, no es sólo la divergencia de los itinerarios de la nueva crítica, sino la oposición de sus inclinaciones y propósitos. Se suele estar generalmente de acuerdo para buscar un apoyo, a la vez inmediato y metódico, en la obra, excluyendo o por lo menos desvalorizando las aproximaciones históricas y biográficas, pero ¿qué le pedimos? ¿qué idea hay que formarse de su génesis y de su naturaleza misma? Los gramáticos ya no se entienden y hasta llegan a disputar entre sí.

Georges Poulet, que lo repito, presidía los debates, los inauguró proponiendo una definición. Para él, lo que caracteriza a la crítica nueva es una actitud de participación, de identificación de la conciencia del lector y de la expresada en el texto. Los precursores pueden ser el bergsonian Thibaudet, para quien el acto crítico es esencialmente un movimiento de adhesión; Jacques Rivière, orientado por Gide hacia una disponibilidad del alma y una plasticidad intelectual, que hacen de él el "quietista de la crítica"; Charles Du Bos que, ante la obra, ya no quiere ser nadie, sino el "asiento de sus estados"; Fernandez, que busca la coincidencia en el plano de la afectividad conceptualizada o de la inteligencia pura, y Proust, finalmente, para quien el provecho de la lectura reside en el acuerdo con el ritmo vital e intelectual de un autor y la perfección en un mimetismo que se convierte en aptitud para plagiarlo. Sin duda, esta coincidencia del lector con el otro en la lectura y en la crítica (que no es sino la lectura llevada al máximo de perfección), Poulet no la ve como el encuentro con otro situado en la historia, definido y determinado por sus aventuras del sentimiento y del pensamiento, sino, en el sentido proustiano, como el de "un yo profundo", entregado por la creación artística, aprehensible en la obra por sus formas y sus temas tanto como por

su lógica y sus ideas: pero siempre, para él, el hecho literario por excelencia es la identificación de dos conciencias, la perfecta comunicación de dos personas.

En el fondo, Georges Poulet tiene evidentemente razón y llevado por sus interlocutores, va lo más lejos posible en su dirección, llegando a reconocer que la comprensión de la obra es una aventura análoga a la amistad o al amor. ¿Pero no significa esto excluir precisamente de la crítica lo que hace que se llame crítica, el acto de juzgar? Expresión de una conciencia personal, el texto literario plantea inevitablemente problemas estéticos y morales; se sitúa claro está, en relación con los valores de la belleza, pero también con los de la verdad. Decir como Valéry "que en literatura lo verdadero no es concebible", sólo es defendible tratándose de una verdad positiva y dogmática; pero, aun tratándose de la poesía, la literatura no podría descargarse de una idea de lo verdadero que, por flotante y ambigua que sea, no es menos un juicio del espíritu, que no puede dejar indiferente al espíritu de aquel a quien se propone. Pensar de otra manera es despersonalizar la función del crítico, reducido —y Poulet admite muy bien la consecuencia— "a anular su vida propia, a ver su conciencia invadida por una conciencia extraña". Esta manera de vaciarse del yo para dar entrada a otro, ¿no es el acto místico por excelencia? ¿Y podría hablarse todavía de crítica? Ahora bien, aun estando de acuerdo con Poulet en pensar que el espíritu crítico, ante el texto literario, debe comenzar por ser, si no quiere negar su objetivo, la apertura de una conciencia ante otra, creo también que, si no quiere ser infiel a su función, tiene que guardar cierta distancia para que sea posible el juicio. Y yo prefiero, en definitiva, a la imagen pasiva y quietista de la coincidencia, la imagen activa y personalista del diálogo, que envuelve, con la necesidad primera de un impulso de simpatía, la distinción de los seres y la sumición de los valores.

Me queda por hacer una segunda observación, no general, sino histórica y concreta. Al designar el subjetivismo crítico como tendencia esencial de los nuevos métodos, ¿no generaliza Georges Poulet su propio proyecto? Lo hace seguramente cuando reconoce el reencuentro del escritor en la obra como un hecho consciente, dando a esta palabra su pleno sentido: lo que está al nivel del espíritu, de la experiencia reflexiva y de la expresión meditada. En la línea del intelectualismo clásico y precisamente leibniziano, sólo ve como realizable la comunicación intersubjetiva si es referida a la universalidad del espíritu; desconfía del orden de los cuerpos como de una contingencia separadora, y del inconsciente como algo que no llega al ser; lo que conduce a poner al psicoanálisis, sistemáticamente, fuera del juego de la actividad crítica: seguramente no es esa la tendencia actual y los interlocutores lo han señalado. Con más frecuencia, esta tendencia actual, en su inclinación dominante, lejos de ser el subjetivismo, considera por el contrario la obra como un objeto, como un sistema cerrado como una conciencia si se quiere, pero sin referirse a una persona concreta. Después la estudia como ha dicho Jean Ricardou, "como si el autor no existiese", considerando que la técnica

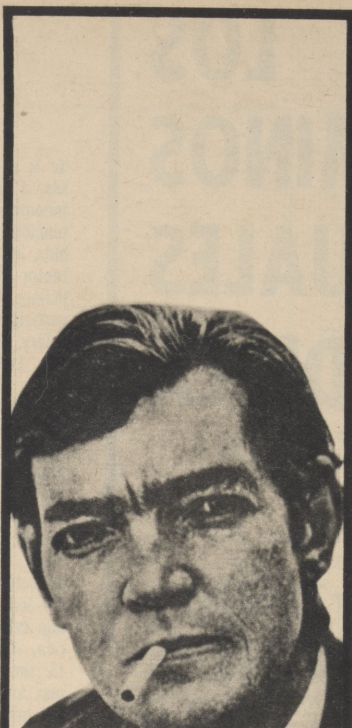
de la escritura sometida a los impulsos inconscientes, a las presiones de las estructuras y a la autonomía del lenguaje, determina, fuera de toda intención psicológica o moral, individual y preconcebida, el sentido del texto. El hecho de que el director de los debates hiciese referencia a Thibaudet, Rivière, Du Bos, Fernandez y Proust, y en cambio los participantes más jóvenes lo hiciesen a Mallarmé, Valéry, Bachelard, Merleau-Ponty y, sobre todo, a Lacan, Lévi-Strauss y Foucault, demuestra la existencia de una frontera custodiada por el cordón aduanero ideológico más severo.

Ciertamente, algunos buenos espíritus se esforzaban en conciliar los puntos de vista, en acercar la literatura y, como consecuencia, la crítica que la explica, a las cimas de la creación libre y del pensamiento que piensa. Ingeniosamente, Jean Rousset oponía su formalismo interesado por el sentido personal de los textos, a cierto estructuralismo que no quiere conocer sino las combinaciones gratuitas del lenguaje. Gérard Genette, en su elaboración de una crítica pura, que no teme asimilar a una retórica, volvía a descubrir la evidencia, afortunadamente simple, de que el sentido va siempre ligado a una forma y de que el estilo es la personalización del lenguaje. El menos alejado de Georges Poulet, por su proyecto de alcanzar la profunda interioridad del yo creador a través de su mundo imaginario, J.—P. Richard, que ha dado a propósito del estilo "líquido" y "envolvente" de Sainte-Beuve, una deslumbradora demostración de su método y de su talento, reaccionaba también contra el error peligroso de objetivar la obra hasta el punto de deshumanizarla. Pero la intervención más característica fue la de Serge Doubrovsky: apartándose de las posiciones de un libro suyo de hace dos años, ¿Por qué la nueva crítica?, que era todavía una apología de esa nueva crítica, la mostró esta vez desviada y superada por una "nueva nueva crítica" que, por una aplicación indiscreta de los supuestos de las ciencias humanas a la literatura, separa a ésta de la existencia, de la historia, de la condición humana, la precipita y se precipita con ella en el no-pensamiento, el inconsciente, lo impersonal, lo vacío, el caos verbal. Esta reacción resultó inesperada, pero no ilógica, si se piensa que Doubrovsky viene del existencialismo sartriano, hoy día desbordado y recusado por su ala neo-marxista, neo-freudiana y estructuralista; en todo caso, ha irritado, no tan sólo por algún exceso de simplificación polémica, sino porque iba al fondo del proceso: la debilidad dialéctica y el peligro intelectual del sistema. No se inquietan tan sólo los sexagenarios de las academias y de la Universidad: las veinte páginas vigorosas publicadas este mes por Jacques Borel a la cabeza de la *Nouvelle Revue Française*, bajo el título **Deshumanización de la literatura**, son un síntoma importante que corrobora el de la lección de Doubrovsky.

Dicho esto, con lo cual estoy de acuerdo, añado honestamente que al leer este rico volumen, me sentí impresionado y seducido por la agilidad dialéctica y el nivel cultural de la última generación literaria. Generación de críticos más bien que de creadores, y seguramente por saberlo quieren hacer de la crítica una especie de creación. Jean Ricardou, fracasado hasta ahora en la novela, se manifiesta aquí como un notable analista, incluso cuando sus tesis son discutibles. En el fondo, lo que yo reprocho a estos jóvenes es una escolástica, que les perjudica de dos maneras: en cuanto los coloca en la frágil certidumbre de que, fuera de la encrucijada en que se encuentran el marxismo, el psicoanálisis y la lingüística, ninguna literatura, ninguna crítica, podrán ser modernas y válidas; y en cuanto los expone a recargarse de ideología. Les falta ante los textos, aun en sus mejores momentos, una frescura de alma, una suavidad en las palabras y, en el fondo, lo que Georges Poulet desea en el lector, una capacidad de amar. Sus más finas intuiciones se rodean de concreciones abstractas. Pero aun cuando se extravían siguen siendo inteligentes.

Traducido de "Le Monde" (setiembre de 1967), este artículo puede tener especial interés para nuestros lectores: no sólo presenta un panorama de las diversas tendencias de la actual crítica francesa, sino que demuestra cómo está vivo el pensamiento crítico en el mundo (n. de la r.).

CORTÁZAR



Y SU PRIMERA NOVELA

En *Los Premios* (1), primera novela de Cortázar, nos encontramos ante una escisión entre la problemática existencial desarrollada novelísticamente y las consideraciones abstractas sobre aquélla realizadas a través de soliloquios; ruptura que se resolverá en unidad compacta en sus cuentos y novelas posteriores. La primera impresión que nos ofrece la lectura de esta novela es que esos soliloquios intercalados en letra cursiva a lo largo de la novela, pudieran dejarse de lado sin menoscabo de la acción novelesca. Entonces ¿por qué? ¿para qué?

Sin duda que esos intercalados no agregan gran cosa a la comprensión de la novela. Seguramente el escritor argentino no pudo vencer la tentación de desbordar, en arriesgadas imágenes y en lenguaje poético-filosófico, la totalidad de su pensamiento. Parece que lo quisiera decir todo. A este punto podemos preguntarnos por qué no ha logrado desarrollar novelísticamente lo que en los soliloquios no son más que disquisiciones mentales. No queda otra alternativa que observar la novela desde dos planos o dimensiones.

En uno se desarrollan los hechos a través del tiempo y del espacio: es acción, trama novelesca. Rica por la variedad de tipos humanos que representan toda una escala social. En el segundo plano hay una disección mental del primer plano. En otras palabras, esa acción la lleva Cortázar al plano intelectual, al de las ideas —es una meditación del autor sobre la acción, y en este plano ya no hay límites. De ahí que al mismo Persio no se le puede catalogar como un verdadero personaje. Más bien parece una sombra que se mueve entre los demás pasajeros del *Malcom*, que está allí y no está allí. Está fuera del juego humano. Por encima de ellos en cuanto su supervisión lo lleva más allá de lo aparente y real, y por debajo del ámbito humano en cuanto no participa del vivir, ve y observa pero no actúa. En él reside la "supervisión" de la acción. Y es que Persio a menudo se convierte en el autor que subrepticamente penetra en él para mirar sus creaturas.

Persio en cuanto puro pensamiento, logra una respuesta aunque

momentánea a la totalidad; su supervisión le lleva a abarcar el todo en una armonía perfecta. A fuerza de velar en las noches cuando todos duermen —nos dice Cortázar— se comunicará con la sustancia fluida de la noche: "ciertas cosas hay que mirarlas con los ojos desnudos... pienso que sólo una visión poética puede abarcar el sentido de las figuras que escriben y conciertan los ángeles". Por un instante Persio contempla lo infinito, y, consecuentemente, dentro de ese infinito, la muerte de uno de los pasajeros —esa contemplación es fugaz, luego hay una vuelta al aquí y al ahora. En sus *Historias de Cronopios y de famas* (1962) Cortázar crea los cronopios que son precisamente esos seres que poseen un órgano ya en extinción en el hombre actual, el cual permite ver y percibir lo bello y hermoso. Persio, al igual que un cronopio, posee ese órgano que le permite entrever hasta en las cosas inanimadas la vida; puede decirse que las cosas palpan para Persio. Por ello Persio-autor nos habla de "la tercera mano", ese órgano poético y vital que es el único medio que posee el hombre para hallar un sentido y orden en el impenetrable caos del mundo. Esa "tercera mano" se insinúa —nos dice Cortázar— a veces fulminante "en una instancia de poesía, en un golpe de pincel, en un suicidio, en una santidad" para ofrecernos lo inmediato y auténtico.

En el plano novelístico están los demás pasajeros del *Malcom*. Si Persio representa al igual que los cronopios la negación del pragmatismo (su misma dedicación vocacional, el acultismo, es sin duda lo más opuesto a lo útil), el partido de "la paz", como llama humorísticamente el autor al grupo formado por el Dr. Restelli, don Galo, la familia Trejo... constituyen un grupo compacto, caracterizado por un común denominador: la mediocridad y futilidad. Son los seres vulgares que también forman parte de la vida. Los que vegetan sin plantearse el problema de la existencia. Sus conversaciones nos los muestran acomodaticios, respetuosos del orden existente y satisfechos de lo establecido por la vida. Cortázar logra, con una buena dosis de humorismo, crear el pequeño mundo de

estos seres. El segundo grupo lo forman los pasajeros que se han impuesto la vida como problema, los que buscan entretenerse a sí mismos. Estos están relacionados a su vez con otro personaje-objeto: la popa, ese lugar prohibido del barco, cerrado a los pasajeros, que se envuelve desde las primeras páginas de la novela en un cierto halo misterioso aunque no del todo logrado.

La popa se convierte en la vida misma que puede ser, para algunos, algo explicable, de ahí que "el partido de la paz" acepte la prohibición como algo lógico y comprensible, y que quede satisfecho de cualquiera explicación que se les dé. Por el contrario, para los otros, la vida es un absurdo a la que hay que buscarle una razón descifrando las incógnitas que plantea. Dentro de esta actitud hacia la vida, las imposiciones sin sentido no pueden ser aceptadas.

Si el grupo de los banales está satisfecho de sí mismo porque no tiene conciencia de su propia vida, los otros pasajeros están conscientes de ser vidas fracasadas o, mejor dicho, intentos de búsqueda de una razón de vivir. Tratan de hallar un ajuste en el mundo existente. Medrano, ayudado por Claudia, es el único que llega a ver en sí mismo, y, por lo tanto, el único capacitado de hallar una respuesta y su propia salvación vital, muere en el intento de pasar al lugar que coharta su libertad. ¿Por qué la muerte elige precisamente a Medrano?

A través de los soliloquios de Persio se perfila la idea de un destino que el hombre no puede desviar: "...pero algo le dice que en el curso de la noche va a instaurarse un orden, una casualidad inquietante...". Una fatalidad absurda pesa sobre el hombre; Persio la presiente: "tenemos capitán... tenemos capitán. Y es como si en el desorden del pensamiento rápido y fluctuante de su sangre, coagulara lentamente la ley, madre del futuro, la ley, comienzo de una ruta inexorable". La verdad se le oculta al hombre, pero su condición humana será siempre la incansable búsqueda por comprender el secreto que encierra la vida.

luciana de stefano

Una favela es un conjunto de **barracos**. "Un barraco —afirma A. Dantas, el prologuista— es un rancho hecho de tablas, cubierto de lata, cartón y tablas también. Tiene dos divisiones no muy cómodas: una, la sala-cuarto-cocina (nueve metros cuadrados cuando mucho) y la otra, un pequeño cuarto con espacio justo para una cama".

En uno de esos barracos de la favela de Canidê de Sao Paulo, en la calle A, exactamente en el mercado con el 9, vivía Carolina María de Jesús.

El título del libro: **Cuarto de despejo** (algo así como "Cuarto de Desperdicios"). El desarrollo: anotaciones en forma de diario que mantienen, desde 1955 hasta 1959 (4 años), una secuencia de vivencias acaecidas alrededor del lugar de habitación. Los personajes: sus tres hijos, los habitantes de la favela, los mercaderes habituales y la ciudad de Sao Paulo, cuya clasificación, según sus propias palabras, es la siguiente: "El Palacio es la sala de visita. La Prefectura es el comedor y la Ciudad es el jardín. Y la Favela es el patio donde botan la basura".

Escrito en un estilo auténticamente popular, manteniendo a través de la construcción gramatical los vicios idiomáticos corrientes del lenguaje del pueblo, el diario de Carolina nos envuelve en una atmósfera asfixiante, donde palmamos permanentemente la angustia que se aferra a cada centímetro del espacio que contiene la Favela.

No importa que a veces el verbo no sea el más adecuado. No es importante tampoco que de repente nos encontremos con una frase cortada por la ausencia del pronombre. Esto es secundario. Carolina es una mujer del pueblo,

tados y hasta perdidos dentro de nuestros propios dominios. Porque en definitiva, los dominios del favelado son reducidos: "Y así, el día 13 de mayo de 1958 yo luchaba contra la esclavitud actual: ¡el hambre!".

Y a través de todo el libro, en cada anotación, al amanecer, a la hora de dormir, tendremos que saludar casi con estupor, pero respetuosamente, a ese vecino extraño que sin esperar la invitación, se ha instalado en nuestra casa. Pero no ha escogido sitio definido. No se ha asignado un lugar específico, simplemente ha decidido establecerse horizontal y verticalmente en todo el espacio que nos pertenece. Ahora es un habitante más; alguien que nos obliga a compartir su presencia cotidiana; y a pesar de que protestamos contra su osadía, él permanece impávido, grave y seguro, como un invasor que ha ganado en justa lid ese derecho. Y entonces, racionalizando la defensa, sólo cabe exclamar: "El mundo de las aves debe ser mejor que el mundo de los favelados que se acuestan y no duermen porque se acuestan sin comer".

La fantasía, el sueño como recurso, proporciona el freno necesario para las motivaciones que nos inducen a auto-agredirnos. La poesía es el instrumento: "Y yo, que soy exótica, quisiera recortar un pedazo de cielo para hacerme un vestido".

Y esta es la otra constante. La poesía toma los hilos y dirige la acción. Ahora inevitablemente habrá que proseguir. Estamos definitivamente seducidos. Asqueados pero seducidos. Asqueados por las cosas que describe Carolina. Seducidos por ese lenguaje claro, donde las imágenes parecen brotar del fondo de una lata de agua limpia de las que se llenan a las cuatro de la mañana —después de

ca y transforma los grandes discursos, las innecesarias lamentaciones en conceptos precisos: "Los políticos saben que yo soy poetisa. Y que el poeta enfrenta la muerte cuando ve a su pueblo oprimido".

Y así, día tras día, cuando las calles de Sao Paulo se llenan de papeles, cuando los parlantes dictan las consignas electorales de ocasión y los políticos halagan a los favelados con bagatelas comerciales, de nuevo se inicia el círculo vacío que los habitantes de la favela han recorrido y cuyos recodos conocen de memoria:

"Cuando el político es candidato promete que dará aumento y el pueblo observa que es cierto que aumenta su sufrimiento".

Pero alrededor del barraco de Carolina ocurren cosas sorprendentes. Sus vecinos son favelados y como tales han asumido las normas de la favela; son reglas que no están establecidas en ningún reglamento, que no aparecen en ningún ideario o código, que solamente es posible presentarlas a través de patrones de conducta estandarizados: el negro del barraco de al lado "que tiene relaciones sexuales con su hija de 9 años". El barraco de Fernanda y Armin que "que practican sus escenas amorosas delante de los niños".

La amante que discute con el concubino y para provocarlo "bate contra el suelo a su hijo de dos meses".

Es la favela y estas actitudes son inherentes a la conducta del favelado.

Es su vida, está en juego su existencia. Un juego que, contra su voluntad, acepta una existencia que se niega continuamente: "Estoy

mundo y trasmundo de la favela

Carolina María de Jesús. Cuarto de despejo Edit. Abraxas Buenos Aires, 1963

inculta pero con una manifiesta inquietud por los libros: "El libro es la mejor invención del hombre", afirma. Por las noches, cuando las tareas inherentes a la subsistencia del día han sido cumplidas, entonces espera el sueño escribiendo su diario o "manoseando un libro".

Pero si su lenguaje es inculto y su estilo no se ajusta a los rigores tradicionales de la sintaxis, los acontecimientos que describe son de por sí suficientes para destacar la validez de sus escritos; después que nos hemos iniciado en su lectura, que entramos en contacto con los vecinos de la favela, podemos afirmar que hemos aceptado incondicionalmente el reto y continuamos leyendo casi con desesperación el manifiesto. Porque **Cuarto de Despejo** es eso: Una proclama abierta donde la realidad asume dimensiones tan extraordinarias, que a veces parece, no que estuviéramos leyendo palabras, sino escuchando gritos. Gritos de protesta en contra de una sociedad donde la cosificación ha alcanzado tal magnitud, que de repente nos sentimos desorien-

hacer una cola enorme— en el chorro común de la favela. Asqueados, por las inmundicias "catadas" (recogidas) en los peroles de basura, en las calles de Sao Paulo y que después habrán de servir como materia de canje para adquirir algunos alimentos elementales; seducidos, por esa capacidad intuitiva que nos estremece: A veces, se mudan algunas familias con niños para la favela. Al principio son educadas, amables. Días después, usan el calor, son procaces y repugnantes. Son diamantes transformados en plomo. Se transforman en objetos que estaban en la sala de visita y fueron para el cuarto de desperdicios". Y desde ahí, desde el "cuarto de despejo", contemplamos como la fe inicia la fuga, como la confianza se debilita y se desvanece: "la democracia está perdiendo adeptos. En nuestro país todo está enflaqueciendo. El dinero es flaco. La Democracia es flaca y los políticos son flaquísimos. Y todo lo que está flaco, muere un día".

El pensamiento intuitivo aborda la lógi-

comenzando a perder interés por la existencia Comienzo a rebelarme. Y mi rebelión es justa".

Y esa rebelión, la de la existencia que se niega pero que permanece en pie para seguirse rebelando, exige nuevas vertientes, clama por nombres distintos, no pide, simplemente protesta: "Duro es el pan que comemos. Dura es la cama en que dormimos. Dura es la vida del favelado".

Pero el tiempo escapa. El libro de Carolina María de Jesús estremeció al Brasil y al mundo. Fue sólo un estremecimiento.

Mientras tanto, a la espera del estallido "los niños favelados siguen comiendo las cosas de la basura" y este diario es algo más que un testimonio.

Es el manifiesto de una rebelión. Una rebelión que, silenciosa, permanece fiel a la poesía. Porque, en definitiva, la poesía es el mejor aliado en la lucha permanente por el rescate de la dignidad del hombre.

jorge nunes



SER OTRO POR LIBRE ELECCION

José Balza
EJERCICIOS NARRATIVOS
Primera Serie, Ediciones Universidad de Oriente.

argenis daza guevara

ES EVIDENTE que todo escritor utiliza recursos que responden a las exigencias de su necesidad expresiva. Mapea elementos propios y los integra a la estructura general de la obra. El ejercicio narrativo, como el mismo Balza afirma en la introducción de los relatos, además de cada metodología particular, requiere en el procedimiento de construcción un nuevo ingrediente: "el empleo de modalidades técnicas ajenas, conscientemente elegidas". Allí radica la diferencia entre el ejercicio esencialmente creativo y la simple imitación; pues en el primer caso, entre varias alternativas el autor decide ser otro mediante la libre elección; pero ello lo hace con conocimiento de causa, y en el fondo, al desarrollar el trabajo, habrá partido de un punto de vista subjetivo: cree narrar a la manera del elegido, lo cual, a pesar del propósito, no es suficiente garantía para que el resultado sea fiel a la intención.

José Balza es un literato disciplinado. Su labor responde muy poco al azar, a las bondades de la musa. La materia prima que configura el mundo de su literatura es moldeada con mucho cuidado. Parte de una teoría y la desarrolla hasta agotar los límites del esquema. Antes, en su libro **Marzo Anterior**, planteó la idea de multiplicidad en los personajes, y sobre esa base construyó una hermosa novela. En esta Primera Serie de Ejercicios opera en forma similar; formula

como diría un jurista, toda una doctrina y luego la justifica con el rigor que le es característico. Siete relatos breves integran el libro, ligados por la unidad de concepto; hecho que sorprende si se piensa en el distinto tratamiento con que el autor acomete su obra.

En cada uno de los relatos sobresale la solidez como única fórmula válida de existencia. Los hechos se oponen a las cosas, por principio, mientras el hombre permanece como un espectador ajeno a los acontecimientos, sin transformar ni ser transformado, no obstante enriquecerse superficialmente con todo cuanto ocurre. Su búsqueda, razón de eternidad, está dirigida hacia la perfección, donde sólo encontrará el equilibrio de verdades y errores como síntesis definitiva.

Para Balza cada historia individual es una suma de recuerdos, y en este proceso localiza el núcleo de la felicidad. Sin embargo, el recuerdo alcanza valor literario porque es trascendente, ajeno a la anécdota, según las expresiones de Shiller.

En otro sentido, Balza viene a afirmar un detalle que se hace presente en casi toda la literatura joven de Venezuela; tal es el rechazo deliberado de la intuición como esencial al fenómeno creador. Hoy día, en el substrato de la obra deben existir sólidas constantes de cultura que implican, por su complejidad, un mayor riesgo y una visión más amplia del quehacer universal. No se trata de intelectualismo, sino de mayor responsabilidad ante la creación estética.

NECESITO REVISAR el trato que se da en la *Commedia* a los sodomitas. Sí, lo recuerdo, se les dedica el Canto XV del Infierno. Traigo mi libro en el bolsillo; es el ejemplar que utilizo en los viajes, una minúscula edición milanesa que me regaló una amiga con nombre medioeval: Matilde. El tomito está resguardado por una encuadernación de un verde fosco con filetes de oro. Lo abro y busco mi tema. Es el Canto en que Dante sorprende nuestra lectura con una de sus comparaciones más insólitas: *Come vecchio sartor fa nella cruma*. Los sodomitas, que divididos en escuadras, vienen por la llanura arenosa azotados por una lluvia de copos de fuego, se miraban unos a otros, nos dice Dante, como se suele hacer en el crepúsculo, bajo la luna nueva, y al descubrir a la pareja aislada que forma Dante con Virgilio, aguzaban las cejas, comprimiendo los ojos, "como hace el sastre viejo para enhebrar la aguja".

Estamos en la ciudad de Dite, donde purgan su suerte la segunda serie de condenados: los violentos: Dante ha visitado ya más arriba, en los cuatro primeros círculos, a los incontinentes: luego vendrán, reclusos en las profundidades sumas de las "malas bolsas", los que ocupan el último capítulo de la divina justicia: los fraudulentos. Ahora, entre los muchos que pasan, andando como sobre ascuas, uno reconoce a Dan-



DANTE (Bronce del siglo XV)

juan gil albert

al flanco de DANTE

te, y saliéndose de su batallón, lo toma por el borde de la túnica exclamando: "¡Oh maravilla!". Y Dante a su vez: "¿Aquí estás, señor Brunetto?". luego de reconocerlo a través del rostro cocido por la llama. Brunetto Latini le pide disculpas por sus deseos de hablarle y Dante le ruega con vehemencia que lo haga y le brinda la ocasión, para ello, de sentarse juntos, pero: "¡Oh, hijo mío! —le responde el retórico—, quién, de los que vamos aquí, se detiene un instante, lo purga después con cien años de fuego". Y le aconseja ir junto a él que, retrasándose de su compañero de condena, andará más despacio. Dante así lo hace, con la cabeza inclinada, en actitud reverente. Entonces el Latino le pregunta la causa de su estancia allí, siendo así que, por lo que ve, no ha llegado para él su día último, y luego que Dante le explica cómo se extravió en un valle y cómo Virgilio, reclamado por Beatriz, recibió el encargo de acompañarle a través de los Infiernos, para ser devuelto después al mundo de los vivos, él le predice su fama venidera, si se cumple la inclinación de la naturaleza por influjo de la benigna estrella que alumbró su nacimiento, pero también le añade cómo sus coterráneos, *le bestie fiesolane*, se declararán enemigos suyos precisamente por haber prodigado el bien, lo cual es natural que así sea puesto que, le precisa sentencioso:

*tra li lazzi sorbi
si disconvien fruttare al dolce fico.*

Más tarde, continúa, esa misma fama hará que ambos contendientes, los Blancos y los Negros, sientan hambre de ti, pero: "no será tu hierba para aquel pico", concluye. Dante, entonces, luego de haberle escuchado, rememora los tiempos en que la imagen paterna de Brunetto le enseñaba en el mundo, con sus pláticas frecuentes, "cómo el hombre se inmortaliza", y le hace saber hasta qué punto el recuerdo de aquella imagen querida vive afincado en su mente y entristece ahora su corazón. Si mi plegaria pudiera ser escuchada dice, no estarías aquí como un proscrito de la humana naturaleza. En esta ocasión, como cuando, con anterioridad, se ha encontrado entre los lujuriosos con Francesca de Rimini, Dante no puede evitar ante los dos condenados, el sentimiento de una compasión que no está completamente legitimada por lo que de piadosa contiene; como si un gramo de debilidad nos la hiciera sentir más humana. Por último pregunta a su antiguo maestro quiénes son, entre sus acompañantes, los más conspicuos. A lo que responde aquél: que merece la pena nombrar algunos, y de los otros es más prudente callar, debido a que son muchos y el tiempo corto, pero que, en suma, debe saber que todos fueron clérigos y literatos de gran nombradía, manchados por el mismo pecado. Cita, a continuación, porque los descubre cerca a Priscian,

un gramático del siglo VI, a Francesco d'Accorso, ilustre juriconsulto bolonés, y a un obispo de Vicenza, Andrea de Mozzi, que murió, subraya, extenuado por su vicio. Y como ve venir el humo de nuevas filas que avanzan por la arena caliente y en las cuales, dice, no desea formar, se despidió recomendándole su "Tesoro", *nel quale io vivo ancora*, y Dante lo ve marchar como los que corren en el campo de Verona en el primer domingo de Cuaresma, para lograr como trofeo una bandera verde, y parecía, según cierra el Canto: "El que vence entre ellos, no el que pierde", (*quegli che vince, non colui che perde*). Por lo que corría, cierto es. Pero ésta, como tantas, imprevista comparación que nos paraliza, admirados, la lectura, no sabemos bien qué oculta alusión encierra a una derrota que parece más bien confundir su sentido con lo victorioso. Uno de tantos motivos de meditación dantesca. Acaso esta imagen, vendedora al fin y al cabo, con que Dante nos despide de quien, él mismo conserva como dice, el buen recuerdo de alguien de quien aprendió, *come l'oum s'eterna*, reciba su inspiración del hecho de que estos condenados, y el Latino preferentemente, vivieron su vicio, enhiestos y sin arrepentirse de él; y alumbado por ello se le escaparía a Dante, tan ducho en penetrantes símiles, esta aparición de los corredores de Verona, superpuesta e identificada, con los que aquí, bajo los copos de fuego, corrían también. Dado que el arrepentimiento, o la vergüenza, abren las puertas del Purgatorio. En el Infierno expían los tenaces; al Purgatorio vienen a dar los afligidos. Y allí, en el Canto XXVI, volvemos a encontrar las mismas escuadras bajo el mismo fuego, de los que ofendieron a Dios, como particulariza Dante, con el pecado por el cual, César, en el día de su triunfo gálico, se oyó llamar *Regina* por sus soldados, como mordaz alusión, se desprende, a sus públicos amores con el rey de Bitinia. Sólo que aquí el fuego purifica y, debido a ello, las almas que lo sufren no intentan librarse de él. Es en ese Canto, precisamente, en el que Dante, tras haber escuchado la fresca lamentación provenzal del poeta Arnaut Daniel, que pena por el pecado hermafrodito, es decir por el que se comete entre hombre y mujer lo hace desaparecer de nuestra vista con esta apreciación sutil: "Y se escondió en la llama que lo afina".

El Purgatorio no es una creación cristiana, como se cree, ni su concepción encuentra puesto alguno en la más inflexible religiosidad de Israel. Su entidad es griega y en el "Gorgias" es donde asistimos a su aparición, como estado, al exponernos Sócrates la técnica de ultratumba por la que son juzgados los muertos y que establece la diferencia esencial entre los que se condenan y los que se salvan. Todo castigo que se inflinge tiene como fin, si este castigo es justo, o corregir, o ejemplarizar. Los condenados que sacan provecho de su expiación se curan, y esta

curación justifica, por sí misma, la necesidad del castigo; en cuanto a los otros, los incurables, si ellos no extraen de su situación provecho alguno y si únicamente, suplicio, constituyen una advertencia para los demás y se convierten en lo único positivo que puede restarles: la encarnación del mal. De modo que los primeros viven su purgatorio, los segundos personifican su infierno.

Corrientemente se oye decir: la vida es un infierno. Creo que si tratamos de ser imparciales y sabemos pesar el pro y el contra, la vida se nos aparece, más bien, como un purgatorio; o sea como un lugar de mejoramiento, en el que, eso sí, al hombre se le depara la posibilidad de agravarse o de utilizarse. Yo diría que el purgatorio está en el fiel de la balanza, y si uno de los platillos sucumbe, el otro vuela, según el peso o la ascensión que suponen de un lado lo infernal y de otro lo paradisiaco. Debido a ello yo prefiero, en Dante, la parte central de su poema; la que más comprendo, la que más se asemeja a la vida misma. Tanto que parece que no se ha salido de ella. El pecado no tiene allí ese carácter irrevocable que nos lo hace antipático, por estrecho, debido a su parcialidad. No se es allí, por decirlo así, pecador sino viviente.

Lo infernal, y lo paradisiaco, son, a mi modo de ver, situaciones menos constantes; constituyen momentos de la vida del hombre, momentos, justo es reconocerlo, de gran intensidad, pero que no se pueden sostener, debido a lo que parece una imposibilidad humana de mantenerse permanentemente en la tiniebla o a plena luz. Yo pienso si lo que llamamos Purgatorio no será, como estado, el normal del hombre: un saberse incompleto, dulce en ocasiones, amargo en otras, que nos humaniza dramáticamente.

No puedo menos que releer esos dos primeros Cantos del Purgatorio, cuya luz, terrenal, cobra al abandonar la oscura y el hedor del Infierno, una pristinidad que se nos vela en el trato diario con la vida. La luz del Paraíso nos sobrepasa, la del Infierno nos aterra, pero ésta, a la que los ojos de Dante recién salido de la oscuridad, llama: *Dolce color d'oriental zaffiro*, es la nuestra propia, la de la tierra, la luz del hombre, la del ámbito humano; la que nos vio nacer y nos verá morir; la luz de nuestra vida. Y es ahora, cuando las palabras de los acidiosos, que brotan como burbujas bajo las aguas fangosas de que se nos habla en el Canto VII, nos entregan la verdadera intención de su lamento:

*Tristi fummo
nell'aer dolce che del sol s'allegria.*

Es decir, nos permitimos el pecado de estar tristes, dentro de la alegría de este dulce aire soleado que Dante redescubre ahora, al salir de las "malas bolsas" a la claridad matinal. En realidad no es aún, matinal; Dante y Virgilio, apareciendo por el agujero de unas rocas que no son sino una isla del hemisferio austral, se encuentran con la serenidad del cielo raso, en las horas diáfnas que anteceden al alba. Venus es: *la bel pianeta che ad amar conforta*. Y Dante se pasma del brillo de cuatro estrellas sólo vistas, hasta ahora, por los primeros hombres, la Cruz del Sur, y llama viudo al hemisferio septentrional por no poder contemplarlas. El día vendrá después:

*L'alba vinceva l'ora matutina
che fuggia innazi, si che di lontano
conobbi il tremolar della marina.*

Exquisito. Y nada se ha escrito más delicadamente por un alma viril. En cuanto a la exactitud de Dante, los de mi tierra, podemos apreciarla en esta ocasión, si nos acordamos de la primera vez que, viniendo del interior, más concretamente de Alcoy, y a la altura de Jijona, hemos descubierto allá abajo, como un fresco golpe azul, el vibrante litoral alicantino. Es una exactitud que no se atiene tan sólo a la dicción; la dicción no hace, lo cual ya es mucho, más que acoplarse, escrupulosamente, en este caso, al ver; al ver como propiedad del ojo haciendo una sola emanación rítmica con la emotividad del alma. Dante no tanto piensa como "ve".

Lo que se llama el realismo medioeval no es más que un afán de realizar las cosas, viéndolas. Aun los más abstrusos conceptos teológicos se hacen visibles. En este sentido, los siglos cristianos, no hacen otra cosa que continuar, si se quiere de un modo extremado, pero extraordi-

nariamente rico de matices, el arbo de la plasticidad helénica, sólo que su estatuaría es menos ideal; lo que le interesa al cristiano no es lo arquetípico, sino lo corriente. Y así es como en la *Commedia*, todo lo que se razona es virgiliano, todo lo que se ve dantesco.

Con su mirada medioeval, sin olvidar que, a su flanco, Virgilio vela, y conduce, Dante ve venir algo, un punto luminoso, surcando las aguas con un deslizamiento suavísimo y a cuyos lados se mueve el resplandor de no se sabe qué cosa blanca. Es el primer ángel que se ofrece a su vista: el barquero de Dios. Conduce una nave de la que desembarca, en la ribera, un puñado de almas. El ángel se va, luego de haber trazado en el aire el signo de la Cruz. Y las almas, desorientadas, miran a todas partes; tratando de encontrar su camino, y cuando ven a los poetas, suponiéndoles ser almas que expían allí con anterioridad, se les dirigen preguntando. Es entonces cuando se aperciben de que uno de ellos está vivo y ésto las admira sobremedera. Dante, en sus andanzas, ha dejado una estela de estupor. La sombra que proyecta su cuerpo es lo que suele indicarle a las almas que su encarnación no ha cesado aún; otras se dan cuenta de que, al andar, mueve las piedrecitas del camino; y en una ocasión, cuando entra en la barca que sólo transpota espíritu, ésta recibe un peso al que no está acostumbrada. Pero ahora, lo que les llama la atención en la figura de Dante es que respira. Y se entretienen mirándole asombradas, según dice: "casi olvidando el ir a hacerse hermosas". Entre ellas un conocido se le viene a los brazos, al cual Dante, tratando a su vez de abrazarlo siente cómo sus manos se le vuelven por dos veces vacías a su pecho, siendo así que allí no hay nada material a lo que poder abrazar. Aquel cuyo aspecto, al menos, reconoce, es Casella un florentino que puso música a alguna de sus canciones. Dante le ruega, si su estado se lo permite, que le deje oír, por última vez, su voz. Casella lo atiende, y comienza a cantar aquella letra que dice: *Amor che nella mente mi ragiona*, con tal dulcedumbre, que ahora, en el momento de escribir, aún le suena a Dante, dentro de sí, el eco de su dulzura. Las otras almas, que habían venido con el cantor, estaban tan encandiladas como si ninguna otra cosa hiciera falta, hasta el punto de que Catón, aquél viejo estoico romano que hacía en estos lugares papel de administrador y de vigía, se les acerca gritándoles: "¿Qué es esto? ¿Por qué os habéis detenido? ¿No corréis al monte para despojaros del obstáculo que impide que Dios se os manifieste? ¿Qué negligencia es ésta?"

Yo no sé si, voluntaria o involuntariamente, Dante ha querido mostrarnos, en esta escena, con naturalidad tan profunda, en la plenitud de su melancolía y de su eficacia, la seducción de las gracias del mundo. Ha bastado que alguien cante, con voz humana, evocando la belleza mortal, para que todos aquellos que, transportados en emoción a la tierra, lo escuchan —¿y no, también, Dante?— se distraigan de que Dios les está esperando: *Quasi obliando d'ire a farsi belle*.

Después, la escena se desenvuelve con el empleo de uno de esos símiles cuya tradición se remonta a la fuente homérica y que no han perdido nada de su frescura original:

Como cuando picando su comino
los palomos juntados en el pasto
se aquietan sin su alerta acostumbrada.

Y si algo se aparece que les turba
dejan súbitamente lo que comen
porque un mayor anhelo los asalta;

Así vi cómo aquella leve gente
abandonando el canto se movía
cual el que va y no sabe dónde va.

No fue nuestra partida menos presta.

El autor de este ensayo es uno de los representantes más valiosos de la generación de escritores españoles que nacieron como tales al fermento de la Guerra Civil. Poeta de gran calidad lírica y prosista de sensibilidad narrativa y crítica, posee una obra extensa y lograda, aunque oscurecida por circunstancias bastante ajenas a la tarea literaria y muy cercanas a la pasión política. Su obra lírica, entre otros libros, comprende: *Misteriosa presencia* (1936), *Candente horror* (1936). Son nombres ignorados (1939), *Las Husiones* (1939), *Poesía* (1962). En prosa ha publicado recientemente un bello relato de corte autobiográfico: *Concierto en mi menor* (1964). Con el ensayo actual, un poco en retraso —aunque siempre materia crítica vigente— para acomodarse a la celebración recién pasada del centenario de Dante, inicia Gil Albert sus colaboraciones en nuestro quincenario. (N. de la R.)



JONATHAN SWIFT

un adelantado del humor negro

héctor a. carricart

S IEMPRE se dibuja a los elefantes más pequeños de lo que son en la naturaleza, y siempre se dibuja a las pulgas más grandes de lo que son". Cuando André Bretón leyó esta frase —escrita por el canónigo Jonathan Swift— dijo: "Todo lo señala como el verdadero iniciador del humor negro".

Doscientos años después Swift se ha convertido en una víctima de ese humor con la a parición del libro *Una modesta proposición* y otras sátiras (Editorial Brújula, Buenos Aires, 92 páginas, 1967).

Desde que nació, el 30 de noviembre de 1667, en Dublín o sus alrededores, la historia de Swift (y la de su obra) es un malentendido. Durante dos siglos fue descrito por sus biógrafos y exégetas como un moralista, cuyo ideal consistía en castigar los vicios de la humanidad: esa tesis tendía a demostrar que el propio Swift había vivido de acuerdo con las virtudes que predicaba. Los malentendidos son obra del propio Deán: él mismo se ocupó de sembrar las falsas pruebas de que su padre oficial (él se obstinó en presentarse como hijo de un integrante del Tribunal de Dublín y hay sobradas pruebas que era hijo bastardo de sir John Temple) había muerto entre marzo y abril de 1667 y su patraña resultó tan prolija que sólo fue desvirtuada en 1959. En cuanto a su papel de moralista, las refutaciones eran menos fáciles: como clérigo predicó contra la concupiscencia del dinero, de la carne y del orgullo. Sus textos autobiográficos lo describen como salido de ambiente piadoso, apto para engendrar Deanes.

En el Poema sobre su propia muerte (1793), alude a su vida pública: panfletario genial, víctima de las adulaciones, advierte que sus únicos desvelos fueron los de servir a la Reina y a la Jerarquía de la Iglesia. De esos versos se desprende que era un hombre típico del siglo XVIII, consciente de que el mundo feudal está en plena descomposición; pero esa misma lucidez le permitía apreciar que tanta respetabilidad hipócrita no podía desenmarcarse a golpes de látigo. Al sustituir el sermón por la sátira hizo caer a casi todos sus contemporáneos en una trampa de la cual él salía glorificado.

Swift explotó a fondo, en su beneficio, los dobles de su época: sabía que el pudor anglosajón no lavaría en público los trapos de su origen bastardo; que la sumisión inglesa a las últimas voluntades de los difuntos no mancharían su reputación de pureza que se había arrogado. Contaba además con la condición de Reverendo.

Sólo doscientos años después empezó a escribirse de él lo que apenas se murmuraba: que había amado las mujeres, el dinero y la gloria; que su grandeza no reside en sus cualidades de moralista sino en su capacidad para construir un mundo —un cosmos— paralelo al mundo real, con su topografía y sus divinidades propias, en el cual no sólo la Razón es abatida: también allí el horror de ser se resiste a todo análisis, se propone simplemente como un mito.

Ese otro cosmos-mundo descubre, más allá de su entendimiento, que tiene afinidades profundas con los animales; que las virtudes y los vicios humanos son algo así como emanaciones de una Vida con sus efluvios saludables o venenosos. En *Viajes de Gulliver*, su obra maestra, aparece implacablemente nivelado con las demás criaturas. Esta obra (1726) ha sofocado la verdadera cara de Swift, ha contribuido a ese "malentendido gigantesco" que su fama padeció hasta hace muy poco.

Esta edición, *Una modesta proposición* y otras sátiras, es una de las primeras que intentan revelar la verdadera silueta del Deán, demostrar su afán vejatorio y su poder burlesco. Incluye un fragmento del *Gulliver*, cinco libelos satíricos y una antología de sus Pensamientos sobre varios asuntos. Todos podrán ser tomados como metáforas del siglo XX, como gigantescas pesadillas que se anticiparon a Freud, Darwin, Marx, a todos sus epígonos y hasta a las píldoras anticonceptivas.

La *Modesta proposición*... propone una salida rápida para los riesgos de la cópula, de la superpoblación y del subdesarrollo; El arte de la mentira política, de 1710, es un catálogo de consejos falaces para gobernantes más falaces; el Examen de ciertos abusos y corrupciones y enormidades en la ciudad de Dublín reflexiona sobre la identidad de los pueblos a través del análisis de sus excrementos; el Proyecto para un hospital de incurables postula algunas fórmulas para despejar a los países de los tontos, los cascarrabias, los mentirosos y lo petulantes. El fragmento extraído de *Gulliver* corresponde a una gran carta sobre la aristocracia, la ley y las guerras inglesas.

Este es un libro original y genial, antología de un autor original y genial como fuera el canónigo Jonathan Swift. Es la muestra del método de las deformaciones (fórmula para crear otro mundo paralelo) que sostiene el genio grandioso de Swift, que define el carácter libre y subversivo de su obra.

Un libro cruel, con la crueldad del humor negro.

entrevista a

ANTONIO PASCU

M. F. Resultan aparentemente contradictorias las dos direcciones fundamentales de su trabajo intelectual: por un lado la filosofía, a la que usted dedica gran parte de su vida, y por otro lado las investigaciones, a nivel rigurosamente técnico, sobre las relaciones entre la cultura y los medios de comunicación masiva. ¿Cree usted que se trata de quehaceres complementarios?

A. P. Me consuela pensar que filósofos tan poco incoherentes como Aristóteles, Kant o Marx, dedicaron parte de sus esfuerzos a estudiar la vida de los moluscos, la geografía universal o la acumulación de capital. Donde una mirada miope hubiera visto objetos dispersos y contradictorios, en falsa relación antinómica, ellos captaban con profundo espíritu sintético la identidad de los principios naturales, de las leyes del entendimiento o de las funciones del hombre práctico. Un pensador se dedica a cosas "contradictorias" por potencia natural del ingenio, en deliberada actitud enciclopedista, movido por un ideal de totalización, o simplemente porque cree poder comprobar con novedosos análisis empíricos la validez de algún principio general. La "contradicción" no está en las cosas sino, por lo general, en la mente de quienes arrastran pesadas rémoras culturales no resueltas en franca autocritica, o de quienes "derivan" su idealismo acrítico e irrealista hacia un purismo filosófico de corte conservador. El dandismo filosófico aún se digna aceptar con sonrisita de indulgencia al filósofo-poeta, pero se escandaliza, en el fondo, ante el filósofo-sociólogo, y todo lo que pudiera amenazar la imperturbabilidad de las abstracciones filosóficas. La suma de estupideces que este pensamiento conservador ha dicho, por ejemplo, cuando ha discutido las relaciones entre la filosofía y las técnicas (o la "incorporación" de un tecnológico que desbarataba con su real presencia muchas falsas abstracciones), indica cuán superfluo y estetizante se hace un pensamiento más interesado en lo posible que en lo real, efectivo y eficaz; más propenso a negar una realidad, si ésta no cabe en las viejas categorías comprensivas, que a buscar conceptos más extensos en los que la nueva realidad pueda caber.

El que uno se dedique a la filosofía moral y a la sociología de las comunicaciones (digamos que éste es mi caso), no requiere complicadas justificaciones. Si se cree en la vigencia y utilidad de la investigación moral, o en una filosofía que necesita perentoriamente la revisión de ciertos presupuestos éticos para seguir llenando su función de intérprete cultural del mundo, se está creyendo *eo ipso* en la conveniencia de verificar toda nueva situación intersubjetiva que incida en el devenir histórico del hombre práctico. Un realismo desatento a la incesante transformación histórica de la realidad, termina por decretar la insignificancia de lo real. Y cuando se trabaja en el ámbito de los problemas morales (en su más amplio sentido) una actitud realista es de rigor. El peligro, si acaso, es el de degenerar hacia una interpretación moralista de tales situaciones. El único antídoto válido consiste justamente en no perder de vista el aporte de las ciencias sociales; aportes que garantizan una sostenida presencia de lo real como centro de gravedad, contra las tentaciones de una vaga fabulación axiológica. Toda la ética post-kantiana es, de una u otra manera, antikantiana, en el sentido de que reintroduce el tema del conflicto o de la armonía (pero siempre de la co-presencia) de los elementos materiales y sensibles de la praxis: impulsos, sentimientos o inclinaciones internos; coacciones o motivaciones políticas, económicas, jurídicas, sociales, externas etc. Las éticas actuales (cuando no son espiritualistas) reafirman pues todo el peso de los elementos heterónomos presentes en la situación práctica, y no podía ser de otra manera desde que la tan discutida alienación, por ejemplo, indica nada menos que la posible y efectiva preponderancia de tales factores heterónomos en la practicidad. Psicología y sociología son pues, hoy, los grandes auxiliares empíricos de toda investigación moral de base realista. El pensamiento ético más valioso de los últimos cien años lo ha entendido así. El destino y las tareas de la filosofía sufren alteraciones históricas. Hoy, por ejemplo, constituye deber perentorio de la ética reintroducir algún sistema de valores universales en mucha investigación psico-social disfrazada de objetividad positivis-

tica, pero en realidad "alquilada" por una ingeniería político-económica con fines explícitamente motivadores, condicionantes y reificantes. Ello explicaría por qué algunas de las cabezas filosóficamente mejor equipadas de este siglo (Adorno, Mills, Marcuse) han escrito obras de sociología.

El problema de la comunicación es en su raíz estrictamente filosófico. Constituye gno seológicamente una de las supremas categorías relacionales, y es la base de cualquier metodología ética, sociológica y, por supuesto, jurídica y política. Toda auténtica convivencia de entes descansa y es función de una capacidad efectualizada de comunicar. (Los griegos, por ejemplo, expresaban con un solo verbo la doble función del "estar comunicados" y del "estar en comunidad"). Y si Aristóteles, para formular los principios de su teoría política, estudió y publicó las constituciones de 158 estados griegos, asimismo los contemporáneos, si queremos progresar filosóficamente en nuestra comprensión de la relación, debemos analizar empíricamente (es decir, con metodologías psico-sociales y económico-políticas) los puntos claves de las diferentes situaciones relacionales a nivel antropológico.

Gran parte del coeficiente humano de comunicabilidad es acaparada hoy por la industria cultural de las comunicaciones, dando lugar a tremendas contradicciones finalísticas y a más de un conflicto de competencias. (por ejemplo, entre la escuela y los medios de comunicación masiva). La ética puede recibir de la sociología del saber más de un aporte y ésta, a su vez, halla su material en lo concreto empírico, en el análisis de las formas de conducta, básicamente en las comunicacionales. Todo lo que atañe a transmisión de conocimientos constituye problema fundamental tanto para la cibernética o la semiótica, como para la sociología, el derecho o la ética.

Después de lo dicho, no debería extrañar si afirmo que, en las investigaciones sobre el fenómeno de la comunicación, uno puede acudir no sólo al pensamiento "clásico" en materia (Marx, Sartre, Sheler, Adorno, Mills etc.), sino también al de pensadores pretéritos. Personalmente, he hallado bellos elementos inspiradores en Las Leyes platónicas, en la obra moral y política de Aristóteles, y hasta en el *Index Aristotelicum* de Bonitz (aunque parezca una boutade). Conclusión: entre dedicarse a la ética griega y al análisis sociológico de los medios masivos de comunicación; entre comentar el *De Cive* de Hobbes y cuantificar el mensaje comunicado al receptor por una red de televisión no hay, creo yo, más contradicciones de las que pudiera observar un miope, demodé y metafísico purista de la filosofía. A lo sumo, pedirá exigirse que ambas cosas estén bien hechas.

M. F. Su libro *Comunicación y Cultura de Masas*, que tanto reconocimiento obtuvo por parte de los grupos intelectuales del país, no logró, como era de esperar, una reacción polémica de los sectores directamente afectados. ¿A qué circunstancias atribuye usted el silencio tejido en torno a las denuncias planteadas en él?

A. P. La industria cultural es arrogante por definición; pero ya no hay dioses olímpicos que castiguen ese pecado capital y regeneren al culpable. No crea usted, sin embargo, que lo que antes determinaba una situación (la traedia griega se produce siempre a partir de un brote de humana arrogancia), se vuelva ahora mera pacotilla o pecadito menor. La inversión de valores determinada por la industria cultural y, sobre todo, la supina y enmudecida adaptación de la audiencia, tiene un siniestro aire de tragedia. Quienes dominan los medios masivos de comunicación manejan una mordaza que ningún dictador del pasado soñó poseer: sólo hablan ellos, o quienes aceptan las reglas de un juego que no debe afectar los intereses ideológicos del comunicador. Eurípides define al amo y al esclavo en términos del que puede hablar y del que debe callar. En este siglo, una cultura obligada a vegetar al margen de los grandes medios de comunicación vive en un estado de *minus habens* que pudiera liquidarla por inanición. El Nacional anterior a la crisis de 1963, La República de este año, la radio y la TV nacionales saben algo de las irresistibles presiones y chantajes ejercidos por la industria cultural de las comunicaciones. A mí me ha tocado una dosis

considerable. Pudieron ahogar con sus innumerables voces esta única voz (la Cámara de la Radio, por ejemplo, es la única institución del país que tiene un programa diario en cadena de alcances nacionales); pero, temiendo descubrir el flanco y originar un movimiento de opinión, eligieron la conspiración del silencio, acompañada por una campaña personal de difamaciones, calumnias y presiones. Uno debe resignarse —aunque le toque personalmente— a la creación del chivo expiatorio, si la contrapartida es de incommensurable valor. El desconcerto les hizo pensar en la posibilidad de un caso aislado, que la escasa memoria histórico cultural del país liquidaría en pocos meses. Un segundo caso análogo, por supuesto, no debía repetirse, sobre todo porque ciertas preocupaciones comienzan a oficializarse. Lo cierto es, por ejemplo, que la Cámara Venezolana de la Industria de la Radio y la TV (que yo he denunciado como máxima responsable del genocidio cultural practicado por los medios masivos), puso todo su empeño en desejar la no aparición de *El Aparato Singular*. Pero lo que ellos más temen sucederá pronto: caerán las mordazas impuestas durante tantos años. Todo el mundo hablará, se recrearán las condiciones del diálogo, y la fuerza de ciertas ideas justas terminará por imponerse, sobre los intereses económicos de una oligarquía creadora y explotadora del subdesarrollo cultural.

M. F. Con la aparición de este segundo libro —dirigido al análisis específico de uno de los medios de comunicación masiva, la televisión— se sitúa usted como el único intelectual que en Venezuela ha realizado un estudio verdaderamente científico y exhaustivo sobre los efectos de la TV en nuestra formación cultural. ¿Cree usted posible lograr, a través de su trabajo, una opinión nacional, u oficial, que determine un cambio favorable de criterios con respecto a la importancia del medio televisión en nuestra vida cultural?

A. P. Recuerdo que en 1958, cuando usé por primera vez en un artículo el término "audiovisual", alguien se dirigió al "correo" de lectores de un gran periódico capitalino, denunciando escandalizado la "palabreja" y lo que ella pudiera esconder. Desde entonces, me ha tocado asistir a la creación del Centro Audiovisual del Ministerio de Educación, del Departamento Audiovisual de la Biblioteca Central de la UCV, del Departamento Audiovisual de la Escuela de Periodismo, y a innumerables debates, conferencias y cursillos. El anónimo de 1958 sabía lo que venía, o fue inconsciente profeta. Una vez abierto el camino a la reflexión crítica, no se sabe cómo terminarán las cosas. Radiodifusores, teledifusores y distribuidores de películas habían trabajado durante décadas sin que nadie les sacase las cuen-

tas, ocupados en consolar a la crítica que tantísimo les molestaba. Extremaron tanto sus ataques que por ejemplo el cine crítico cinematográfico se convirtió en un baleante negocio, debido a la existencia de tal crítica victorias, la cual obtuvo un golpe fatal a la hora de la prensa nacional, no

El que yo haya verificado entre los primeros intentos, mas, no me otorga ni especial. Los movimientos intelectuales de alguna manera, en correspondencia además a la materia. La inmensa banalidad sobre información selectiva, no existía hacerla

Por amor a la existencia nunca me dediqué al análisis de los efectos culturales de las masas, he intentado un "protréptico", de invitación a un análisis de fuentes. Por supuesto que alguien a la vista aún en los límites de la información. No es un mensaje que el televisor 9.191 mensajes publicitarios, teleciné importado por investigación exhaustiva se aún. De todos modos, crítico en acto y un tanto garantizan a corto o a largo plazo favorable de criterios de contenido de la información es tan alucinante, las situaciones antinacionales, las desastrosas, la técnica y práctica parece de los teledifusores, y la "pañales calientes" para la pública son tan evidentemente por pequeños que se

M. F. Usted anota en su libro que "la investigación nacional y sociológica de la televisión es un fondo de interés para la TV sobre la audiencia masiva, sobre esta falta de información por un problema de las repercusiones?

A. P. Mientras los periodistas y burocratas consiguieron un intelectual inofensivo, un caudista despistado de la comunicación, lo invitan a simposios, reuniones y simposios en que yo aún gozaba de

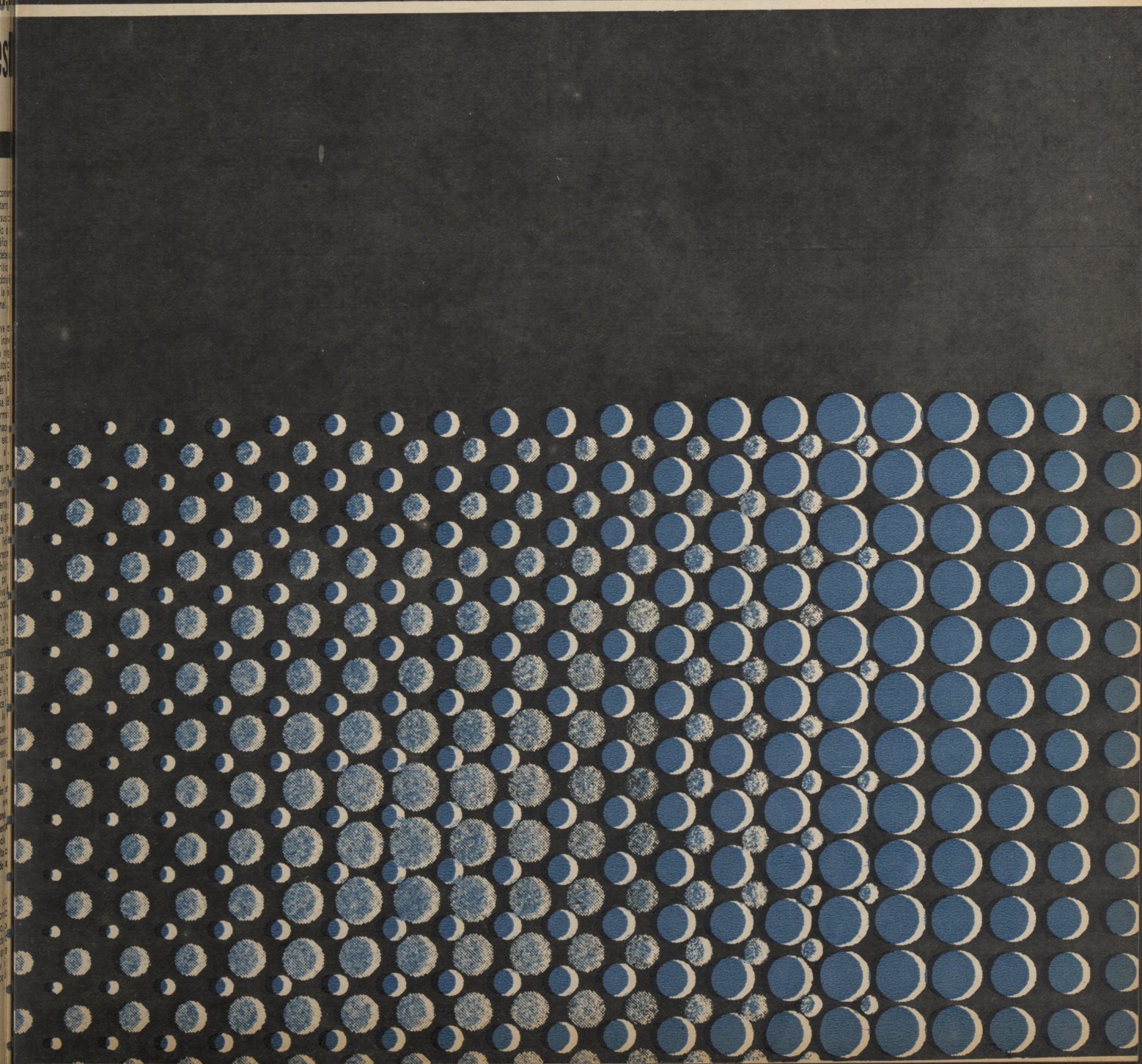
una investigación de los efectos de la tv en la sociedad

presencia de las artes plásticas

SUPLEMENTO Nº 11 | **imagen**

clara diament de sujo

IX BIENAL DE SAN PABLO



presencia de las artes plásticas

IX BIENAL DE SAN PABLO

clara diamant de sujo

N un espacio arquitectónico resuelto a tres niveles ininterrumpidos mediante el empleo de rampas curvas y escaleras mecánicas, la Bienal de San Pablo dispone de veinticinco mil metros cuadrados aptos para la exposición de obras de la más diversa índole. Facilidades tan excepcionales ocupan apenas un sector del inmenso parque de Ibirapuera, con planetario, parque de diversiones infantiles, museos de marina, aeronáutica y otros, que constituye el obsequio que la ciudad se dio en 1951, con motivo de su Cuatricentenario, cuando sólo la I Bienal organizada y patrocinada por Francisco Matarazzo Sobrinho había tenido lugar. El recinto de exposiciones puede dividirse fácilmente en secciones ajustables a las necesidades específicas de cada país, adoptándose generalmente el criterio de ceder la planta inferior a Brasil y otros países sudamericanos, la planta intermedia a los principales expositores y países europeos, y la planta superior a las representaciones de menor volumen donde más divisiones se requieren. La unidad del diseño arquitectónico no se destruye a pesar de las cien participaciones que se infringen al espacio porque siempre quedan libres amplios corredores continuados que permiten la circulación de casi 150.000 personas durante los tres meses que permanece abierta. Pero la llegada paulatina de más de cuatro mil obras de diverso género que representan a 865 artistas de 61 países significa un desconcierto de tal naturaleza que parece no tener solución. Comienzan por de pronto las primeras diatribas por la adjudicación de las mejores secciones. Personajes de rara apariencia circulan arriba y rampa abajo como si olvidaran a mitad de camino la razón de sus nerviosas recorridas. Puede ser César, el escultor que representa a Francia, oculto tras los bigotes más nutridos que se verán en toda la Bienal, o Vic Gentils, sin

un pelo en toda la cabeza, armando sobre el piso de la sección belga el más complejo Juego de Ajedrez que se inventara jamás. O William Turnbull que no necesita señalar con su apariencia su condición artística. O Cruz-Diez, tan preocupado por actuar imparcialmente, que perjudica su propia muestra. O Le Parc, Lame-las, Renart, los talentosos artistas argentinos haciendo ellos mismos la compleja instalación de sus estructuras. O los brasileños muy jóvenes, muy inquietos que exponen por primera vez sus obras en la Bienal. Un crecido número de ayudantes se reparte en las tres plantas pero el trabajo parece avanzar. Mientras los franceses se dedican a organizar sus cuatro salas, los ingleses proceden pausadamente a disponer pinturas y esculturas, y una agitación febril se advierte en el pabellón norteamericano donde arquitectos, técnicos en montaje y asistentes carpinteros, pin-

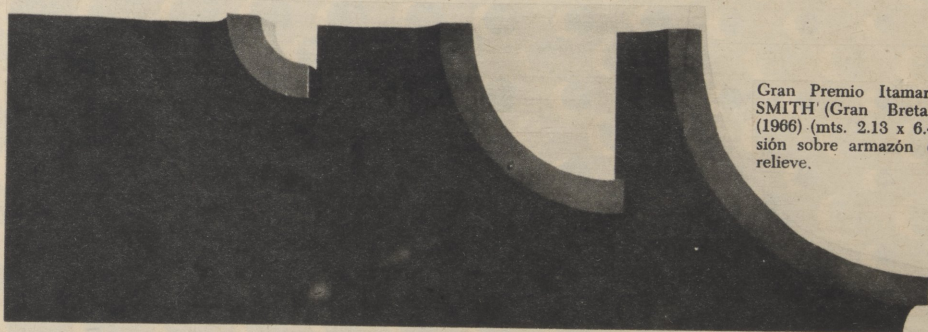
da posibilidad de ver lo expuesto.

Sin embargo, el Jurado Internacional ha cumplido sus funciones y los comentarios que corren por las rampas atribuyen por igual la victoria del premio Itamarati (diez mil dólares) al francés César y al imperturbable Turnbull. Todas las suposiciones tienen derecho a circular, por lo menos hasta la tarde siguiente en que se anuncien los premios otorgados por el Jurado Internacional constituido por: Werner Schmalenbach de Alemania, Ignacio Pirovano de Argentina, Robert Giron de Bélgica, Andrew Ritchie de Estados Unidos, Alan Bowness de Gran Bretaña, Sadajiro Kubo de Japón, Ida Rodríguez de México, Ryszard Stanislawski de Polonia y Gerardo Ferraz de Brasil. Los veredictos debían ser dados a conocer durante el vernissage que constituye la primera inauguración de la Bienal destinada a artistas y críticos. Pero esa misma mañana los periódicos logran quebrar la costumbre establecida y anuncian por su cuenta los premios principales. La sorpresa es unánime. El jurado ha superado su disparidad de criterios otorgando el Gran Premio a un tercer candidato: el pintor inglés Richard Smith, magníficamente representado pero de trayectoria poco menos que desconocida. La calidad de su obra, ubicada dentro de la tendencia llamada del *unshaped canvas* —tela sin forma— acalla las murmuraciones y contenta los ánimos. Pero César acusa al Jurado de organizar un complot contra Francia y los periódicos de la tarde publican jugosos titulares: "Francia contra un tal señor Smith". La furia de César aumenta cuando se enterar de que figura entre los siguientes diez artistas y finalmente decide rechazar el premio de dos mil doscientos dólares alegando que ese jurado internacional carecía de un representante por Francia y que hubiera sido preferible reunir doce "expertos" brasileños para la adjudicación de los premios. Venezuela tendrá la satisfac-

Ian Schoonhoven, de Holanda

A las dos de la tarde, los periódicos publican todavía una carta de César que es un modelo de comunicación diplomática aunque rechaza definitivamente el premio. Rota ya la expectativa general, una inercia se apodera del ambiente. Durante el conflicto los ayudantes han aprovechado para desaparecer, pero los norteamericanos todavía se ingenian para pintar el piso íntegro de su pabellón, otros artistas colocan las tarjetas identificadoras de sus obras, el comisario del Perú se dispone a instalar el envío acabado de llegar, pero ya nadie se ocupa de rescatar las esculturas lamentablemente perdidas de Harry Abend. Dos comisarios desolados se resignan ante la ausencia de sus propios envíos: Filipinas y la Unión Panamericana. Alberto Collie, el escultor venezolano cuya obra habría concitado particular interés en la Bienal, deambula preocupado porque tampoco su envío ha llegado a tiempo para ser expuesto. Algunas esculturas sostienen abrigos, cámaras y sombreros. Faltan los catálogos de casi todos los países, pero el de Venezuela está en manos de artistas y críticos. El equipo norteamericano se retira, radiante con la victoria tardía de Jasper Johns, gesto arbitrario del jurado hacia un artista que no presenta sino las obras enviadas a Venecia en 1964 y a pesar de que William Seitz, en su condición de comisario, manifestara al llegar: "No hemos venido a buscar premios. Traemos una antología del *pop-art*".

Las salas destinadas a artistas especialmente invitados como Le Parc y Danilo Di Prete (brasileño) están listas, así como otros programas integrantes de la Bienal: la exposición de escenografía rusa, la exposición internacional de fotografía, la muestra de libros de arte y de diseños gráficos. Simultáneamente se han proyectado visitas guiadas, cursos sobre arte contemporáneo, una organi-



Gran Premio Itamarati. RICHARD SMITH (Gran Bretaña). Bembelén (1966) (mts. 2.13 x 6.40) tela en tensión sobre armazón de aluminio en relieve.

tores y electricistas, traídos especialmente desde Estados Unidos, se disponen a levantar paredes, bajar techos, completar instalaciones, armar un escenario y hacer de los quinientos metros cuadrados que les han sido adjudicados el mejor pabellón de la Bienal. Las distintas secciones se van poblando con las piezas más antagónicas, obras y países continúan sin identificación posible y un desorden sin concierto entorpece to-

ción de verse incluida en la lista de los diez premiados principales, todos con igual categoría:

Flávio de Carvalho, de Brasil
Jasper Johns, de Estados Unidos
Baldacini César, de Francia
Fumiaki Fukita, de Japón
David Lamelas, de Argentina
Carlos Cruz Diez, de Venezuela
Tadeusz Kantor, de Polonia
Michelangelo Pistoletto, de Italia
Josua Reichert, de Alemania Occlal.

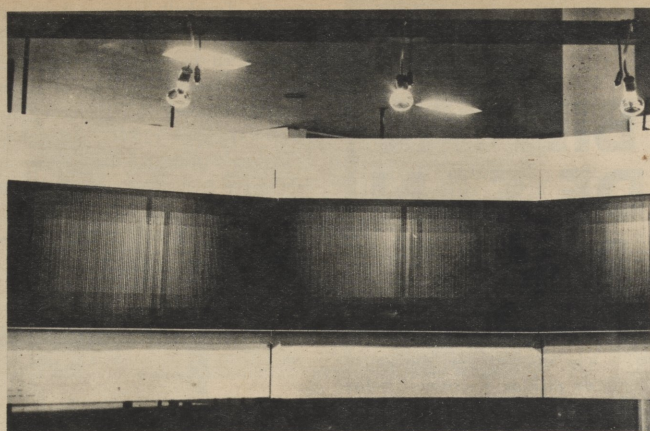
zación de ventas de las obras expuestas y un certamen cinematográfico para cineastas jóvenes. El simposio internacional sobre la integración de las artes y las ciencias con énfasis en la aplicación de principios científicos en las artes y de postulados estéticos en las ciencias comenzará en el mes de octubre. Son las 5,30 p. m. —hora del vernissage— y sorpresivamente todo está en orden, todo está limpio y todo

recomienzo. Grupos heterogéneos comienzan a reunirse y crecer en la planta de acceso donde se sirve el primero de numerosos brindis que tendrán lugar esa tarde, ofrecidos por diversos países. Se oye hablar ruso, polaco, hebreo, francés, inglés, italiano, sueco, holandés, castellano y, por supuesto, portugués. No hay la expectativa de oportunidades similares porque los premios ya no son noticia. Pero por fin puede hacerse un recorrido coherente de todas las secciones porque las tarjetas están en su sitio y artistas, obras y países aparecen por fin claramente identificados.

AMERICA LATINA

Nos resistíamos a creer que el movimiento argentino había cobrado tan inusitada fuerza y suponíamos que era producto de un fenómeno culturalizante enriquecido a base de información, concursos internacionales, viajes de los artistas al exterior. Nada más lejos de la realidad. Los tres artistas argentinos —Renart, Lamelas, Distéfano— concurren con obras de tal originalidad y proyección que el impulso del movimiento pudiera equipararse al que ocurriera hace quince años en Estados Unidos. Argentina, inclusive, hubiera podido obtener el Gran Premio pero un Jurado archi-conservador hacía prever una repartición de premios a méritos pretéritos. La sola obra de Emilio Renart (1925), pintor que expone individualmente desde hace diez años y sólo desde 1964 en el exterior, es un objeto plástico realizado en resina, poliéster, estructura metálica, lienzo, tul, mica, fibra de vidrio, arena y dos sistemas eléctricos intermitentes y sincrónicos. Las incontables dificultades de ejecución son superadas por la tenaz persistencia del artista. La labor es lenta, minuciosa y excepcionalmente personal. Pero la prodigiosa condición inventiva del artista más singular de la Bienal hace de este Bio Cosmos una creación portentosa, tan rara como la condición poética atrapada en el esquema de un poema. Lamelas (1944) presenta *estructuras primarias* realizadas en aluminio, acrílico y luz. La expresión está dada en espacios delimitados por elementos lineales y habitados de luz, con un concepto de lo total inusitado en un artista de veintitrés años. La expresión, si embargo, requiere una realización impecable y este aspecto no ha sido debidamente cuidado. Juan Carlos Distéfano (1933) presenta una tercera dirección: un expresionismo figurativo que también se vale de nuevas técnicas y materiales. Las formas hechas en lana de vidrio, lona y poliéster recogen relieves alternantes sin permitir la menor deformación pero el color agrio y violento distorsionará lo expresivo con crueldad incisiva. Los rostros son ambiguos, imperturbados y los cuerpos, brazos y piernas hacen un relato que es siempre escalofriante.

La muestra especial de treinta y cinco piezas de Le Parc resulta una



CARLOS CRUZ DIEZ (Venezuela).
Premiado Fisiscromía No 298 (1966).



MARIO ABREU (Venezuela). El Faro Mágico. (1967).

confirmación obvia del vigor del movimiento argentino. El joven artista que obtuviera el Gran Premio de la Bienal de Venecia en estrecha competencia con la obra de Soto fue uno de los fundadores del *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV) de París. Le Parc había logrado resultados interesantes en el plano de las secuencias progresivas, de los desplazamientos y rotaciones resueltos en obras bi-dimensionales. Pero desde 1960 se concentra en la investigación, así la denomina, de efectos de transparencia, movimiento y luz, con progresiones resueltas a diferentes niveles y velocidades variables. La visualización de la luz en relación con el movimiento, luz-reflejo interrumpida y luz rasante permanente, constituye su búsqueda inmediata y no tardará en incorporar la participación activa del espectador. Estas proposiciones conciben todavía la indole plástica del objeto creado por el artista pero, a partir de la integración del grupo, Le Parc tiende principalmente a una desvalorización del concepto de artista y obra maestra, guiado por la voluntad de una apertura hacia el espectador. Sobreviene de inmediato (1966) la edición de los Múltiples, repetición de temas desarrollados a partir de 1960, con lo que procura la demistifica-

ción de la obra de arte. Es imposible reunir en este contexto la vasta dialéctica que informa la obra de Le Parc. La exposición que realizará en Caracas en el mes de noviembre será la mejor introducción porque la sana expansión que significa exponerse a jugar y vivir estas estructuras constituye una de las experiencias vitales y significativas del arte de nuestro tiempo.

Venezuela ha hecho un papel digno (1), pero que de ningún modo representa la rica potencialidad expresiva de nuestros artistas. Aunque Cruz Diez obtuviera uno de los premios de la Bienal —en igualdad de condiciones con Jasper Johns, Lamelas, Pistoletto y otros— estaba demasiado solo, y el famoso octaedro no resultó sino una dura estructura de ocho tabiques en el centro de cada uno de los cuales se había puesto un Cruz Diez. La instalación eléctrica precaria obligaba al espectador a encender y apagar una luz frente a cada una de las ocho composiciones. Otras fisiscromías de intensa coloración y formas simples y esquivas estaban colocadas en los paneles del fondo de la sección venezolana y otros aún, por falta de espacio, en las paredes exteriores pintadas de negro del octaedro. Una

muestra tan amplia del artista debió ser apoyada con obras de tendencia afín: Leufert, Gego, Salazar, por ejemplo. Lamentablemente el extravío inexplicable de las esculturas de Harry Abend agravó la atmósfera demasiado fría y solitaria de la sección venezolana.

Mario Abreu presentó las diez mejores obras de su reciente producción que fueron expuestas con toda la importancia debida, aun cuando ello significaba ir en desmedro de la unidad de la muestra de Cruz Diez. Pero les faltó ambiente. No hay afinidad alguna entre las fisiscromías y estos objetos mágicos. Las composiciones de Abreu, un modo del misterio, necesitan vericuetos, techos bajos, ambientes de encierro para que el espectador se sienta apesadado en la cueva del mago, se comunique con el reino de lo fantástico y lo imposible y con la poesía alojada en sus santuarios profanados. Venezuela debe meditar seriamente sobre sus futuras participaciones en concursos internacionales. Estamos frente a un momento decisivo y sólo una actitud muy certera logrará respaldar legítimamente la lucha tenaz de nuestros artistas.

Colombia se repite presentando por undécima vez una muestra individual de Obregón. No podemos creer que el vecino país no tenga otros artistas de interés para enviar a exposiciones internacionales. ¿Será falta de fe en las obras de avanzada, en los estallidos expresivos de los artistas jóvenes? En una Bienal no se trata sino de eso: lo nuevo, lo joven, lo fuerte. Bolivia, Chile, El Salvador, República Dominicana, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Panamá, Perú, Uruguay nada agregan al panorama internacional y son evidencia de una falta total de vitalidad expresiva. Pero Paraguay, quizá el más modesto de nuestros países, aporta una escultura de extraordinario interés: Laura Márquez. Altas formas rectangulares realizadas en novopan, sostenidas por esqueletos metálicos y pintadas de blanco mate, conforman un laberinto de puertas que abren y cierran en todas direcciones sin conducir a parte alguna. *Puertas inútiles* es un juego multifacético de composición variable que involucra la noción de espacio-tiempo. Algo en el sonido de las puertas al rodar, algo en la luz que desciende desfigurada por los altos y angostos paneles anuncia para la obra de esta artista un camino extremadamente significativo. La muestra de Brasil, concebida como una manifestación especial, será tratada en capítulo aparte.

U.S.A. Comentaba Mario Pedrosa, el agudo crítico brasileño, que los Estados Unidos habían dispuesto un museo dentro de la Bienal. La importancia de esta exposición que reúne a los veintidós artistas que han creado y desarrollado la tendencia *pop* en los últimos diez años, y cuya edad fluctúa entre los 30 y los 40 años, es innegable. A mayor abundancia, una retrospectiva de la obra de Edward Hooper fallecido recién

temente parece servir de prólogo histórico a la muestra contemporánea. Están representados Rauschenberg, Johns, Oldenburg, Rosenquist, Warhol —con dos de sus obras recientes y el escalofriante accidente automovilístico *a sangre fría*—, Wessellmann, Lichtenstein e Indiana, a quien en todo caso debió otorgársele el premio individual. Es interesante comprobar que otros artistas de trayectoria menos conocida agregan obras de singular proyección. James Gill, por ejemplo, realiza en óleo sobre material sintético un tríptico que denomina *Marilyn Monroe*. En cada una de las secciones la actriz sentada en el centro refleja a su espaldas otras tres expresiones cambiantes. El conjunto posee una movilidad circular, como la de los escenarios giratorios, y la expresión transformándose en sí misma de panel a panel va relatando un drama que no admite otra teatralización. Gerald Laing, Malcolm Morley y Joe Raffaele recurren a la fidelidad fotográfica para hacer más real lo falso, lo opulento, lo burgués, lo sin razón, lo atroz, lo cínico, lo gratuito. Antonio Romera, el crítico chileno, observaba: "Son los únicos que esgrimen tan despiadada condición crítica". El ataque va contra todo: el progreso, los brillantes, el gigantismo, los héroes nacionales esfumados por las luces y los símbolos falsos en la atosigante composición de Sante Graziani.

Todo el despliegue norteamericano no alcanza a salvar esta exposición de las críticas que se le formulan en el sentido conceptual. Se trata de un paso atrás, la duplicación de una muestra que fuera mucho mejor programada por Alan Solomon para la Bienal de Venecia de 1964, el gran momento del Pop-Art. Estados Unidos ya había presentado una muestra muy bien integrada de la corriente del *hard-edge* que significaba un gran aporte nuevo. ¿Qué sentido tiene entonces esta retrospectiva? Estamos muy lejos de 1960 cuando la tendencia *pop* rendía sus mejores obras, comenzaba con fuerza el movimiento del *hard-edge* y Barnett Newman presentaba en el Guggenheim sus *Estados de la Cruz*. Es posible que, sin ser esa su intención, los norteamericanos estén confesando que atraviesan una aguda crisis.

EUROPA

Gran Bretaña fue el país que devolvió a la escultura su papel de arte rector y también el que ha dado el más grande escultor contemporáneo: Henry Moore. Otros artistas han realizado obra valorada internacionalmente y Francis Bacon es en la actualidad el pintor más desquollante. La participación británica se distingue por la afinidad con que han sido seleccionados sus integrantes, sin apoyarse en grandes valores y aportando interesante variedad. Las obras de Richard Smith constituyen uno de los aspectos singulares de la Bienal. Su trayectoria era poco conocida pero el interés de sus obras —en la tendencia del *unshaped can-*

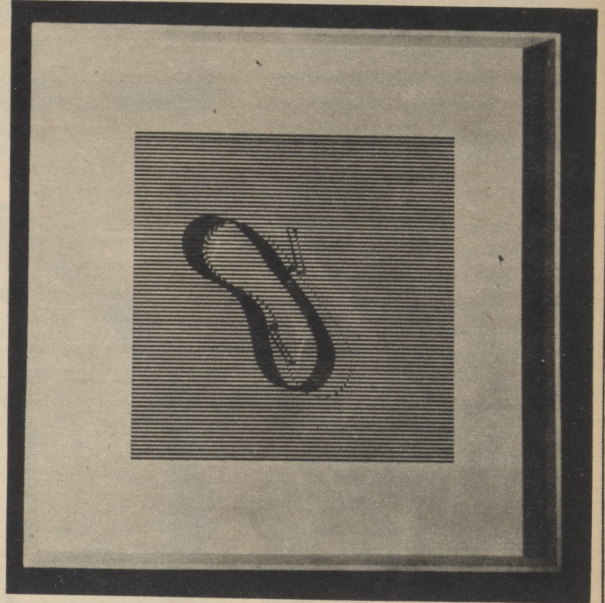
IX BIENAL DE SAN PABLO

vas o tela sin forma— concita el interés de artistas y críticos. Sobre una caja plana y abierta, de bordes irregulares, construida en madera o acero, se tiende la tela que va a ser pintada de manera monocroma, con materiales acrílicos que destacan los perfiles mediante otro color igualmente vibrante. Ya en Estados Unidos se había realizado una exposición singular dentro de esta tendencia y en nuestro país Gert Leufert ha realizado dos obras de tales características. Es interesante destacar que Smith está familiarizado con la obra de McLuhan y comparte sus teorías sobre *mass-media*. Los hábitos visuales modificados en los últimos años por la introducción del technicolor, el cinemascope, la televisión, los nuevos empaques y los nuevos materiales, las técnicas gráficas, fotográficas y publicitarias han determinado la evolución de este artista obsesionado por el gigantismo de formas que dice "nos permitirán ahogarnos en un vaso de cerveza y vivir en una cajetilla de cigarrillos". El concepto del plano es fundamental para él. En algunas de sus vastas composiciones había utilizado métodos de "enfoco" y "desenfoco" del color pero esas experiencias no forman parte de esta muestra compuesta de quince grandes telas, una sola de las cuales mide más de seis metros de ancho, casi como si estuviera comparando su poder con el de las grandes carteleras publicitarias ubicadas en las carreteras. Por tratarse de un artista de inquietud experimental, es dable aguardar importantes desarrollos de su obra.

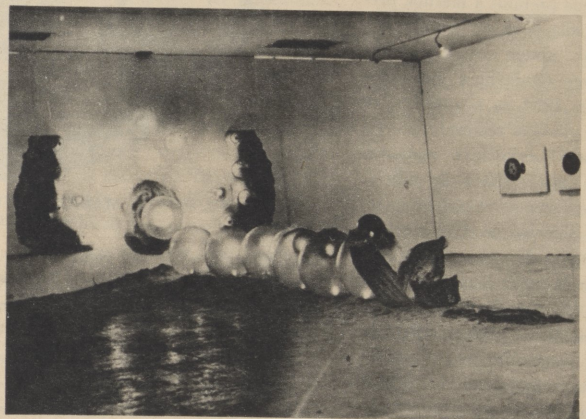
William Turnbull hubiera merecido el Gran Premio. Cuatro pinturas y ocho esculturas realizadas en acero pintado o acero inoxidable componen una de las muestras individuales mejor integradas de la Bienal. Cuando en Caracas se expuso la obra de *Diez Escultores Británicos*, Turnbull era uno de sus integrantes más jóvenes. Sus escultura de entonces empleaban los materiales tradicionales: bronce, piedra y madera. El artista denominaba a estas formas *imágenes sin templo* porque expresaban los vínculos entre la experiencia estética y la experiencia religiosa. Su obra apoyada inicialmente en Brancusi y Giacometti responde en la actualidad a esquemas esenciales que evidencian su condición existencial. Un sentido lógico de precisión clásica informa todo el desarrollo de una obra preocupada por el absoluto equilibrio de las formas y la reconciliación de los opuestos. Dice Alan Bowness que las pinturas y escultu-

ras de Turnbull "poseen el misterio de lo excesivamente simple". Sólo existen en la profunda experiencia que nos transmiten. Tres de los artistas —Patrick Caulfield (1936), David Hockney (1937), Allen Jones (1936)— presentan litografías vinculadas a la tendencia *pop*, resueltas con extraordinaria pericia. Humor, inusitada condición gráfica, contemporaneidad de lenguaje son los caracteres afines a estos tres artistas.

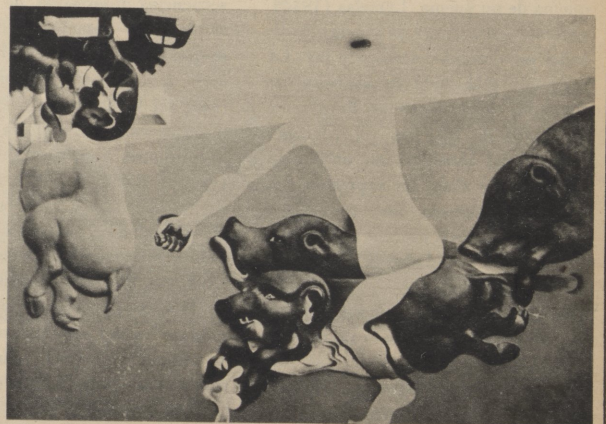
y escrupulosos en la ejecución de obras que no se reducen a los términos convencionales de pintura y escultura. Morandini organiza tableros en los que experimenta con formas sólidas en variadas proporciones de blanco y negro. Basadas en la gradación de proporciones de Vasarely, que luego reedita el *Groupe de Recherche d'Art Visuel*, estos son ejercicios de lenguaje resueltos con originalidad y gran exigencia construc-



JULIO LE PARC. Círculo en Contorsión sobre Trama. (1966).



EMILIO RENART (Argentina). Integralismo. Bio Cosmos No 5 (1967).



JUAN CARLOS DISTEFANO (Argentina). Cabalgata (1966)

Italia ha dado signos evidentes de un renacer plástico que apasiona por la compleja variedad de sus formulaciones. Estos artistas, jóvenes todos, son personales en el lenguaje

tiva. Enzo Mari trabaja relieves en aluminio contruidos en base a pequeños cubos abiertos por el frente. Ordenados longitudinalmente en sentido horizontal y vertical establecen

un juego de las superficies por la mayor o menor profundidad a que estén colocados. La luz entra y sale de los vacíos haciendo que el metal varíe su apariencia desde el blanco al negro por un inmenso teclado de tonalidades grises. Gianni Colombo es el más importante en la tendencia constructiva. Las seis obras que presenta responden a una actividad mecánica, a veces producida eléctricamente, donde el movimiento se registra de manera sincopada para dejar jugar las formas-luz. Aunque el efecto está bien logrado, el hecho de que el espectador esté a unos pasos de la fábula luminica de



JASPER JOHNS (Estados Unidos)
Premiado Mapa (1962)



GEORGE SEGAL (Estados Unidos)
Espera (1964).

Le Parc le resta convicción. Otros de sus trabajos consisten en la lenta, misteriosa movilidad de subformas al modo de Pol Bury. La estructura cilíndrica realizada en aluminio y penetrada de formas cuadrangulares a diversos niveles es la obra más lograda. El espectador la hace girar con sólo empujar una manivela mientras asiste absorto a un juego de grises, blancos y negros en perpetuo movimiento que se transforman por la mayor o menor velocidad que se le imprime. Experiencias tan próximas a las obras cinéticas de los artistas latino-americanos permiten aventurar la suposición de que Europa pudiera estar siguiendo nuestras huellas como antes nuestro continente siguiera a Francia y la Escuela de París. Otras dos experiencias en el campo del *unshaped canvas* presenta la sección italiana: Bonaluni, próximo a las realizaciones de Richard Smith pero sin su sentido del color y la materia, y Pascali que inventa una versión diferente que pudiera llamarse del *shaped canvas* porque, valiéndose de armazones de alambre ocultos en la forma, tensa la tela hasta construir un rinoceronte imposible. ¡Cuántas de estas experiencias han sido agotadas ya por Lee Bontecou, joven y extraordinaria artista norteamericana cuya obra ha sido muy poco expuesta!

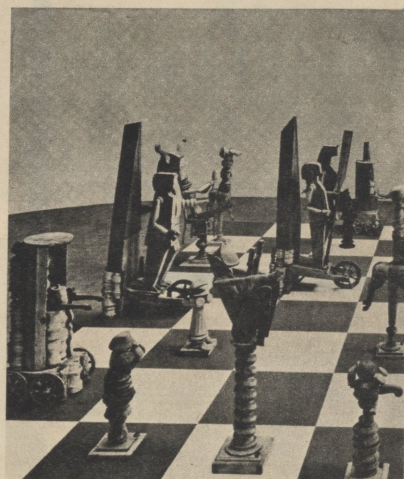
Aunque Italia se atreve a mostrar escultores que no debieran salir de la Vía Margutta, la muestra de Mario Ceroli compensa esos errores. Este escultor recorta sobre madera sin lustrar gruesas siluetas de hombres y mujeres a tamaño natural. Es evidente que le preocupa el sentido de las multitudes. Un grupo escultórico se apoya en una amplia escalera de madera y las figuras son dispuestas según relaciones de espacio y forma absolutamente variables. Un aire de pausa, de muerte recorre el grupo detenido repentinamente en lo que debieron ser etapas de un movimiento. El segundo grupo escultórico consiste en cuatro hileras de figuras de frente. Algunas accionan un brazo, una pierna, un lado por efecto de simples bisagras de carpintería. Se las puede mover, adelantar, apretar o separar unas de otras y en el juego el espectador descubre que es una figura más dentro del grupo y que debe tener igual —o sea ninguna— razón de ser. Pistoletto concitó desde un primer momento el interés de

la Bienal logrando justicieramente uno de los diez premios a los mejores artistas. Emplea grandes fotografías recortadas, coloreadas por él mismo y pegadas sobre paneles de acero de gran tamaño, en este caso en una secuencia de cuatro escenas similares. El metal desnudo actúa como un espejo que toma para sí todo lo que ocurre en la sala y atrapa al espectador desamparado que acepta resignado su visión deformada y entristecida. En obras anteriores Pistoletto había empleado fotografías sin colorear y la unidad de los grises, blancos y negros con los fondos metálicos era quizá más acertada. En todo caso, es importante que se proponga nuevos planteos porque es innegable su poderosa fuerza expresiva.

Vic Gentils presenta en la sección destinada a Bélgica una de las muestras más espectaculares que haya asistido a una Bienal. Sobre un gigantesco tablero de cuadrados blancos y rojos se yerguen 32 figuras de un ajedrez imaginario realizado con piezas de madera torneadas y rescatadas de los sitios más inverosímiles: graneros, chiveras, mercados. Cada una de estas esculturas hubiera agotado las aspiraciones del artista más consecuente, pero Gentils obsesionado por la idea de grupos y masas no pudo detenerse. En un momento dado las piezas resueltas le dictaron la idea de un juego de ajedrez. El grupo de treinta y dos esculturas le valió acusaciones críticas de Pierre Restany "demasiado artesanal, demasiada exigencia formal" que no parecían tener en cuenta la idiosincrasia del artista sino la exigencia universalizante del espectador. Contradiciendo esta posición crítica, confesamos profunda atracción por este juego de posibilidades formales infinitas que

no difiere sino en ubicación histórica de la que despiertan en nosotros las gárgolas de las catedrales góticas, o la *Barca para Imbéciles* de Hieronymus Bosch o *La Boda Campesina* de Peter Breughel. La alucinación fantástica crea imágenes que Gentils convierte en personajes irónicos. El humor absuelve a las formas de su agresividad y el temible juego de reyes y guerreros se somete a parecer un sumiso ajedrez. El gigantesco grupo ha sido adquirido por el Museo Middelheim de Anvers, pero otro más pequeño realizado en bronce, cuya ejecución es aún más singular, seguirá siendo de su propiedad. Otros artistas belgas fueron presentados con Gentils, destacándose todos ellos más en la ejecución de las obras que en la originalidad de las premisas. Roulin trabaja con plomo, bronce y latón coileado, pero el tema de manos y senos surgiendo de la masa escultórica ya había sido tratado por Armitage. Verheyen, pintor, trata grandes telas casi monocromas, según procesos cambiantes del color que la luz va a acentuar y modificar más aún, pero sin que la experiencia proponga contenidos nuevos.

Alemania presenta con excesivo despliegue y excelentes catálogos individuales a dos buenos artistas. Rainer Küchenmeister (1926) es un pintor a quien Herbert Pée presenta como un individualista en busca de nuevos problemas formales. El vocabulario es riguroso y explícito, hondamente orgánico, decidido a concretar los contenidos. El color y la forma le confieren cierta tensión y una angustia no exenta de misterio. Una escritura espontánea revela su mejor condición expresiva. Pero los 52 dibujos y 20 pinturas que muestran su evolución de los últimos años también señalan, lamentablemente,



VIC GENTILS (Bélgica). El Juego de Ajedrez (1966).

la monotonía de un lenguaje sin capacidad imaginativa. Más expresiva y con mayores recursos inventivos es la obra grabada en madera a varios colores de Josua Reichert (1937), un artista que, como es cada vez más frecuente, se ha enriquecido en la experiencia gráfica e ilustrativa. Letras, números, bloques, signos son los elementos de que se vale para realizar obra más importante, un *Album de Iniciales Rusas*, basado en el alfabeto ruso. A mayor disciplina formal, mayor libertad en el tratamiento de los temas. El diseño se convierte en el don de inventar una forma tipográfica adecuada al sentido de cada palabra. Así Reichert desemboca en el prodigio de lo que él mismo llama *poesía tipográfica*.

Francia se había propuesto presentar un conjunto de destacada importancia. El envío del escultor César (1921) debía asegurar una victoria que no se cumplió por lo heterogéneo de las obras que comprendían una retrospectiva de diez años. En tal breve plazo César ha transitado diversas experiencias, desde las grandes formas fundidas en bronce hasta la compresión de automóviles en bloques densos de materia y color, desde la acumulación de matrices plásticas derretidas en capas sucesivas hasta las formas antropomórficas moldeadas en poliéster cristalino y coloreado. El conjunto es inasible y espectadores y críticos —con rara unanimidad— lamentan que la obra de tan gran escultor no haya sido presentada con los caracteres que exige una Bienal: sus realizaciones últimas. Jean-Pierre Raynaud (1939) presenta una serie de obras en las que la originalidad indudable no compensa la carencia de valores más significativos. El conjunto pudiera ser una cámara mortuoria, un qui-

IX BIENAL DE SAN PABLO

rófano o una cámara de gases esterilizada. Las formas han sido resueltas en metales pintados de blanco y bloques revestidos de baldosas también blancas, como de cuartos de baño, con algunos acentos fotográficos impresos en rojo. Se trata de una visión próxima a la esterilización en masa, a la exterminación sin crueldad, como un producto de cálculos estadísticos. Hasta el misterio de lo que va a ocurrir y cómo y por qué ha sido desterrado. El artista ingenioso nos da su versión explicativa:

"Quiero integrar el objeto estético a la vida cotidiana. Lo que realizo son psicobios y aparatos condenados".

Como sucede casi siempre, la obra escapa a la intención del artista para revelar sus propios medios y conflictos. Alain Jacquet reedita su preocupación por el comportamiento variable de la retícula en las impresiones a color. La obra más nueva se basa en una compleja técnica de trabajar la serigrafía sobre una forma de plexiglás en relieve, iluminada desde dentro. Es evidente la relación con las modernas técnicas de elaboración de letreros. Esto no constituye una acusación sino la aseveración de un fenómeno de estrecho vínculo entre las artes del diseño y las artes visuales.

Suiza presenta un joven pintor, pintor Peter Stampfli (1937) que emplea directamente y sin ambages la técnica de diseñar formas claras y rotundas sobre fondos neutros. Aunque ejecutadas al óleo crean la impresión de que han sido resueltas en *silk-screen* (serigrafía) como las grandes carteladas publicitarias. Para dar más énfasis al efecto que quiere lograr coloca en el piso enormes reflectores encendidos que acentúan los contrastes de forma y color. Frío y mecánico, sin concesiones a la sensibilidad, el conjunto no carece de interés. Andreas Christen (1936) acompaña a Stampfli en la sección suiza con objetos moldeados geométricamente en poliéster de colores que parecen planchas elaboradas en fábricas de automóviles.

Holanda presenta otros tres artistas que trabajan con elementos diversos, calificación que siempre significa una transmutación del pintor en escultor. Ian Schoonenhoven (1914) es el único artista de la Bienal que trabaja en la dirección de los *foelies* (tocables). Fueron llamados así los experimentos realizados recientemente en la Phillips Academy de Andover, Massachusetts, bajo la dirección de Bartlett Hayes, que dieron por resultado una interesante exposición. Los materiales diversos de que se valían estos jóvenes tendían a despertar por el tacto toda índole de reacciones sensoriales. Aunque tales experiencias realizadas con carbón, pitillos, restos de madera cepillada, grumos de materiales sintéticos, cartones rasgados a cuchillo, fibras plásticas y estopa eran mucho más imaginativas, las obras de Schoonenhoven responden a una motivación más total. Noruega presenta obras recientes de John Rian (1891) un artista muy próximo al lenguaje plástico de Beaumont Newhall que ninguna vigencia tiene ya en nuestro tiempo, y Suecia a Lage Lindell (1920) que emplea pinturas acrílicas sobre grandes sábanas grandes sin tratar. Metáforas, charadas parecen telones teatrales improvisados para la función absurda de la vida cotidiana.

LOS PAISES SOVIETICOS

Está visto que Rusia ha cedido a las críticas que concitaron sus absurdas exposiciones de las últimas Bienales y se dispone a adoptar actitudes nuevas en el campo de las artes visuales. Por de pronto se abstiene de enviar pinturas y esculturas y resuelve su participación —elegantemente— con el envío en masa de ocho maquetas y 196 bocetos realizados por 57 escenógrafos soviéticos. Aunque sea difícil prestar oídos a esa muestra en una Bienal en que cada expositor vociferaba a voz en cuello, salvo los ingleses (¿les habrán dado el premio a la mesura?), aceptémosla como señal de una actitud abierta por venir.

Polonia en cambio no conoce inhibiciones y presenta 65 obras de dos

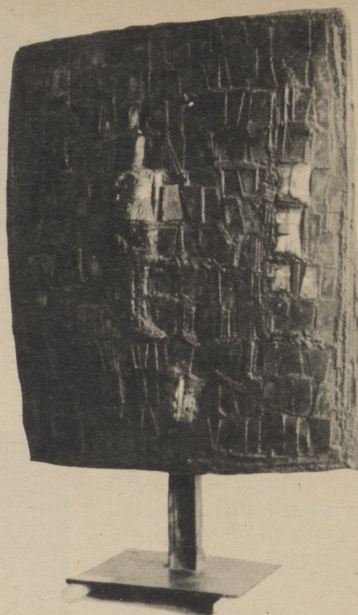
pintores, dos escultores y dos artistas gráficos que militan en los corrientes de avanzada. El conjunto constituye una de las pocas muestras coherentes de la Bienal y así debió sentirlo el jurado que otorgó uno de los diez premios a Tadeusz Kantor, nueva versión *pop* que nada agrega a las etapas cumplidas, salvo una visión *beaunesca* de los personajes desprovista de la cínica tragicidad del gran artista británico. Krawczyk se expresa con parecido lenguaje pero la decisión de sus formas y el asfixiante encierro de sus composiciones, con reminiscencias de los *ghettos* y las tradiciones hebraicas —*Rabbi, ¿dónde moras?*— de su ciudad de Lodz, concluyen en una afirmación sarcástica y amarga. Jarnuszkiewicz presenta una serie de esculturas bien logradas a base de piezas de metal soldado. Las formas de Berés han sido realizadas con troncos de árboles talados de raíz, sin otro mérito que el de ser las formas más grandes de una Bienal atacada de gigantismo. Estos fantasmas de árboles desnudos, sin copa y sin raíces, son transformados por el artista en implementos campesinos, tan rudimentarios en su mecánica como fieles al diseño de antiguas herramientas. Evidentemente el artista se ha propuesto producir algo que sirva para nada y de tal modo ingresa en la esfera del humor y de lo absurdo. Para Hanna Ptakowska, crítico polaco, es un golpe asestado al practicismo vital que afirma la separación entre lo artístico y las actividades suplementarias. Los grabados de Mianowski interesan por la extraña simbiosis de fotografía y grabado. También Checoslovaquia presenta un amplio campo de técnicas expresivas a través de ocho artistas: xilografía (Hložník), litografía (Balcar), tapices de Krejci, que dibujan fábulas enteras con finos hilos sin color y pinturas de Laluha. Vozniak emplea el buril y a veces *silk-screen* para sus composiciones sobre madera y papel donde el rostro de Geraldine Chaplin cobra todo el poder de otros rostros

presentes en la iconografía del *pop* norteamericano. Los escultores trabajan en bronce (Rudavski), estructuras primarias de aluminio, cobre y acero (Trizuljak) y Preklik, el más interesante del grupo, hace con gruesos troncos de madera máquinas infernales, troncos de espinos y cajas que quisieran echar a andar. Rústico e imaginativo en la ejecución a dentelladas de sus grandes esculturas, pareciera un Kafka levantando al aire castillos alucinantes. Originales aunque no aporten conceptos básicamente nuevos son tres de los seis artistas yugoeslavos. Planchas de metal con pequeños círculos ordenados sistemáticamente son acoplados a las grandes telas de Vozréc que luego son cubiertas por gruesas pinturas metálicas. Aunque el artista dice del afán de aunar en su pintura la tradición de Bizancio y la sensibilidad del siglo XX, la proximidad con la rica experiencia artesanal de los países eslavos es lo único evidente. En trípticos de madera tratados con dorado a la hojilla y los ritmos y colores seculares del arte macedonio, Kondovski también intenta trasponer las tendencias arcaico-bizantinas a un lenguaje moderno. Estos nuevos íconos no se diferencian de los antiguos sino en su mayor tamaño y en la sustitución de las imágenes religiosas por los símbolos de una civilización mecanizada. Los esquemas corresponden al sentido decorativo del arte oriental, poseen una misma riqueza colorística e idéntica estructura en la composición centrada y simétrica. Recuerdan con persistencia ciertas etapas de la obra de Elsa Gramcko que corresponden legítimamente a su raíz eslava. Pero carecen —casi por convicción— de la solemnidad y la atmósfera mística de los íconos antiguos. Buic, pintor textil como se denomina, crea laberintos luminosos con la ruda materia de sus tramas, sogas, gruesos hilos de lana, colores rudos como los de las piedras dalmatas. Una gran condición expresiva en las formas que teje suspendidas en el aire o sostenidas contra

VIC GENTILS (Bélgica). Detalle



CESAR, BALDACHINI (Francia). Premiado. Estructura. (1958).



el muro hacen de esta muestra artesanal uno de los temas más veraces entre las obras expuestas por Europa Oriental. Aun se incluye la obra —maquetas, fotografías— de un arquitecto, Ravníkar, quien sostiene combativamente que la arquitectura abarca toda la actividad creadora “desde el diseño de una cuchara hasta los planos de urbanismo”.

Otras manifestaciones aisladas. Es evidente que la gran muestra internacional de artes plásticas no será nunca aquella en que cada país decida la elección de los artistas participantes sino la que programe con unidad una confrontación premeditada y de ningún modo casual. A menudo el crítico se pregunta: ¿Por qué se prestan los artistas a estos concursos? El riesgo, la aventura están en realizar la obra en sí. ¿Para qué correr otros albrices? Precisamente porque el artista no reconoce limitaciones, enfrenta todas las batallas en todos los frentes. Hasta los artistas de Viet Nam participan en la Bienal de San Pablo. Phan Tang, por ejemplo, con obras realizadas en una técnica de baldosas y esmaltes que se presta por medio de nueve piezas —manipuladas al modo de los capítulos en la *Rayuela* de Cortázar— a 79180732521563880239542-4183359603200000000 composiciones diferentes. Lo que no dice es que la variedad que introducen las combinaciones matemáticas es difícilmente estimable. Grecia presenta siete artistas, uno solo de los cuales Constantin Tsoclis (1930) tiene interés. Sus pinturas sobre madera configuran pisos a cuadros tratados con perspectiva lineal y de color. Sobre estos fondos apoya objetos reales distorsionados al modo de los decorados de Oldenburg. El efecto es de jocosa observación del objeto real pero la meticulosidad del tratamiento parece desmentir la intención primera. Finlandia aporta una muestra descomunal de veinte artistas que de ningún modo logran una unidad de conjunto. Son éstas las experiencias más difíciles para el crítico honesto que quiere destacar de la maraña al artista con talento, la voz nueva, la expresión distinta. Las pinturas de Esko Tirronen (1934) que tratan el tema de la alienación se aíslan del conjunto con acentos que por momentos tienen voz propia y otras veces recuerdan a Van Gogh. Portugal presenta un artista que trabaja sobre planchas de acero inoxidable con buen concepto formal. J. J. Rodríguez, de tendencia constructiva. El resto de la muestra tiende a lo experimental pero cae sencillamente en lo absurdo cuando A. Areal realiza una serie de cinco cuadros titulados *El fantasma d'Avignon*. De una gran caja situada en el ángulo derecho del primer cuadro sale la cabeza de ídolo negro de una de las *demoiselles d'Avignon* de Picasso. En cada tela siguiente la cabeza del fantasma es más y más evidente pero en la cuarta se esconde y en la siguiente desaparece totalmente. Sin la sagacidad y la argucia de un Ionesco, éste es apenas un juego para in-

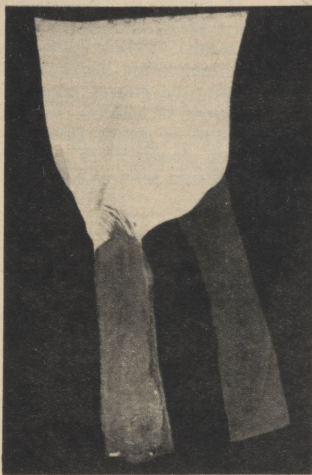
genios. Los dos artistas de Canadá, Jacques Hurtubise y Jack Bush, están ampliamente representados con una serie de grandes telas en la tendencia *Op* el primero y de un indeciso *hard-edge* el segundo. De una ejecución absolutamente impecable, muy poco agregan sin embargo en el concepto o la originalidad de las obras. Otras secciones se aíslan por la participación de uno solo de sus artistas pero pocos países han elegido tan erróneamente como Israel: Arika, un pintor sin interés, y Tumarín, un escultor de desatada furia expresiva. Es imposible creer que un país que de tal modo respeta y apoya a sus artistas no puede producir una muestra digna, sin los errores de criterio evidentes en esta oportunidad. Japón participa con la obra de un pintor y diez grabadores que destacan agudamente la grave crisis que atraviesa el grabado en el mundo entero. Marubi (1901) y Kataoka (1905) son los únicos conocidos entre estos artistas pero el de más calidad y concepto más nuevo es Yoshihara (1931) quien se expresa en la litografía con acentos de punta seca. El excelente catálogo de la muestra vierte comentarios que también fueron expuestos verbalmente por el Comisario Masuda y que debieran llamarnos a la reflexión: “Siempre hemos tenido buen cuidado en comprender la motivación básica de los organizadores de una muestra. El énfasis en el reparto de premios puede crear problemas. Estoy convencido de que el propósito fundamental de estas exposiciones internacionales debe ser la comprensión mutua de las naciones por medio de las artes”.

Si se ha intentado una valoración mediante el recurso de aislar ciertas obras, es justo confesar que el conjunto resulta sobrecogedor. No hay duda que la intención general es sorprender al espectador con lo nuevo, lo inusitado, lo imposible. Pocos son los artistas cuya obra responde a una evolución con signos de continuidad y muchos son los que siguen las corrientes porque no tienen fuerzas propias.

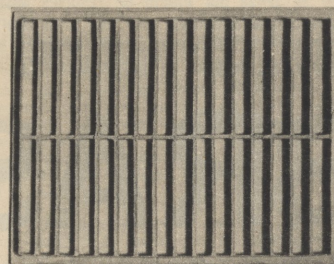
La legitimidad con que se emplean los materiales es otro factor evidente. La madera parece hierro bruñido y el papel de estaño pretende ser lámina de metal. Las telas plásticas se pintan con colores metálicos para que parezcan bronce o cobre. No siempre para inducir a error porque se espera que el espectador toque, mueva, juegue con las cosas y participe activamente de ellas. Es el reino del absurdo y todo lo que vulnera es válido. ¿Será un modo de exigir que se renueve la visión de la cosa plástica? ¿Será un modo de decir que el arte también puede servir para divertir? El método tiene sus riesgos. Puede ocurrir que el espectador deje de ser tal y los ojos se nieguen a mirar y la sensibilidad a participar. Tras esta sumisión sensible a formas, colores y materiales que no aceptan soluciones de compromiso, nos preguntamos otra vez si se trata de agotar todas las posi-



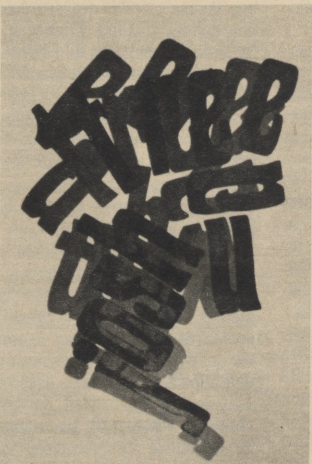
MICHELANGELO PISTOLETTO (Italia). Premiado. Composición.



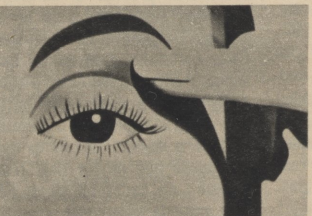
RAINER KUCHENMESTER (Alemania). Siameses (1965).



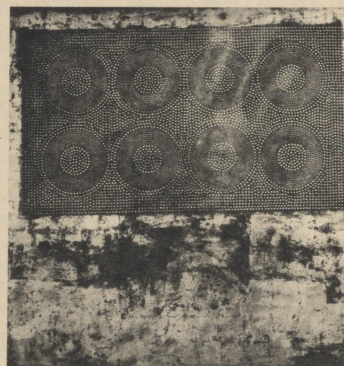
JAN SCHOONHOVEN (Holanda). Premiado. Relieve horizontal. (1966).



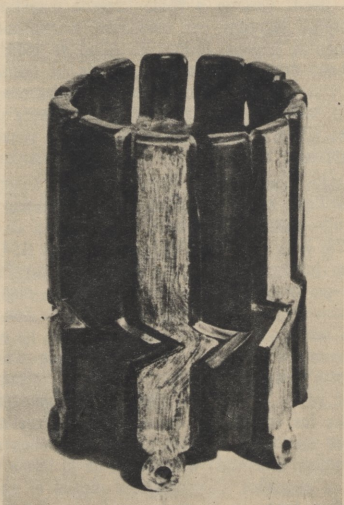
JOSUA REICHERT (Alemania). Premiado. Tipografía Joshua Tree (1963).



PETER STAMPFLI (Suiza). Pintura. (1965).



LAZAR VOZAREVIC (Yugoeslavia). Envoltorio circular (1967).



VLADIMIR PRECLIK (Checoslovaquia). Corona de espinas. (1966).

bilidades para hacer tabla rasa y empezar de nuevo. Pero, ¿con qué? O, como preguntaba el crítico chileno Antonio Romera a Jorge Romero Brest, tras tanto ambular rampa arriba y rampa abajo: “Y de aquí, ¿adónde vamos?” Por supuesto, sin hallar respuesta.

BRASIL constituye un capítulo aparte, principalmente porque se ha permitido participar con 1493 obras realizadas por 393 artistas. Es ésta la primera y última vez que concurren con tan nutrido conjunto. En el futuro se proponen realizar una pre-Bienal que permita seleccionar 20 o 25 artistas con un número razonable de obras escogidas. Pensemos en lo que significaría en nuestro país una participación semejante para comprender que la calidad del conjunto no puede ser sino mediocre.

La labor de valorizar y rescatar los mejores intentos es, por lo tanto, una obligación cumplida con la salvedad de que, en la maraña de tantas manifestaciones disímiles, se ocultan aún mejores realizaciones. Aunque para el crítico francés Pierre Restany "la plástica brasileña es más un producto de información que de creación".

Lygia Clark, la valiosa escultora brasileña que no ha enviado obras a la Bienal, nos señala dos artistas como los que más le interesan: Amelia Amorrin Toledo (1926) y Rubens Gerchman (1942). Toledo construye enormes cubos huecos con planchas de asbesto-concreto en cuyo interior dispone delgadas láminas de acero inoxidable. El metal actúa como un espejo que refleja la multiplicidad interminable de formas que no existen. Otras tres estructuras prescinden del cubo y la sola lámina de acero se tensa por efecto de resortes sostenidos en dos o cuatro puntos. Hay una gran libertad de concepto y una inmediatez de comunicación en esta escultura que se aísla del conjunto con la caracte-

plantea formas en base a materias plásticas sólidas cuya estructura quiere desentrañar golpeando y abriendo los bloques. Abraham Palatnik entabla secuencias de enjambres de alambre que sostienen pelotas y otras formas de color. Todo con luces y movimiento, como si la fiebre electrónica se hubiera apoderado del Brasil y desde cada sitio nos llamaran, como en una feria de diversiones, "aquí, aquí es donde ocurren cosas". Similares son los variados intentos de Waldemar Cordeiro. Juegos de palabras Amar-Amargo, fragmentación de imágenes a través de vidrios ópticos deformantes, luz "semántica", fotografías pegadas sobre espejos con luces laterales y una tabla que ordena al espectador "Pise" no alcanzan a expresar otra cosa que una absoluta pérdida de identidad. Las *Grandes Ciudades* de Héctor Coutinho, encerradas en cajas de plexiglass con diversos planos interiores ocupados por huestes de soldados de plomo o trocitos de corcho que semejan casas, árboles, formas de orden geométrico, parecen un recurso estabilizador de tantas emociones encontradas.

En pintura, las limitaciones del plano no alcanzan a encauzar mejor tan pantagruélico apetito experimental. Cipriano Guariglia logra formas de serena expresividad con el sencillo recurso de estirar —dentro de gruesos marcos de madera que a la vez sirven de soporte— varias telas plásticas transparentes de colores blanco y rosa donde recorta formas geométricas de gran tamaño. Mira Schendel, otra artista señalada por Lygia Clark, crea *objetos*

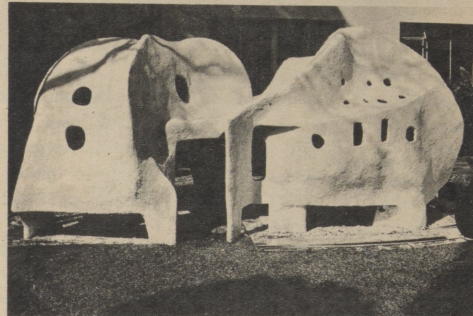
BRASIL

clara diamant de sujo

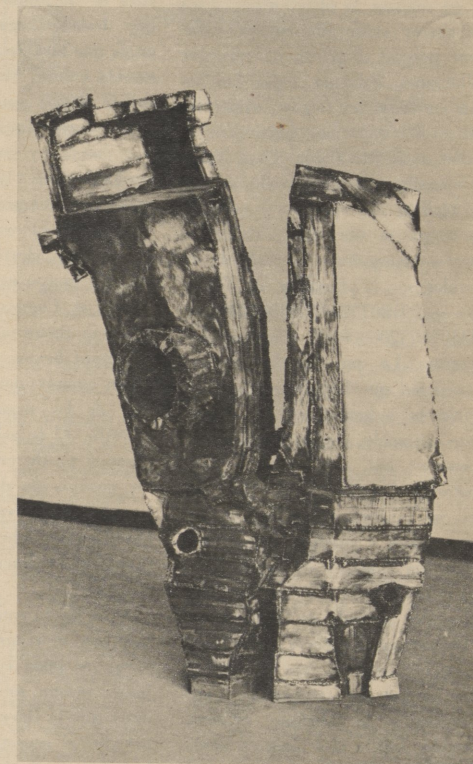
rística de lo que está plenamente logrado. No compartimos en cambio el criterio de Lygia Clark sobre Rubens Gerchman (1942) cuyas *Cajas-Cuerpos* y *Altares* hechos en gruesas telas plásticas de color, no tienen otro valor que el de despertar asociaciones de ideas, palabras y mitos vulgarizados en extremo. FELICIA LERNER expone un conjunto de formas realizadas con materiales de albanilería posteriormente encaladas. Parecieran modestas e imaginativas viviendas campesinas de países tórridos y desérticos. El conjunto es de gran unidad compositiva sin renunciar a una búsqueda formal de comunicación entre espacios interior y exterior. Masumi Tsuchimoto (1934) trabaja altos totems en madera con formas excavadas y otras en relieve y muy sobrio uso del color. Las sub-formas se vinculan a símbolos pre-colombinos y aún a las esculturas de Edgard Guinand. Las del artista brasileño-japonés, más altas e imponentes, son más débiles en su fuerza comunicativa. Otras estructuras de gran tamaño, esta vez realizadas con planchas de zinc pintadas en color plateado son las *Interferencias cíclicas* de Morosi. Semejantes a molinos de viento, se nos antojan por su fragilidad traviesas elucubraciones de un hojalatero vuelto escultor. Otra escultura en forma de una boca gigantesca está provista de grabadores que repiten las voces que captan al pasar. Voces que tiritan, tartamudean, se encogen, se estiran y, por supuesto, nada tienen que decir. Parente y Wilde Lacerda muestran estructuras logradas por cuidadosa acumulación de elementos frágiles: formas de vidrio de todos colores que despiertan hermosos juegos de transparencia y se resignan a dimensiones limitadas por la escasa resistencia del material. Lucía Fleury de Oliveira (1933) crea esculturas de pequeño tamaño con materiales bruñidos. Los elementos formales, acumulados con sentido rítmico, cobran sonoridades muy finas al ser articuladas. Se denominan justamente *puñados de ritmos*. Jorge Sirito de Vives (1925) y Paulo Roberto de Souza Martins (1941) realizan juntos, práctica cada vez más frecuente, ciertos personajes hechos enteramente de engranajes enroscados con compleja arbitrariedad. Son callados testigos de una era tecnológica que no parecen comprender. Intensos focos de luz de diferentes colores proyectan sobre el fondo las mismas formas, ya no férreas sino titubeantes, iluminadas con todos los colores del espectro. Las estructuras en acero de Caciopó Torres (1932) son menos experimentales. El sentido volumétrico de la forma se eriza de pequeños elementos que niegan el concepto original hasta en la preocupación por los brillos y los efectos de luz. En el extremo de una osadía generalmente gratuita, Bernardo Caro (1931) trabaja con cajas que al moverse ponen en acción espirales que caminan, ruedan, tropiezan. Hisao Ohara

gráficos haciendo inscripciones con o sin tinta sobre papel de trapo chino que luego enmarca entre dos láminas de plexiglass y suspende en el aire. El grafismo es de un gran refinamiento y, cuando prefieren las huellas sin color, el espectador se descubre descifrando un jeroglífico contemporáneo. Enormes mapas de ALDIR hechos mediante collage de diminutos trozos de papel están cubiertos con una lámina plástica transparente que le proporciona una calidad distinta y singular unidad de conjunto. Se trata de centrales de control de transistores, centrales de control de activadores y de desintegradores. Sentido del humor y clara concepción plástica aíslan estas obras del conjunto. Jo Soares (1938) presenta una *Cosmogonía* de tres grandes cuadros con escenas urbanas. Una manguera transparente sale y entra de las telas para acentuar su unidad y aunque el recurso es absurdo no alcanza a restar interés a la composición. Paulo Frade Laender, Avatar Moraes y Farnese Andrade, realizan objetos plásticos con reiteración de los mismos elementos: muñecas descuartizadas con las cabezas, brazos y piernas prestándose a genuflexiones arbitrarias, dentro de cajas que van a prestar unidad transitoria a lo que no tiene solución estética. Pareciera una clínica de muñecas desprestigiada por su falsa cirugía. Sin la calidad portentosa de las mejores obras de Abreu, sin sus recursos imaginativos, sin su capacidad de ejecución, estos objetos parecen remedos impotentes. JUAREZ MACHADO (1941) realiza hábiles composiciones dibujísticas en las que combina capas sucesivas del papel transparente. Las secuencias prestan al conjunto una condición de movilidad semejante a la de los dibujos animados y la acción parece tener su desarrollo en el tiempo. Cada escena es tratada en tinta china, con formas vacías y otras llenas. Los planos superpuestos crean secuencias de grises que entablan una perspectiva por la gradación tonal. AVADIS inventa juegos de metras o bolitas de vidrio sobre material plástico esponjoso que no las deja rodar y LEIRNER llega al extremo de hacer un pseudo-Fontana, una gran tela roja cortada como con una puñalada, para ponerle un cierre automático que restaure el daño.

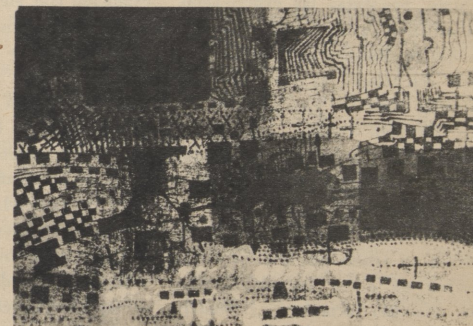
De manera general, se observa poca destreza en la ejecución de todas estas obras y ello frustra la observación mejor intencionada porque hoy más que nunca se exige un nivel de calidad en la realización, quizá como un modo de compensar las concepciones débiles o ausentes. A pesar de las observaciones hechas con ánimo positivamente crítico, hemos querido destacar —sobre todo para los jóvenes creadores de nuestro país— las cualidades de vigor, juventud, decisión, riesgo que comporta la actitud eminentemente experimental de los artistas brasileños.



FELICIA LERNER (Brasil). Estructura.



CACIPORE TORRES (Brasil). El Arbol (1966).



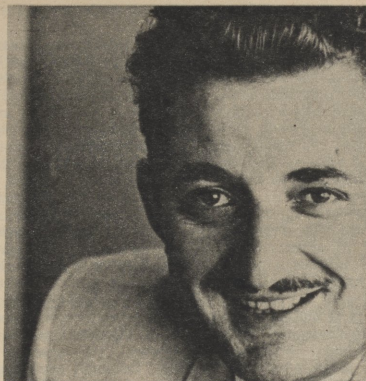
ARTURO ODRIOZOLA (Brasil). Paisaje (1967).

EN NUESTRO PROXIMO NUMERO

SARTRE ESCRITOR

texto de FEDERICO RIU

LI



fotos: daniel gonzález

ación exhaustiva efectos culturales por hacerse aún

le al país la atmós-
orecía sus negocios.
que si hoy se
inexistencia de una
reformularía su tam-
dárseles que hoy la in-
una de sus grandes
asi asistiendo un pri-
dad e independencia

ron cronológicamente
nos en estos proble-
prerrogativa espe-
deben comen-
este caso específico,
interés universal en
grafía que hoy ma-
comunicación co-
ace años.

al, debo aclarar que
sistema sistemático de
TV. En dos ocasio-
jo preparatorio o
a un más especí-
ntendidos y efectos.
conclusiones saltan
de una cuantifica-
descubre impune-
venezolano recibe
y 157 horas de
ana. Pero una in-
fectos ha de hacer-
álisis del proceso
certeza histórica,
plazo ese cambio
usted alude. El
masiva en el país
tan comprobada-
efectos seguramente
oso de revisión cri-
sible. El pánico de
ueda frenética de
mar a la opinión
e ya estos indicios,
muy reveladores.

Aparato Singular,
ógica, comunicacio-
niversitario no está
tales problemas".
e los efectos de la
onal. ¿A qué atri-
terés universitario
omplejas y graves

ltas, dueños de me-
que Fulano es un
que especie de para-
problemas de la co-
estructuras mesas re-
gios. En la época
es atributos y pre-

rogativas, pude dar-
de que los responsables del desastre cultural
se afianzaban en concretos datos y cifras (eco-
nómicos), mientras que los "preocupados" sólo
esgrimían adjetivos (cultural-moralísticos).
Siempre ganaba, por supuesto, el sagrado ar-
gumento económico (salpicado de "teoremas"
psico-sociales a medio camino entre la incons-
ciencia y la desfachatez). Me di cuenta, pues,
de que la cultura debía aprender discursos más
organizados y sólidos, y ponerse en condicio-
nes de oponer el dato al dato, la verdad a la
mentira, el rigor a la improvisación, lo univer-
sal a lo particular. Por eso quise perfeccionar
un método de cuantificación del mensaje. Pri-
mero, para demitificar el falso sistemático
de los "surveys" ad usum delphini; segundo,
para conferir bases sólidas a posteriores aná-
lisis de contenido etc., según digo en El Aparato
Singular.

En la actualidad, más de un especialista
universitario se dedica en Venezuela al aná-
lisis científico de los medios masivos. La inves-
tigación sobre audiencia low-class de TV que
realizan en Maracaibo Sergio Antillano y Mar-
ta Colomina, promete ser de excepcional im-
portancia. Por demás, vuelvo a citar La TV ve-
nezolana y la formación de estereotipos en
el niño, de Eduardo Santoro, un joven investi-
gador de la UCV. Es el primero de una serie
de trabajos que nos abrirán definitivamente
los ojos, con datos y no con adjetivos, sobre
los estragos de la TV comercial, y que debie-
ra publicarse inmediatamente. Pero insisto en
la fragmentariedad y asistemática de todos
estos esfuerzos, incluyendo el mío. Las Escue-
las de Periodismo tienen Departamentos Audio-
visuales, y algunas están en mejores condicio-
nes ideológicas que otras para analizar cientí-
ficamente el problema. Pero no lo hacen. En
los Institutos de Investigaciones de Prensa
(cuyo solo nombre huele a naftalina) se si-
quen tijereteando recortes de periódico, e ig-
norando el apasionante mundo de las inves-
tigaciones comunicacionales y toda su metodolo-
gía. En las Escuelas de Sociología y Antropolo-
gía no existen cátedras sobre un problema so-
ciológicamente tan esencial como el de la co-
municación (y aquí es de esperar que la defi-
ciencia quede subsanada a la brevedad). No te-
nemos, pues, un centro de investigaciones de
la Comunicación Colectiva, que sea un poco
el cerebro organizador de las diferentes inicia-
tivas. En suma, si el poder ejecutivo no tiene
una visión del problema, es porque la cultura
y las universidades nacionales tampoco la tie-
nen. Nuestro problema inmediato es el de
crear pues un sólido background teórico capaz
de: 1) crear y difundir las motivaciones del
cambio; 2) cooperar prácticamente en la eje-
cución del cambio; 3) substituir la oligarquía
actual de la información, revolucionando los
criterios operacionales de las comunicaciones

masivas.

M. F. El cuadro de características de nues-
tra TV —usted mismo lo expresa— es simi-
lar en toda América Latina. ¿Existen en los
otros países latinoamericanos investigaciones
como la realizada por usted en El Aparato Sin-
gular? ¿En qué medida ellas han encontrado
eco en los sectores oficiales?

A. P. Por lo que conozco, no existen investi-
gaciones similares en otros países latinoameri-
canos, que hicieran posible un apasionante
análisis comparativo. Por demás, la metodolo-
gía empleada en la obra ha sido creada (para
bien o para mal) ad hoc, y sólo es aplicable
a situaciones de subdesarrollo. En Inglaterra,
Francia o Italia, por ejemplo, no tendría sen-
tido distinguir entre programa vivo, telecine
y publicidad, porque la publicidad o no existe
o no pasa del 3 por ciento diario de progra-
mación, mientras que el telecine importado no
supera las 2-3 horas semanales. Pero tal me-
tadología sí es aplicable a todo el sub-con-
tiente americano, por ser éste la única zona
del mundo en que la industria privada de las
comunicaciones domina en forma práctica-
mente incontrastada. Sólo conozco personal-
mente la situación mexicana, que es igual o
peor a la nuestra, y —por "reletos de viaje-
ros"— la de varios otros países hermanos. Con
noquisimas excepciones, impera un mismo es-
quema de explotación de los medios masivos,
puntualmente confirmado por las estadísticas
de la UNESCO.

El que Venezuela sea el primer país latino
en adquirir conciencia del problema, da una
idea optimista de lo que podemos llegar a ser
en el giro de pocos años si alguno al menos
de los tantos anhelos de cambio llegare a re-
alizarse. Una reforma venezolana en los métodos
de explotación de los canales radioeléctricos,
por ejemplo, produciría una reacción en cade-
na de alcances continentales, y de incommen-
surables beneficios colectivos. Teóricamente, so-
mos los que menos alejados estamos de tales
cambios. Llegará un momento, en el país, en
que los sectores oficiales habrán de escoger
entre seguir soportando la presión del lobby de
las comunicaciones, o satisfacer los clamores
de una opinión pública siempre más conscien-
te del fraude comunicacional.

M. F. ¿Cree usted posible, a través de una
toma de conciencia de los sectores oficiales y
privados, lograr una transformación de nues-
tros medios comunicativos? ¿Hasta qué punto
el estado actual de estos medios corresponde
a características económicas, sociales y cul-
turales de nuestro país, especialmente a circuns-
tancias de subdesarrollo, y sólo un cambio
más acentuado de nuestras estructuras logra-
ría frenar lo que usted juzga de "excesivo li-
beralismo en materia de comunicaciones co-
lectivas"?

A. P. La transformación del sistema de explo-
tación de los medios es posible y probable, co-
mo he dicho. Sobre el cuándo y el cómo, no
soy profeta. El que la industria privada de las
telecomunicaciones se haya cavado su propia
fosa, es una realidad ingubitable y por ese
lado no hay toma de conciencia posible. No se
renuncia a cuantiosos y regulares ingresos en
aras de la cultura. Cada hora de programación
con sus 12'10" de show o telenovela, sus
16'25" de publicidad y sus 31'25" de telecine
extranjero, funciona ya ante la audiencia des-
alienada como un boomerang que aumenta la
irritación del espectador y recae en censura
sobre el vendedor de esa pacotilla.

El estado actual de nuestros medios —lo
he dicho y lo repito— no es el resultado de
una situación de subdesarrollo, sino una de
sus causas propiciadoras. Hombres concretos
e instituciones concretas son sus responsables.
Por el primer camino, se llega directamente a
concepciones naturalísticas, metafísicas y pesi-
mistas. El subdesarrollo sería una maldición di-
vina, irreformable; el hombre subdesarrollado,
un ente naturalmente imperfectible, hecho así
de una vez por todas. Por el segundo, el sub-
desarrollo es el resultado concreto de situacio-
nes concretas, que pueden invertirse una por
una. Si se parte del ya enunciado principio de
que los hombres forman una comunidad
porque pueden comunicarse, se llega fácilmente
a la conclusión de que entre la manera de
estar comunicados y la manera de vivir en co-
munidad, hay una relación directa y proporcio-

nal. A la voluntad humana corresponde dar
los saltos requeridos, esto es, reformar los mó-
dulos comunicativos para reformar los módu-
los sociales. Un "cambio acentuado de las es-
tructuras" no es cosa de confiar a una anóni-
ma némesis histórica. Transformando por ex-
plicita y deliberada voluntad nuestro traumá-
tico sistema de comunicaciones colectivas, ha-
brems subornado una de las principales cau-
sas culturales del subdesarrollo. La "madurez
histórica" hay que crearla, y no sentarse a es-
perarla.

M. F. La constante y sistemática violación al
Reglamento de Radiodifusión a que usted alu-
de frecuentemente en sus dos libros parece
revelar un estado de cosas general con res-
pecto a la aparente ineficiencia de la legisla-
ción sobre los medios de comunicación. ¿Con-
sidera usted que el Proyecto de Ley del Cine
recientemente introducido al Congreso Nacio-
nal significa un síntoma de cambio de ese ac-
tual estado de cosas?

A. P. El Reglamento es violado sistemática-
mente desde 1941, porque es un cuerpo doctri-
nario que la industria cultural no puede obe-
decir so pena de desaparecer. Razón de ello,
es que el Estado ha renunciado al monopolio
de los medios que se concedió en el mismo
Reglamento, dejando a cargo de una empresa
privada el cumplimiento de postulados que co-
liden con los principios de la economía. Si el
difusor gana más dinero con un "derecho de
nacer" que con una pieza de Shakespeare, des-
aparece Shakespeare y se repite "el derecho
de nacer". Los principios de una planificación
cultural y del simple negocio no admiten con-
ciliaciones. La escuela y las iniciativas cultura-
les, por ejemplo, tejen en horas de trabajo una
tela de Penélope que la TV deshace en horas
de ocio. Allí se condena el crimen, aquí se
exalta (con el ridículo justificativo de que ante
el maestro sería mimesis, y ante la pantalla
todo sería catarsis). Los publicistas y dueños
de medios son hoy los verdaderos ministros
de la cultura popular. Quisiera tener más
tiempo para analizar y desenmascarar los pro-
yectos de autocensura propuestos por nues-
tros almirantes de la comunicación colectiva.
Estamos en plena época spenceriana: El Es-
tado es concebido como el execrable enemigo
de la sana y siempre perfecta iniciativa priva-
da. El que hable de leyes es por lo menos un
bolchevique. Todos los errores del poder pú-
blico son sacados a relucir. Era hora de que
—al menos en el sector de las comunicaciones
de masa— alguien denunciara los estragos de
la empresa privada.

El Proyecto de Ley del Cine, al parecer,
está gravitando en la misma zona de perturba-
ciones. Los distribuidores han declarado pú-
blicamente que no quieren que Venezuela ten-
ga su propia legislación cinematográfica. Todas
las campañas de descrédito se han hecho; to-
das las calumnias han sido lanzadas; y en esa
pesada atmósfera ampliada por altavoces po-
líticos, el proyecto será discutido por las Cáma-
ras. Sin embargo (se lo dice uno de los redac-
tores de ese Proyecto de Ley), el problema ci-
nematográfico no tiene la perentoria gravedad
que tiene la radio y la televisión.

Pero no desesperemos. Nuestro pecado capi-
tal, como país, es el de seguir buscándole
soluciones políticas a problemas que, aun te-
niendo, simples implicaciones de esa especie,
no son esencialmente políticos. Entre la decli-
nante y aporriística obsesión "panpolítica", y
las ya ineludibles exigencias de un progreso
racionalizado, terminará por imponerse la ra-
zón que piensa lo universal, por sobre los sen-
timientos y los intereses, siempre particulares.

Animado de una inflexible objetividad y un espíritu ri-
gurosamente científico, Antonio Pascual ha realizado en su
último libro, El Aparato Singular, Análisis de un día de TV
en Caracas (1), un acabado examen del funcionamiento de
este poderoso medio de comunicación de masas en nuestro
país.

Pascual, profesor de la Escuela de Filosofía de la U.C.V.,
ha dedicado todos sus esfuerzos al análisis de las implica-
ciones culturales de los grandes sistemas de comunicación
masivos. Sus dos libros, Comunicación y cultura de masas
y El Aparato Singular, recientemente aparecidos, pueden con-
siderarse como los más importantes trabajos efectuados en
Venezuela en este sentido.

(1) Ediciones de la Facultad de Economía y Ciencias
Sociales, U.C.V.

LA NUEVA PLASTICA

manuel quintana castillo

DESPUES del Cubismo, el paso más importante en la pintura fue dado por Mondrian; digo más importante desde el punto de vista del proceso histórico de la pintura; no tanto en lo que se refiere a la calidad plástica individual de la obra —que también la tuvo, en sumo grado— ya que en esta última acepción deberíamos compararla con la obra de otros artistas, que como resultado puramente plástico también fue excelente, pero sin tener la importancia histórica de la obra de Mondrian. Esta circunstancia nos pone en la evidencia de que con Mondrian, entre otras muchas cosas, se estaba planteando un fenómeno nuevo: el fenómeno de que lo importante no era tanto producir bellas obras de arte, excelentes cuadros, pinturas maravillosas; sino la actitud que el artista plástico asumía frente al problema de la creación. Una de las cosas sorprendentes que se plantea en la actitud de Mondrian es el despojamiento y el sacrificio. Mondrian, desde el punto de vista de la realización plástica era un pintor extraordinario; basta ver sus primeras abstracciones partiendo de formas naturales, como las ramas de los árboles recortándose frente al cielo, para advertir su dominio en la sensualidad de la pincelada, la riqueza de la materia y la articulación sensible del cuadro. Implica una gran capacidad de sacrificio para un artista de esa naturaleza, prescindir de recursos tan gratos para ir hacia un arte ideal, donde las tintas planas y las estructuras rigurosamente ortogonales jugarían un papel preponderante. No obstante, su proceso tampoco acababa aquí, sino que las ideas que sustentaba, poco a poco lo iban llevando hacia un resultado donde la pintura-pintura dejaría de existir como tal. A fuerza de ser un gran pintor, Mondrian llega a la conclusión contradictoria de que la pintura, como hasta entonces había sido, debía dejar de ser para transformarse en otra cosa. En esto se puede o no estar de acuerdo, pero lo que sí no se puede desdeñar ni ignorar ni desconocer es que con Mondrian se estaba planteando la cuestión de que lo importante era el concepto, la actitud del artista, su toma de conciencia frente al hecho histórico de la pintura, más que la obra individual misma. Mondrian simplemente hace una proposición, que es ésta: la pintura debe dejar de ser objeto para convertirse en espacio, en relaciones de espacio; es indudable que tales conclusiones necesariamente lo llevarían a vincularse íntimamente con la arquitectura, ya que en la arquitectura el problema fundamental es el espacio y no otra cosa. Pero sucede que para nosotros los pintores es muy difícil desordenarnos de algo que a través de los siglos había constituido nuestra pasión y nuestro frenesí: poner colores y formas sobre una superficie; llenar con las cosas puestas o representadas una superficie vacía. El horror al vacío había sido, y es todavía, característico a la sensibilidad del pintor. El pintor necesitaba justificarse artesanalmente para ganar la admiración y el respeto de las gentes; ¿y qué mejor manera de justificarse artesanalmente sino la de demostrar su capacidad de reproducir las formas de la naturaleza, y cubrir exhaustivamente de colores y formas toda la superficie vacía de la tela. Una experiencia que la mayoría de los pintores hemos tenido, es la de sentir el temor, y a la vez la fascinación de la tela en blanco. La tela en blanco produce un respeto y un miedo terrible; sentimos que vamos a mancillar algo que es puro en sí mismo, algo que es bello y perfecto así como está. Esa violación sólo se justifica cuando los resultados posteriores son equivalentes a la imaculada perfección de la tela. Reverón sintió ese respeto en sumo grado, de allí que en sus obras más representativas pareciera que casi se abstiene de poner nada sobre la tela, y sólo pone lo que es indispensable. Pero sucede que el rigor y el sacrificio, la simplificación y la economía de medios sólo es virtud de los maestros; y así debe ser; para renunciar a algo es necesario haber antes poseído ese algo; no se puede renunciar a lo que no se posee, a lo que no se tiene. Mientras seamos aprendices, debemos antes llenar a cabalidad esas exigencias, saciar todos nuestros apetitos de forma y color, de saturación y materia, de adorno y fiesta visual; para llegar después a la sencillez de lo absoluto. Sólo cuando se ha llegado a ese grado es que se puede asumir el despojamiento. Sólo cuando se ha llegado a ese grado sería posible asumir con claridad, con voluntad y decisión, el sacrificio de todo lo que es accesorio y superfluo, para quedarse con

lo que verdaderamente nos pertenece, es decir, con nuestro ser.

La pintura, como hecho histórico, también ha actuado de ese modo. Después de haber llenado hasta la saciedad todas sus necesidades de forma y de color; después de haber sido una fiesta, un espectáculo, una biblioteca de magia, ciencia, acción y devoción; la pintura ha sentido, en su ser más íntimo, la necesidad de asumir algo que para ella había sido su condición primaria y esencial: el espacio. La última palabra, en tal sentido, había sido dicha por Mondrian: la proposición de Mondrian es una proposición de espacio, de relaciones en el espacio; un equilibrio dinámico que sólo en el espacio podría ser realizado. Esa proposición de Mondrian llevó a muchos hacia a la arquitectura y a otros los llevó hacia el movimiento, aunque a ambos los condujo hacia la formulación del espacio-tiempo. Sin embargo, ¿ha sido justificada, demostrada o resuelta, la negación original de Mondrian?: la pintura en el plano debe desaparecer. ¿Sería posible conseguir una solución de espacio, vibración y movimiento, permaneciendo en plano, sin renunciar al plano como soporte y superficie. De todos estos argumentos podemos fácilmente colegir que la alternativa que la pintura tiene planteada sería la de salir del plano o mantenerse en el plano sin perder su condición de hecho nuevo, de actitud nueva en el proceso histórico de la plástica. Se me podría objetar: el problema no es de si la pintura deba o no permanecer en el plano; no importa que los resultados conduzcan hacia otra cosa que supere el concepto tradicional de la pintura; el sólo hecho de plantearse la pintura en el plano o fuera de él es ya de por sí convencional. Sin embargo, yo continuo aferrado a que el problema sí es ese. El arte plástico es un fenómeno vinculado radicalmente al espacio; y los objetos del espacio sólo contienen dos posibilidades: los sólidos y los planos, la superficie plana por una parte, y por la otra la tercera dimensión, el espacio correspondiente al volumen real o virtual. Imagino que la cuarta dimensión, aún tan difícil de comprender, sería dada a través del movimiento, a través de los acontecimientos visuales en el tiempo, a través de la simultaneidad temporal de un hecho visual. No hay modo de escapar de esto. Tampoco hay modo de escapar a la condición de que la plástica sea un fenómeno de los sentidos; a que la plástica sea una forma de la realidad correspondiente a las experiencias sensibles; sólo realizable y perceptible a través de los sentidos, y nunca fuera de ellos; o al menos muy difícilmente. Digo muy difícilmente porque la posibilidad de intuir la pintura fuera de la posibilidad de la percepción visual-directa, no es descartable. Un conocido mío me refirió que tiene un hijo ciego, ciego de nacimiento, el cual ama a la pintura y le asomaba oír hablar de pintura. ¿Es posible entonces que alguien pueda imaginar la percepción a través de un sentido que no tiene, o no ha tenido nunca? ¿Es posible que la inteligencia pueda crear un equivalente de los sentidos? Sin embargo, estas digresiones no excluyen al arte plástico de su condición sensorial.

Quizás me haya apartado un poco del tema central que es éste: ¿existe la posibilidad de lograr el espacio, la vibración y el movimiento sin salirse del plano pictórico? o también esta otra cuestión: ¿Es el movimiento físico o visual una exigencia indispensable al arte plástico de nuestro tiempo? Por ahora sólo tengo claro que la motivación más importante para la plástica es el problema del espacio, y que el tratamiento de ese espacio puede hacerse mediante el color; mediante el color y el espacio, aun dentro de una serenidad y una inmovilidad aparente, puede lograrse también otra forma de movimiento: la sensación del movimiento interior, el dinamismo subjetivo que la obra produciría en el individuo.



REVERÓN, ARMANDO • Niza

MUSICA Y ATOMOS

josé luis ruggeri

EL ejecutante presenta al oyente el espectro de un fenómeno atómico, la absorción, dispersión o rechazo de la luz por parte de un sistema atómico de que habla Bohr. El músico que crea una serie dodecafónica perturba la constelación de sonidos naturales desarraigando de ella el centro de gravedad tonal, liberando energía: la luz ha penetrado el sistema atómico y ya no es posible fijar la posición y la velocidad de una partícula (Heisenberg), ya no es posible "absolutamente" pasado, presente y futuro, ya no es posible exposición, desarrollo, reexposición de un tema. ¡La música en el espacio! Wagner, Debussy, Schomberg buscan espacio... Hartmann analiza la categoría de espacio: en la "Fábrica del Mundo Real" la categoría de espacio no penetra en los estratos de lo orgánico y lo psicológico, mientras que la categoría de tiempo sí. Los estratos superiores contienen categorías del estrato inferior pero no a la inversa. ¿Quiere esta música espacializar lo psíquico? ¿Quiere burlar el tiempo? ¿Qué busca estéticamente un arte sin referencias temporales? Creación es lucha entre espíritu y materia, espacio y tiempo. En la lucha resulta un pasado que es aquí, moviéndose en lugares de presente y futuro. Materia y Espíritu... Heisenberg en su obra "La Naturaleza en la Física Contemporánea" explica a Einstein: "Después de Einstein, en 1905, se sabe que entre lo que se llama pasado y futuro hay un intervalo temporal finito cuya duración depende de la distancia espacial que separa al observador del suceso". Buscar espacio no es perder tiempo, es pasar con él, ocuparlo; ser en el mundo y contra el mundo.

Una música más extensa que intensa. Recuperar plenamente para la música esa zona más allá de lo físico y sus leyes, imposiblemente lógica, zona cuántica, indeterminada. No hay música sin segunda intención, decía Chopin; es esa zona común: Ptolomeo, Dante, Bach, la quinta esencia, el quinto elemento aristotélico, circunvalante, eterno, sin peso. O es el signo del sol, la retina que el color engaña, Monet y Debussy, Mallarmé. Miró y Boulez, fuego en las células, vista en la vista. La Metafísica de un arte es otro arte.

E. Krenek llama átomo musical al sonido sinusoidal, cuyo uso, dice, es un paso más en la liberación de las condiciones naturales, después del paso dado por el dodecafonismo, que se mantiene aún en el terreno molecular de los sonidos aislados. Piensa Krenek en el paso que sería la fisión nuclear: Luz en la luz, decimos, vista en la vista, luz en la célula: una tensión (calor, claridad, oscuridad) que comienza en el tiempo, pero no con el tiempo, y que vibra en sonido, en color, en tiempo, en espacio.

COMO se comprende la nueva imagen que no es ni pintura ni dibujo ni escultura?

Explicaciones de los propios artistas?

No afirma sino puntos en las tesis de opiniones a la larga. Aunque sea evidente que en el presente invaden el futuro. Que el arte nuevo es ajeno a elementos plásticos evidentes. Que rechaza elementos absolutos regidos del inaceptable antes. Y que el hecho cobra su propia identidad.

Porque al artista ya no le interesa la belleza preconcebida. La inventa. Y la llama "la belleza de la verdad psicológica". La que observa el nuevo énfasis estético de mano a mente. Se incrementa de la importancia de la espiritualidad personal; de la nueva función contemplativa del espectador. Como la idea exaltada de la individualidad del artista y del espectador. Partícipes de la experiencia creativa profunda a través de la obra de arte.

El artista: afirmando la sensibilidad privada; el valor de la mente; el sentir que opera en los dominios de la psicología individual, transformadora de la realidad obvia. Con el ser consciente expansivo adquiriendo nueva conciencia del punto y contrapunto psíquico. Respondiendo simple e intuitivamente a sentimientos y sensaciones. Apartándose de toda posibilidad retórica o dogmática.

El espectador: contemplando (en el sen-

COMPRENDIENDO LA NUEVA ESTETICA

tido espiritual, a pesar de renuentes términos místicos). Incorporándose a la obra: uniéndose a su origen místico sin vínculos académicos. Aceptando el proceso perenne de acción y oposición: base legítima del progreso creativo. Participando de la interacción que intensifica experiencias necesarias, conocidas en común. Consagrando el arte. Arte transformado en complemento integral de la vida interior creadora.

El resultado es arte común. Convertido en inevitable requisito moral (obrando según los dictados de la razón o del derecho del hombre), según Alan Salomon, director de moda de Museo (la ensambladura de "pinturas" americanas del Expo 67 se debe a él) quien define los nuevos límites del arte que nos confunde y fascina, en su libro inédito Nueva York: La Nueva Escena del Arte.

La nueva imagen es concebida y aislada por el hombre de visión especial que es el artista. A quien poco le importa la ejecución del antes llamado "objeto". Porque el arte nuevo es más un ejercicio puro de la mente, y una empresa conceptual de la sensibilidad, que una invención de nuevas imágenes.

Una visión (ya se ha dicho especial) dispuesta a compartir sin precedentes en análisis estrictos señalados por periodos —una experiencia directa, joven, alegre y optimista— de la vida y del ambiente común. Ennoblecendo la existencia material familiar para el deleite sencillo e intenso del artista y del espectador. Quienes pueden disfrutar mutuamente de la nueva belleza: "la belleza de la verdad psicológica". Sin contrarrestos divisorios.

■ lucía quintero yánes

rubén monasterios



crónica de teatro

LA crónica de hoy abarca desde la última semana de septiembre hasta la tercera de octubre. Estos días, que uno esperaba de alguna manera radiantes, estuvieron opacados por un suceso: la muerte de Alberto de Paz, esa figura cervantina, de voz densa y rostro sentimental que ayudó a construir el teatro venezolano. Alberto de Paz forjó algunos de los personajes que hoy son estelares en el panorama del teatro nacional, y en su momento también supo ser un insurgente. Lo mejor de él se reveló en su interpretación de García Lorca: su toque mágico le dio a esa apasionada y plástica poesía luminosos matices. Yo lo recuerdo ahora, más que como *metteur en scene*, como mago; increíble ilusionista de la luz y del movimiento.

Un nuevo autor dramático venezolano fue estrenado en octubre: Paul Williams; dos obras suyas, *A toda velocidad* y *Cuatro en este mundo*, configuraron un espectáculo presentado por "El Quinteto de Talía" bajo el título de *Sólo para ciegos*; la dirección estuvo a cargo de Antonio Briceño para quien este trabajo, también, fue su estreno como director de teatro. La creación de Briceño es notable; tiene imaginación creativa y seguridad ante los problemas técnicos de la puesta en escena. Lamentablemente, no puede afirmarse lo mismo de Williams; sus comedias son ideológicamente débiles y, técnicamente, están resueltas según el deleznable procedimiento de intercalar discursos que interrumpen los momentos de acción dramática; pero esos "momentos" y los rasgos de humor negro que se perfilan eventualmente, anuncian a un dramaturgo interesante.

José Ignacio Cabrujas, indudablemente de los más significativos dramaturgos venezolanos, estrenó su última obra: *Fiesole*, presentada por "El Nuevo Grupo" y llevada a la escena por German Lejter. La dramática de Cabrujas no ha estado nunca despojada del elemento de protesta —contra el sistema sociocultural que nos ha producido y nos condiciona, contra el mismo ser del hombre— y sus piezas han encontrado densidad y unidad en ese rasgo; *Fiesole* podría entenderse, pues, como una protesta contra ésta, nuestra existencia, y ese insatisfactorio ser esencial del hombre, pero la intensa proposición ideológica no logra resolverse como obra de teatro, y así nos enfrentamos a una pieza inaprehensible, fatigante y artificialmente dramática. Entendamos: el hermetismo de *Fiesole* no depende exactamente de su densidad conceptual, sino de la forma como Cabrujas trató esos conceptos, o más bien, de la forma como dejó de expresarlos dramáticamente. La acción dramática en *Fiesole* parece haber sido inventada íntegramente por Lejter; por ello, tal vez, es notable cierto rebuscamiento en su diseño del movimiento escénico; este rasgo, sin embargo, en el conjunto no resulta contra-

dictorio, y llega a dotar a su puesta en escena de un muy personal toque barroco. La dirección de Lejter es brillante y revela todo cuanto le es posible de la obra; también son excelentes la escenografía y el vestuario, de Isabel López.

Los autores extranjeros llevados a la escena en Caracas durante estas semanas fueron el clásico Shakespeare, y los modernos Wesker, también inglés, y el argentino Oswaldo Dragún.

Noche de Reyes fue estrenada hace ya algunos años por el Teatro Universitario de la U. C. V., en esta interpretación del Caracas Theater Club (la obra se recitó en inglés), la magnífica comedia aparece despojada del erotismo —intrínseca a la dramática de Shakespeare, aunque en muy diversos tonos— que sugiere toda la trama; así, digamos decantada, *Noche de Reyes* resulta más bien un juego alegre pero ligeramente insípido. Formalmente, el espectáculo fue fascinante: un vestuario fastuoso y decorados delicadamente bellos y funcionales.

Raíces, de Arnold Wesker, fue otro de los estrenos de "El Nuevo Grupo", en una puesta en escena de Romeo Costea. La luminosa dramática de Wesker ofrece "la otra cara" del teatro actual (más precisamente hablando: su primer estreno, en 1958, *Sopa de pollo*, y luego, en 1960, el éxito rotundo de su trilogía presentada por el Royal Court, ofrecen una nueva vía de desarrollo al teatro actual; novedad relativa, ciertamente, porque Wesker trabaja sobre esquemas estructurales dramáticos tradicionales; pero es necesario entender que "teatro actual" no sólo se refiere a los modelos propios del absurdo y del *happening*). Wesker, en estupendo acto de audacia integra en *Raíces* una lección de humanismo y una historia de amor. La interpretación de Romeo Costea, muy realista, como obviamente lo solicita la obra, quedó, no obstante, en un como término medio entre el realismo total y el realismo simplificado, principalmente por la inadecuada solución que se dio a la clave del problema escenográfico (Guillermo Zabaleta). América Alonso (en la fotografía, con Marta Lancaste como "Jenny Beales", otra notable creación suya) encontró en "Beatrice Byrant" un personaje para revelar sus amplias posibilidades de actriz.

Se nos escapó *Historias para ser contadas*, de Dragún. Habría sido interesante discutir el trabajo de Silvia Virginia Mendoza, en su apertura al público como director de teatro, pero la obra estuvo muy pocos días en cartelera. Resulta difícil de entender cómo puede hacerse todo el esfuerzo implícito en el montaje de una obra de teatro, para suspenderla después de unas pocas funciones; por suerte, este criterio parroquial (que, desde luego, no creemos propio de Silvia Virginia Mendoza) ha sido superado por la mayoría de las agrupaciones teatrales de la capital.

Francesco Rosi entra en el cine por la puerta grande. Ya desde sus inicios fue un realizador sobre el cual se centraron serias y fundamentadas esperanzas: guionista, ayudante de dirección de los más importantes realizadores (Castellani, Germi, Visconti, etc.) no solamente se nutre en las fuentes directas del movimiento creador más vigoroso del momento (neorealismo) sino que con Visconti (*La Terra trema*) comprende la necesidad de disolver el neorealismo, que corría el peligro de transformarse en un uso o moda, a su verdadera naturaleza: el realismo. Un realismo que Visconti con *"Sensò"* encamina por los senderos de la gran novela realista del 800. Se trataba de una necesidad no solamente literaria sino histórica. No era sólo la contraposición de Stendhal, Dostoevsky o Tolstói a Flaubert o Zola, sino la necesidad de conformar históricamente la herencia inmediata de su *"Risorgimento"* (Resurgimiento).

Después de largos años de aprendizaje del oficio, Rosi se enfrenta a su labor creadora contando en su bagaje con experiencias culturalmente muy ricas y de muy lúcida y definida visión. Con *"La Sfida"* (El Desafío) Rosi, en medio de las torpezas naturales en un creador que afina sus instrumentos expresivos, logra una obra que define ya su procedencia cultural y trasluce razonables esperanzas. Su extracción popular está ya presente en este film que, sin embargo, propone sus enunciados culturales a través del filtro de una depurada visión filosófica. Rosi es el hombre exuberante, napolitano por excel-



Salvatore Giuliano: la historia de un acontecimiento.

LA CAIDA DE UN CINEASTA

cia (sin peyorativos), enamorado de su gente, de sus barrios y de aquella condición humana de la gente de "Poggioreale" que siente como definitivamente auténtica y que se dispone a proponer como fuente vigorosa e ineludible de su realidad histórica. En *"La Sfida"*, no solamente existe esta especie de amor embriagante hacia lo popular (que es una constante en su obra) sino que también, y sobre todo, nos deja sentir la presencia de una intención sociológica claramente guiada hacia la vasta denuncia de una realidad menos circunstancial. Rosi, sin embargo, todavía estaba en el primer peldaño de lo que habría de ser su gran vuelo. Las esperanzas se forjaban alrededor de la presencia de un realizador que, al menos, entendía lo que la realidad histórica y cultural de su país le ofrecía como herencia; y que parecía ser dueño de una firmeza ideológica rectamente encaminada a jugosos resultados. Así llegamos a *"Salvatore Giuliano"*. Sólo podremos entender la amarga desilusión que las obras últimas de este realizador nos proporcionan, si tenemos clara la inmensa significación de *"Salvatore Giuliano"*. No en balde la mayoría de los más atentos estudiosos del cine han hablado de esta obra como de una línea fronteriza que divide el cine en "antes" y "después" de *"Salvatore Giuliano"*. Esto que podría justamente parecer una afirmación exaltada, tiene sus explicaciones naturales e inteligibles si hacemos un breve repaso de la historia cultural y política de la Italia de la inmediata post-guerra. A pesar de los cruentos acontecimientos que habían derrumbado un mundo estético y filosófico; a pesar de una realidad que no consentía el regreso a D'Annunzio, por ejemplo; a despecho de un movimiento como el neorealismo cuya vigorosa autenticidad le salva de cierto naturalismo ambiguo; a pesar de todo esto, la cultura italiana continuaba enmarañada, en alarmante proporción, en los tenaces residuos del pensamiento Croceano. No bastan los intentos de hombres como Visconti o la presencia iluminadora del pensamiento de Gramsci; no existe un método filosófico para enfrentarse (al menos en el cine) a la realidad acuciante de la Italia vencida; no existe un sistema para objetivar una realidad y distanciándose de ella, sopesarla, juzgarla y colocarla en la historia. El mismo Visconti, en otro nivel, sentía esta imposibilidad cuando declaraba que los acontecimientos que conformaban a su país estaban demasiados cercanos para ser historia, y demasiados lejanos para ser crónica. *"Salvatore Giuliano"* es la solución. Rosi no llega a la invención de medios expresivos originales (no era su problema) pero sí: a la elaboración en términos cinematográficos de aquellos medios ya existentes en una metodología filosófica. Con *"Salvatore Giuliano"* llega al cine el uso definido de una dialéctica que acaba con las historias de un personaje para hacer la historia de un acontecimiento. El personaje ya no interesa como el motor o el centro de acción, ni sus alegrías o dolores nos justifican o condicionan los acontecimientos; al contrario, todo está entendido como fenómeno contingente, que no se acepta como producto natural de ciertas coordenadas (en el caso ita-

liano: el desembarque de los aliados en Sicilia, la fuerza de "i partigiani"), sino que señala históricamente la culpabilidad de ciertos hombres o mejor aún indica el origen y los frutos de una acción histórica no espontánea sino manipulada. Los acontecimientos no suceden "porque el mundo siempre ha sido así" o "porque no hay nada nuevo bajo el sol", sino porque a la realidad la conforma la intervención humana. En *"Salvatore Giuliano"*, no interesa, como hasta entonces, la historia de las aventuras de un hombre; interesan los hechos que lo producen y que produce como fenómeno; interesa la maniobra del partido "Democracia Cristiana" para ganar las elecciones con votos de la mafia; interesan las promesas de Mario Scelba a Salvatore Giuliano para obtener su poderosa colaboración; interesa el desembarque de los americanos en Sicilia facilitado por la mafia internacional (a Giuliano se le hizo siempre creer en la separación de Sicilia para transformarla en una estrella más de la bandera norteamericana), la corrupción del clero siciliano, el inaudito poder de la mafia (examinado en un brillante estudio de Michele Pantalone, escritor y sindicalista siciliano, en su libro *"Mafia è Politica"* (La Mafia es Política) que lleva a uno de sus "protegidos" (Marella) a formar parte de un gabinete de gobierno en calidad de ministro. Sin embargo, el descubrimiento, la importancia del Rosi de *"Salvatore"* no está en esta valentía para la denuncia, ella forma parte natural de la empresa, sino en el método utilizado para enfrentarse a la delucidación de un problema de dominio público en apariencia ya conformado históricamente y agotado en todas sus posibles consecuencias. *"Salvatore Giuliano"*, pone de nuevo en foco una imagen ya aberrada, haciendo uso consciente del "distanciamiento" Brechtiano y de los métodos propios de la dialéctica marxista. Ya no se trata de una historia personal sino de una historia política.

A *"Giuliano"* le sigue *"Le mani sulla città"* (Las manos sobre la Ciudad), film que a mi juicio no tiene el vuelo poético ni la belleza formal de la obra anterior, pero que a la agresividad de la denuncia agrega el aparente asentamiento final de unos postulados estéticos e ideológicos. Rosi ya no es solamente un director talentoso, afortunado, Rosi es el representante más autorizado de toda una manera de concebir la vida, ya estética, ya filosóficamente.

Con la película que le sigue a *"Le mani sulla città"*, *"El momento de la Verdad"* (Il momento della verità), comienza el derrumbe veloz y definitivo de un realizador con el cual no podemos ser benévolos, porque no existen razones válidas para ello, ni la condescendencia nos debe llevar hasta la superficialidad. Cuando en ocasional conversación con Ricardo Muñoz Azuay (ayudante de dirección de Rosi en este film) comentábamos el tema escogido por el importante realizador italiano, nos regocijábamos sinceramente, pues Rosi nos pareció justamente el único capaz de enfrentarse a un tema como aquel tan rico de posibilidades inéditas, pero también tan peligrosamente cargado de melodrama y de lugares comunes. El tema del "Maletilla" (es-

pecie de Lazarillo de Tormes, aspirante a "matafó") es uno de esos temas "caros" a directores deseados de llorar y hacer llorar y manoseado hasta el cansancio por los revisores taurinos, y con un poco de mejor suerte (no mucha) por algunos escritores como Blasco Ibáñez "Sangre y Arena" y Alejandro Pérez Luján "Currito de la Cruz". Todos ellos han contribuido a la creación del mito de esta especie de Cid Campeador para consumo popular que a través de su inconcebible valor y "hombria de bien" (e inconvertible fe en la Virgen de la Macarena) parte a la conquista de la gloria y del dinero, terminando más bien por conquistar "un queré tracionero" que le mata si antes no lo hace un toro. A pesar de esta abundante "literatura", sabíamos que el tema no ha sido aún tratado en su exacta dimensión histórico-social, rica de elementos inéditos y decididamente revelador a un aspecto político-económico de la España de nuestros días. Esto esperábamos de Rosi y frente al cúmulo de lugares comunes que forman el cuerpo de esta película, la desilusión nos obliga a ser más severos, en cuanto no se trata del desencanto ante una obra intentada y no lograda, sino del asombro ante la imperdonable superficialidad y ligereza con la cual Rosi se enfrentó al tema. Aún así, a pesar de las advertencias de un realizador de clara inteligencia como Valentino Orsini, continuamos esperando la obra próxima de Francesco Rosi. Ahora, delante de *"Y vivieron felices..."* (More Than a Miracle) su último film protagonizado por la Loren y Omar Shariff, detenemos la espera. Reconocemos que ante la gratuita banalidad de esta obra, que nos produce una indignación y definitiva desilusión, nos resulta difícil realizar un examen sereno de este film. Sin embargo, creemos necesario intentarlo. Antes que nada creo que por lo ya expuesto tenemos el derecho de ser sumamente severos en lo que a coherencia estética y filosófica se refiere; quienes encuentren aceptable este film por valores formales de realización; deben pensar que hoy en día el cine requiere en cualquier realizador (desde Cottafavi hasta Antonioni) conocimientos técnicos, a alto nivel que no agrega de por sí meritos especiales. Quienes lo encuentren ingenioso, con algunas situaciones adivinadas o personajes divertidos, no olviden que entre los guionistas sin mencionarlos a todos se encuentran Rafael La Capria (uno de los más interesantes exponentes de la nueva novelística italiana) y Tonino Guerra, colaborador invariable de todas las películas de Antonioni. Por otra parte, reconozco que con las secuencias iniciales desde la doma del caballo (magistralmente filmada) hasta el monje volador, pensé estar asistiendo a la reivindicación de un talento en el cual personalmente siempre creí. De pronto tuve la sensación de que Rosi, siguiendo un procedimiento similar al utilizado por Brecht (narración por parábolas), se preparaba a contar una fábula que a la larga se transformaría en el estudio de un fenómeno contingente repetible en nuestro tiempo (existen muchas formas modernas de feudalismo) y colocado en un espacio de tiempo creído siempre "diferente" y con una humanidad imaginada "distinta". La ilusión no me duró

mucho y a pesar de mi deseo de creer la fábula y aún más de disfrutarla sin inhibiciones, terminé por aburrirme y al final indignarme. La historia contada por Rosi en *"Y vivieron felices..."* se mantiene dentro de los límites de una comedia tipo Hollywood, sin renunciar a ninguno de los lugares comunes que ya conocemos, más aun: agrupándolos casi para no dejar escapar ninguno: el torneo, la aldea opulenta, las princesas feas que repiten con menos gracia la fábula de la cenicienta, el "populacho" que no sirve sino para eso, para ser populacho y un "Príncipe Valiente" que en vez de ser disoluto, doma caballos y naturalmente se casa con la cenicienta. No se trata de una obsesión por ver las cosas solamente desde un punto de vista, sino que no debemos olvidar que estamos juzgando a Francesco Rosi, no a Dino Risi o a Luciano Salce o a Lattuada o a Cottafavi. Se trata de que Rosi no es director norteamericano que por razones obvias difícilmente logran mantener un nivel creativo (pensemos en Aldrich: *"Attack"* y *"Sodoma y Gomorra"*), sino en un director europeo (y la diferencia es grande) y consagrado además por un León de Oro en Venecia; lo que hace por lo menos injustificable obras como *"El Momento della Verità"* y *"Y vivieron felices..."*.

Entonces, definitivamente, preguntémosnos: ¿Por qué Rosi hace estos dos films? ¿Por necesidad de demostrar después del premio en Venecia, su capacidad para construir historias comerciales? ¿Acaso no lo fueron *"Salvatore Giuliano"* y *"Le Mani sulla città"*? No tenemos noticias de desastres económicos en relación a estos films, todo lo contrario.

¿Por imposición de un productor voluntarioso y de gran poder económico? ¿Acaso Carlo Ponti, no es también el productor de *"Blow-up"* de Antonioni?

Sólo tenemos entonces tres conclusiones: Que Rosi haya sido siempre lo que ahora vemos en estas obras, por lo que sus primeros films serían el producto del afortunado y casual encuentro de un buen tema con su innegable talento narrativo, lo cual justificaría la confusión y las esperanzas de la crítica. Que nos encontremos frente al ejemplo de una prostitución creadora vergonzosa y, sobre todo, gratuita. O que, finalmente, todo se explique por una actitud de imperdonable superficialidad que le lleva a saltar de un tema a otro según el agrado o las circunstancias; dado lo cual cabría esperar, sin mayores asombros, que de pronto se tope de nuevo con un gran guión y vuelva a realizar un film importante. A este punto nuestro interés por Rosi, que no condicionamos a valores fortuitos de circunstanciales hallazgos sino a la necesidad de enfrentarse a nuestro mundo de una manera o de otras se aleja definitivamente de cualquier curiosidad por su obra.

julio César mármol

Diario de Diarios

Fuentes y la censura española

NO discutiré los ridículos cargos formulados contra **Cambio de piel**. No defenderé un derecho propio; por fortuna, no me afecta la jurisdicción de la dictadura española; por desgracia, mi libro no será el primero ni el último que engorde el ya voluminoso Index Librorum Prohibitorum del régimen franquista. Pero sí defenderé el derecho de los lectores españoles a leer y juzgar por sí mismos. Ellos son los únicos jueces del escritor. La decisión de la censura, lejos de protegerlos moralmente, los degrada y ofende atrocemente. No es posible hablar de "moralidad" cuando se prohíbe un libro pero se alienta la estupidez niveladora de la prensa, el cine, la radio y la televisión españolas. Pero, sobre todo, protesto contra esa voluntad implacable de amenazar, amedrentar, minar, cercar, corroer, comprar, silenciar o exilar el movimiento del pensamiento y del lenguaje. El Santo Oficio continúa aislándonos de la mitad de nuestra cultura y destruyendo la comunicabilidad de nuestra lengua común. La literatura no puede ser censurada, porque la vida no puede ser censurada. La Inquisición carece de existencia, es un silencio en sí, una pura negación. Pero al negar, afirma lo que muchos olvidan: que puestas a la prueba, las palabras significan el riesgo de la libertad".

Este texto forma parte de la respuesta (publicada en la revista mexicana "Siempre") que Carlos Fuentes dirigió a la Censura española. Como se sabe, la novela de Fuentes, **Cambio de piel**, obtuvo el año pasado el Premio Biblioteca Breve de la Editorial Seix Barral. Pretextando que la novela viola "claramente normas protectoras de la religión y de la moral pública", y formulando además un juicio todavía más grotesco sobre su contenido, la Censura española prohibió su edición en España. Pero **Cambio de piel**, que al parecer es una de las novelas más extraordinarias y alucinantes de Fuentes, no perderá nada con un cambio de país editor. La propia Seix Barral lo editará en Buenos Aires (si no recae sobre ella la Censura argentina). En todo caso, ya ha aparecido la edición mexicana de Joaquín Mortiz. Simultáneamente será editada en inglés (por Farrar Straus, en los Estados Unidos) y en italiano (por Fertrinelli, en Milán).

Paradiso, Vargas Llosa y Rodríguez Monegal

La última entrega de "Mundo Nuevo" (nº 16, octubre) tiene, más que cualquier otra de las anteriores de esta revista excelente, un definido aire de unidad y coherencia en los temas. Todos ellos confluyen en uno esencial: el erotismo como punto de partida de la creación estética. Poemas de Octavio Paz y Homero Aridjis, relatos de Severo Sarduy y Héctor Biancotti, ensayos de Roland Barthes y Rodríguez Monegal, la entrevista a la gran pintora Leonor Fini, quien además ilustra el número con dibujos de una línea elegante y sobrecogedora, así como el ingenioso artículo de Cabrera Infante sobre Corín Tellado, "una inocente pornografía": todos los textos proponen una visión del erotismo. Como marginalmente, se publica la correspondencia —que resulta iluminadora— entre Vargas Llosa y Rodríguez Monegal a propósito de **Paradiso**, la novela del escritor cubano José Lezama Lima. Novela poco conocida aún en Latinoamérica, pero de cuyo mundo perturbador y fabuloso ya se ha hecho eco la crítica. **Paradiso** suscita polémicas justamente al nivel de la poderosa carga erótica, especialmente en lo tocante al tema de la homo-

sexualidad. ¿Es este uno de sus temas centrales y dominantes? Es lo que, en sus cartas, dirimen el novelista peruano y el crítico uruguayo.

Vargas Llosa sostiene: "Antes de leer la novela de Lezama escuché por lo menos una docena de opiniones sobre este libro deslumbrante y casi todas aludían, para elogiarlo o condenarlo, exclusivamente al ya legendario capítulo octavo de **Paradiso** y sus llamantes ayuntamientos masculinos o al fragmento erótico similar del noveno. Oyendo a estos presuntos lectores de Lezama, tuve la impresión de que se trataba de una novela centrada esencialmente en el tema homosexual, un tema que no me parece ni más ni menos legítimo que cualquier otro. Mi sorpresa fue grande al leer el libro y comprobar que este tema ocupa, en realidad, un lugar relativamente modesto en la novela, que es una rama de ese árbol frondoso y no su tronco ni su raíz, y que junto con él hay cuando menos una veintena de temas (que van desde la poesía hasta la naturaleza, pasando por el asma, la amistad, la relación filial, la hechicería, la historia y la cocina) que son tratados tan extensa, risueña y neutralmente como aquél en el transcurso de este libro que describe la realidad (e inventa otra) a partir fundamentalmente de los sentidos, no del sexo".

Refiriéndose a su carta, pero también a un artículo publicado por Vargas Llosa en la revista peruana "Amaru", Rodríguez Monegal contesta de una manera prolija en un texto que constituye un minucioso registro de los aspectos de **Paradiso** en cuanto al tema polémico. Este párrafo condensa bien la opinión del Director de "Mundo Nuevo": "yo no milito entre los que consideran a **Paradiso**: (a) "un tratado, un manual o una opología del homosexualismo", a la manera del célebre Corydon, de Gide, que tú citas, o (b) "un producto estrictamente erótico, un encubierto manifiesto sodomita". Tampoco apoyo a los que creen que (c) "La defensa militante del homosexualismo constituya la materia primordial de **Paradiso** o sea el elemento clave para entender los supuestos psicológicos y morales que movieron al autor a escribirlo". Mi posición frente a la novela es distinta: creo que es una obra compleja, una creación lingüística de primer orden (desde este punto de vista la discutí en **Mundo Nuevo** con Sarduy en una entrevista que tú habrás leído en el núm. 2, agosto 1966), una novela en que hay de todo. Pero también creo que el aspecto francamente homosexual del libro es algo que no puede dejarse de considerar en una reseña de tipo general como la que tú hiciste para **Amaru**. Asimismo creo que te equivocas en cuanto al número e importancia de los episodios o de los diálogos sobre el homosexualismo, que contiene la novela".

Como se ve, opiniones bastante opuestas entre sí. Un punto de coincidencia, sin embargo, las une: el señalar que "el absurdo bloqueo cubano no hace sino perjudicar la difusión y la discusión de esta obra maestra". Lo que pronto se superará con la edición que prepara la Editorial Era (México) de **Paradiso**.

Primacia hispanoamericana

"Penguin Books" (Londres) acaba de lanzar una antología de cuentistas de lengua española: **Short Stories in Spanish**. Selección, traducción y presentación de Jean Franco, profesora del Departamento de Español en King's College, Londres. Reconocida especialista de nuestra cultura, próximamente será editado —simultáneamente en Estados Unidos e Inglaterra— su libro **La cultura moderna en Hispanoamérica**. Para conocer mejor nuestro continente —sólo conocía México—. Jean Franco emprendió viaje por varios de nues-

tros países. Estuvo en Montevideo, donde el semanario "Marcha" le hizo una entrevista. La antología arriba mencionada comprende ocho cuentistas: Borges, Benedetti, Murena, García Márquez, Onetti, Martínez Moreno, Rulfo y Camilo José Cela. Así como sorprende la presencia de tres uruguayos en selección tan estricta, no deja de sorprender también la presencia de un solo español. En la entrevista para "Marcha", Jean Franco explica: "Al principio me propusieron una selección de "cuentos españoles", a lo cual repliqué que lo interesante está aquí, en Latinoamérica. Por otra parte, no hay realmente relación literaria entre España e Hispanoamérica: España no gravita culturalmente sobre estos países. Por eso atendimos, con un criterio más vasto, dando primacía a aquello que lo merecía, es decir, la literatura de Hispanoamérica".

París five o'clock

En París, en la actual temporada teatral, las mejores obras según la crítica pertenecen al repertorio del teatro inglés: "Un Parfum de fleurs" de James Saunders y "Rosencrantz et Guildenstern" de Tom Stoppard.

Se conoció de Saunders, en la temporada pasada: "La prochaine fois je vous le chanterais" que fue ciertamente celebrada por la crítica y el público. En esta nueva obra: "Un Parfum de fleurs", Saunders analiza los motivos psicológicos del suicidio de una muchacha llamada Zoé, víctima de una familia de nuestro tiempo. Vuelve el clásico tema de Saunders: el cuadro de una soledad y la imposibilidad de comunicarse con los otros seres. Con tono trágico-cómico y con un secreto humor negro, a la manera inglesa este "cierto perfume de flores" es una investigación iracunda de la vida de nuestro tiempo y la denuncia de una sociedad fatigada que se balancea entre la busca de Dios y el sentimiento de culpa... Georges Vitaly que ha sido el "meur en scene" de esta obra de Saunders, dice: "James Saunders es uno de los autores más individualistas del Teatro contemporáneo, y como todos los autores importantes de nuestro tiempo, Saunders pertenece a la era de la denuncia; esta denuncia es la del conformismo del lenguaje".

Es sabido que las obras anglo-sajonas, cuando son adaptadas en la escena de París, no escapan a los prejuicios y a las supersticiones de los directores y adaptadores de teatro. Es probable que muchos matices de la obra original, escapen al gran público: "La obra de Saunders, —dice Jean Paget, en "Combat"— es sarcástica. Ella cuenta, con su violencia sarcástica alguna cosa grave: la historia de un suicidio. No hay que olvidar que Saunders es inglés, púdico, discreto; la ironía en él toma la forma del pudor".

Tom Stoppard inspirándose en dos personajes de "Hamlet": Guildensterns y Rosencrantz, ha logrado una obra de la traición, de la amistad, de la adolescencia y de la locura. Para situar esta obra hay que recurrir a Shakespeare y Beckett, porque allí están Rosencrantz y Guildensterns, porque ellos son parte de los malditos confidentes shakespearianos y también los ecos de la alienación de Pozzo y Estragon de "En Attendant Godot", de Samuel Beckett. El teatro de Tom Stoppard es el de la paradoja, el de la sutileza barroca y el de la originalidad.

Affiche en Manhattan

De setiembre a mayo las luces de Broadway recrean la historia del espectáculo. Se anuncian para esta nueva temporada 140 nuevas obras. Ya se estrenaron con éxito: "El jardín del Doctor Cook" y "Consérvalo en familia". En la pantalla de televisión sigue recreándose la leyenda del Oeste y vuelven a cabalgar los héroes del Western: "Coco" será el espectáculo musical del año, con 60 personas en escena y 600.000 dólares de costo... La aventura nueva es para la Televisión y la lanzará V. E. R. Electronics Video Recording. Nuevo aparato que se adapta al Televisor. Tiene forma rectangular, 36 centímetros de ancho y 26 de ancho. Su precio es de

300 dólares y sirve de transmisor de una cinta magnética que será reproducida en la pantalla del Televisor o en varios televisores. Esta cinta magnética proporciona 1 hora de proyección: films de largo metraje, emisiones de Televisión, libros, enciclopedias, cursos de idiomas, etc. La cinta magnética costará entre 7 y 14 dólares. Esta nueva forma de transmisión estará en el mercado en 1968.

Las revoluciones no se parecen

Frederic Rossif que realizó emisiones populares de Televisión y films inspirados sobre documentos encontrados en los archivos de las cinematografías internacionales: "Mourir à Madrid", "Le Temps du Ghetto", acaba de realizar: "Revolución de Octubre". Dado que los films de Rossif suelen ser atacados por extrema derecha y por la extrema izquierda, sospechamos en "Revolución de Octubre" una forma de imparcialidad. Ciertamente es un film ambicioso, que dura dos horas de proyección. Apoyado en los acontecimientos de los episodios de la Revolución de Octubre y guiado por una cierta fidelidad con relación al espíritu ruso, el film se resuelve en el tono de una Opera Popular. En esta acumulación de documentos, que Frederick Rossif ha seleccionado en las cinematecas de distintos países, se recupera la imagen de "una revolución" que trasciende entre otros documentos filmados directamente en viejos pueblos rusos y en ceremonias religiosas. Frederic Rossif ha contado con la más amplia colaboración de las distintas cinematografías y la Unión Soviética ha puesto a su disposición una orquesta de músicos con 100 balalaikas. "La belleza irreal del film —afirma Henry Chapiro se debe al orden genial de los documentos originales y a la simplicidad del cementerio. El arte de Rossif es el de comprender que la Historia, no está nunca fija y que sólo el cine puede sorprenderla en su marcha y en sus resortes más íntimos. Por esta razón la "Revolución de Octubre", de Frederic Rossif, es al mismo tiempo Epopeya y Elegía".

Erinnias para Balzac

El Trabajo, el Amor y el Dinero fueron las Furias que persiguieron a Balzac durante toda su vida. Esto lo advertimos, fácilmente, leyendo la correspondencia de Balzac con Madame Hanska, que recién se publica en París. Estas cartas forman una larga historia de amor que va a escribirse durante 15 años. Fue una forma de Amor por correspondencia que nació gracias a un aviso de diario, en una de aquellas secciones de los periódicos en donde se refugian las legítimas mentiras del corazón. Esta historia de Amor, con los requisitos: celos, furor, distancia, encuentros, no sólo enriquecen a la Memoria del Corazón —sospedada por los Románticos— sino a la Historia de la Literatura, porque en esta correspondencia encontramos textos admirables de Balzac, donde habla de su obra, del dinero y del amor...

Por Dios por la patria por la gata

Se sabe que el escritor español Fernando Arrabal fue recientemente juzgado en Madrid, por injurias a la patria y blasfemias a Dios. Después de haber sido juzgado y condenado, el Tribunal se ha inclinado por la conclusión de la defensa. Ha estimado que Arrabal no ha escrito: "patria" sino "patra", que es el nombre de la gata de Arrabal, que figura en algunas de sus novelas. Del mismo modo la ofensa de Dios, no ha tenido lugar, porque parece ser que Arrabal se refiere al Dios Pan de la Mitología griega, de donde ha tomado el nombre "Panico" —nombre de un movimiento literario del que el mismo Arrabal es jefe de fila.

mesa redonda

josé ignacio cabrujas y herman lejter

EL NUEVO GRUPO acaba de presentar su tercer estreno: se trata ahora de una pieza del joven escritor venezolano José Ignacio Cabrujas: **FIESOLE**. Un nombre que en absoluto nos suena común. Un nombre del cual podría pensarse que significa pedantería "extranjizante". Un nombre del cual desaparece todo rastro de folclorismo y falso patriotismo. Un nombre, podríamos decir, "elegante" para una pieza excelente. Después del nombre tan sólo queda ir al local del Teatro de Cámara de Caracas (Alberto de Paz y Mateos) y sumirse en el agobiante y poético texto de Cabrujas: texto donde no existe ninguna concesión con el mundo, texto donde es posible descubrir viento, cárcel, espagueti, mundo de Italia en sueños de presidiario, angustia trivial y angustia de grandes sucesos, ausencia de soledad y la más profunda desolación. *Fiesole*, sí, como la colina al lado de Florencia, con sus calles empedradas y su pan que sabe a pan y sus casas que son casas y su tiempo que es realmente el tiempo de los hombres y no ese tiempo de fieras y de pequeñeces en que nos sumimos a diario en estos lugares.

Y allí, sobre el proscenio está el dispositivo escénico trabajado con maderas de cajones dispuestas de tal manera que son calles y cárcel y ciudad y lánas para monear brevemente hasta que al actor y su respiración se cansan, y está toda esa luz que podría no estar y todo permanecería igual, quieto, con la quietud propia para los acontecimientos importantes: en resumen, una escenografía excepcional — como en mucho tiempo no la vemos — de Isabel López, ajustada con suma precisión para todo cuanto ha de acontecer en los tres actos a los cuales se ve sometido el público, ese público que al concluir el primer acto desea marcharse porque hay algo que le molesta o fastidia: todo porque *Fiesole* no es un "divertimiento" sino un "sometimiento" de la conciencia del hombre a los problemas de esa misma conciencia, porque *Fiesole* es la "bofetada constante", esa bofetada que no cesa y que casi nos lleva a declarar pero nunca a dimitir. Y ya estamos en *Fiesole*: allí están José Antonio Gutiérrez y José Ignacio Cabrujas actuando. Distinguir calidad de trabajo en ellos no es importante. Allí están: Uno y Otro. Ellos hablan y se mueven como acróbatas. Juegan. Piensan. Se agotan. Reposan. Distinguen entre el público a aquellos que rien y aquellos que se salen. Están distanciados, dirían los "Buenos" brechtianos de nuestro país. Están allí y son excelentes en la conducción de sus personajes. Esos personajes responden sin lugar a dudas a un trabajo previo y serio. Allí no hay o por lo menos no se puede ver la tan conocida "improvisación" a que nos tienen acostumbrados los actores nacionales en su mayoría. JIC y JAG — para usar una expresión que nos gusta — hablan y se mueven como los dioses.

Y ahora estamos al final de *Fiesole*: allí aparece Herman Lejter, ese personaje inubicable que es Uno y Otro a la vez, esa especie de artesano y serio creador, esa mezcla de rabia y creación, ese "Ponedor en escena" que parece haberse olvidado de la intuición tratando de conducir su montaje por las líneas de sus teorías y su experiencia, y acaso de su profunda tristeza por todo cuanto ha terminado. Allí está Herman Lejter con una realmente maravillosa dirección. Una dirección donde es fácil descubrir un trabajo

elaborado y una constancia acuciosa en las búsquedas. Creemos que todo cuanto quiso decir quedó dicho, y quedó dicho aun por encima del público que escapa de la pieza por facilismo o por cansancio de su propia realidad o sencillamente por fastidio. Creo que se hace necesario seguir fastidiando al público de esa manera.

C. G. V.

9 libros de grabado: una experiencia significativa

NO SE TRATA de una exposición más. Es un caso ejemplar de eficiencia y claridad pedagógica, que prueba la posibilidad de unir con éxito una enseñanza técnica rigurosa y completa, con un trabajo mucho más amplio de motivación para la libre y fecunda expresión artística personal. La iniciativa está encavada dentro de los propósitos formativos del Instituto de Diseño y su guía directa ha estado a cargo de la excelente grabadora Luisa Palacios. Es un trabajo que nos enseña el valor de la dedicación, del esfuerzo por dar a conocer y asimilar los secretos de un medio a la vez misterioso y dúctil, receptivo para las sugerencias y sutilezas y también firme, con la entereza irreversible de lo cumplido. La exposición presentada en la Galería 22 constituye, en cierto modo, la culminación de un año de trabajo. Es la necesaria prueba de fuego en un arte tradicional y noble, que sabe no obstante deparar sorpresas y re-

velarse en un momento dado más exigente de lo que aparentemente suelen creer algunos artistas. En este caso, la finalidad misma de la experiencia adquiere dos significados por demás interesantes: dar oportunidad de ejercer lo que podríamos llamar una técnica acabada de la ilustración de arte; y permitir, por ende, un margen creador personal a cada tentativa. Así Teresa Casanova tuvo oportunidad de acompañar los textos de Rilke con un ajustado ambiente de intimidades y aperturas, de mundos transparentes y memoriosos. Rolando Dorrego expresa la creación bíblica en términos de espacios lanzados en progresión, tal como brotes germinativos en superficies desplegadas por movimientos curvos y vastos. Roser Malla une la sensualidad de las formas, la intimidad del vuelo, la sensualidad amorosa, el trazo firme, el ambiente cerrado y confidente, asombrando por su seguridad y claridad de oficio. Nebreda, ilustrando poemas de Alfredo Chacón consigue el más ambicioso proyecto de dominar el espacio: logra verter la delicadeza del grabado por un transcurso de planos y formas dinámicas, mantenidas en suspenso por una extraña tensión, una fuerza de cohesión y sentido; se trata probablemente del más talentoso y seguro, destinado a una interesante carrera artística. Es de admirar la habilidad de Quintero para dar atractivo y expresividad al recurso de jugar con las letras y los símbolos gráficos, sin caer en el afiche y lo decorativo. Criales trabajó a Bequer en el mismo tono sensible y evasivo del poeta, con una comprensión inteligente. Christine Floris hace sobresalir la importancia del color y acentúa mayormente la función realmente ilustrativa, con buen gusto. Maritza Poleo es también oportuna y convincente al aprovechar los recursos simples y efectivos, creando rondas cambiantes y formas gratamente combinadas con el color. ¿Es consciente el acercamiento de Belén Ramírez a los dibujos del mismo Lorca, que esta vez debió ilustrar? A la manera barroca, con arabescos y ritmos circulares, su trama es justamente una buena manera de servir a los poemas.

Con la finalidad de ilustrar, estos 9 grabadores jóvenes han realizado una experiencia valiosa, que nos deja el saldo de su prueba positiva y exitosa. Muchos de ellos pueden y deben cumplir una trayectoria como artistas. Todos están ya capacitados para ejercer con nobleza la función que se proponen sus estudios. Es bastante decir.

R. G.

hombre que daba sed

LEEMOS EN EL PROLOGO del primer libro de Adriano González León, *Las Hogueras más altas*, publicado en la Argentina en 1959, la siguiente opinión de Miguel Angel Asturias: "En estos cuentos hay un trasfondo que sólo por momentos toca la superficie de la realidad". Acaso este mismo juicio podría también preceder el segundo libro de Adriano, *Hombre que daba sed*, editado recientemente por Jorge Alvarez, en Buenos Aires. El juicio de Asturias puede crear un puente entre ambos libros, pues lo que parece el eje central en el tratamiento de los temas de su narrativa es la indagación en una realidad secreta que pugna por entregar al lector mediante la aparente realidad tumultuosa del lenguaje. *Hombre que daba sed* está integrado por siete cuentos, y pudiera afirmarse que cada uno constituye, en forma ascendente, un peldaño para ir proponiendo esa idea, subrayar el concepto de que la realidad hay que buscarla detrás de la postulación de las palabras, porque éstas sólo son hilos, cabos visibles embrollados a conciencia para engañar al lector, o en otro caso, boyas para indicar las diferencias de profundidad en el contexto del relato. Esta idea que preside la línea narrativa de Adriano responde también a las condiciones de su temática, y por ello encontramos, en este grupo de cuentos, una unidad continuamente renovable, y acaso nos deja comprender las desigualdades formales que se establecen desde el primero hasta el último relato. El ascenso de González León sobre los hombros de sus propias narraciones permite igualmente descubrir el proceso que se opera en su lenguaje, la consecución de un dominio sobre ese lenguaje, la adquisición de un tono parábólico que lo aparta definitivamente de los esfuerzos y tentativas del realismo tradicional así como de la crónica psicológica. González León supone todo nexo con las llamadas técnicas seculares del cuento hispanoamericano, aunque permanece arraigado a su visión cosmogónica, se inspira en ella, en las creencias, supersticiones, mitos de esa realidad marginal. Su rebelión nace de allí, nace de lo invisible. Porque lo más importante para Adriano es lo ancestral del hombre, la fatalidad de la relación del hombre con su destino. *Hombre que daba sed* da la espalda a la temática urbana, que la exigencia industrial ha puesto de moda en nuestra cuentística. Pero eso es ya una virtud de Adriano, como lo es el propósito de penetrar lo incorpóreo de la irracionalidad, el sueño provocado por vahos alcohólicos, la violencia, el deslumbramiento ante lo sombrío, el aturdimiento final de seres fatalmente primitivos. Hombres, cosas, animales habitan y recorren los cuentos de Adriano González León empujados por lo fatal y por el vigor del lenguaje. La realidad se soslaya a través de imágenes rutilantes, creaciones de sonidos, estridencias enfáticas, porque la palabra sólo revela el vértigo de la realidad, jamás su reposada esencia. La palabra es sólo una hipótesis para que el lector extraiga su propia conclusión. Y por eso los personajes de *Hombre que daba sed* muchas veces no tienen nombre, parecen ser un mismo personaje que se transmuta incesantemente dentro del remolino verbal, que se hace presente o se niega; y sus vidas son una sola vida arrastrada por hitos, en proceso de ser descifrada. Por ello la substancia de estos cuentos es la urgencia del concierto sonoro, donde los términos se usan sin guardar distancias y uno — el lector — se tropieza con el ritual de vocablos que por su propia presencia evocan lo grotesco y lo absurdo de la atmósfera de nuestra provincia. En Adriano hay la alucinación de la palabra como punto de partida para todas las rebeliones. Son una alucinación y una rebeldía que encontramos de manera total en escri-

cinemateca nacional

Noviembre 1967

Ciclos del mes: El film musical norteamericano
Cine italiano contemporáneo.

Miércoles 1.—Cine italiano contemporáneo. **ESBIRRO A SUELDO** (Il Sicario) de Damiano Damiani con Marcello Mastroianni, Belinda Lee. 1960.

Jueves 2.—Cine italiano contemporáneo. **LA LARGA NOCHE DEL 43** (La lunga notte del '43) de Florestano Vancini con Gabrielle Ferzetti, Belinda Lee, Gino Cervi. 1960.

Viernes 3.—**Homenaje a René Clair**. **PUERTA DE LILAS** (Porte des Lilas) de René Clair con Pierre Brasseur, Georges Brassens, Henri Vidal, Dany Carrel. 1957.

FESTIVAL DE ARTE DE CARACAS

Sábado 4.—El film musical norteamericano. **SIETE NOVIAS PARA SIETE HERMANOS** (Seven brides for seven brothers) de Stanley Donen con Howard Keel, Jane Powell. 1954.

Domingo 5.—**BRIGADOON** de Vicente Minnelli con Gene Kelly, Van Johnson, Cid Charise, Elaine Stewart. 1954.

Martes 7.—**LA VIUDA ALEGRE** (The Merry Widow) de Ernst Lubitsch con Maurice Chevalier, Jeannette MacDonald. 1934.

Miércoles 8.—**LA CENICIENTA DE PARIS** (Funny Face) de Stanley Donen con Fred Astaire, Audrey Hepburn, M. Auclair. 1957.

Jueves 9.—**LILI** de Charles Walters con Leslie Caron, Mel Ferrer. 1953.

Viernes 10.—**ESTA RUBIA VALE UN MILLON** (Bells are ringing) de Vicente Minnelli con Judy Holliday, Dean Martin. 1960.

Sábado 11.—**CARMEN DE FUEGO** (Carmen Jones) de Otto Preminger con Harry Belafonte, Dorothy Dandridge, Joe Adams. 1954.

Domingo 12.—**SINFONIA DE PARIS** (An American in Paris) de Vicente Minnelli y Gene Kelly con Gene Kelly, Leslie Caron, Georges Guétary. 1951.

Martes 14.—**INVITACION AL BAILE** (Invitation to the Dance) de Gene Kelly con Gene Kelly, Tamara Tumanova. 1953.

Miércoles 15.—**MUNECA DE SEDA** (Silk Stocking) de Reuben Mamoulian con Fred Astaire, Cyd Charisse, Peter Lorre. 1957.

Jueves 16.—**GIGI** de Vicente Minnelli con Leslie Caron, Maurice Chevalier, Louis Jourdan, Eva Gabor. 1958.

Viernes 17.—**LES GIRLS** de George Cukor con Gene Kelly, Kay Kendall, Miltz Gaynor, Tatiana Elg. 1957.

tores como García Márquez, Vargas Llosa y el propio Asturias.

E. P.

pacheco en la galería caracas

EXISTEN ARTISTAS que se refugian en el arte para olvidar su talla o su apellido. O bien para entregarse al perfeccionismo. Y hay otros —Pacheco por ejemplo— que reaccionan cuando al hombre lo reducen a un cadáver o a una polla.

Es peligroso y difícil unir las inquietudes sociales y la pintura en una sola cara. Porque el oficio arrastra al artista a una soledad bombardeada por incógnitas que, formalmente, no admiten la presencia de estas preocupaciones en su solución (piénsese en el cinetismo). Cayendo casi siempre en lo panfletario al servir a propósitos comerciales o políticos, la pintura cae en su propia trampa (la de limitarse, la de acorralarse a fin de querer transmitir una idea, un solo efecto) y se vulgariza.

Las pinturas y los dibujos de Pacheco son protestas. Ironías y protestas y parece dedicada a los curas. Es el clérigo (un clérigo grotesco, hinchado de ocio y buenas comidas) el personaje que encontramos en todos sus cuadros (o en la mayoría de ellos), un curita barrigón y ridículo, pero que lamentablemente se opaca por el tratamiento del color que le da el pintor. Su expresión se aturde por la descarada inundación del color verde, y el gesto no logra salir del cuadro, no sobrevive al color y muere. Un dibujo que está en contradicción, que está en pugna con los tonos cromáticos que lo acompañan. Pacheco, se muestra más seguro y eficiente en los dibujos en tinta, donde sobresale un poderoso retrato del pintor Bárbaro Rivas.

F. M.

la alienación, marx y heidegger

¿QUE ES LA ALIENACION? Este concepto hoy tan usual es uno de los temas más debatidos de la filosofía moderna y que, al mismo tiempo, más ha penetrado en la creación literaria (Kafka, Beckett, Ionesco, el "nouveau roman") y aun en el cine (Antonioni). Expresa una realidad del hombre a partir del cambio que se opera en las estructuras sociales al pasar éstas del régimen feudal al régimen capitalista. Las fuerzas que han originado ese cambio lejos de producir la liberación del hombre, su plenitud existencial y social, no han hecho más que someterlo, despersonalizarlo, despojarlo de su individualidad humana y reducirlo a un ser que ha perdido su propio yo, su propia identidad. Para Marx, la alienación tiene un origen concreto e histórico: la división del trabajo en el régimen capitalista. En el capitalismo, que todo lo reduce a cantidad y a abstracciones, hay una clase —la obrera— que no es dueña de su propio trabajo, en tanto hay otra —la poseedora— que es dueña del trabajo de los demás. Pero una y otra están alienadas, aunque en distinta medida. "La clase poseedora y el proletariado —afirma Marx— representan la misma alienación humana. Pero la primera clase se siente bien y se afirma en esta auto-enajenación sabe que la enajenación es su propio poder y posee en él la apariencia de una existencia humana; la segunda, en cambio, se siente destruida en la enajenación, ve en ella su impotencia y la realidad de una existencia inhumana". Para Heidegger, por el contrario, el origen de la alienación trasciende el fenómeno puramente económico y traduce una realidad metafísica que domina al hombre; en el fondo, es la técnica misma lo que constituye la alienación del hombre: la técnica, que separa al hombre de su individualidad. Estas dos perspectivas son estudiadas, dentro de una visión marxista, por Eduardo Vásquez en un libro que próximamente entrará en circulación y que se titula: *En torno al concepto de alienación en Marx y Heidegger* (Ediciones de la UCV, colección "Avance"). Libro que es un aporte al pensamiento marxista nacional, es también una réplica a la concepción

los niños y la pintura

roberto guevara

MUCHOS LECTORES recordarán seguramente el escándalo promovido en los medios literarios franceses, en relación a los poemas de la precoz y célebre Minou Drouet. A un periodista con perspicacia se le ocurrió preguntar a Jean Cocteau si creía que esta niña fuera genial, a lo cual respondió el irónico autor: "todos los niños son geniales, menos Minou Drouet". Este es una excelente prevención para quienes pretenden ver las manifestaciones de la expresividad infantil con conceptos de interpretaciones de adulto. O lo contrario, para quienes pretenden otorgar a los niños una creatividad adulta. El malentendido es viejo y complicado. Parte del acentuado desconocimiento de lo que es realmente la infancia, ese período que tanto llama la atención y del cual se escriben tantas sinceras falsedades. La pintura infantil es, como todas las demás manifestaciones creadoras del niño, el producto de una existencia enteramente diferente del adulto, en relación al cual no es posible juzgarlo únicamente en base a una graduación en orden de inferioridad. El niño es cualitativamente diferente del adulto y no tan sólo un producto aproximado e incompleto. En consecuencia, poco o nada podremos comprender de sus manifestaciones si no dejamos de lado prejuicios, convenciones y categorías inapropiadas para abordar un mundo imaginativo que se caracteriza, precisamente, por la ausencia de tales condicionamientos. Borradas las trabas y las inhibiciones ambientales, el niño puede y suele darse a la hermosa tarea de fabricar imágenes con el mismo espontáneo goce de una invención lúdica. El mundo crece por extrañas y cambiantes progresiones: por acumulación, por superposición, por planos, por curiosos abismos y manchas llenas de insondables resonancias. Es este uno de los instantes privilegiados en que el niño se siente librado a sí mismo y, simultáneamente, tentado por la sensación exaltante de revelar el mundo que sus propios gestos inventan. Toda su realidad puede estar allí. Todo el mundo puede refugiarse en esos cercos de inocencia y sorprendente fuerza expresiva, donde también están presentes conjuras, sueños y sentimientos. ¿Qué mueve a llenar una forma, a soltar un color como una brisa que se detiene, a descifrar rostros y figuras de las refidas marañas de

tantos impulsos encontrados? Es un acontecer a la vez cercano y distante, al cual sólo podemos acceder dejándonos ir a su arbitrio, olvidando lo que hemos creído establecer para fijar sentidos al mundo.

Como todos los años, el "Salón de Pintura Infantil" constituye una nota de originalidad y frescura dentro de la vida plástica venezolana. Esta vez, sin el despliegue que solía dársele a esta manifestación, al incorporar murales y esculturas de grandes dimensiones, la muestra concreta la atención sobre el trabajo de pintura, grabado y modelaje. La armoniosa distribución y el acertado montaje hacen más grato el encuentro con todas estas imágenes todavía frescas de gestos inescrutables, de repentinos brotes que van fijando su crónica incorrutable y tenaz, como una fuerza que se abandona a su pureza y a su espontáneo cauce de libertad.

Roberto Guevara.

EL ARTE DE LOS NIÑOS

Es conveniente recordar "la importancia de la sensación en una edad que practica brutalidad y recomienda ideales", dice Foster. Si en la crianza de nuestros niños, mediante métodos apropiados, se conserva la claridad de sus sensaciones, podríamos lograr establecer una relación entre la acción y el sentimiento, e incluso entre la realidad y nuestros ideales. Entonces el idealismo ya no sería un escapar de la realidad: sería una simple respuesta humana a la realidad. Herbert Read.

Para apaciguar los espíritus desorientados que buscan referencias para la nueva producción artística en los favoritos de museo, habría que señalar los comienzos primitivos del arte, o la pintura de los niños. En efecto, los niños no están menos dotados: hay toda una sabiduría en la fuente de sus dones. Mientras menos destreza tienen, más instructivos resultan los ejemplos que nos ofrecen, y conviene por ello preservarlos desde temprano de toda corrupción.

Paul Klee

Los niños miran a lo abierto. Rilke.

El trazo de un niño es un momento fabuloso: inventa líneas, volúmenes y color como inventa un juego...

Fernand Leger

heideggeriana de Ernesto Mayz Vallenilla desarrollada sobre el mismo tema en su ensayo *Del hombre y su alienación* (Instituto Nacional de Cultura, Caracas, 1966).

G. S.

un burdo caballo de troya

NO ENCONTRAMOS otra forma de calificar el panfleto "La Iliada de los Hebreos", aparecida en el Índice Cultural del diario "El Universal" hace algunos meses (1). Durante todo este tiempo esperamos que alguien escribiera sobre este exabrupto ético y literario. Mas no cabe duda de que los muy limitados aciertos creadores del largo metraje "La Biblia" impidieron que esto sucediera, lo cual no hará posible, sin embargo, que el silencio sea la recompensa cómplice y pusilánime para sus falsedades y calumnias. He allí la razón de esta nota.

El antetítulo "Crítica Cinematográfica" es la compuerta falsa por donde el anónimo de la nota deja escapar su contrabando de odio antisemita. Después de leerlo uno queda sorprendido al comprobar que en un periódico como "El Universal" salga un escrito que parece copiado del pasquín "Der Stürmer", órgano de propaganda del nazismo editado por el nefasto Gauleiter Julius Streicher. Sin embargo, la nota no aparece fechada en "Nuremberg, abril de 1942" sino en "Honduras, abril de 1967". ¿Acaso un adepto rezagado del nazismo de ultramar?

Pero vayamos al grano. Supuestamente el objeto del trabajo es comentar la película "La Biblia". Convencidos de que la intención era hacer una nota crítica sobre esta superproducción comenzamos a leer. El chasco no pudo ser mayor al descubrir que en vez de apreciar los aciertos y los errores técnicos y artísticos del film; que en vez de valorar el trabajo escénico de John Huston, Stephan Boyd, Ava Gardner o Peter O'Toole se enjuicia a los personajes que representaban: a Noé, Abraham, Sara; en fin, al pueblo judío y el Antiguo Testamento. Y así los "conceptos cinematográficos" expuestos en la glosa son por el estilo que de segundas copiamos:

"El hebreo es materialista ciento por ciento. Como todo nómada, odia bastante el trabajo y sus poetas le dan el mito del paraíso terrenal para así justificar su aversión mágica y profunda". (Al margen: El estado de Israel en sus 19 años de existencia es la "prueba" más reciente de la "flojera milenaria de los hebreos").

"Los historiadores han destacado la incapacidad de los hebreos para hacer o crear ciencia, para lograr la sabiduría del mundo físico". (Al margen: ¿Qué historiadores han podido ser tan ciegos o tan antisemitas? ¿Tucidides, Herodoto, Mommsen, Toynbee? Que tengamos noticias, no. Sólo Alfred Rosenberg y sus seguidores pueden haber escrito en alguna parte semejante estupidez).

"Nosotros nunca hemos creído que la "Iliada" de los hebreos, o sea, la

Biblia, esté bien escrita desde el punto de vista literario, pese a ciertos pasajes de indudable belleza". (Al margen: no debe extrañar que nuestro anónimo nazista encuentre deficiente, literariamente hablando, al Libro de los libros. Quien se ha nutrido de fuentes "puras" de "Mein Kampf", ¿qué puede encontrar de bueno en la Biblia? Esto sin hacer referencia al error craso que implica llamar a la Biblia "La Iliada de los Hebreos", pues bien sabido es que la Biblia contiene los preceptos morales que respetan por igual judíos y cristianos).

Puede notarse que en estos comentarios lo cinematográfico propiamente dicho brilla por su ausencia. El engaño a que se somete al lector en este sentido es total. La deshonestedad intelectual es manifiesta y deliberadamente consciente, si nos guiamos por el hecho de que, además, el comentario es anónimo.

Dejando a un lado la rectitud y la valentía, esos requisitos humanos e intelectuales que para algunos son estorbo que se obvian no tomándolos en cuenta, comprendemos que resulte difícil y temerario firmar una nota que sostenga semejantes puntos de vista. De todos modos la procedencia es inequívoca: para los que rinden culto a la cruz gamada no hay antifaz posible. Aunque bien cierto es que en este caso, la escasa sutileza encubridora hace muy fácil la identificación. Pero, por si acaso, quede esto como constancia de que los posteros latidos intelectuales del nazismo no nos toman desprevenidos con sus caballos de Troya.

G. A.

(1) Anónimo, "La Iliada de los Hebreos", Índice Cultural, "El Universal", Caracas, 23-4-67, pág. 7.

mirna salamanqués en la polo y bot

LA EXPOSICION DE MIRNA es una mirada hacia el futuro. El deseo de apoderarse del tiempo, recortarlo y descubrir lo que hoy sólo es un sueño. Y el sueño inventa en Mirna, ciudades y arquitecturas espaciales, elaboradas minuciosamente, repletas de luminosidad, en efecto de vitral, de color encendido, de lámpara, y Mirna hace dibujos y los llena de curvas, en un barroquismo geométrico agradable, y de ahí salta y explora los planetas vecinos y en esos viajes nos sorprendemos al encontrar semejanzas entre sus casas inventadas y las historias orientales. Sus fachadas, sus pueblos imaginados, y el embrujamiento del Asia, y es cuando la poesía hace lo imposible, logra lo inexplicable, y vemos a los chinos invadiendo a Marte y los marcianos habitando cúpulas medievales, comiendo perros calientes, iluminados por la fantasía y la alegría de Mirna, en una exposición original y de generoso colorido.

F. M.

manuel en la galería isla

HOY, CUANDO LA PINTURA realiza toda clase de experimentos y busca todo tipo de efectos, encontramos a MANUEL en un expresionismo cómodo. La exposición del pintor italiano, nos muestra una serie de paisajes y figuras (ventanas que miran a la calle, carretas, rostros) que si bien están sellados por un tono personal, padecen de monotonía y palidez.

Palidez que en algunos casos desaparece y Manuel consigue un romanticismo agradable logrado en amarillos y celestes, agradables, sin pose, pero únicamente decorativos. Un expresionismo decorativo que no agrega nada nuevo a su exposición de la Galería Gamma (año pasado) y Manuel nos deja insatisfechos.

F. M.

Colaboran en la redacción de mesa redonda: carlos gonzález vegas, roberto guevara, esdras parra, francisco massiani, guillermo sucre y gustavo arnstein.



miguel ángel asturias

LA MAGIA Y EL MITO

“Lo siento aquí— decía D. H. Lawrence golpeándose con una mano bajo el esternón— “y eso me basta para estar seguro”. En este inglés fervoroso, a quien la enfermedad pulmonar había secado hasta reducir su alma al plexo, apuntaba uno de los intentos más apasionados de dar una vivencia a los mitos aztecas encarnándolos en los personajes de su *Serpiente Emplumada*. El libro de Lawrence es uno de los que podrían servir de base para un estudio menos superficial que éste, acerca de las diferencias y relaciones existentes entre la novelística latinoamericana que abarca lo real maravilloso y llega a su grado más alto en *Hombre de Maíz*, de Miguel Ángel Asturias y *El Reino de Este Mundo*, de Alejo Carpentier.

Comparado con el de los dos escritores americanos, es posible advertir en el mundo novelístico laurenciano cuanto hay todavía —a pesar de toda la irracionalidad de que crea ser portavoz el inglés— de un mundo racional que no se libera nunca totalmente de sus ataduras con la lógica. En grados de irracionalidad podría establecerse una escala profundizante que vaya desde Lawrence a Asturias pasando por Carpentier.

En estos casos, toda elección de un oponente que sirva para esclarecer ya sea por contraste o por similitud una materia dada suele ser bastante arbitraria. En el caso de Lawrence no lo es tanto. Lawrence, quien dió nuevo vigor a los mitos druidas y puso tanta fe y vehemencia en generar otros mitos hasta el punto que él mismo llegó a transformarse en uno, representa bien al tipo de artista mítico, ese artista que se inmola a sus creencias.

Este sacrificio del artista a su demonio, la capacidad de encarnar un mito hasta sus últimas consecuencias, parece ser una cualidad de cierto tipo de creador muy característicamente latinoamericano que tiene echadas sus raíces en lo profundo del instinto. Y es también, como generador de mitos, como capaz de encarnarlos y sacrificarse en ellos, donde más peligrosamente el artista se identifica con el mítomano —con la diferencia bastante apreciable de que el mítomano es el único que no cree en los mitos que crea o inventa, mientras el creador verdadero es tan indivisible de su creación que casi podría afirmarse que Dios antes de crear el Universo se creó a sí mismo creyéndose Dios.

Este es, tal vez, el más serio reproche que Alejo Carpentier hace a los surrealistas en su prólogo a *El Reino de Este Mundo*: el de establecerse como burócratas de la tautología jugando a magos porque para Carpentier la creación no es de ningún modo un juego.

Pero es curioso que sea Carpentier, tan francés y aparentemente equilibrado, quien haga la defensa de lo real maravilloso llamando al verdadero desorden y la locura auténtica a sus casi compatriotas, y reclamando para América indígena y negra la potestad de lo mágico.

Su prólogo-tesis es significativo. El libro seguiría teniendo el vigor que tiene a pesar del prólogo. Y es significativo, pues de lo que trata es justamente de una cuestión de creencia. Mackandal y Bouckman hubieran seguido gozando de sus poderes licantrópicos, y Jean Christophe se hubiera igualmente transformado en piedra haciéndose un solo cuerpo con toda la Fortaleza, aún si el prólogo no hubiera existido. Pero era el año de 1948 y Alejo Car-

pentier tenía una buena parte de su sangre adestrada en el territorio del pensamiento francés. Sartre estaba entonces en su cima. Y Sartre significa, como novelista, la tesis antes del desarrollo que servirá para confirmarla.

Poco menos de un año después, de las prensas de Losada, sin ningún prólogo que lo explicara o defendiera, era arrojado a los ojos de los lectores del cono sur de América Latina *Hombres de Maíz*, de Miguel Ángel Asturias. Y es bueno resaltar que aquello ocurría en el cono sur del continente porque en 1948, a pesar de haber sido traducido a varios idiomas, Miguel Ángel Asturias sólo era bien conocido en Argentina y parte de Chile y Uruguay o en París por algunos contados amigos interamericanos.

Obligados ahora a preguntarnos por el Miguel Ángel Asturias de entonces, pensamos que el escritor maya ha sido colocado por el tiempo a una distancia semejante a la que se halla cualquier clásico. Y si aún nos preguntamos a qué se debe esto, tendríamos que conformarnos con la respuesta de que tal cosa ha sucedido no solamente debido a la aceleración a que está sometido, por la tecnología, todo cuanto vive en nuestro mundo, sino también a causa de que el escritor guatemalteco o guatemalteño (“*guatemalien*”— como él pide que le diga, a un periodista —“no me diga *guatemalteque* que se parece demasiado a *metéque*”) es un resultado.

Otros escritores contemporáneos suyos tendrán seguidores. Asturias, no, porque lo que él ha hecho con *Hombres de Maíz* es una *summa* del mestizaje americano de la palabra llevada hasta sus extremas posibilidades. Esto lo ha hecho, al menos, en cuanto al lenguaje que proviene del español más arcaico y se casa con los términos indígenas, el vocabulario del campesino centramericano. Lo que no significa afirmar que no queden abiertas infinitas de huellas para un número todavía incalculable de variantes, que se ofrecen y se ofrecerán en distintos vocabularios y simbologías de vocabularios de América Latina.

Si a esta observación se añade la de que tal lenguaje está absolutamente compenetrado con los mitos, creencias y supersticiones, leyendas y cuentos que se originan en el mestizaje de las religiones y culturas indígenas y cristiana, se podrá tener una idea de hasta qué punto está restringida la oportunidad de quienes intentan seguir a Asturias.

Resultado es él, así mismo, porque toda obra de arte está radicalmente inscrita en un tiempo histórico que justifica y sustenta su existencia, y la lucha que alentaba Asturias con su obra, aún la menos comprometida o realista, se libra hoy en día en campos totalmente menos me-

tafóricos, campos en los que —como diría Maiakovski— “tiene la palabra el camarada Mäuser”.

A ese campo pertenecen más estrictamente la Trilogía bananera compuesta por *Viento Fuerte*, *El Papa Verde* y *Los Ojos de los Enterrados*, el incomparable *Señor Presidente* y *Week-End en Guatemala*, libro en el que a veces, Asturias alcanza su nota menos feliz: la más panfletaria.

Es, tal vez, a partir de su cuenta *La Mujer que se fue a Caballo*, en el que se advierte un poderío destructivo del mito que ha de cerrarse inexorablemente en torno a la mujer blanca que ha abandonado a su Dios, donde Lawrence se enfrenta por primera vez a ese mundo mítico propiamente americano, que tratará después de amplificar en *La Serpiente Emplumada*. En ambos libros el tratamiento formal queda supeditado en tal medida al mensaje que podría afirmarse, sin titubear, que aquella exclamación de una de sus cartas “voy por las doscientas páginas de una novela que no sé de qué trata” se refería a uno de estos libros. Y aquí es donde se hará más patente la graduación propuesta en los primeros párrafos de esta nota. De la prosa de *La Serpiente Emplumada* a la de *Hombres de Maíz*, a través de *El Reino de Este Mundo*, se transita hacia un oscurecimiento gradual de la forma que marcha paralelamente hacia dentro con el tema, con la profundización o encarnación por el autor del mito elegido. En los primeros y el segundo de estos libros, los de Lawrence y el de Carpentier, en cierto grado —en un grado que se acentúa en el sentido en que se va penetrando— aún es posible diferenciar al creador de sus creaturas. Uno encuentra rasgos de Lawrence muy marcados tanto en la mujer blanca de ambos libros como en esa especie de sacerdote-general-profeta al cual la mujer de *La Serpiente Emplumada* se consagra con alma y vida; y si Ti Noel, Mackandal o Bouckman, caracteres en cierto modo intercambiables, pueden transformarse en todo lo que quieran no se ve qué inconveniente tengan en hacer de Alejo Carpentier. Pero ya en la obra de Asturias todo intento de identificación se vuelve imposible. Gaspar Ilhom es tanto él mismo, cacique, brujo y jefe de hombres, como conejos amarillos, venados, maíz chonete; y las Tecunas son todas las Marías de ese mundo de mujeres que abandonan a sus hombres para irse detrás de sueños olores o chasquidos; y los compadres son iguales en el aguardiente; y el ciego es la tierra y el cielo, ese cielo que siente sobre él en la casa sin chapas como un gran peso sobre los hombros; y el señor Nicho, el correo que lleva cartas a San Miguel Acatán, es Tatakatzin, pelo de música de flauta de caña, y todos ellos son, y no son, simultáneamente este gigantesco semidiós cuerpo de qarrafón henchido de guaro, rostro escapado de una estela fuenaria de Chichén-Itzá, este mentado indígena que lleva por apellido el nombre de uno de los más antiguos reinos de Castilla, Miguel Ángel Asturias.

baica dávalos

IMAGEN recomienda

CORRIENTE ALTERNA /

Octavio Paz
ensayos breves que abarcan desde el arte y la literatura, hasta las drogas, la política y la moral, escritos con la habitual lucidez y el fervor poético del autor. Editorial Siglo XXI.

EL APARATO SINGULAR /

Antonio Pascual
cuidadoso análisis del aspecto comercial y publicitario de la televisión venezolana, realizado con innegable ánimo objetivo. Editorial Facultad de Ciencias Económicas y Sociales. U.C.V.

TIENTOS Y DIFERENCIAS /

Alejo Carpentier
ensayos en los que el gran novelista cubano habla sobre novela latinoamericana, folclorismo musical, arquitectura de La Habana, literatura y conciencia política, lo real maravilloso americano. De senos, Cuevas y Kafka, Calder; en su nueva edición uruguaya. Edit. Arca.

EN TORNO A KAFKA Y OTROS ENSAYOS /

Ezequiel Martínez Estrada
veintena de ensayos elegidos entre más de un ciento que dejó inéditos el gran ensayista argentino; no sólo de literatura (Kafka, Aristófanes, Cervantes, Swift) sino también de sociología (Simone Weil, los deberes sociales del escritor, el Nuevo Mundo y la Isla de Utopía, Cuba). Edit. Seix Barral.

LOS AEROPUERTOS /

César Fernández Moreno
nuevo libro de un escritor que ha hecho de la ironía y el humor el verdadero ámbito de su poesía. Edit. Sudamericana.

LAS FUENTES LEGENDARIAS /

Marco Antonio Montes de Oca
el primer libro en prosa —poemática y narrativa a la vez— de uno de los poetas jóvenes mexicanos más importantes. Edit. Mortiz.

INVENTARIO 67 /

Mario Benedetti
la poesía completa de un escritor que domina igual la narración, el ensayo y el teatro. Edit. Alfa.

ENSAYO SOBRE LAS

LIBERTADES / Raymond Aron
el tema de las libertades formales y las libertades reales dilucidado a través del análisis de las doctrinas de Tocqueville y de Marx, así como de los problemas que plantea la civilización técnica. Alianza Editorial.

LECTURA Y CRITICA /

I. A. Richards
ingenioso experimento psicológico sobre la eficacia de la enseñanza de la literatura, que sirve de base para clarificar los principios de la nueva crítica, por uno de los profesores más eminentes de Cambridge, Inglaterra. Edit. Seix Barral.