

imagen

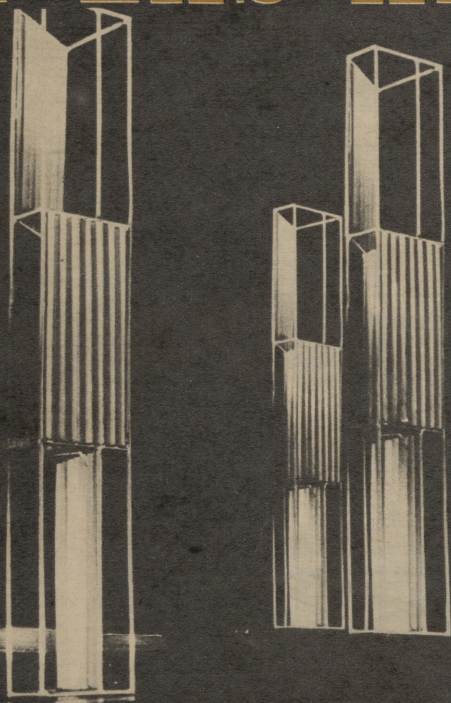
Quincenario de Arte, Literatura e Información Cultural / Nº 8 / Caracas. 1/15 de septiembre 1967 / Bs. 0,50

SUSCRIBASE

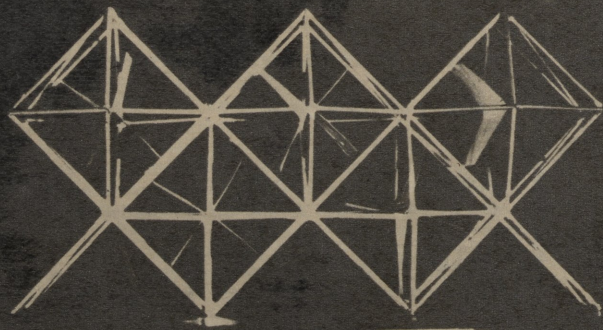
- Participe usted activamente en el proceso de nuestra cultura.
- Suscribese a la RNC por sólo 10 bolívars al año. Escriba al Apartado 12.497, Caracas.



alejandro otero: LA INTEGRACION DE LAS ARTES



conversación con alejandro otero



la prueba de fuego

A PARTIR DE ESTE NUMERO, nuestro quincenario contará con un más amplio equipo de redacción. Ello no implica, en modo alguno, un cambio de rumbo. Por el contrario, el estilo y los objetivos que esta publicación se había trazado desde su primera aparición, se verán reiterados. Tal sentido de continuidad no sólo hará más fecunda nuestra labor, sino que es también un requerimiento espiritual. La cultura venezolana parece vivir hoy uno de esos momentos de grandes tensiones interiores. Como pocas veces en nuestra historia, el país se ve impulsado por una decidida voluntad creadora. El actual movimiento plástico venezolano es quizá uno de los más valiosos de América Latina. Un grupo de jóvenes dramaturgos y directores de teatro ha demostrado —en un medio, como el nuestro, de poca tradición en este campo— que es posible entre nosotros un verdadero teatro capaz de despertar e impresionar la sensibilidad del público. En poesía existen tentativas de una indudable lucidez ante el lenguaje, y la experiencia poética adquiere cada vez más el sentido de una profunda comunicación con el mundo. Aun nuestra narrativa, aparentemente más rezagada, se siente ya aguijoneada por nuevas búsquedas. El cine mismo, actividad tan incipiente entre nosotros, empieza también a producir obras valdeadas. Una élite de hombres de pensamiento filosófico, de historiadores, de sociólogos y de científicos ha promovido, al mismo tiempo, una verdadera toma de conciencia frente a los problemas del mundo contemporáneo. Vivimos, igualmente, con mayor receptividad, las influencias e incitaciones del pensamiento universal. No obstante esta confluencia de hechos y de tentativas, hay algo que aún no cristaliza del todo en la cultura venezolana. Pareciera que manejáramos un material de auténticas posibilidades creadoras, pero cuya clave secreta, cuyas implicaciones más profundas se nos escapan. De ahí esa situación de expectativa que vive nuestra cultura. ¿Seremos capaces de dar formas significativas y originales a ese material que tenemos frente a nosotros? Este es quizá uno de los mayores retos que tiene planteado el intelectual venezolano de nuestros días. Su prueba de fuego. De la lucidez, la coherencia y el entusiasmo con que sepa asumirlo depende en gran parte el poder resolverlo. Por ello, en la medida de su capacidad, nuestro quincenario estará al servicio de toda tentativa capaz de enfrentarse a ese reto. Es posiblemente uno de los caminos más eficaces para hacer también de la cultura ámbito de dilucidación y de diálogo. Y, por supuesto, de verdadero reconocimiento.



imagen

Dirección: **Guillermo Sucre**
Jefe de Redacción: **Esdras Parra**
Diagramación: **Karmele Leizaola**

Comité de Redacción: Juan Sánchez Peláez, Oswaldo Trejo, Isaac Chocrón, Manuel Quintana Castillo, Francisco Pérez Perdomo, Antonia Palacios, Marta Mosquera, Rodolfo Izaguirre, Roberto Guevara, 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, LITERATURA E INFORMACION CULTURAL ■ PUBLICADO POR EL INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA Y BELLAS ARTES.

Nº 8 / Caracas, 1/15 Setiembre 1967

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

Cada entrega de los Cahiers de l'Herne, voluminosa publicación que edita en París Dominique de Roux, está dedicada a un autor contemporáneo. A través de numerosos testimonios, de estudios más largos, seguidos de textos inéditos o poco accesibles, y de una bibliografía del autor, se quiere rendirle un homenaje y dar una visión más o menos completa de su obra. Como toda empresa colectiva, ésta carece a veces de cohesión en cuanto a la calidad de las notas —algunas escocidas tal vez más por política literaria que por su valor intrínseco—, y el comentario puede resultar en ciertos casos más laberíntico que la propia obra. Sin embargo, a pesar de estas pequeñas fallas, por la selección de autores (hasta hoy: René Guy Cadou, Georges Bernanos, Louis Ferdinand Céline (2), Ezra Pound (2), Jorge Luis Borges), se manifiesta en el equipo director un criterio y una voluntad claramente definidos. Se eligen escritores no tanto por su valor literario, sino porque son verdaderos testigos —v profetas— de nuestro tiempo: o sea por su valor extra-literario. Autores que, sin pertenecer a ninguna escuela, solitarios y silenciosos fuera de su obra y, por eso mismo con una gran fuerza vital, con una salud espiritual que parte del más hondo pesimismo —lucidez—, expresan lo mejor del hombre. Se quiere confirmar obras discutidas, de acceso difícil por su poder de rechazo o de fascinación, y que por distintos caminos y formas presentan una denuncia, directa o indirecta, muda o declarada, pero siempre implacable, de nuestra época. A este mismo criterio parece obedecer la presentación, en el octavo número que dirige Raymond Bellour, de Henri Michaux.

En 460 páginas se analiza la obra del poeta y del pintor. Como se sabé, desde hace algún tiempo, Michaux prácticamente no publica nada: ha encontrado en el dibujo y la pintura un modo de expresarse para él quizás más dúctil y en todo caso más velado. Dan fe de ello las numerosas exposiciones —más de treinta— que ha venido organizando desde hace diez años en distintos países. En esta labor colaboran escritores franceses como Jean Paulhan, A. P. de Mandiargues, Jacques Prévert; ensayistas como Maurice Blanchot, Robert Bréchon, René Berlelé; filósofos como Jacques Maritain (con una muy concisa "carta") y Stéphane Lupasco; y también escritores de otros países como Giuseppe Ungaretti, Jorge Luis Borges, Ramón Xirau, Max Bense, Allen Ginsberg y muchos más. Su obra pictórica la comentan entre otros Magritte con un Retrato y Matta en una conversación con Alain Jouffroy.

Después de los testimonios y de los estudios, figuran textos del autor, unos inéditos, otros sacados de viejas ediciones o revistas agotadas. Aquí traducimos un homenaje de Henri Michaux a Alfredo Gangotena, poeta ecuatoriano, "habitado por el genio y la desgracia", que vivía en París y con quien hiciera en 1927 un viaje al Ecuador, motivo del poemario Ecuador publicado en 1929.

Alfredo Gangotena escribió gran parte de su obra en idioma francés y en particular el poema Ausencia que comenta aquí Henri Michaux. Este homenaje apareció en el año 1934 en la Revista Cahiers du Sud y tiene aún mayor interés por el hecho de que, honrando a su amigo, Michaux se entrega totalmente, llena esa Ausencia con toda la fuerza de su presencia.

PIERRE DE PLACE



La mesa de trabajo de Michaux

un texto de Michaux

ausencia

UNO se conoce de memoria a los escritores antes de leerlos; tenemos los oídos llenos de todo lo que van a decir.

Un hombre original es muy escaso.

Un poeta original, contrariamente a lo que se se piensa, mucho más aún. Expresarse exige un esfuerzo, pide un concurso de fuerzas y facultades, cultura, paciencia y, por encima de todo, sumisión a una lengua creada por otros en otros tiempos, lengua convencional destinada a la masa o por lo menos a una sociedad, lengua útil y agobiada por los compromisos, filtrada y multiplicada a la vez.

Cierta nivelación en los escritores parece, pues, inevitable.

No solamente se eliminan a los seres excepcionales, sino también a los es-
tados excepcionales.

Un escritor que tiene 42 grados de fiebre se encuentra en un estado ge-
neral harto interesante; pero, ¿qué nos dirá?, casi nada.

Bajo la influencia del éter, uno se siente transportado. Se da un salto re-
pentino. ¡Ah! ¡Qué magnífico salto! Pero escribirlo, imposible.

Opiómano, uno asiste a lo increíble. No lo escribirá. No puede. Ebrio, uno
no escribe. ¿Loco? El lenguaje que sale degradará el estado que habría de
expresar. Mas allá de cierta rareza, las palabras no informan.

Sonando, no se escribe. El místico en éxtasis no escribe. Encantado, no se
escribe. Si se escribe luego, será todo menos eso.

Los moribundos no escriben y sin embargo ¡qué momento la agonía!

Y así con todo.

De tal manera que la literatura pertenece a los individuos y a los estados
medios. Alfredo Gangotena es uno de los pocos poetas a quien encontré
que me haya parecido profundamente diferente.

Había en él una desesperación irrespirable y muy honda, que paralizaba

Los muros tiemblan, las hojas también

Os lo digo, os lo aseguro

Hay alguien aquí que sangra.

Lo vi mirar guijarros con una verdadera simpatía que daba escalofríos. Lo
vi mirar a amigos de su familia, esos eternos charlatanes ecuatorianos, como
si mirase piedras, con una mirada ausente, vacía de cualquier expresión
vivificante: mirada espeluznante y como mortal.

Para él era una obligación muy seria estar de pie o sentado inclusive.

Se echaba al suelo cada vez que tenía oportunidad de estar solo, se reple-
gaba, la cabeza apoyada contra un árbol o contra la pata de un sillón.

Su primer libro lo llama *Orogenia*, el libro de la Tierra, tierra exterior

—Gangotena habita el soberbio y casi espantoso país de páramos y volcanes
llamado Ecuador—; Tierra interior también, por una especie de petrifica-
ción personal, y porque el desesperado y el maldito (fue maldito, con muy
poca razón por cierto, y creía en esa maldición) tienen actualmente como
símbolo la piedra.

Cuando Gangotena sale de su universo geológico, ¿se humaniza? ¿se siente
atraído hacia el animal o el hombre? No, el animal no existe en él, salvo
el animal particularmente bilioso que no vive sino en función de sus hu-
mores y como fuente de venenos: "aquí el escorpión, la tarántula..."

Porque Gangotena tiene el sentimiento físico del veneno, del veneno esen-
cial de la desagregación celular, molecular o química (también es inge-
niero de minas).

No se siente atraído sino por la flor.

Entonces, cambio increíble, delicias que rebasan, que tiemblan, excesivas.
Ni un chino tiene tanto fervor. Un encantamiento amoroso lo invade en un
jardín, una comunión extática (no hay otra palabra), espectáculo que uno
presenciaba, penetrado de no se sabe qué, y molesto por no entender mejor.
La flor, el tercer sexo, el sexo angelical del mundo. Todo lo que es positivo
en el mundo gangoteneano es angelical y floral. Lo negativo es maldito y
mineral.

En Ausencia, sin que se personalice, hay alguien. Su novia. Novia sublime,
como la que aparece en los poemas de Poe que leímos juntos no sé cuantas
veces, ser diáfano de quien nada se sabe, hecho de soplo y de flores.

Oh mujer más dulce bajo mis ojos

Como esas flores blancas de seda y silencio

que apoyan sus corolas jadeantes es el estípide perezoso de las palmas

Inclinas sobre mi hombro la frescura aérea de tu cara.

Cercana, sigue lejos.

"Blanca y secreta como las nieves de una nueva estrella".

Y situada en un absoluto tal que es puramente esencial, desprovista de
atributos.

Aquí sinnúmero

Envejecidos ecos de nebulosas

Ecos diáfanos en los ríos y torrentes

Voces sinnúmero iban muriendo, perdiéndose

En las arenas áridas de antaño.

Lleva todo el más allá. Tiene el vocabulario angelical "aliento, brisa, nube,
soplo... lo que se exhala". Pero en medio de esos espacios limitados, de

ese ámbito celeste, pasan, pesados e irreductibles, los despojos de su ado-
lescencia.

El complejo sangre-enfermedad-maldición aparece una y otra vez ahí.
Cuando joven padeció varias enfermedades entre ellas la hemofilia. Esa
enfermedad atroz que le ponía a merced de un diente arrancado, de un
simple rasguño por donde fluyera en seguida sangre, sin recurso, sin parar
sin cesar, lo marcó para siempre. Detrás de la débil única cortina de la
epidermis, apenas se mantenía al amparo de la siempre amenazante muerte.
La sangre que tantas veces abandonó gravemente a su cuerpo, en su obra
y en todas partes.

La sangre me llama

La sangre de los días de éxtasis más acompañada que la mar

La sangre que nunca olvida, que me invade con un color temible

Pero que termine pronto ese inútil viaje de los ojos

El corazón amado, que esperó tanto, quiere volver a ver su sangre

Gozará con una sombra anhelada, más suave y más

propicia para su penoso temblor

os lo digo, os lo aseguro

hay alguien aquí que sangra.

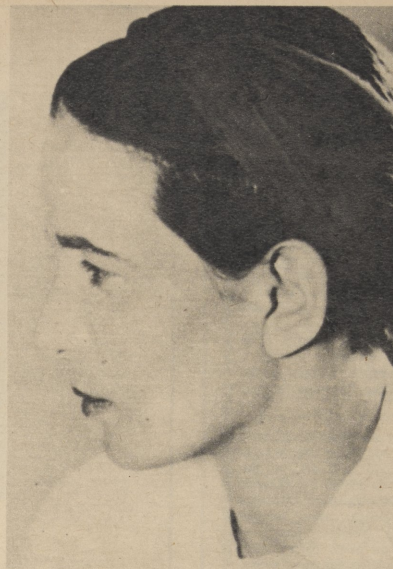
1934

Traducción de
PIERRE le PLACE

Simone de Beauvoir
Hermosas Imágenes
 Edit. Sudamericana, 195 p.
 1967

"Lo que acabo de escribir es falso. Verdadero. Ni verdadero ni falso, como todo lo que se escribe sobre los locos, sobre los hombres. He expuesto los hechos con toda la exactitud que me permite mi memoria. ¿Pero hasta qué punto creía yo en mi delirio? Esta es la cuestión fundamental y, sin embargo, no me pronuncio. Me he percatado, luego, que podemos saber todo sobre nuestros afectos, salvo su fuerza, es decir, su sinceridad". Estas palabras que Sartre aplica en "Les mots" a los recuerdos de su infancia, es la formulación de uno de los problemas que se plantean los personajes de la novela actual. En Nathalie Sarraute el mundo seguro y cerrado de las frases hechas y del sentido común (sentido común en la acepción hegeliana, es decir, como lo opuesto a la verdadera razón, como absolutización de lo dado, de la apariencia) dicta a los personajes sus actos y actitudes en la vida, pero hay siempre una fisura por donde se cuela la duda, y así el personaje siente que no coincide con su propia imagen, que lo fundamental en él no queda agotado, ni mucho menos, por ella. Y no es que Nathalie Sarraute quiera oponer al mundo exterior un supuesto mundo interior más verdadero. Se trata más bien de las potencialidades del individuo, y de su plenitud, ahogadas en nombre de un mundo seguro, compacto. En Mary McCarthy se produce también este sentimiento de íntimo fracaso. Las muchachas de "The Group" —Kay, Libby, etc.— se construyen un personaje, conforman su vida a un modelo, a una imagen de sí mismas, pero nunca llegan a conquistar lo más importante, la convicción, es decir, la sinceridad.

Es éste el problema que encara ya, de una manera temática, Laurence, la protagonista de



Simone de Beauvoir, en 1938

la conciencia como el intruso

JULIETA FOMBONA

Hermosas Imágenes, la última novela de Simone de Beauvoir. Por primera vez, la escritora francesa viene a describirnos la sociedad de la abundancia. Los personajes de su novela son ya verdaderos objetos dentro de esta sociedad, cuyo funcionamiento requiere de tal alineación. El grado de socialización que exige este tipo de sociedad es muy alto. Y, como dice Marcuse, es la sociedad que "reduce la dimensión en la que los individuos pueden todavía estar consigo mismos y para sí Mismos", y en la que "el desarrollo de la conciencia se convierte en la peligrosa prerrogativa del intruso". En *Hermosas Imágenes* ese intruso es Laurence, que se pregunta por las motivaciones de sus actos, por el origen de sus opiniones y actitudes; que se siente atrapada en un mundo que no ha elegido y que conforma su vida a "hermosas imágenes" que para ella nada significan. Laurence es una mujer joven, tiene dos hijas, un marido que la quiere, un trabajo —la publicidad— que le gusta y un amante que es como un complemento del marido. Es, pues, un ser aparentemente dichoso. Se mueve en un ambiente de altas posibilidades económicas, y para los que la rodean el mundo no es algo que hay que conquistar o vivir, sino consumir. Su última esperanza es su padre, que encarna para ella una especial sabiduría de la vida y parece detentar el secreto de la autosuficiencia y la serenidad. Pero finalmente él también le falla y descubre entonces su precariedad. Laurence ha buscado en vano sentir de verdad su vida, alcanzar la espontaneidad de sus actos, la posibilidad de inventarse a partir de sí misma. Ha buscado, en suma, ejercer su libertad.

Hermosas Imágenes parece la ilustración novelesca de la afirmación de Marcuse de que la moderna civilización industrial ha venido acompañada de una declinación de la razón. La razón, para él, es por esencia oposición, contradicción, negación, en tanto no se haya alcan-

Tiene 32 años. Ama a una ciudad mitológica que es Buenos Aires, la ama con una visión melancólica como solamente la puede amar un argentino como él. Se llama Néstor Sánchez. Un único antecedente: un libro que lo conocieron pocos "...yo no quiero recordarlo porque es una historia de amor con autobiografía...". Se llamó: *Escuchando a tu hijo*.

El crítico Emir Rodríguez Monegal al describir el "boom" de la literatura latinoamericana dibujó a Néstor Sánchez como alguien que "ha recibido el impacto de Rayuela —del genial Cortázar— y también delata la influencia de ese mundo visual y rítmico, uniforme y misterioso, de Alain Resnais y de Robbe-Grillet, en "Hace un año en Marienbad". Monegal en su discutida revista *Mundo Nuevo* incorporó a Sánchez con un capítulo de su último y triunfal libro.

Este escritor es muchacho químicamente puro del Buenos Aires y sus calles. Tiene una rebelión, una rebelión en la literatura. ¿Cuál es la rebelión o la revolución de Néstor Sánchez? Una conciencia, una idea persecutoria: que el lenguaje es la "textura íntima de la narración". El lenguaje transforma toda narrativa, para superarla en una realidad pura, universalista y quitaria del esquematismo tradicional de la narrativa externa.

"En el lenguaje está mi novela", ha dicho firmemente. Para acotar: "Si no creen pregúntenselo a Cortázar..."

Los libros que lo lanzaron a la literatura, al "boom" letras-libros-ideas-de-hoy: *Nostrados* (1966) fue premiado en Buenos Aires por su "capacidad en el manejo del lenguaje, la inteligencia con que resuelve las situaciones, las escasas palabras que necesita para apuntar su matiz". *Siberia blues* (a publicarse en Sudamericana) cuenta la historia de una típica barra de muchachos argentinos, de barrio, compuesta de vagos, ladrones y anarquistas, en una búsqueda delirante, a ratos humorística, donde la escritura se asemeja a una respiración entrecortada que encuentra el propio orden en medio del caos deliberado. *Siberia blues* ha sido el triunfo! Néstor Sánchez nos ha dicho en esa endemoniada determinación de rehacerlo todo: "...Los

picapiedreros de la prosa tardan años en escribir sus libros, viven igual durante todos los años de fatiga en que reivindicar el trabajo y las buenas costumbres: los novelistas saben y siguen y después saben de nuevo y cuentan historias y escriben tantas horas por día y en febrero se van de vacaciones y son solemnes, aprenden a manejar el diálogo, el monólogo interior, la realidad, escriben siempre, reciben amigos antiguos en sus casas, recuerdan a Thomas Mann con cariño, creen que Borges fue alguna vez poeta, traspasan desde jovencitos que es cuando empiezan a hablar de sus resultados ante muchachas beatíficas que abandonaron el hogar paterno y engordaran, engordaran...". Este nuevo en la nueva literatura está así, lanzado, endemoniadamente roturador de viejas y tradicionales estructuras del lenguaje descriptivo. Néstor Sánchez y *Siberia blues* son una cosa confundida: rebelión en las formas!

PUIG, OTRO DESCONOCIDO

Debajo de un gran cartel luminoso que dice todo el tiempo *Air France*. Detrás de un mostrador —en el descomunal aeropuerto de Nueva York— está Juan Manuel Puig. Un argentino mediano con 34 años. Como habla inglés, francés alemán e italiano —además del argentino— cumple funciones de recepcionista.

Un antecedente importante: fue alumno del Centro Experimental de Cine, de Roma, "donde me asfixié de neorealismo". Luego, en París, trabajó junto al realizador René Clement. "Todo lo que escribo es la suma de las experiencias recogidas en el ámbito cinematográfico dice Puig —como espectador y como realizador..."

Cuando se anunció algunos nombres —durante el Congreso de Literatura— "de indiscutible importancia, por el carácter novedoso del género", Puig estaba allí.

Es su único libro. Ello le bastó para que Joaquín Mortiz de México (por razones de censura Seix Barral no lo pudo hacer en España), Gallimard, de París y Einaudi, de Roma anunciaran simultáneamente su aparición. La traición de



SANCHEZ



PUIG

PUIG Y SANCHEZ en el boom literario

HECTOR A. CARRICART

Gabriel García Márquez: CIEN AÑOS DE SOLEDAD

EDITORIAL SUDAMERICANA . 1967

lecturas de espacio y tiempo

zando la verdadera libertad. Pero, "con la creciente concentración y efectividad de los controles económicos, políticos y culturales, la oposición... se integra o se liquida. La oposición ha sido absorbida por la afirmación de lo positivo" (1). En el mundo de Laurence, lo dado se convierte en dogma, toda oposición, toda desviación pierde realidad y es asunto de psiquiatras.

Sin embargo, *Hermosas Imágenes* no tiene ni la densidad ni la tensión metafísica de una novela como "La Invitada", quizá la mejor realización novelesca de Simone de Beauvoir. Es una novela un tanto esquemática, en la que cada personaje representa demasiado obviamente un prototipo. El padre de Laurence, por ejemplo, encarna la actitud que se opone al progreso y a la civilización de la cantidad en nombre de una refinada y acendrada calidad. Jean Charles, el marido, cree, por su parte, en el progreso y en un futuro en que el mundo será un Edén para todos. La rebelión misma de Laurence, si es que puede llamarse rebelión esa suerte de agudo malestar que siente ante su vida, resulta demasiado racional, demasiado dirigida por la autora, que de este modo va iluminando todas las falsas evasiones e integraciones de los demás personajes. No hay nada en ella de imprevisto, de ambiguo; las soluciones parecen estar al alcance de su mano. Simone de Beauvoir, que ha sabido expresar tan bien el conflicto insuperable entre la aspiración de ser y la obligación ineludible de existir, como también el hecho irreductible de la muerte y la existencia de los otros como insoportable amenaza a la integridad del propio yo, parece haberse quedado aquí en una dimensión puramente conceptual, sin haber logrado encarnar su actitud crítica en un verdadero ámbito novelasco.

(1) H. Marcuse: "Razón y revolución", libro que próximamente será analizado en las páginas de este quincenario. (N. de la R.)

Rita Hayworth es el título definitivo de la novela donde Puig ha procurado hallar una técnica nueva, una apertura expresiva. Cada capítulo —cada enfoque experimental— es un nuevo ensayo, una aventura del lenguaje. Y la trama, si se puede decir que hay trama (al estilo propuesto por Cortázar), sucesivamente pertenece al lector y sucesivamente se le escapa: toda una familia que asiste cada día al cine en un pueblo de Buenos Aires, cierta enorme secuencia —entrecortada y a sobresaltos— de una alienación cuyo proceso se adensa a medida que avanza la escritura, la voz, el jadeo continuo de un niño de siete años, en el que llega a ser patética la identificación con los actores, con las historias de los films, la pérdida de los límites entre la grandilocuencia de Hollywood y la realidad cotidiana.

Ha dicho Juan Manuel Puig: "La historia brotó y brotó, fácilmente". Su experiencia en el ritmo visual y alienante del cine le permitió describir —en un lenguaje excepcionalmente revolucionario— la mentira y la verdad a la ilimitada voracidad por el cine del común de la gente.

Tiene en una carpeta de tapas azules una intención: una nueva novela "que no sé cómo comienza, todavía...". Cuando se pierde de los ruidos y la gente del aeropuerto, donde trabaja, se escapa a su departamento de Kew Gardens para "intentar trabajar". Pero Puig, siente una idea que él la llamó "idea cabalística de sobre mi felicidad", quiere volver urgentemente a la Argentina. "Me quiero ir a la Argentina y no trabajar en otra cosa, sino escribir".

La traición de Rita Hayworth es otro de los grandes libros en que el medio es el lenguaje, donde la palabra no es para decir algo, sino para reelaborar la realidad de la narrativa. Aparentemente confuso y difícil, pero a poco se encuentra una sensación nueva, increíble de participación y escape de cada cosa que circula raudamente, sin puntos y sin comas, por todo el tema. Porque es revolución de formas tendrán estas novelas grandes enemigos y enloquecidos admiradores, es el camino patético —e ineludible— de toda obra así.

CIEN AÑOS DE SOLEDAD es un libro extraordinario. Un libro que nos entrega en toda su magnitud el hábito de la extensa historia del hombre, de todos los hombres que viven y sueñan en la intensidad de lo vivido y lo soñado. Un libro de aventuras, de peripecias, verosímiles e inverosímiles, donde se persigue, en toda su integridad, agotando exhaustivamente, la gran aventura del vivir. Un libro apasionante, creado por una imaginación lúcida y alucinante al par, una imaginación de una riqueza infinita que lleva hasta lo ilimitado el poder de inventiva de un gran creador. Un mundo mágico apoyado en la objetividad. Una historia de historias que marchan muy de cerca a aquellas que fue sembrando a lo largo de los caminos del mundo, la lanza en ristre, cortando a destajo entre nubes y polvaredas, un caballero triste y soñador. Historias narradas con maestría en medio de la fuerza de un lenguaje recio, jugoso, que apresa en los vocablos más simples, los más arbitrarios, los más justos, el hechizo de una legendaria poesía. Una narración llena de gracia, del mejor humor, llena de contrastes, donde lo insólito, lo desmesurado, encuentra un sorprendente equilibrio, donde lo grotesco, lo fenomenal —pensamos de pronto en los personajes rabelesianos— se nos aparece como una consecuencia lógica de la realidad cotidiana. Un libro que nos cautiva, que ejerce en nosotros una fascinación de la cual somos presos voluntarios, sin deseos de escapar de esa mágica prisión donde se desarrollan en tropel, superpuestas las unas sobre las otras, desafiando al tiempo y al espacio, las vidas de todos los Aurelianos y José Arcadios Buendía y la de aquellos que directa o indirectamente estuvieron atrapados en la red de esa estirpe de los solitarios, estirpes condenadas a cien años de soledad que sólo tuvieron una única oportunidad de ser sobre la tierra. Un libro

donde el tiempo gira en redondo... y algo misterioso y definitivo lo lleva a la deriva por la región inabarcable del recuerdo.

Inagotables, prodigiosas historias de todas las edades, todos los tiempos, con ellas cruzamos con alada ligereza la frontera que separa la realidad del sueño, tocamos el mito con la mano. Historias que transcurren en una ciudad imaginada y, sin embargo, tan real, tan miserablemente viva, tan terriblemente vulnerable, como una cualquiera de las ciudades construidas por los hombres en medio de la rutina sofocante de los días. Una ciudad casi mitológica que tuvo sus orígenes cuando era aún tan reciente que muchas cosas carecían de nombre, definitivamente ubicada en este mundo de América, este mundo nuestro de tinieblas telúricas, de prolongados relámpagos de luz.

Limitada por pantanos cubiertos de una eterna nata vegetal y el vasto universo de la ciénaga.

Esa ciénaga por donde se internara el Coronel Aureliano Buendía a la búsqueda de infinitos horizontes, de la ruta de los grandes inventos: Aquel cristal que anulaba las distancias y acercaba al nivel de la mirada las cosas más remotas. Aquel frío inmóvil que el Coronel Buendía había de rememorar frente al pelotón de fusilamiento.

Un bloque transparente con infinitas agujas internas en las cuales se despedazaba en estrellas de colores la claridad del crepúsculo.

Una ciudad que crece y se derrumba, cae y se yergue, resistiendo los destrozos del tiempo... las trampas insidiosas que le tienden la nostalgia. Invadida por la peste del insomnio, y sus habitantes padecen largo tiempo una intensa vigilia, un estado prolongado de alucinación en medio de la añoranza de los sueños. Vigilia que los lleva al olvido. Y comienzan a olvidar el nombre de las cosas, a rotular las cosas para retener sus nombres en la memoria; pero luego, en medio de las infinitas posibilidades del olvido, comenzaron a olvidar también la utilidad de las cosas y hubo que añadir a los rótulos el para qué servía cada cosa.

Y así vivieron una realidad escurridiza momentáneamente capturada por las palabras, pero que habría de fugarse sin remedio cuando

do olvidaron los valores de la palabra escrita.

Una ciudad azotada por una lluvia cruel, implacable, que duró cuatro años, once meses y dos días y la mantuvo amurallada, aislándola del mudo exterior, encerrándola en una inquebrantable soledad. La ciudad de Macondo, donde se levantaron los muros de la casa donde abrieron los ojos a la luz los Buendía, la casa que fue sometida a innumerables transformaciones: ruinas, emporios de bonanza, risas y llantos, victorias y derrotas, allí donde fueron llegando de los sitios más distantes los muchos vástagos de la casta de los Buendía.

Niños de todas las edades, todos los colores, todos varones y todos con un aire de soledad que no permitía poner en duda el parentesco.

La casa donde acabaron por encerrarse las inmortales mujeres de los Buendía, cómplices todas de la soledad. Aquella casa que tenía

una apajerera abierta a los cuatro vientos para que en ella se instalaran los pájaros sin rumbo... acaso aquellos que no alcanzaban el aire alto, los altos pájaros de la memoria.

Este libro es también, y quizás más que todo, un libro de la soledad. Una soledad transmitida desde la ascendencia más remota por medio de los vasos comunicantes de la sangre, por encima de puentes invisibles colgados en el tiempo, de compuertas que intentan servir de escape a ese algo intranferible que se halla en la esencia de la condición humana. Ese algo: nostalgia, melancolía, ensimismamiento, añoranza, múltiples formas de la soledad. El hombre está rodeado de soledades. Acaso si su aspiración más constante, más fielmente sostenida, no sea otra cosa que la de romper el cerco de su propia soledad. Este libro, sin embargo, no intenta romper ese cerco, por el contrario, a través de una empeñada reiteración, pone de manifiesto, en cada uno de los Buendía que van surgiendo del futuro y en aquellos que vamos rescatando del pretérito, la imperiosa necesidad de asumir la soledad, de aceptarla valientemente como algo ineludible que va del uno al otro en señal de reconocimiento: una definida vocación solitaria. Vocación que parece extenderse a todos los habitantes de Macondo. Tan sólo Melquiades, aquel gitano visionario que despertara en el Coronel Aureliano Buendía el gusto por la vida, por todo lo que la vida encierra de búsqueda, de milagroso hallazgo, se enfrenta a la lucha con la soledad. Huye de la muerte por no poder soportar su soledad. Después de muchos años de muerte, de estar "junto a los que estaban solos en la muerte", ante la aterradora proximidad de la otra muerte que existe en la muerte misma, regresa a la vida y decide refugiarse en aquel rincón del mundo todavía no descubierto por la muerte. Pero los Buendía, más que fieles a la vida fueron fieles al estigma de soledad que todos llevaban consigo y estuvieron siempre en un inútil ir y venir, recorriendo

el vasto desierto de la soledad, no con la esperanza de derrotarla, sino por el contrario para sustentarla.

Y cuando en una hora última ese último instante que eterniza las páginas de este libro admirable, el Coronel Aureliano Buendía, aquel que se consolaba de su abrupta soledad con mujeres olorosas a flores muertas y para quien la vejez no era otra cosa que un pacto honrado con la soledad,

oyó por las calles de Macondo los cobres lejanos, los retumbos del bombo: es el circo, gritó, y se mezcló a los curiosos que contemplaban el desfile. Vio una mujer vestida de oro en el cogote de un elefante. Vio un dromedario triste. Vio un oso vestido de holandesa que marchaba al compás de la música de un cucharón y una cacerola. Vio los payasos haciendo maromas en la cola del desfile y le vio la cara a su soledad miserable cuando todo acabó de pasar y no quedó sino el luminoso espacio de la calle, y el aire lleno de hormigas voladoras...

ESTEMOS o no de acuerdo con el papel que protagonizó el "Círculo de Bellas Artes" en la historia de la pintura en Venezuela —hecho coincidente con la culminación del cubismo y también con el triunfo del muralismo mejicano—, lo cierto es que a partir de la quiebra del orden colonial, la única generación de pintores venezolanos que dio pruebas de poseer una filosofía propia fue, precisamente, la gente del "Círculo". En ellos tomó cuerpo, en efecto, la materialización de un estilo que se tradujo en actitud y comportamiento, en comprensión de lo circulante y en realización de una labor que continuará identificándolos a lo largo del tiempo.

El "Círculo de Bellas Artes", a mayores créditos, aparece también como la única generación que definió y practicó una pedagogía lúcida, sincera y orgánica cuyo ejercicio se consolidaría, a partir de 1936, en las aulas y talleres de la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas de Caracas, a la que una demagogia parroquial y mojigata propuso arrebatarse hasta el nombre a dos décadas de su fundación.

Los pintores del "Círculo", sin lugar a dudas, supieron lo que querían, supieron enseñar aquello en que creían y su pintura no fue otra cosa que el resultado de todo en cuanto creyeron. De allí la coherencia y las limitaciones de la obra que les tocó cumplir; pero de allí también la seguridad con la cual enfrentó cada quien su tarea y, consecuentemente, el rigor —pero también la libertad metodológica— de su pedagogía.

Ramón Vázquez Brito, al igual que la gran mayoría de los artistas venezolanos que hoy poseen alguna significación, tuvo por maestros a los hombres del "Círculo". Y tal como él mismo lo confiesa, es uno de los pocos pintores que "nunca salió de la Escuela" en virtud de que su egreso como graduando

coincide, en cierta medida, con su incorporación al Cuerpo de Profesores del Instituto. Su pintura, en tanto, constituye una historia aparte, susceptible de aciertos y altibajos, de períodos elocuentes y de largos silencios.

LO primero que vio fueron montañas, la Cordillera Litoral, sus doradas aristas cayendo de lo alto de El Ávila y del Naiguatá, hundéndose entre los barrancos húmedos del valle. Y luego la ciudad, aún breve y brumosa de 1943, con su grato sabor provincialista interrumpido apenas por el paso de los últimos tranvías eléctricos. El paisaje —muros blancos, techos de ennegrecido zinc, tejas escarlata y árboles, grandes sombras azules sobre las calles solas— era en efecto; el gran personaje, la afirmación de una entidad hecha, la afirmación de una entidad de los González y de Prieto.

Del otro lado de las montañas, el mundo metafísico de Armando Reverón pulverizado por el sol y las aguas caribes. O más lejos aún, en dirección contraria, hacia adentro del país inasible, el paisaje de nuevo: Monasterios y Próspero Martínez; la ingenuidad rural de pueblos y aldeas, el color y la luz sobre la tierra cruzada por caminos amarillos, nuestra propia versión tardía, pero autónoma, del impresionismo.

En los talleres, en tanto, aguardaban pacientes las modelos; el estudio del volumen y del color local. Sobre las mesas, en supuesto desorden, los charros, las telas y las flores; la forma detenida y estática. Las oscuras botellas desde cuyo interior asomaban las sordas opalinas de la luz o esmaltaban con brillo imperceptible las duras superficies de sus gastados vidrios. De pronto, el carmín de una fruta encendida con apagada lumbre el verde antiguo de los paños. Este era el mundo de Castillo, como lo fue de Brandt: la

secreta vivencia de las cosas que Vázquez Brito comenzaba a sentir más próximas a su recogimiento, a una voluntad de expresión como la suya, atemperada y comedida. "Pocos estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas —diría años más tarde el pintor Quintana Castillo refiriéndose a este momento— pueden ufanarse de cargar a sus espaldas un trabajo escolar semejante en calidad, homogeneidad y número como el que realizara Vázquez Brito en sus años de formación". En una dimensión aún no del todo cognoscible, más allá de aquellas "naturalezas muertas", paisajes y figuras, transitaban los grandes misterios de Cézanne y del cubismo.

LA tesis "disidente" precipitó un cambio que había comenzado a plantearse entre nosotros a partir de 1948 con la fundación del Taller Libre de Arte de Caracas. Y si bien es cierto que las condiciones habían madurado como para que dicho cambio se produjera, no es menos cierto que ninguna obra se cumple tan sólo a nivel de una tesis, sino que, por encima de cualquier concepción teórica, todo cambio debe responder en el artista a los imperativos de una contingencia más vivencial que conceptual, a la dialéctica de un desarrollo entendido más como espiral que como salto.

Para Vázquez Brito, tal como ocurrió a muchos de nuestros pintores de la década del cincuenta, el abstraccionismo —concreto— que en la ortodoxia de aquellos días adquirió proporciones académicas y definitivas— pareció constituir el desenlace natural e inevitable de sus experiencias de entonces. En el epicentro de un cambio cuya irrupción pareció negar la reflexión y el análisis a nivel del individuo, tan sólo parecieron válidas las posiciones de aquellos que rechazaron dichos planteamientos, como la de quienes los promovie-

ron o se sumaron incondicionalmente a ellos. Un poco a distancia advertimos ahora cómo a nadie le fue dado permanecer al margen del conflicto. Y así, en contra o a favor, no hubo términos medios.

Vázquez Brito no tuvo, a decir verdad, una actitud polémica. Adhirió honestamente a una tesis que imaginó adecuada a su problema, sin reparar que un pintor más temperamental que analítico, más sensible a la materia que al color, más cercano a la sensualidad de las formas que al rigor de la geometría, difícilmente podía soportar una disciplina que por su propia esencia condenaba todo aquello que no fuese rigor matemático, ascetismo expresivo y continencia sensual. Hubo, claro está, otros caminos. Aparte de Mondrian y los neo-plásticos —las posiciones dominantes— se distinguían otras perspectivas. Fue necesario, empero, que la abstracción-concreta se consumiera en su propia lumbre para que las rutas desdibujadas comenzaran a distinguirse. Entre tanto, algunos se perdieron y otros restaron de su obra años espléndidos.

LUEGO de un paréntesis de silencio, de reajuste interior, Vázquez Brito retomó la pintura por vía de la materia: grandes telas sobre las cuales el pintor trabaja en base a las gamas más oscuras de la escala tonal; ultramares, bermejos, negros y tierras de sombra. Se trataba de profundizar la arqueología subyacente de sus viejas "naturalezas muertas", el esplendor perdido de los paños, la imperceptible huella de las frutas, los últimos destellos de las luces de ayer.

A veces el viridían, con su insinuante cauda; o los cadmios, de pronto; pequeñas fosforescencias amarillas, naranjas, imprevistas, desde el fondo de la tela; el blanco. Una nota, primero; un acento más largo; el blanco como

la pintura de

"DESDE EL YAQUE"



FRANCISCO DA ANTONIO

núcleo, como forma o contorno: el cielo, el mundo de la tela organizado ahora como referencia, como realidad vista, como paisaje. "Trabajando con mayor libertad, sin sujetarse a reglas y oficio —al decir de Juan Calzadilla— Vázquez Brito completó poco más tarde el viraje a la figuración, ya anunciado por sus obras de 1960 y esta transición culminó en las obras mostradas en la Sala de la Fundación Mendoza, en 1966. Vázquez Brito tomó ahora como pretexto el paisaje y la luminosidad de la Isla de Margarita, su tierra natal, y pintó una serie de telas en las que volvió a poner en juego su sentido de observación, pasando a servirse de la realidad como objeto y sin sacrificar su libertad ni caer en las fórmulas del paisajismo de la Escuela de Caracas".

El espacio gradualmente ha sido ganado por el blanco: apretada por el cinturón del horizonte, la disminuida línea de la tierra insinúa el borroso contorno de los pueblos, imprecisas colinas, desdibujados bosques. Bajo la intermitencia cósmica del cielo, la tierra reduce sus contornos cercada por las últimas gotas. Frente al pintor la tela se desnuda y se reviste luego con un denso empaste blanco cuya propia textura —mezcla de vinélicos y arena— descorpora la entidad telúrica convirtiéndola finalmente en el campo de investigación que reclamaba para sí el artista.

Vázquez Brito —por camino distinto que el Trómpiz quien en sus momentos más felices arribara a parecidas conclusiones, de otro orden— ha llegado por una vía más cercana al Reverón de la "época blanca", a jerarquizar una concepción monocromática entendida no sólo a nivel del color, sino también como materia, cuya problemática no puede ser de menos que presagiar el advenimiento de un cambio que, por su propia naturaleza, plantea el reencuentro del artista con su mejor pasado en la reafirmación de un nuevo creador.

CRONOLOGIA

- 1927 Nace en la ciudad de Porlamar, Isla de La Margarita.
- 1943 Se traslada a Caracas. Ingresa en la Escuela de Artes Plásticas que dirige el Maestro Antonio Edmundo Monsanto.
- 1947 Concluye su aprendizaje académico. El pintor continúa asistiendo al Instituto, al cual se incorpora poco después en calidad de Profesor Auxiliar.
- 1948 Obtiene el Premio "José Loreto Arismendi" en el Salón Oficial Anual Venezolano de Arte.
- 1949 Parte con destino a Buenos Aires, República Argentina, becado por el Ministerio de Educación de Venezuela. Se inscribe en la Escuela Superior de Bellas Artes de aquella ciudad.
- 1950 2 de enero. Expone en la Galería "Antú" de Buenos Aires. Luego de esta exposición regresa a Caracas. Este mismo año obtiene el Premio Nacional de Pintura.
- 1951 Primeras experiencias cubistas.
- 1953 Comienza su período abstracto-concreto: piezas rectangulares sobre cuyos fondos monocromos, blancos por lo regular, organiza un severo linealismo en direcciones horizontal-vertical.
- 1956 Viaja a España. Regreso a Caracas.
- 1959 Concluye el período abstracto-concreto. Interrump: por algún tiempo su labor creadora. Exposición Retrospectiva en la Galería "Espiral" de la Escuela de Artes Plásticas de Caracas.
- 1961 Primeras manifestaciones informalistas.
- 1963 Expone en la Galería "Minotauro" de Caracas. A partir de este momento se puede establecer su retorno al paisaje.
- 1965 Exposición-Homenaje en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas organizada por sus alumnos de los Cursos Libres.
- 1966 Expone en la Galería "Mendoza" de Caracas.
- 1967 Viaja en compañía de un grupo de artistas venezolanos por algunas ciudades del norte de los Estados Unidos de Norteamérica. Expone en la Galería "Arte Moderno" de Caracas.

Ramón Vázquez Brito

"SOL, TIERRA"



SEXO (DE PROFUNDIS)

(fragmento biográfico)

"Vanidad de vanidades
y todo vanidad"

VIOLETA ROFFÉ

Habría que empezar por cualquier día... El día, por ejemplo, de la traición sin nombre de Manuela o de la muerte ominosa de María. Días aciagos, días negros, días malditos... De consumación implacable de odios e injusticias. Unos, los mismos, de una vida misma y ciega y dura en el tiempo y la locura.

Sexo. Traición furtiva. Muerte sin voz ni mano amiga. Noche densa, muda de sollozos y de gritos sin eco ni alarido... Sexo al nacer, y sexo al caminar... Y al tambalearse y al morir... Uno mismo en la mirada fría y el puñal artero... Sexo envolviendo, y muriendo y sepultando el mundo ancho y ajeno, el reino del amor y del requiebro, la ternura infinita del olvido.

Y me miraba nacer. En el pájaro volando —ala amarilla en la punta roma y acerada—, ojo redondo, pluma henchida de milagro y gracia... Nido, plumón otra vez henchido, calor, abrazo tibio... Lo que faltó siempre, desde el llegar huérfano y solo, en el mundo sin Dios y sin cobijo... Huevo, luz infinita en el nido profundo, redondez grávida, comba azul rodeando el universo, círculo infinito de Dios concebido en el brazo, pecho inmerso y misericordioso, de roca y de montaña deteniendo el dolor, parando el brazo artero, la mirada oblicua de puñal hasta el mango, hundida más allá, más allá del horror... Más allá de El lejos y ausente, retenido en un ala diabólica de ausencias, ajena de epicentros. Vórtice, negro espiral de humo, lava del infierno vertida hacia los cielos. Desamarrar, voz sin eco ni nartida. Llanto sin Dios... Nada infinita, presentida y llorada ya desde el albor... Miedo, vértigo de un vacío sin fondo, allá en el agua azul, bajo mis pies deshechos, bajo el alma deshecha y repartida en el milagro amargo de mil panes estériles, de veinte peces-azúmos, de tres huellas salobres. Tres. La de la madre ajena, la del amor ausente, la de la amiga artera... Tres, para colmar irremediablemente el mundo, trastocar sus cimientos, y hender para siempre su voz.

Vanidad del cabello enulado en las puntas. Y del moño al fin, atrás, presumiendo abundancia... Y del trabajo y de la empresa. Del manto ostentoso y anhelado, de la mesa para poner los codos agudos en el alma, y los puñales a dos manos en la voz... Y del libro y la lectura aventada a dos gritos, y de la orden disparada a tres. Y del hombre allá en la cama y a la sombra, y del traje ceñido de vidrieras y el bolso maniquí.

Lejos, y tan cerca, la hora de la herida allá en la sien, justo en la sien... Descargando la locura del odio y del rencor... Y el niño allá en el baño llorando su dolor, y aquella sombra gris del internado, de puño y soledad, torcidamente señalado, distorsionadamente necesario.

Y así el engaño. Y el daño. Y la mentira. Y la blusa negada y ofrecida. Y el cuerpo de láscivias, invocando lujurias, abierta allá en la cama, abierto allá en la calle al transeúnte por entrañas a centavo y a real.

Historia yerma y triste... Desencantada y triste... Desconsolada y triste... Triste de suicidios, triste de ahorcamientos. De cuerdas afincándose en el cuello, de cadenas y de picos en el agua nocturna y en el agua mortal.

...Y así iba a ser la vida. Atrozmente escuálida e inmensa... Paranoica. Demente. Glaciar de sexo y de locura, infinita de sexo y de locura, enloquecida de sexo y amargura.

¿Y qué habría de hacer yo, suspendida en mi delgada rama, oscilante de sueño y de candor? ¿Con mis grandes zapatos sieteleguas, orillando el camino de migajas, asomada al infierno de los hornos, despegando aristas de dulzor?

Sonar con el nido y el plumón. Volver con el pichón al nido amor... Vivir en los aleros... Despegar cada día del techo magro un vuelo raudo, un aleteante adiós... Volar con el plumón... Perderme en la locura de los cielos, cobijarme en su verdor. Y morir... Mil veces y una vez. Sollozando, y anhelando, y partiendo, henchida, yerta de desolado amor.

FEDERICO Riu es profesor de metafísica y de un seminario sobre Kant en la Escuela de Filosofía de la Universidad Central; ex director de esa misma Escuela. Ha publicado un libro, *Ontología del siglo XX*, y numerosos ensayos breves; en la actualidad trabaja sobre tres temas —que en breve serán tres libros—: Sartre, Luckács y uno que posiblemente se titulará *Ontología y Ontologismo*.

Pero quisiera, a más de esta imagen oficial, apretar en unas líneas un rasgo que —alumno, lector, contortulio ocasional— considero esencial en la obra del entrevistado. Riu es un pensador problemático; si se quiere un ensayista en el sentido luckácsiano del término, un escritor de problemas y preguntas más que de respuestas y sistemas. Quien lea sus trabajos se encontrará con la biografía de un pensamiento especialmente dramático, quiero decir, contradictorio y lúcido. A la filosofía se debe llegar por la vida, nos dice en una de sus respuestas: ¿no está allí acaso la raíz de ese incansable acosar, tentar, replantear los problemas; de ese temple de insatisfacción, urgencia y rigor al cual es decididamente fiel? Se exige entonces a la filosofía no un "palacio de ideas", así diría Kierkegaard, sino la tarea de construir —juego de vida y de muerte— la morada del hombre.

—En la actualidad usted escribe un libro sobre Luckács. ¿significa ello un cambio de horizonte filosófico con respecto al que orientó sus búsquedas anteriores, concretamente el existencialismo? ¿sería, en ese sentido, su *Ontología del siglo XX* una especie de saldo de cuentas con ese tipo de filósofo?

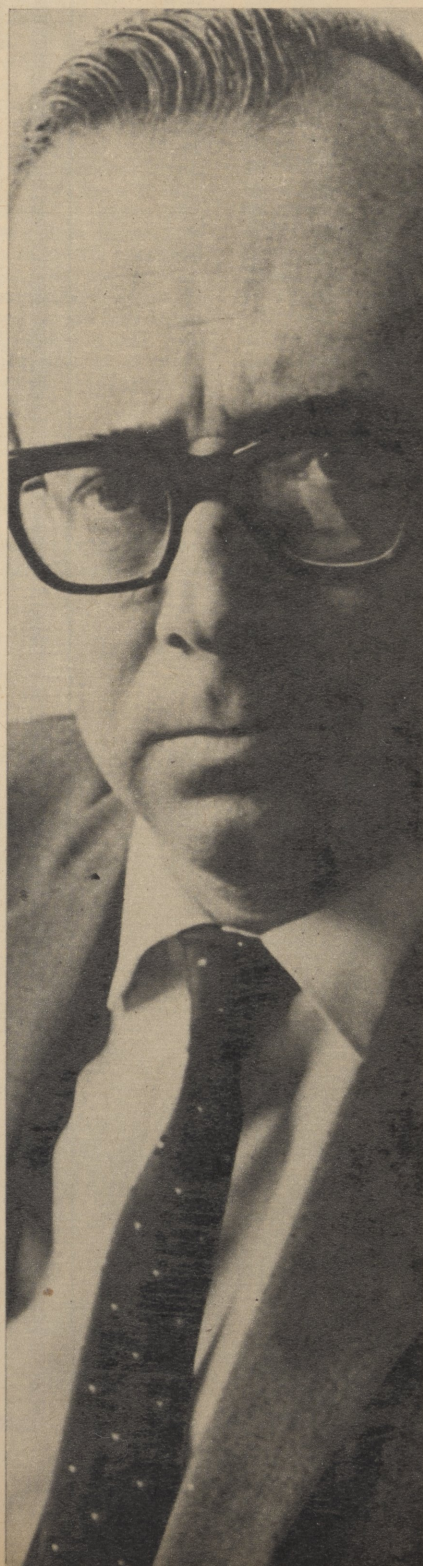
—Ortega ha escrito que tardó muchos años en salir de la cárcel en que le había encerrado Kant. Es siempre difícil liberarse de los grandes filósofos. Ortega lo logró porque también lo era. Mi primera formación heideggeriana y existencialista obedeció mucho más a una motivación vital que epistemológica. Fichte ha dicho que la filosofía que se elige depende del hombre que se es. Hoy el existencialismo sigue pesando en mi espíritu como una zona problemática que no he abandonado y que posiblemente ya no abandonaré. Quiero señalar, sin embargo, en pocas palabras lo que acepto y rechazo de esta doctrina. Por un lado, el existencialismo me parece que ha reactualizado, con términos nuevos, una cierta dimensión metafísica del hombre centrada en la idea de finitud. Creo y siento que esta dimensión expresa una constante de nuestra conciencia existencial y que es, por tanto, irreducible a otros planos antropológicos. Admito, desde luego, su condicionamiento histórico, su mayor o menor auge cultural según las épocas —de crisis, de esplendor, etc. Pero no llego hasta la convicción marxista de que sólo es la expresión ideológica de determinadas situaciones económico-sociales. Por otro lado, veo al existencialismo inscrito en una tradición técnica y escolar de la filosofía que se inicia con los griegos. Dentro de ella representa el intento de una renovación de la ontología como ciencia fundamental, frente a los movimientos lógicos y gnoseológicos de las escuelas neokantianas. Hoy me parece que este intento de renovación fue demasiado lejos. A través de Heidegger especialmente la ontología degenera en ontologismo.

Mi libro "*Ontología del siglo XX*" se mueve por el camino de esta última idea. No representa, sin embargo, ningún saldo definitivo con el existencialismo. En un momento dado necesité clarificar algunas líneas directrices de la ontología contemporánea y traté de retenerlas en forma de

entrevista

a

Federico Riu



libro. Mi preocupación actual, siguiendo el mismo camino, se centra en un trabajo de valorización crítica sobre los límites y posibilidades de las ontologías de Heidegger y Sartre. Este trabajo es imposible si uno se limita a seguir acríticamente estas ontologías. Hay que probarlas. La ontología se prueba midiendo su efectividad para la fundamentación o el desarrollo de las ciencias particulares.

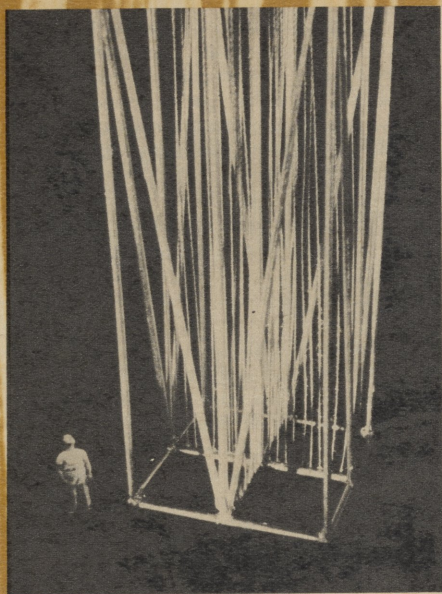
En los últimos tiempos me he ocupado también del pensamiento de Luckács. Hay en esta ocupación, claro está, nuevos intereses y preocupaciones. El existencialismo me había alejado, en términos de filosofía, de la problemática social y he tratado de acercarme a ella a través del marxismo. Si para este acercamiento he buscado la compañía de Luckács se debe a que lo considero uno de los filósofos marxistas más importantes del presente siglo. A Luckács he dedicado un ensayo sobre la idea de reificación y voy a consagrarle otro sobre su teoría del realismo. Ignoro en realidad cuáles serán los resultados de estos trabajos para el futuro de mi actividad filosófica.

—La Crítica de la razón dialéctica sartreana intenta ensamblar existencialismo y marxismo, una temática que supongo de especial interés para usted, ¿es feliz este intento?

—La relación entre marxismo y existencialismo no puede concebirse, según Sartre, ni como una prosecución de las tareas de "El Ser y la Nada", ni como una ruptura definitiva. ¿Se trata entonces de una síntesis de ambas direcciones? Esto es lo que en el fondo afirma Sartre, pero no en un sentido escolar, sino histórico y dialéctico. La síntesis, según su criterio, no significa la mera fusión en unidad de dos doctrinas filosóficas surgidas independientemente una de otra y trabajadas después bajo una representación más general de sus temas particulares, sino el surgimiento histórico de una de ellas, del existencialismo, en el seno de la otra, el marxismo, como un momento en un comienzo independiente, que busca después la integración a través del movimiento histórico. El existencialismo viene a significar, según Sartre, la negación de la negación, es decir, la negación del marxismo vulgar que, a su vez, es la negación del verdadero marxismo. El resultado dialéctico es el levantamiento del marxismo a un nivel o estadio superior.

Esta es la idea resumida que encontramos en la primera parte del ensayo "Cuestiones de método". Allí se determina el surgimiento del existencialismo, en un plano histórico, sobre un fondo marxista. Se trata, sin embargo, del marxismo entendido como *Filosofía* que para Sartre equivale al "espejo de todos los conocimientos de una época". Sartre distingue entre ideología filosófica y *Filosofía*. La primera es una "especulación sobre el pensamiento viviente de los grandes muertos". La segunda, en cambio, constituye el suelo nutricional de la cultura y de la vida de una época. Ella surge del movimiento histórico y de su problemática y constituye el repertorio básico de ideas con las cuales se percibe la realidad. Es con relación al marxismo entendido de esta forma o, como dice Sartre, al marxismo reflejado inmediatamente "en un horizonte de masas obreras" donde hay que buscar el primer estímulo histórico y social de su existencialismo. "Lo que nos interesaba —declara Sartre— eran los hombres reales con sus trabajos y sus penas; reclamábamos una filosofía que rindiese cuenta de todo sin darnos cuenta de que ya existía y que era ella justamente la que provocaba esta exigencia".

—Esta explicación, desde luego muy discutible, que nos propone Sartre en la primera parte de su ensayo, recibe después, en la Conclusión, una versión distinta. El existencialismo ya no se entiende



alejandro otero:
LA
INTEGRACION
DE
LAS ARTES

RAFAEL PINEDA



PROTESTABA GIO PONTI, a quien agobiaba la fatiga de una de sus visitas relámpagos a Caracas, ante la cordial insistencia con que Armando Planchart, uno de los obligados anfitriones del arquitecto italiano en esta ciudad, se empeñó aquella sobremesa del pasado julio en conducirlo a la demostración de un "experimento" del cual, por lo demás, el mismo proponente sólo conocía fragmentariamente, de oídas, por los comentarios cada vez más vivos que comenzaron a circular hace ocho meses, desde que Alejandro Otero y su equipo de colaboradores pusieron manos a la obra al proyecto de integración de las artes destinados a la zona férrea de El Conde donde se está estructurando el espectáculo "Imagen de Caracas", y cuya inauguración se ha previsto para fines de año.

—Va bene, pero iremos sólo por media hora —convino Ponti.

El arquitecto y su anfitrión se dirigieron al primer piso del edificio Cars, transformado por Alejandro Otero en un laboratorio que evoca, por una parte, las más intensas etapas de creación de la Bauhaus, y por la otra responde a la cuádruple acepción del gestaltismo como trabajo de investigación de grupo, el concepto estructural de la realidad, el dinamismo perceptivo que estimulan los elementos geométricos y el uso de los más diversos materiales, tales como plásticos y los laminados.

El pintor de los coloritmos (una proposición, concreta serialmente en setenta y cinco ducos sobre madera, que contribuyó a promover la catarsis del arte óptico, originada en una vibrante fusión de color-ritmo-movimiento, tal como bien lo ha analizado Inocente Palacios) y de los papeles coloreados (manifestación extrema de la técnica del "collage" calculada a manera de proceso que concluye en "el color hecho forma en el espacio", e inmediatamente abre nuevas perspectivas para procurar la integración del "tiempo dentro del espacio conquistado por el color"), tal como se presenta en su Bauhaus, acusa un grado excelso de madurez a los 46 años, con una personalidad que se proyecta fuera de sí mismo y una obra que, por lo tanto, deja de pertenecerle para pasar al usufructo del común. Es lo natural.

Sin embargo, no pocos incrédulos ya habían manifestado su preocupación acerca de lo que parecía, en la etapa que va de los coloritmos a los papeles coloreados y posteriormente, si no estancamiento, por lo menos dificultad en el artista para evadir la fruición en su propio talento, en el esteticismo que conformaba su obra, en una retórica perfectamente dominada hasta convertirse en virtuosismo.

Fue ese mismo pintor, el Alejandro capaz de renovar, de recomenzar "el establecimiento de un ritmo con el mundo" (no sé quién pronunció esta frase, pero creo, en medio de la expectativa que precedió a la demostración del proyecto a la cual yo asistí, que fue Mercedes Pardo, la esposa del artista), quien se reveló como tal a Gio Ponti, como seguramente ocurrirá en el público cuando se inaugure el experimento.

Consta el proyecto de catorce estructuras, incluyendo un robot, a realizar en escala gigantesca y mayormente en aluminio anodizado y plástico, movidas las unas por dispositivos mecánicos, las otras expuestas a la vibración del viento, sonorizadas, bañadas por haces de luces, colocadas algunas sobre espejos de agua, el agua misma integrada como elemento constructivo a la ingeniería de las formas, y todas transformable a cada nuevo ángulo de visión que así expandirá y solicitará la integración del espectador al fenómeno artístico.

El proyecto incluye, además, para ser distribuidos estratégicamente en la misma zona que ocuparán las estructura, diseños funcionales adaptados a diversas construcciones, objetos de arte en sí, y esquemas para vallas de anuncios que revolucionarán de arriba a abajo todo lo que se ha hecho hasta ahora, dentro y fuera del país, en el campo publicitario. El pragmatismo, según quien lo someta a los efectos de la sensibilidad,

no tiene necesariamente que reñir con la invención artística. Por lo demás, tal aplicación de la estética a reclamos de la cotidianidad, está en perfecta consonancia con el carácter mismo de la civilización del consumo en que vivimos.

Para explicar el procedimiento de su experimento, Alejandro mostró a Ponti las respectivas maquetas y el cúmulo de planos que ha requerido la planificación y realización del trabajo por un equipo perfectamente coordinado alrededor del pintor que actúa como el *deus ex machine*, e identificado con su capacidad de visionario. La demostración subió de énfasis con la proyección de diapositivas en colores, un trabajo extraordinario del fotógrafo Mauro Rodríguez, que, unido a la labia inagotable del pintor y al contagio de su entusiasmo, anticipa y no deja duda alguna acerca de la elocuencia visiva con que el experimento se manifestará al público.

La señora Ponti, atenta al régimen de especiales cuidados requeridos por la edad avanzada de su marido, y después de dos o tres horas (nadie, en realidad, podría precisar el verdadero lapso transcurrido durante una sesión en la que se pierde, paradójicamente, la noción del tiempo que traduce el funcionamiento de las estructuras), susurró por lo bajo el arquitecto si no había llegado el momento de retirarse.

—Sono le due —dijo la señora Ponti.

El maestro italiano, con la exaltación de quien hubiera asistido a una de esas sesiones áureas en las que se elaboraran los conceptos históricos del Renacimiento, protestó inmediatamente a la prudencia de su mujer:

—Bien, si tienes sueño, vete a acostar. —Luego, solicitando la comprensión que de ella hubiera esperado, conociendo el respeto de la esposa hacia los intereses estéticos del marido, exclamó: ¡Esto es importante! Yo, aquí, podría quedarme una, dos, tres noches consecutivas.

Y, para que lo oyeran todos, concluyó:

—¡Estamos asistiendo a algo muy importante!

Luego, entre el arquitecto y el pintor la conversación giró sobre el deseo del primero de difundir en su revista, la famosa *Domus*, la significación del proyecto que para el caso sería ilustrado abundantemente con una selección de fotografías de las maquetas, de los planos y de los cálculos.

La mañana del día en que escribo esto, Alejandro me mostró las fotografías de las maquetas, la admirable traducción de las mismas, repito, por el talento de Mauro Rodríguez. A partir de ese momento me di a reflexionar sobre las opiniones cruzadas entre varios admiradores de la pintura de Alejandro, las que nos hemos formado a través de los años precisamente en base a sus diferentes manifestaciones. "¿ahora qué ocurrirá?" Tal es la pregunta que siempre nos formulamos, después de asistir a cada exposición de Alejandro, e interrogante que subió de punto ante los papeles coloreados.

Recuerdo que en el período ocurrido entre los coloritmos y los papeles coloreados, uno de aquellos admiradores, sofocados por el entusiasmo y el susto que al mismo tiempo le producía la nueva salida de Alejandro conclusiva en sí misma, como todas las demás, se preguntaba de dónde y cómo se las arreglaría el pintor para renovar los recursos de originalidad cada vez mayores exigidos a su obra por el grado de realización a la que la había llevado. "¿Qué dificultades esperan a Alejandro Otero?", repetía la persona, un artista serio y responsable por lo demás, con un tono de inquietud con el cual ratificaba, por lo demás, su interés sincero por todo lo concerniente al arte y a la persona de Otero.

Ambos convinimos en que Alejandro no tenía otra alternativa que la de desbordar los límites de su propio virtuosismo, inmediatamente, "ya", como decimos los venezolanos, o estaba condenado a permanecer en un círculo cerrado, a repetirse, a mirarse en la propia imagen de su arte.

alejandro otero:
LA
INTEGRACION
DE
LAS ARTES

Fotos: MAURO RODRIGUEZ

1—VERTICAL VIBRANTE (Homenaje
a Caracas), Alejandro Otero.

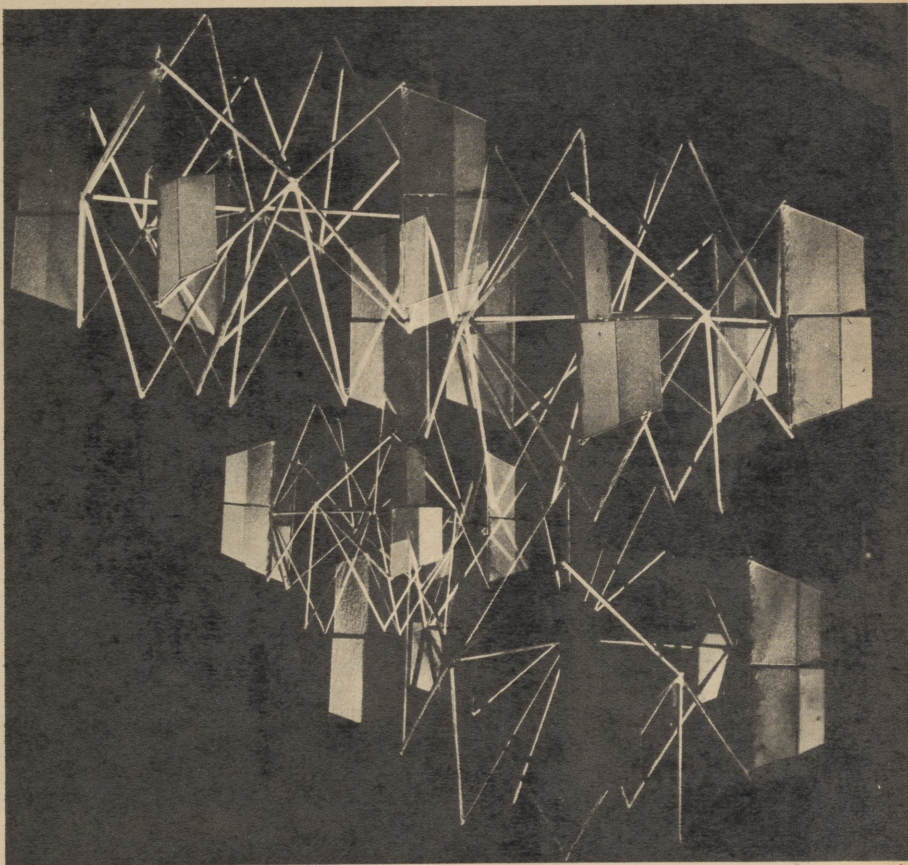
2—ESTRUCTURA VIBRANTE
Alejandro Otero.

3—ROBOT
Alejandro Otero.

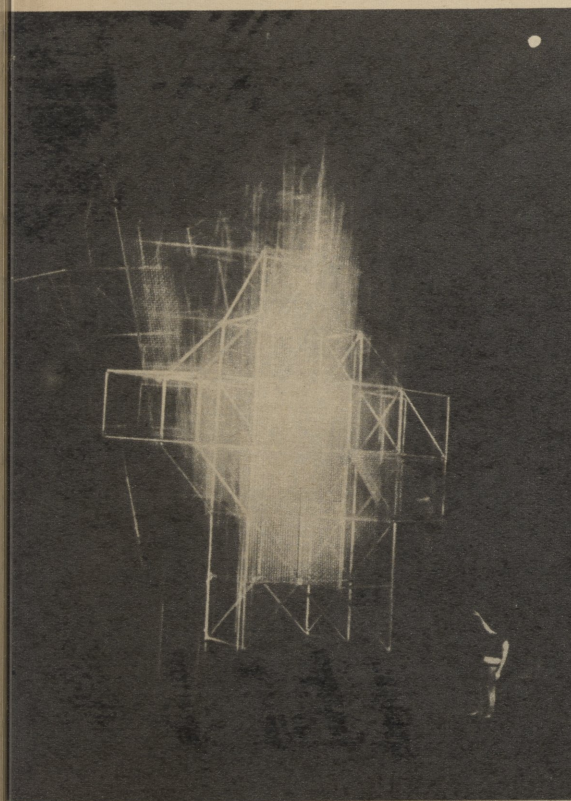
4—ROTOR
Alejandro Otero.



1-2



3-4



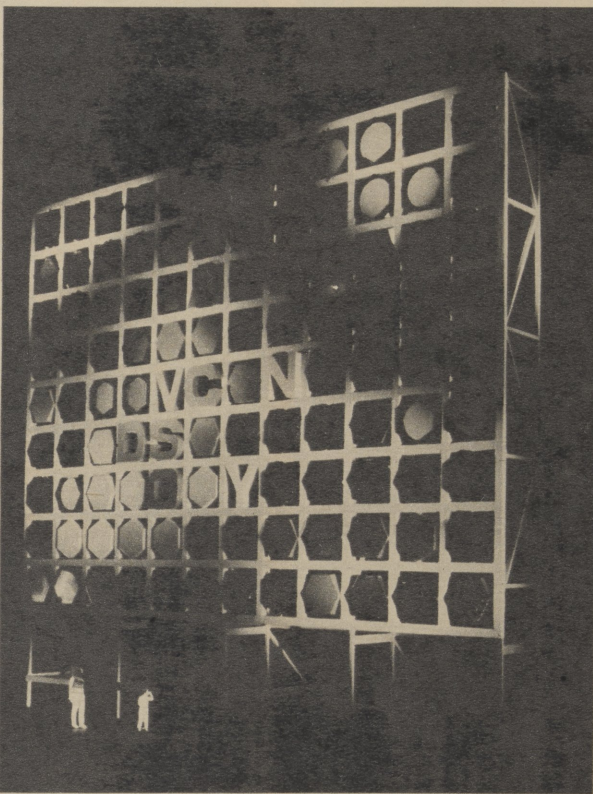
Pues bien, Alejandro ha dado ese gran salto, la esperada conclusión de sus experiencias anteriores que él ha utilizado, en la más apasionante etapa de su talento y sensibilidad, como vía hacia el futuro. Aún más, es un salto que el artista ha dado a conciencia, medido, salto cuyo riesgo interesa en sí y por las distancias que indudablemente cubrirá, mayor por su extensión y resonancia que sus contemporáneos están realizando actualmente en Europa y en Estados Unidos. La superación de una etapa crucial mediante la ampliación de la parábola creadora de su arte, no sólo confirma la capacidad de Alejandro para renovarse, para reventar la historia, abrir camino propio y a los demás, sino también el hecho, muy importante para la integridad del espíritu, de que en ningún momento, bien que así lo pareciera por el asomo de crisis habida, había disminuido la facultad del artista para ver más allá de sí mismo, penetrar el sentido de su época, proponerse como meta la participación directa de la gente en el fenómeno artístico: o sea esa misma facultad que lo ha llevado a situarse, en el momento oportuno, en el punto en que convergen la emergencia de la creación y el mecanismo del conocimiento, en el cual la condición humana encuentra su más profundo y prolongado eco.

Después de asistir a la demostración (un privilegio que se acuerda a todo el que lo solicite), del experimento integral de Alejandro, otro hecho decisivo se nos impone a nuestra consideración: presenciamos, aquí en Caracas, un proceso por medio del cual se intensifican las posibilidades del arte visual, del grado de desarrollo en que se encuentran las investigaciones en el campo cinético y óptico. ¿Por qué? Trataré de explicarlo. El año pasado, mientras en la Bienal de Venecia recorría el pabellón dedicado a Le Parc, me preguntaba si el artista argentino había sabido aprovechar (en la situación que ilustraba esa particular concentración de su obra) toda la intensidad de un arte que, entre cosas magníficas, derivaba a la provocación de las más inmediatas reacciones óptico-psicológicas, sobre todo por la forma elemental de **divertimento** que dicho artista había adoptado a una gran mayoría de las piezas allí exhibidas, hasta tal punto que no podía evitar la impresión de que Le Parc en cierto modo había impuesto ese **divertimento**, el juego de la percepción, por encima de la verdadera función del arte. Alejandro nos coloca en el otro extremo de esta impresión más bien precaria de lo que suponía, en aquel particular Le Parc de Venecia, el uso de la riqueza expresiva de la creación artística. Es un hecho que no se ha producido casualmente. Todo lo contrario. Poseído por el espíritu constructivista de la época, ese que aflora con Cézanne, atraviesa el cubismo con Picasso y Braque, experimenta con la Bauhaus, mantiene su unidad en Malevitch y Mondrian, continúa su progresión en el segundo y tercer cuartos de siglo, Alejandro está conciente de la responsabilidad de mantenerse fiel al carácter de integración de las artes, en el cual se cifra su validez, o sea la respuesta para asegurar la continuidad de su propia creación con sentido histórico.

Dicen los franceses, cuando se encuentran en una situación difícil a la que es necesario superar haciendo acopio del mayor esfuerzo de cálculo, de técnica física y de serenidad de inteligencia, que es necesario recular para saltar mejor. En arte no se producen las cosas así, por lo menos en el arte de Alejandro. El ha saltado, sí, como dije, pero ha saltado precisamente desde el punto en que se encontraba, midiendo fuerzas y distancia, con un ímpetu que estaba dado por la conciencia de los nuevos territorios por conquistar, con el valor de lo recorrido (por él, por los artistas del mundo entero), el mismo que acrecenta su aspiración de mayor espacio.

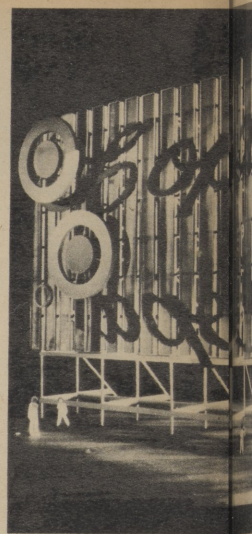
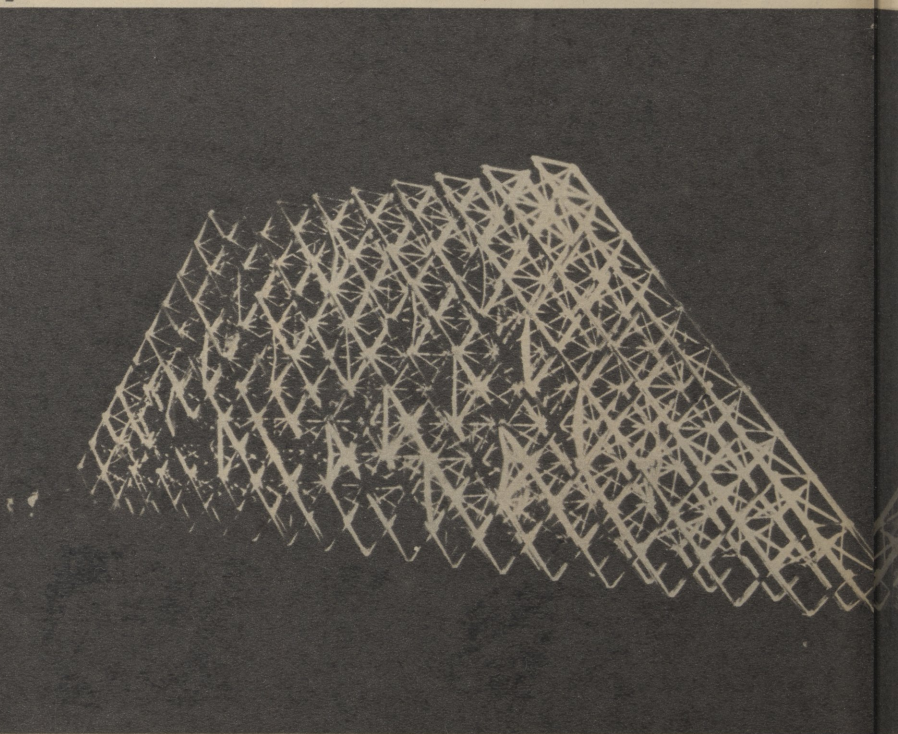
Digno de observación, en este punto, es un hecho que tiene suma importancia para los efectos de nuestra

alejandro otero: LA INTEGRACION DE LAS ARTES



1

2



3

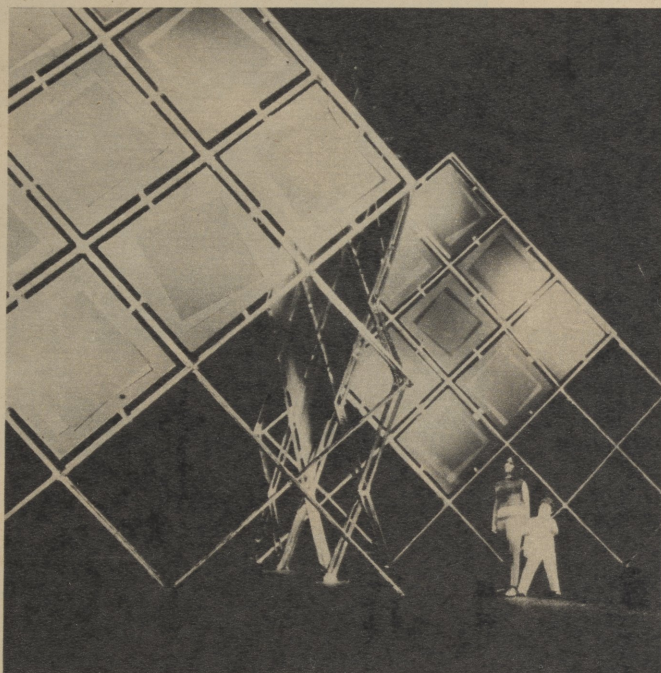
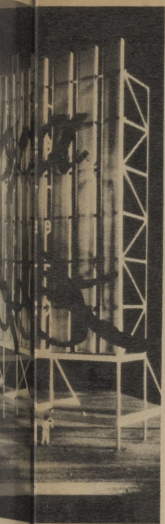
1—VALLA EXTERIOR
Ligia Olivieri.

2—MURAL ESPACIO CROMICO
Mercedes Pardo.

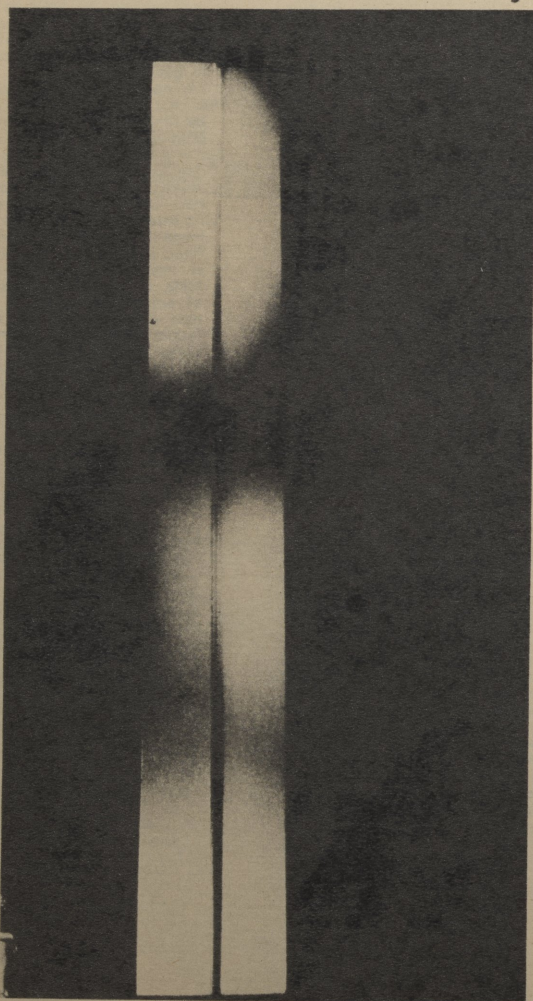
3—VALLA EXTERIOR "CO"
Ligia Olivieri.

4—ZIG-ZAG ROMBOIDAL
Mercedes Pardo.

5—VERTICAL REFLEJANTE
Alejandro Otero.



4



5

propia realidad histórica, americana y venezolana en particular. Por sus proporciones, exigencias y audacia, la nueva obra de Otero, tal como se erigirá en El Conde, resulta inconcebible desde el punto de vista práctico, no como inventiva, pues, en un mundo de "huerto cerrado" como el de Europa. Por sus características, primeramente, sus estructuras reclamaban una ambientación especial que en una ciudad como Caracas está dada singularmente por el telón de fondo del Avila, la luz del trópico, y las mismas circunstancias históricas de país que experimenta, que quiere y necesita experimentar, la transición del subdesarrollo a la uniformidad mental y material que comporta el estadio de la civilización.

Ese mismo estado de transición, por otra parte, propicia la apreciación y crítica de la audacia expresiva que el público podrá estimar en la instalación definitiva del experimento. Psicológicamente estamos maduros para recibir su mensaje, en parte porque lo reclama el proceso de formación, y en parte, además, por que su realización viene a satisfacer esa necesidad. En fin de cuenta, ¿qué significa, qué valor puede tener, qué representan las meditaciones de un artista en relación a la realidad cotidiana, al fenómeno en constante transformación de la vida? Alejandro, en su circunstancia, responde, y responde bien a esa interrogante: el arte es un medio de integración de emociones (y lo será esta vez, sin duda, sin que ello signifique ni mucho menos degradación ni del artista que la ha provocado ni de quien confiesa sentirse satisfecho en su cuota de éxtasis, en su naturaleza sensible, en su actitud frente al objeto de arte y ante el espectáculo del mundo). Lo es, asimismo, de la actividad de la inteligencia, la que ha producido y agudizado la idea de las estructuras. Y, *at last but not the least*, interesa a la historia del arte propiamente. Vemos, entonces, cómo se invierten los papeles en este caso, pues en primer lugar se solicita la participación del hombre en la obra de arte, y luego, como conclusión, si se logra ese efecto como se logrará con las estructuras de Alejandro, se consigna el orgullo del autor en la página histórica. En otras palabras volvemos a la orientación humanística del arte (otros se atienen a la eficacia de un nuevo realismo), pero esta vez ha sido lograda a través de medios estrictamente estéticos: el color, la virtud mágica del color, los esquemas geométricos, las audaces compositivas, la funcionalidad, la sensibilización de la materia, la concreción del pensamiento. El artista trasciende la realidad, y viceversa. Resultado: el arte sale a la calle, comunica, agrupa, proclama y afianza la gestión colectiva de la vida. El equipo de trabajo de Alejandro, disciplinado por un espíritu que recuerda la disciplina colectiva de los talleres del Medio Evo y del Renacimiento, está compuesto por Mercedes Pardo y Ligia Olivieri (pintores), Pedro Sosa, Sonia de Barrios, Edmundo Barrios, Leopoldo Sierralta (arquitectos), Angel Padilla y Miguel Arvelo (Ingenieros), Cypeca (cálculos electrónicos), Marió Chitoni, Adolfo Acevo, Celenia de Armas y Alicia Calimán (dibujantes), Cristóbal Colón, Rafael Solórzano, Fernando López, Víctor Maldonado (maquetistas), Samuel Rovati y Antonio de la Rosa (iluminación), Hernán Hernández y Oswaldo Hernández (iluminación), Justa Eva Smith (asesoría jurídica), y Armando Córdova (coordinación económica).

Asimismo, ha sido importante para la planificación y realización del experimento de Alejandro, la solidaridad de un hombre que siempre ha respondido con su desinterés y mecenazgo material y espiritual a las exigencias de la cultura en Caracas: Inocente Palacios. Como coordinador general del espectáculo "Imágenes de Caracas", cuyo patrocinio comparten el Concejo Municipal y la Gobernación, Inocente captó inmediatamente la importancia que el trabajo de Alejandro y de su grupo tendrá para la vida de la ciudad, en particular, y en general para la historia del arte. ■

R.G.—Antes de referirme a tu obra personal y a otras cuestiones que seguramente surgirán en el curso de esta conversación, me gustaría que me dijeras algo acerca de cómo surgió el proyecto de la Zona Feérica, de quien fue la idea inicial y cómo se ha llevado a cabo.

A.O.—La idea no pertenece a ninguno de nosotros en particular. Desde un principio fue compartida por un grupo muy pequeño de amigos, entre los que se encontraban el arquitecto Pedro Sosa, el economista Armando Córdova, y los pintores Ligia Olivieri, Mercedes Pardo y yo mismo. Inmediatamente cobró tal amplitud, que ya no podía ser cuestión de tan pocas personas, que podrían participar otros artistas y que era necesario un asesoramiento técnico de gran envergadura. En cuanto a los artistas, hicimos algunos contactos, que por razones de muy distinta naturaleza resultaron infructuosos. Hay que pensar que en esos momentos sólo estábamos soñando, y que al mismo tiempo había que poner manos a la obra, ya que la oportunidad de la Zona feérica no podía enmarcarse sino dentro de las festividades cuatricentarias. Debía funcionar adscrita al espectáculo "Imagen de Caracas", planificado por la Municipalidad del Distrito Federal, debido a que dicho espectáculo iba a ser realizado en los terrenos de "El Conde" y no podía cubrir la totalidad del área disponible. Ese pequeño equipo trabajó durante corto tiempo, justo el necesario para comunicar cierta realidad al proyecto, para plantearlo como tal a la Municipalidad, en vías de obtener de ella la concesión del terreno, que a su vez le había sido cedido por el Centro Simón Bolívar. Al parecer, fuimos convincentes, y lo logramos. Desde ese momento todo se hizo más real. Se completó el equipo y se repartieron responsabilidades, aunque sin perder de vista cosas tan fundamentales como la unidad del proyecto y los planteamientos generales que nos habíamos propuesto realizar.

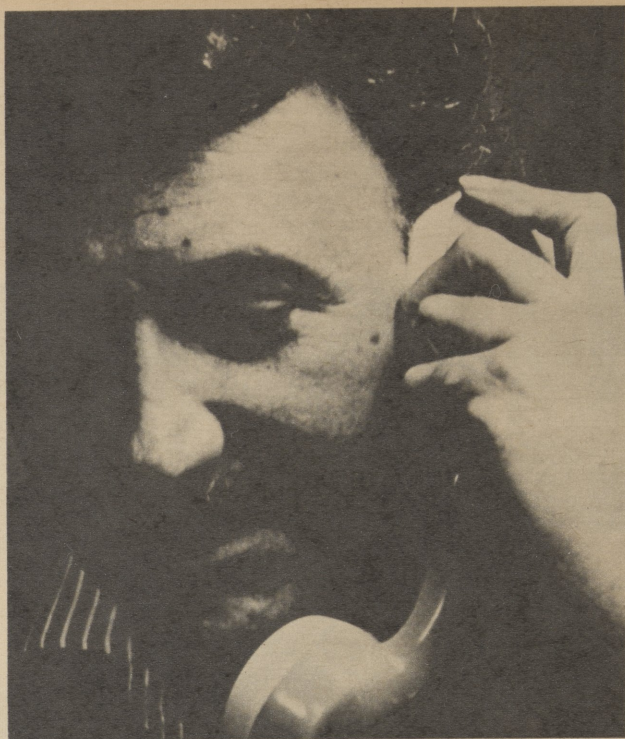
R.G.—Quienquiera que conozca tu trayectoria de pintor, puede integrar a ella el sentido actual de tu experiencia plástica, sin embargo, esta tentativa representa también un gran cambio. ¿Cómo sientes tu ese cambio?

A.O.—Sí habláramos de mi trabajo durante los últimos seis años, de los "objetos" o de los "papeles coloreados", el contraste es evidente. Diría que aquellos fueron años de introspección en los que mi pintura se volvió tan íntima, que apenas soportaba ser mostrada en público. No porque su lenguaje fuera impenetrable, sino por su sentido, que hoy me parece demasiado individual. Esto de los contrastes entre las diferentes etapas de mi pintura no es nuevo. Se produjo entre mis obras de la Escuela de Artes Plásticas y las que realicé en Francia a principios de 1946, entre las "cafeteras" y las obras geométricas de 1951, y también entre los "coloritmos" y los "objetos". Pero saltando entre unas y otras puede encontrarse la continuidad. Yo creo que es cuestión de estado de ánimo. Unas obras son introvertidas, mientras las otras tienden a comunicar de un modo más abierto. La continuidad, por supuesto, no se establece desde el punto de vista de esas fluctuaciones temperamentales, esto es cuestión de clima expresivo. Una obra de arte, o el proceso que las vincula unas a otras, impli-

conversación
con

Alejandro Otero

ROBERTO GUEVARA



ca toda una problemática o problemáticas interdependientes a través de las cuales el artista dice lo que tiene que decir. En unas etapas puede ocurrir en soliloquio, mientras en otras se manifiesta en alta voz. Socialmente hablando, estos últimos parecen ser los momentos que más interesan, yo no sé si por pereza de quienes se acercan al arte o porque éste cumple así más cabalmente su papel. Pero sea como fuere, no está en el artista escoger entre esas dos posibilidades. O es de una manera, o es de otra, o de las dos al mismo tiempo. Toca a los especialistas resolver esos contrastes y poner en claro la significación total de la obra que le interesa. Yo veo mucha relación entre los "coloritmos" y las obras especiales que he concebido para la Zona Feérica de El Conde. En primer lugar, porque como entonces me siento optimista, y en segundo, porque me parece haber terminado apenas de trazar la última raya del último coloritmo para proyectarla al espacio que los mismos coloritmos suponían. En el espacio comenzaron a moverse, a transformarse y transformarse, siendo yo el primer sorprendido. De un sólo golpe dejé de hurgar en mí mismo, como si súbitamente se me hubiera dado una nueva capacidad de comunicación con los demás. A propósito de espacio, yo creo que éste ha sido uno de mis grandes problemas de pintor. Sólo que para mí el espacio no es únicamente el de afuera. Nunca me he tomado como algo irreal —aunque esa irrealidad fuera la de ser artista—, irrealidad desde la cual me corresponde crear. Siento que en mi pintura tengo que estar yo mismo, aunque a veces me apercibo que me tomo demasiado como espejo del mundo, o que me he diluido en las imágenes que me he hecho de él. Estos son los momentos críticos en que cambio de rumbo, para mí bien o para mi perdición. Pero si en lo superficial cambiar de rumbo significa arrepentimiento, no es así de modo esencial: me que-

da el convencimiento de haber hecho lo que debía, o por lo menos de no haberlo podido hacer de otra manera. Con mis "estructuras espaciales" me siento como ante un mundo en el que todo es posibilidad. Cualquier elemento, natural o creado por el hombre: agua, viento, luz, metales, energía, máquinas, me lleva a concebir formas o anti-formas, espacios, movimientos, vibraciones, o simplemente acontecimientos sensoriales que ya no necesitan ser específicamente pintura, ni escultura, ni arquitectura, ni combinaciones entre éstas, para expresar el nuevo hecho sin nombre —del que somos parte— que comienza a dárseles como realidad actual. Esos elementos sin embargo, no me sirven únicamente como punto de partida, sino que constituyen la materia misma de las obras. Las vibraciones, las transparencias, la fluidez del agua, por ejemplo, no es que puedan sugerirme una forma o una sucesión de formas, sino que se convierten en alfabeto y sintaxis de las mismas. Una luz intermitente proyectada con violencia sobre un andamio de espacios, trasmuta materia y espacio en pura energía. La energía, en este caso, es sinónimo de lenguaje.

R.G.—¿Qué problemas suponen para tí los nuevos planteamientos?

A.C.—Para mí como para todos mis compañeros, no solamente los pintores, sino todos los que formamos el equipo que ha concebido y desarrollado el proyecto de la Zona Feérica, los problemas han sido múltiples y de muy distinta naturaleza. Por lo que respecta al artista, pensemos antes que nada en las dimensiones de los elementos: No es lo mismo enfrentarse a una obra cuyo destino es el museo, la sala de exhibiciones, o simplemente nuestra habitación personal, que a otro cuyo sitio será la calle, la ciudad, el ámbito abierto del paisaje. En el primer caso, nosotros mismos y las proporciones

habituales de los espacios interiores de la arquitectura, determinan de un modo casi natural la escala de los obras. En el segundo, es con el hombre como transeúnte, con la ciudad como complejo arquitectónico y urbanístico y con el marco geográfico en que se inscribe, que tenemos que vernoslos. Porque en ningún caso, y las obras de la Zona Feérica son ejemplares en este sentido, se trata de agrandar en abstracto un boceto, para luego colocarlo indiferentemente en cualquier parte, pase lo que pase. En la Zona Feérica hay obras que alcanzan desarrollos hasta de veinticuatro metros de altura, y cincuenta en sentido horizontal: todas ellas responden a las consideraciones anotadas. En este punto, es fácil addivinarlo, los recursos del creador, como persona, no son suficientes para llevar las obras hasta su estado de realización final, y es aquí donde interviene el ingeniero. Pero tampoco se trata de ingenieros escogidos al azar, puesto que los problemas por resolver no son de índole corriente. Se trata de obras de arte, que sufrirían si se las maneja sin la suficiente sensibilidad para penetrarlas y entenderlas. En este sentido, hemos tenido la suerte de contar con ingenieros de la calidad de un Angel Padilla y un Mikel Arveloa, que en este aspecto tienen parte importante en la realización de las obras. Otros problemas son más típicos del arquitecto, especialmente en el caso de la Zona Feérica. Desde la zonificación y remodelación del terreno, pasando por la creación de las áreas, hasta contribuir con soluciones espaciales de algunos de los elementos, como las panteles de cerramiento que se colocarán en los límites de la Avenida Bolívar, han estado a cargo del arquitecto Pedro Sosa. El, con Ligia Olivieri, son los creadores de los "Vitrea-dros", de los cuales habrá dos de escala monumental en la Zona Feérica. Edmundo Barrios, Sonia de Barrios, Leopoldo Sierraalta, han sido otros

de nuestros colaboradores arquitectos, cuyo concurso ha sido importante en el desarrollo del proyecto. En cuanto a problemas de iluminación, ellos están al cuidado de valiosos miembros del equipo, como Daniel Rovati y Antonio De la Rosa. Mauro Rodríguez, nuestro fotógrafo, es quien hasta ahora ha sabido expresar mejor todo el cúmulo de posibilidades expresivas de los elementos. Si abordamos las características de espacio, movimiento, color, o nos referimos al sentido expresivo de las obras, todo ello supone novedad de planteamientos. El espacio es múltiple, transparente, activo. Por ningún lado hay volumen ni forma cerrada alguna que nos refiera a lo estático. El movimiento está entendido como en todas las direcciones que nos permitieron los veintiséis elementos —todos diferentes— que comprende el proyecto. El color está usado fundamentalmente como luz coloreada que se une a la materia y se transfigura con ella, subraya espacios y revela sus propias dimensiones. En cuanto a sentido, tendemos a asociarnos a los cambios del mundo, expresando el vértigo de transformación que lo caracteriza, la multiplicidad de direcciones que se nos abren en todos los terrenos y hacia los caminos, todo ello como testimonio de una Venezuela proyectada hacia el futuro y comprometida con él.

R.G.—En la proposición plástica de tus

nuevas obras, ¿son éstas una forma de arte en sí o una aplicación del arte para un efecto recreativo, decorativo u otros fines?

A.O.—Yo creo que ser artista, especialmente en estos tiempos de revelaciones insólitas, de cambios tan fundamentales en los que las revoluciones más características de la época pueden dar una vuelta de trescientos sesenta grados y revolucionarse a sí mismas, implica poseer un sentido de libertad, un estado de elemental pureza frente al fenómeno de la creación, que hace imposible toda seguridad acerca de lo que es o puede ser el arte. Yo lo entiendo como una aventura que se apoya en la capacidad de ver con lucidez, capacidad que podemos o no tener, y que debe ser juzgada sólo a través del poder de convencimiento que la obra pueda comunicar. El arte tradicional, y en general el que corresponde a épocas maduras, ya definidas en sus soportes fundamentales, procede sobre nociones claras que sirven de pautas para su enjuiciamiento. No así el de las épocas críticas como la nuestra. Esto porque el arte no es un fenómeno separado que se produce por virtud del arbitrio del artista, sino que cambia como la realidad misma, puesto que es testimonio de ella o la presupone.

R.G.—Partiendo del interés esencial-

mente plástico, y en consecuencia artístico, de las obras realizadas por ti para la Zona Feérica, ¿deberíamos considerarlas un arte puramente emocional, dirigido a satisfacer un estímulo sensorial y visual?

A.O.—Las artes plásticas, y en general todas las artes, penetran en nosotros por vía de lo sensorial, y por esos estímulos llegan hasta otras zonas como las de la inteligencia y la sensibilidad. Esto en lo que se refiere a la mecánica en que son percibidas. De allí en adelante, es al hombre como ser integrado a la realidad del mundo, a quien se dirigen. Esto, por supuesto, en la medida en que la obra pase de ser un simple esquema limitado y superficial, y el espectador que la recibe esté en condiciones de leerla en perspectiva profunda. En lo que respecta a mis obras para El Conde, ni en una sola de ellas creo haber dejado de lado la fidelidad que me debo como hombre y artista de mi circunstancia.

R.G.—Cada nueva experiencia dentro del arte supone también una revisión del humanismo que la sostiene. Hay un artista que crea para otro ser humano. La razón de esa relación, admitamos que sea el humanismo, debe tener un fundamento, un sentido recíproco... ¿en qué forma encara

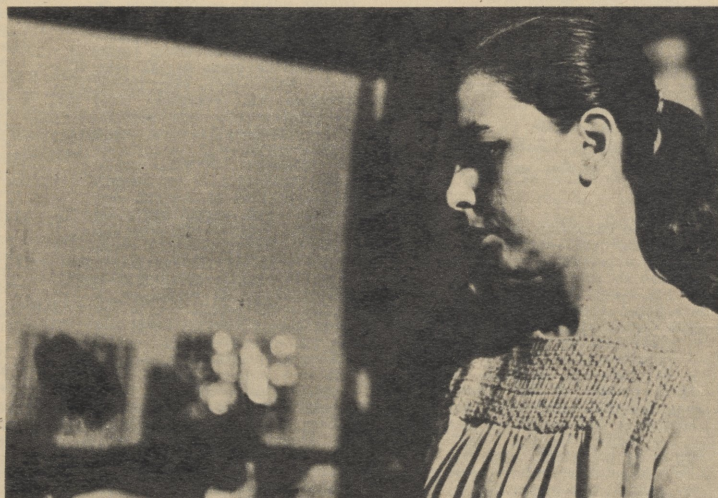
este problema tu arte de hoy?

A.O.—Decía al principio, refiriéndome a mis "objetos" y a los "papeles coloreados", que esas obras me parecen hoy de un sentido demasiado individual; y con respecto a las nuevas, que recientemente había dejado de hurgar en mi mismo como si se me hubiera dado una nueva capacidad de comunicación. En el primer caso dialogué con mi propia intimidad. En el segundo, siento que me dirijo más bien a los demás, a propósito de cosas que les conciernen mucho más que una hoja autobiográfica, así sea la más sincera. Pero quiero subrayar aquí que esto de la autobiografía es una consideración relativa. Aun refiriéndose a lo más íntimo, si una obra de arte tiene cualidad de tal, lo íntimo se vuelve prototipo de generalidad y puede perfectamente ser compartido de individuo a individuo. Lo que sucede es que los dramas y objetivos colectivos cobran a veces tanta fuerza que no hay tiempo ni disposición para detenerse en lo íntimo. Lo íntimo, además, cuando está ligado es una consecuencia de lo que se vive en plan colectivo, también es expresión aunque parcial, de esa misma totalidad.

R.G.—Se habla de continuo de la creciente participación del espectador en la obra, y del hecho, derivado de esa convicción, de que su rol de espectador comienza



PEDRO SOSA, arquitecto



LIGIA OLIVIERI, proyectista



ANGEL PADILLA, ingeniero



ARMANDO CORDOVA, coordinador económico

Fotos: DANIEL GONZALEZ

a ser creativo. ¿Podríamos, en consecuencia, aceptar que la obra completa sus posibilidades creativas saliendo del ámbito del artista y entrando en una nueva zona activa de creación en el espectador?

A.O.—Soy totalmente escéptico ante ese tipo de participación, aunque es un hecho que la obra de arte, que para mí no existe sino en el plano de la comunicación, no puede prescindir del espectador. De convenir en ello tendría que aceptar la obra de arte como un juego en el que cada quien tiene algo que aportar, y sin lo cual queda incompleta. Una obra de arte, tal como la concibo, implica no solamente un planteamiento, sino una solución. El planteamiento tendría que ser muy superficial para que cualquiera, al agregar lo que se le ocurra, pueda conducirla hasta la etapa final en que la solución se da. Yo no sé ver la obra de arte sino como parte de un "continuum" al que el hombre-artista comunica o va comunicando su concepción del mundo; y viceversa, en el que la realidad, a través de quien tiene la facultad de penetrarla, suponerla o crearla, se hace comunicable a los demás en términos generales y terminantes.

Por este camino rechazo también el concepto de experimentación, tan de moda como el de la participación del espectador. Experimentar, en arte, implica sometimiento a los caprichos del azar, y no es por azar que el artista se dirige y toma conciencia de la realidad que él mismo es y lo rodea. El arte es mucho más serio, grave y humano que todo eso.

R.G.—¿Qué es trabajar en equipo?
¿Cuáles son las bases reales para integrar lo disímil, fundir disciplinas, establecer una continuidad en la creación, de artistas múltiples, de sensibilidades diferentes y medios expresivos propios?

A.O.—En el caso específico de la Zona Feérica, entenderse para concebir y proyectar una manifestación de grandes proporciones que necesitaba el concurso de artistas diferentes y de técnicos especializados; respetar las participaciones individuales salvaguardando la idea unitaria del proyecto, cuidando al mismo tiempo de que cada obra, que por fuerza debía ser sometida a los replanteos que su realización exigiera, fuera deformada en sentido contrario a los propósitos expresivos de cada autor. Y proceder de tal modo que todo fuese ganando en claridad, profundidad y sentido. Pero para ello era indispensable una condición previa: que cada uno de los componentes del equipo, aunque de disciplinas científicas o concepciones artísticas individualmente disímiles, concordaran en aspectos fundamentales, tanto desde el punto de vista del comportamiento humano, como de las ideas que nos propusimos desarrollar.

R.G.—¿Cuál es el destino y sentido del arte de integración y de la integración de las artes?

A.O.—Yo creo que el arte de integración de las artes, no debe tomarse como una proposición válida por sí misma, susceptible de ser realizada en cualquier tiempo, lugar u oportunidad. Surge, como ha surgido en Venezuela desde los tiempos de la Ciudad Universitaria, como consecuencia de una cierta madurez en las ideas, en concordancia con la posibilidad de ser llevada a la práctica, tanto desde el punto de vista colectivo, como individual y técnico. Es una idea sin perfiles exactos que se desarrolla al ritmo del tiempo y que sólo puede cobrar forma en la medida en que se definen las necesidades expresivas que conducen a la fusión de las diferentes actividades humanas. Por definición, sus propósitos son unitarios, y en consecuencia sociales, pudiéndose tomar como síntoma de una determinada homogeneidad cultural y de civilización.

La experiencia de la Zona Feérica, sin lugar a dudas, es una experiencia de integración. Dije en alguna parte que se podría considerar como una revitalización de lo que ya había sido emprendido entre nosotros en épocas de la Ciudad Universitaria. Pero hay que aclarar que los principios han cambiado. En aquella época, el llamado hacia la síntesis provenía de la arquitectura, para ser realizada fundamentalmente en su propio seno. Nuestra proposición de hoy la incluye, pero yendo más lejos aún, puesto que abarca como ámbito de la síntesis la ciudad misma —continente de la arquitectura—, como complejo urbanístico, y el paisaje natural en que se ubica. Desde el punto de vista de las relaciones físicas de la obra con el ambiente, los problemas son más vastos, con más posibilidades creativas. La obra, como planteamiento en sí —aparte de las relaciones formales, escala, color, materia, etc., con respecto al sitio para el que han sido creadas—, se ejerce dentro de una total libertad de creación. Son tan independientes, desde el punto de vista de la concepción, como puede serlo una obra arquitectónica en medio de la ciudad o del paisaje que le sirve de marco. Pero las obras que estamos proponiendo son integrantes e integrales en un sentido más amplio todavía, por cuanto compendian en sí mismas posibilidades expresivas que habían sido típicas de actividades artísticas con nombre propio. Una cualquiera de nuestras estructuras puede comportar una osatura volumétrica y espacial de grandes proporciones, en lo que podría acercarse a la arquitectura, y por esto mismo a la escultura; pero al desplazarse y girar sobre sí misma, también puede acercarse a la danza. Por el espacio donde se mueve y las iluminaciones coloreadas que la animan, puede igualmente acercarse al teatro. Ni qué dudarlo, en ella puede estar implícita la pintura, siempre que las armonías coloreadas que pueden revestirla o

que ella misma contenga posean la suficiente organicidad y plasticidad como para establecer tal relación. En este orden de cosas, puede implicarse la música, el cine, etc. Esto en cuanto se refiere a lo estético. En otros planos, también son integrantes de diversas realidades. Algunas de esas estructuras pueden asociarse al funcionamiento de una turbina, otra al de un satélite, otra al de un cohete inter-espacial, sin que en ningún caso se trate de una estilización de dichas formas o que haya sido directamente condicionada por ellas. Es cuestión de una abertura hacia afuera por la que todo lo de afuera puede penetrar en estado de realización poética. En este punto, habría que abordar otro problema, ciertamente uno de los más importantes, sin lo cual cualquiera de las ideas expuestas se quedaría en plano utópico. Y es que para que todo esto sea posible —de allí la realidad de la Zona Feérica— se necesita la existencia de un equipo de trabajo, "concebido, no como suma de especialistas encerrados en sus pequeños mundos profesionales, sino como totalidad creadora, como humanista multipensante, cuyas ideas sean la síntesis de conciencia de un complejo interdisciplinario". Esta definición, en un todo correcta y que compartimos todos, es de nuestro compañero de trabajo en la Zona Feérica, Armando Córdova, realizador del plan económico que nos está permitiendo llevarla a cabo. Según ella nos hemos podido juntar arquitectos, pintores, ingenieros, abogados, maquetistas, calculistas, fotógrafos, un total de veinticinco personas, cada quien con aportes específicos, pero comprometidos totalmente con el sentido y proyecciones de la empresa creadora que nos hemos propuesto realizar. Si quisiéramos determinar con claridad a quien de nosotros corresponde la paternidad de estas ideas, tendríamos que concluir en que son anónimas. Son el fruto de años de amistad y de intercomunicación de ideales, o de encuentros de ayer provocados por convicciones que cada quien había incubado dentro de sí mismo. Al juntarnos, no fue que se produjo la oportunidad que buscábamos, sino que la hicimos realidad.

R.G.—¿Cuál sería la conclusión más importante para el futuro del arte en Venezuela, que se desprende de esta notable experiencia?

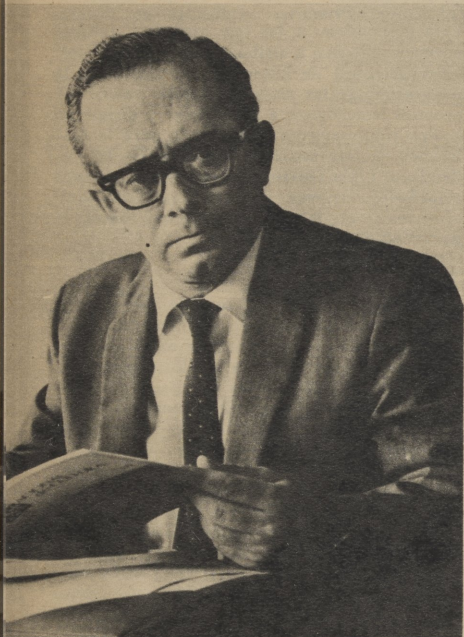
A.O.—Que los artistas venezolanos debamos tener paciencia, sin por eso desmayar en el trabajo, hasta crear, o contribuir a crear, oportunidades de acción que nadie va a venir a ofrecernos por propia voluntad. Que los artistas de este país sí tenemos algo que decir distinto a las proposiciones en boga, algo que nos expresa y que puede proyectarse y proyectarnos desde aquí, sin caer en lo provinciano y municipal. Y lo más importante, que si no tomamos conciencia de lo que somos y ponemos énfasis en expresarlo, el país continuará invertebrado, sin realizarse jamás en el plano de la creación.

En nuestro próximo número

MARIO ABREU

Texto de
FRANCISCO
DA
ANTONIO





como una ideología que busca integrarse al marxismo, sino como la única doctrina que puede aportar un fundamento a la antropología marxista. El marxismo, nos dice Sartre, se halla en un momento crítico. Ha olvidado el principio dinámico y gestor de la historia: el hombre, convirtiéndolo en un producto pasivo que explica desde el exterior por medio de leyes abstractas. Quedan dos alternativas: o el marxismo reconoce de nuevo este principio gestor a través del existencialismo, con lo cual esta doctrina "ya no tendrá más razón de ser, pues absorbida, superada y conservada por el marxismo dejará de ser una investigación particular para convertirse en el fundamento de toda investigación" o el marxismo no lo reconoce y el existencialismo seguirá apareciendo como "un fragmento del sistema caído fuera del saber" que por lo mismo será incompleto y necesariamente defectuoso.

Como se puede apreciar, el planteamiento sartreano de la relación entre marxismo y existencialismo termina con una advertencia a los marxistas para que integren el existencialismo al sistema que ellos defienden. Como señala muy justamente Chiodi en su libro "Sartre e il marxismo" (Feltrinelli, 1965) resulta bastante curioso que una doctrina, calificada de ideología, termine autopostulándose como el fundamento del marxismo y de toda filosofía en general.

Me parece oportuno separar estas dos explicaciones que nos propone Sartre sobre la síntesis del marxismo y el existencialismo. Con respecto a la primera debo decir que me parece totalmente falsa. En "El ser y la nada" el existencialismo se entiende como una doctrina abiertamente antimarxista. Aparte de sus supuestos, de sus conclusiones, hay textos precisos sobre esta posición. Uno de estos textos es el que aparece en la segunda parte de la sección dedicada al "psicoanálisis existencial". En este punto Sartre da una definición del espíritu de seriedad, concebida en estos términos: consiste en "atribuir más realidad al mundo que a uno mismo". Una doctrina sería por excelencia, añade en seguida, es el marxismo y su tipo representativo: el revolucionario. "Marx pone el primer dogma de la seriedad cuando afirma la prioridad del objeto sobre el sujeto y el hombre es serio cuando se toma por un objeto". Dejando a un lado la incompreensión manifiesta del marxismo que revela este texto, no hay ninguna duda de la forma como Sartre situaba su propia filosofía frente a la de Marx.

No puedo ya extenderme en analizar la segunda explicación que nos propone Sartre. Sólo quiero decir lo siguiente. Si bien es cierto que Sartre ha eliminado de su existencialismo toda la carga trágica y pesimista que lo caracterizaba en su primera época, también lo es que sigue conservando casi todo su aparato categorial. En los ensayos preliminares de la "Crítica de la razón dialéctica", se ve con claridad que los puntos de vista de Sartre para discutir el concepto de acción, siguen siendo los de su primera gran obra. Encontramos allí la misma fluctuación entre el determinismo y el finalismo, el mantenimiento de la ambigüedad de la cópula situación-proyecto, la idea ontológica de libertad, el concepto de "elección original", etc. La introducción de todo este sistema conceptual en el materialismo histórico no puede provocar sino una modificación substancial de sus premisas y conclusiones básicas.

—Heidegger y Sartre representan las expresiones más acabadas del existencialismo; sin embargo hondas diferencias parecen separar a estos dos pensadores, el mismo epíteto de "existencialistas" ha sido, por caminos diversos, rechazado por ambos. ¿Cómo valora usted, cultural y filosóficamente, ambas corrientes?

—Creo que ambos tienen su importancia. No hay

duda, por ejemplo, de que en el campo técnico y escolar de la filosofía, en el que pretende situarse el Sartre de "El Ser y la Nada", la obra de Heidegger representa una contribución mucho más importante que la del filósofo francés. En Heidegger veo un planteamiento nuevo de la ontología. En Sartre sólo un replanteamiento muy original de la posición dualista que arranca de Descartes. En otros aspectos la relación se invierte a favor de Sartre. La repercusión en el campo general de la cultura contemporánea de la obra del pensador francés ha sido muy superior a la de Heidegger. Esto no se explica por el carácter literario, polémico, sugestivo de esta obra, sino porque emana de otro temperamento y de otras inquietudes. Sartre es un pensador mucho más cercano al destino del hombre actual. En su obra se reflejan, como en un gran mosaico, nuestras inseguridades, nuestras dudas y nuestras esperanzas. Además Sartre nunca ha vivido con el patetismo de un Kierkegaard o la profundidad ampulosa y profesoral de un Heidegger las experiencias del existencialismo que ha compartido y expresado con notoria originalidad. A ello ha contrapuesto siempre su voluntad de ser un hombre de su siglo, despierto a todos los sucesos importantes, a todos los conflictos. A diferencia de él, Heidegger empezó muy pronto a refugiarse en las alturas de la especulación metafísica, siguiendo un camino tradicional en el idealismo alemán.

—No obstante, hay en Heidegger una cierta toma de posición crítica frente a la sociedad burguesa, ¿qué opina usted de ella?

—Su visión de la época, en lo que suele llamarse su segunda filosofía después de "Ser y tiempo", está totalmente mixtificada por el carácter de esta especulación. En un ensayo como "La cuestión de la técnica" esto aparece con toda claridad. En este ensayo se trata de una crítica desilusionada al mundo capitalista. Se denuncia en él la alienación y desfiguración del hombre que se convierte, como todo ente, en "material disponible", stock, mercancía al servicio de una monstruosa producción industrial. Sin embargo, todo el fenómeno es puesto de cabeza abajo desde el momento en que Heidegger lo relaciona con su concepción metafísica de la "historia del ser". Algo tan evidente como el hecho de que la técnica funciona determinada por un cuadro económico y social, que el hombre se hace mercancía dentro del sistema capitalista es pasado tranquilamente por alto y reducido a una manifestación derivada de un supuesto "ocultamiento del ser".

—¿Cómo concibe usted hoy el compromiso del intelectual con su tiempo?

—Me parece innecesario decir que todo intelectual está, en una u otra forma, comprometido con su tiempo. Ahora bien, si lo que usted me pregunta es si este compromiso tiene que ser político, escoger entre alguna de las grandes ideologías en pugna, estar al servicio de la contemplación o de la praxis, le diré que esto depende de las convicciones y las ideas de cada quien. Lo único que me parece indispensable es que el intelectual se comprometa ante todo a defender las condiciones que garantizan el libre ejercicio del intelecto. Sobre este punto quiero decir que la visión del hombre-masa, en el capitalismo y la del joven chino uniformado que esgrime estúpidamente el catecismo de Mao, me producen la misma repugnancia. Estoy contra los culpables de estas dos formas de la miseria humana.

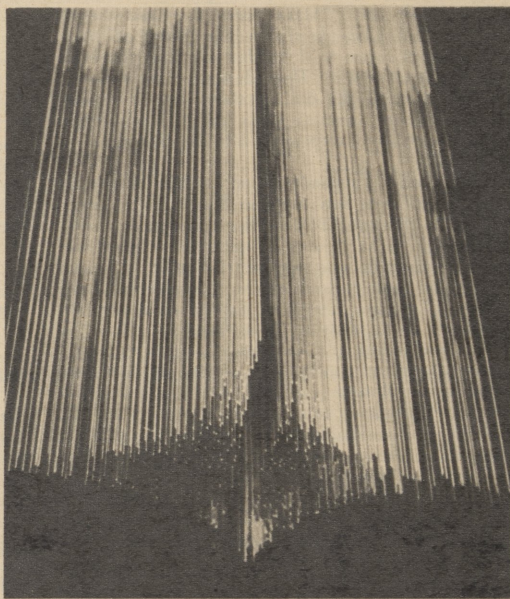
Fernando Rodríguez

CLARA DIAMENT DE SUJO

¿volverá a ocurrir?

SIN afán de historiar hechos que son, por otra parte, ampliamente conocidos, queremos hacer referencia directa a aquella etapa de la plástica venezolana que significara su experiencia más elocuente. Nos referimos a los años previos a 1960, cuando se gestan experiencias que fueron decisivas en la obra de un nutrido grupo de artistas. Si se advierten afinidades de índole formal que determinan una tendencia abstracto-geometrizable, también es evidente la multiplicidad expresiva. Nada tienen en común las estructuras cinéticas de Soto, los dramáticos coloritmos de Alejandro Otero, las poderosas composiciones espaciales de Elsa Gramcko, las realizaciones plásticas de Leufert, Manaure, Gego, Valera, Cruz-Diez, tantos otros. Hay sí una misma preocupación por un orden conceptual que deriva hacia un positivismo formal. El lenguaje nuevo que es suma de estas experiencias pudo proyectarse como tal porque respondía a una correspondencia singular en el tiempo —fueron los años del 49 al 59— y en el germen fertilizante —una magnífica Ciudad Universitaria— que asume función ductora en lo educativo y lo cultural. El reconocimiento público que significan los premios nacionales a la obra de Otero y Valera (58) y Soto (60), precisamente cuando Cruz-Diez concluye su primera Fisicromía (59), responde tardíamente al excepcional interés que se manifestaba en el exterior por lo que estaba ocurriendo en Venezuela. Sobreviene a continuación una etapa de hosca indiferencia por tales expresiones visuales y ello coarta el desarrollo progresivo de este movimiento de portentosa validez. Alejados del medio, algunos de estos artistas continuarán en Europa y Estados Unidos el tortuoso proceso de sus búsquedas expresivas. De nada serviría aventurar hipótesis sobre las causas determinantes de una crisis que conoce su apogeo en la estima desmedida de pinturas primitivas o ingenuas. La aseveración de Wölfflin en el sentido de que los estilos clásicos y barrocos alternan en ciclos no alcanza a explicar lo ocurrido. En todo caso, importa señalar en la actualidad el fenómeno incipiente de una nueva tendencia en la plástica venezolana. Más que nunca puede volver a hablarse de un proceso de creación integral que, bajo circunstancias favorables, podrá resolverse en afirmaciones de importancia decisiva.

ALEJANDRO Otero se ha propuesto la realización de gigantescas estructuras pluri-dimensionales, dotadas en algunos casos de 18 movimiento y siempre de color y luz, que res-



SOTO/
la masa se abre al espacio
y el espacio se hace vibrátil y sonoro



CRUXENT/
La extrema turbulencia significa
energías vitales plenas de euforia.

ponden con total continuidad a los planteos de su etapa abstracto-geométrica. Surgidas de un proyecto de ambientación zonal que ha requerido meses para la elaboración de planos, maquetas, estudios presupuestarios y de ejecución, poseen una condición de poderosa actualidad que modifica drásticamente el concepto de lo escultórico. El espacio que antes alojara el volumen se convierte ahora en actor principal y la masa apenas sirve para significar el espacio vivencial que es la verdadera escultura. Estas búsquedas expresivas coinciden —aunque en nuestra opinión el proyecto de Caracas sea el más ambicioso y experimental— con dos exposiciones de *Estructuras Primarias* realizadas en Nueva York y Londres, a las que artistas y críticos apenas comienzan a atribuir su singular validez. La experiencia de Otero en el campo de la integración de las artes le permite valerse de procesos tecnológicos e industriales y dirigir un equipo rigurosamente estructurado para la realización de este proyecto. Mercedes Pardo, Pedro Sosa, Ligia Olivieri son otros de los artistas empeñados en esta dirección que concitará, afirmamos, el interés internacional hacia la nueva plástica venezolana.

LA excepcional estructura de Soto para el pabellón de Venezuela en Montreal corresponde también a un sentido de urgente descubrimiento. Se trata de una escultura compuesta por mil ochocientos cables que pesan doce toneladas y cometen la osadía de mantenerse suspendidas en el aire sobre un espejo de aguas cuadrangular. Un sistema mecánico agita las agujas larguísimas de color-luz blanco y amarillo. La masa se abre al espacio, desafía las leyes físicas y se hace espacio vibrátil y sonoro. Ante esta realización arquitectónico-escultórica resuelta con total afinidad por Carlos Raúl Villanueva y Jesús Soto, Le Parc había observado: *un pabellón tan simple y nítido entre tantas cosas barrocas y decorativas.*

GEGO y Leufert también se hallan abocados a la realización de una obra conjunta de excepcional problemática, destinada a un edificio situado en plena zona céntrica de Caracas. La torre de veintitrés metros de altura ha sido realizada íntegramente con cables de nylon y tubos de neón, apoyados en una liviana estructura metálica. Al mismo tiempo, Gego trabaja en otro proyecto de envergadura absolutamente monumental destinado a ser expuesto en el exterior.

LA reciente exposición de Cruxent en la Galería 22, que concitara comentarios tan significativos, es otro ejemplo determinante de la tendencia que queremos señalar. Las búsquedas paracineéticas de este artista —cuya obra respalda con decisión Frank Popper, crítico e historiador del movimiento cinético— se basan fundamentalmente en los cambiantes efectos de luz. El carácter expresivo, en algunos casos de extrema turbulencia, significa energías vitales plenas de euforia. La gran estructura que constituyera un muro luminoso en el centro de su exposición es evidencia también de una voluntad de integración tempo-espacial.

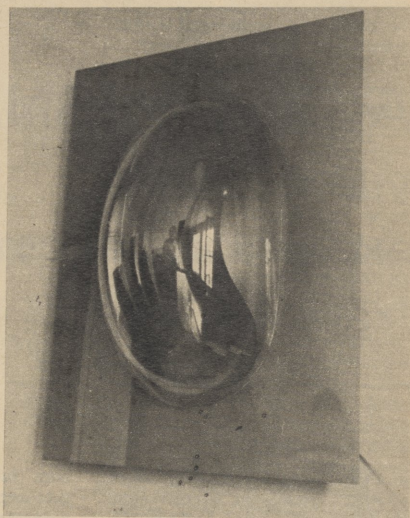
DENTRO de tales realizaciones, los *Flotables* de Alberto Collie expuestos brevemente en el Museo de Bellas Artes, confirman nuestras premisas. Knyston McShine, conservador del Jewish Museum de Nueva York, fue el primero, con Ben Heller, en aislar los caracteres de estas *Estructuras Primarias*. Sostiene que los nuevos artistas están transformando el concepto mismo de la estética contemporánea y que se disponen a *diseñar el mundo*. Como la mayoría de los artistas representados en aquella exposición, Collie es graduado universitario y ha hallado en la arquitectura, la física y las matemáticas modernas el estímulo para su obra escultórica. Tales estructuras concebidas como *objetos* de un orden abstracto, de gran inmediatez expresiva, emplean con igual decisión los metales, el mármol, las nuevas materias plásticas. Con ánimo experimental Collie persigue lo inaudito: que la masa sea más liviana que el aire, que como los astros emane su propia luz. Lo que Buckminster Fuller denominara el *diseño explícito* se evidencia claramente en estas esculturas. En ellas, la precisión de un Brancusi se enriquece con los arbitrarios juegos de la luz sobre los metales bruñidos, destaca las

COLLIE/
que la masa sea más liviana
que el aire,
que como los astros emane
su propia luz



DIGNAC.
una gran calma, una muda
firmeza
y rara intensidad expresiva

aberturas hechas a la forma y atraviesa el misterio de las zonas invioladas. Los *Flotábiles* confirman la visión estética de Roger Fry cuando subraya la expresividad de la forma y su plasticidad dentro de una sobriedad nueva. El interés que despierten en críticos y artistas durante la próxima Bienal de Sao Paulo servirá de experiencia piloto para anunciar que en Caracas se concitan en la actualidad las fuerzas de un movimiento nuevo de importancia excepcional.



COINCIDENTALMENTE, la Galería 22 presenta la obra de Jenny Dignac, artista argentina radicada en Estados Unidos. Materias plásticas que se expresan por medio de forma, color, transparencia y luz intermitente dan nacimiento a un objeto estético nunca antes visto. La artista parece reflexionar sobre las apariencias cambiantes de lo que tiene realidad en el tiempo y en el espacio. Una gran calma, una muda firmeza y rara intensidad expresiva se comunican al espectador. Son artistas como éstos los que renuevan de modo orgánico y total el concepto mismo de lo escultórico, expanden sus límites de manera imprevisible y le otorgan nueva y poderosa libertad.

ICONOGRAFIA DEL LIBERTADOR

Con motivo de la celebración del Cuatricentenario de Caracas, la República de Colombia ha preparado una exposición iconográfica del Libertador Simón Bolívar, la cual se ha abierto en las salas de exposición del Museo de Bellas Artes y del Banco Central de Venezuela. La muestra incluye los retratos más antiguos que se conocen de Bolívar, miniaturas que hasta el presente se conservaban en colecciones de particulares colombianos, monedas, medallas y estampillas y algunos objetos que recuerdan a Manuelita Sáenz. En la misma muestra se han expuesto autógrafos del Libertador, de don Andrés Bello y de Simón Rodríguez, por significar éstos una relación importante en la vida tanto de Bolívar como de los países de América. Las instituciones que más intensamente han colaborado en la preparación de la exposición en el sentido de facilitar el material de incalculable valor son El Museo Nacional de Colombia, La Quinta Bolívar y el Museo 20 de julio del hermano país. El Museo Chicó de Bogotá prestó su colaboración cediendo una copa de cristal con un grabado a colores del Libertador. En Venezuela la colaboración prestada por el Sr. Alfredo Boulton, en la escogencia de los retratos del Libertador, existentes en nuestro país, ha sido punto fuerte de apoyo en la elaboración de esta exposición iconográfica, primera de esa magnitud que se hace en país americano alguno.



Anónimo C. 1811-13
Óleo sobre tela encolada en madera.
Quinta de Bolívar, Bogotá.

ALAIN RESNAIS y la nueva expresión del cine francés



...un humanista en el más amplio sentido
de la palabra...

En 1959 "HIROSHIMA MON AMOUR", rompe la barrera que detenía al nuevo cine francés. La inteligencia, la juventud, adquieren sus cartas de crédito. "HIROSHIMA" es también el ejemplo transparente de una maravillosa síntesis. Resnais resuelve la antigua angustia expresada por Einstein: "Sufrimos de un dualismo terrible entre el pensamiento, la especulación filosófica pura y el sentimiento, la emoción...". "HIROSHIMA" es un film intelectual pero también y, sobre todo, es el producto de una profunda estremecida emoción, tan lejana de melodramatismos patéticos, cuanto cercana al conflicto auténtico de una ciudad mártir. En la inmediata post-guerra, durante la llamada liberación, el cine francés no alza el vuelo como era de esperarse una vez desaparecidas las condiciones creadas por la ocupación; se inicia la producción de un cine fugitivo, indiferente, de frágil memoria, traumatizada todavía por la firma del increíble poeta "Blum-Brynes" (León Blum primer ministro de Francia, para la época) por el cual el estado francés concedía el 70% de su tiempo de pantalla a la producción norteamericana. A pesar de la existencia de algunos nombres: Cocteau, Carné, Delanney, Renoir, Clement, será necesario llegar a "HIROSHIMA MON AMOUR" para que el cine francés se enfrente a una revisión urgente de tan decantado principio de "calidad francesa" que adocenaba su producción e impedía el paso a la inteligencia y a la juventud. Resnais abre el paso a la "Nouvelle Vague"; sin embargo, Resnais no pertenece al grupo más fácilmente identificado con tal denominación: la gente de "Cahiers du Cinéma". Truffaut, Chabrel - Godard - Valerozo - Rivette - de Brossa - Kast y Rohmer, forman una generación de jóvenes que no solamente ha oído hablar de la guerra desde que tenían uso de razón, sino que la ha tenido debajo de la piel, cotidianamente, a cada instante. La invasión alemana, Indochina, la guerra de Argelia, la guerra fría, el ambiente general de una Europa tensa, sembrada de equívocos ideológicos; todo esto les ha hecho una juventud ambigua, 20 hija de una situación que desem-

boca fatalmente en el nihilismo; esta angustiosa incertidumbre es la característica manifiesta de ese grupo, lo que no les impide, como sabemos, remover el cine francés y crear algunas obras que son ya clásicas del cine. Resnais forma grupo con los llamados "outsiders" (Chris Marker, A. Vardá, Gatti, Blier, Rouch, etc., etc.), pero en realidad todos juntos forman en su expresión más amplia la nueva ola del cine francés. Todo esto es importante señalarlo, pues Resnais, que pertenece por derecho propio a toda esta problemática del cine Francés de la inmediata post-guerra en realidad forma por sí mismo un grupo aparte, y nos resultaría muy difícil poder explicar un film como "LA GUERRA HA TERMINADO", haciendo abstracción de las referencias geográficas, ideológicas y culturales que nutren sus fuentes de origen. Resnais es un humanista, en el más amplio sentido de la palabra, un poco a la manera de los humanistas del renacimiento, no tanto por la amplitud y diversidad de sus intereses (la gente joven le denomina "el Schoenberg de la Nouvelle Vague", asegurando que en él confluyen toda la literatura, la música y la pintura modernas), sino por su disponibilidad atenta frente a cualquier problema del hombre; esto explica la aparente dispersión de su obra, la ausencia de una constante; pero en realidad la constante de la obra de Resnais, es Resnais mismo. Esto, que en el fondo es aplicable a cualquier creador, en el realizador francés tiene un matiz sutil de diferencia; la fidelidad de Resnais gira solamente alrededor del problema que circunstancialmente le ocupa, y no escapa, como es natural, a su vasta formación cultural que hace de él no sólo uno de los cineastas más cultos, sino el más culto del cine Francés. Pero Resnais no está "empeñado" sino consigo mismo (claro está que su misma formación le impediría adoptar actitudes anti-históricas o contrarias al programa del hombre), su obra no está impulsada por el deseo de demostrar una tesis, sino por el afán espontáneo de ofrecer su sensibilidad, su cultura, a la resolución de los problemas que angustian al hombre contemporáneo y

a los cuales él mismo pareciera haber ordeado en una escala personal de valores que le sirve de itinerario, escalonando la urgencia y la importancia de los mismos. En este sentido Resnais es un humanista. En este encontrarse siempre dispuesto frente al hombre, a cualquiera de sus matices; esto explica la lejanía de intereses que demarcan obras como "El año pasado en Mariembad" y "La Guerra ha terminado".

La obra del realizador francés se realiza por círculos esféricos, transparentes pero cerrados y definitivos. Nadie puede hacer cine partiendo de una determinada obra de Resnais, puesto que ellas se explican a sí mismas pero no ofrecen un decálogo del realizador; recordemos el caso de "Moderato Cantabile" de Peter Brooks, hecha sobre la estela de "Hiroshima". Entonces "LA GUERRA HA TERMINADO", que bajo muchos aspectos aparece como un film insólito en Resnais, se hace perfectamente posible, incluso previsible. Diego, Carlos, "Dimanche" (Domingo), es un exilado español que se ve obligado a luchar contra una España de nuestros días utilizando los métodos que emplearía si la realidad española fuese todavía la de 1937. Pero de esta tremenda contradicción, de la angustiosa inutilidad de esta lucha, solamente él tiene conciencia. El tema se desarrolla alrededor de este caso concreto, a través de una realidad específica: la de los españoles en exilio, la de una generación que da por terminada la guerra, y la de unos seres que no pueden permitir que esto suceda. El film, aún reducido a estos objetivos, es ya importante puesto que nunca antes habíamos visto en el cine (en relación al problema Español), una intención tan lúcida por llegar a la verdad, un propósito tan firme de penetrar hasta el centro mismo de la contradicción, de la confusión, corriendo los riesgos necesarios, dispuesta la sensibilidad a enfrentarse al inevitable laceramiento, sopesando los sentimientos que no pueden dejarse de lado porque el juicio se haría amorfo, incompleto. Resnais logra permanecer atentamente lúcido, se mueve con delicadeza pero con la firme decisión de no dejarse apa-

bullar por el tema; no se crea que ésta resulta empresa fácil, piénsese solamente en la cantidad de lugares comunes nacidos alrededor del problema español; pero Resnais no sólo permite que las contradicciones mismas aniquilen los personajes, sino que su intención llega hasta la proposición de cancelar todo lo existente, propuesto y creado alrededor del problema, nada de lo dicho, ni de lo pensado es válido; es necesario comenzar de nuevo, un partido revolucionario en exilio, es sólo eso; no basta que los hombres "no se resignen a morir en exilio", es necesario hacer o aprender lo que hay que hacer para no morir en exilio; se trata de enfrentarse a la realidad con una visión clara de lo que ella es y con una capacidad correcta para su interpretación; no se trata de creer como justamente señalaba Brecht, que el realismo sea aquel de "las cosas verdaderas", sino el de "cómo son verdaderamente las cosas".

En este sentido el gran realizador francés hace un film para despojarnos de antiguos harapos, una obra para la reflexión privada. Pero el film no se reduce al estudio de este problema, es también una especie de canto a la individualidad del hombre, una oculta pero vigorosa protesta contra un mundo que obliga a vivir por instantes, una confianza serena en la capacidad del hombre para sobrevivir al absurdo; recordemos la limpieza, la cristalina pulcritud que enmarcan los instantes eróticos del film. Por otra parte, las preocupaciones de índole narrativa que acompañan toda la obra del realizador, ya previsibles desde sus años de documentalista cuando, junto con Chris Marker, lleva el documental hasta el punto del "ensayo cinematográfico", no podían faltar en "LA GUERRA HA TERMINADO"; así vemos cómo continuamente Resnais trata de romper las barreras del tiempo y del espacio luchando por llegar a la simultaneidad de los contenidos de la conciencia, a la permanencia del pasado en el presente y a la presencia del futuro, unidos todos en un fluir constante en una especie de "continuum eterogéneo", que en el fondo no es otra cosa que la reproposición (mejorada) del concepto Bergsoniano del tiempo. Con Alain Resnais, la introducción de la literatura en el cine francés alcanza dimensiones insospechadas; el suyo puede considerarse un cine literario en la medida que el artista trata, a través del medio expresivo que domina, de emular la dignidad creativa de la mejor literatura; aún más, en Resnais existe el propósito consciente de derribar el mito de la supremacía absoluta de la imagen en el discurso cinematográfico; recordemos el largo travelling con el cual se inicia "El año pasado en Mariembad". La palabra adquiere la vitalidad del influjo ininterrumpido y extemporáneo de la conciencia que la imagen se limita a corroborar. En "LA GUERRA HA TERMINADO", Resnais conserva la dirección irreversible del tiempo (aun cuando se mueve a lo largo del mismo), pero al contrario que en "HIROSHIMA", donde la realidad era un hecho definitivamente finito y donde "La capacidad de la memoria estaba en su capacidad para el olvido", en "LA GUERRA HA TERMINADO" el tiempo necesariamente conduce hacia algo. Hacia la necesidad de continuar luchando.

CINE:

imaginación visualmente representada



David Warner, un Morgan convincente

El cine tomó por asalto el mercado de los sueños populares, ha escrito con angustiada certeza Roger Manvell, refiriéndose al portentoso carácter de este arte como moderna industria del entretenimiento masivo; una industria colosal que ha convertido en un producto de fabricación en serie la necesidad que el hombre tiene de la imaginación visualmente representada.

Este producto, generalmente deteriorado y de fácil consumo, capaz de conquistar y halagar un supuesto y pretendido gusto popular, es el que ofrece diariamente la cartelera cinematográfica desde el imperio de sus anuncios publicitarios aunque crece a veces por ella el aire fresco y aún no contaminado de alguna película honesta y conmovedora.

El cine italiano, por ejemplo, que había entrado con buen pie en los fundamentos de una sólida concepción del cine como expresión de particulares problemas del hombre italiano y rescatado los perfiles de la buena comedia, aparece ahora convertido en ávido promotor y fabricante de falsos westerns por no menos falsas praderas y desiertos de cartón realizados correctamente por directores italianos —Carlo Lizzani, Sergio Leone, Giorgio Ferroni, entre otros—, ocultos tras sonoros y ostentosos pseudónimos norteamericanos como Lee Beaver, Bob Robertson o Kelvin Jackson Paget, respectivamente, pero vinculados todos por la deplorable falta de originalidad de estos westerns hechos en serie.

De igual modo, films como *No hago la guerra hago el amor*, de un Franco Rossi que no ha logrado la producción comercial, acentúan esta sensación de malestar y penoso aburrimiento que parece asediar desde los tiempos de *Pane, amore y fantasía* las programaciones de la comedia "brillante". Non faccio la guerra, faccio l'amore, en la que

interviene una desvestida Catherine Spaak junto a Philippe Leroy y O. W. Fisher, resulta de un gusto bastante dudoso con la presencia de un submarino alemán que aún continúa haciendo la guerra y con personajes que convendrían más a los espectáculos de nuestra lamentable televisión y no a los de una cinematografía que ha sabido ofrecer obras de ejemplar reciedumbre formal y argumental o de simpático y efervescente humor.

Contrariamente, las producciones del cine inglés —aun en sus niveles comerciales— se identifica con las profundas y radicales transformaciones que se han operado en Gran Bretaña en la última década. Herederos de aquella ola anticonformista puesta en movimiento hacia 1956 por los jóvenes cineastas vinculados al free cinema y al grupo de dramaturgos coléricos, los realizadores ingleses han pasado de lo experimental al largometraje sin traicionar la voluntad inicial y cambiante realidad. Para el nuevo cine inglés lo que importa hoy no es el laborioso humor ni la imagen de una mistificada y flemática Inglaterra, sino extraer de lo cotidiano sus ocultas, veraces, bellas y dolorosas significaciones.

En esta atmósfera de dramática certidumbre y crítica de la realidad cotidiana; en esta sensible atmósfera de veracidad y trastocada emoción, surge en la cartelera cinematográfica un film excelente que, no obstante, cumplió una fugaz e injusta trayectoria por algunas salas de la ciudad: *Morgan*, un caso clínico, del realizador checo Karel Reisz, uno de los más agudos y perspicaces realizadores del free cinema inglés. Autor de obras vigorosas como *Todo comienza el sábado*, 1961 y *The night must fall*, 1963, que mostraron los gestos poco conformistas de una Inglaterra de clase media y obrera, Reisz indaga en los evidentes trastornos de conducta de Morgan y en las visio-

nes de una selva africana de gorilas y Tarzanes mezcladas a bellísimos y desconcertantes delirios de un raro idealismo político, los convencionales ademanes de la vida cotidiana y formula contra la aplastante realidad de las buenas costumbres una amarga requisitoria y una despiadada burla. Morgan es un momento de ruptura con el mundo y la realidad; una manera nueva y desenfrenada de instalarse en el juego de fórmulas y convenciones que limitan al hombre en la sociedad; una dimensión de excelente humor negro y esbozado patetismo que participa por igual de los mejores postulados surrealistas y de los veraces testimonios del free cinema anticonformista y renovador.

Sin duda alguna, *Morgan* un caso clínico, es el mejor film del mes. Es de desear que su empresa distribuidora no lo condene a la oscuridad de los depósitos.

La cinematografía europea también está presente en la cartelera con el film húngaro *Garabatos*, de los realizadores Fedenc Kardos y Jano Rozsa. El encantado mundo de un niño de siete años y sus distantes relaciones con el universo de los adultos, emerge ante las cámaras del cine magiar con absoluta pureza y evidente dominio psicológico y pedagógico. La escuela, el hogar, la calle y la creciente inventiva de juegos y travesuras son tratados con habilidad, gracia y conocimiento. El esmerado recurso de ciertos encuadres y el procedimiento de buen color componen un film bastante agradable. Acaso un poco intrascendente; gratuito a veces. Un film que pierde su intención de hurgar en el universo emocional del niño cada vez que sus realizadores ceden a la tentación de regodearse en planos y encuadres puramente formales. Pero importa reconocer en Fedenc Kardos y Jano Rozsa el esfuerzo por utilizar al cine en propósitos más nobles. *Garabatos* cru-

za como un aire fresco la enrarecida y sofocante atmósfera de la cartelera cinematográfica, junto a un triste *Joselito* se enamora, junto a un repetido *Drácula*, una cada vez más desmejorada *Hayley Mills* de *Las diablillas* o, también cerca de un despampanante pero poco convincente *Casino Royale* a la manera "James Bond".

Por su parte, Anatole Litvak, consciente y metódico trata de anudar los hilos de un film detectivesco-militar cuya intriga sitúa en Varsovia, Hamburgo y París durante los años de la Segunda Guerra Mundial. La noche de los generales, pese a su carácter novelesco, logra mantener un buen clima y seguridad narrativa al entrelazar los hilos de la gran conspiración de los generales y su frustrada Operación *Walkyria* del 20 de julio de 1944 con los torcidos alambres del sadismo y la neurosis individual de un general asesino de mujeres, dentro del absurdo y monstruoso y delirante clima general de la guerra. Realizador de films relativamente interesantes como *Nido de Víboras*, 1948; y de obras más convencionales como *Anastasia*, 1956 o *Le gusta a Ud. Brahms*, 1961, Anatole Litvak intenta ahora una producción más ambiciosa que lo vincula más a su trabajo con Frank Capra: la serie *Por qué* combatimos, de 1942-1945, que a sus posteriores y mediocres realizaciones comerciales.

Graciosa, agradable, ciertamente interesante por su estilo y forma narrativa resulta la última comedia de Stanley Donen, ex-coreógrafo y cineasta, maestro de la comedia musical americana durante la década del 50. Se trata de *Un camino para dos*, con la participación de una bella Audrey Hepburn y un simpático Albert Finney.

El film relata las aventuras de un joven matrimonio: el encuentro, las desavenencias y la reconciliación a lo largo y ancho de los caminos de Francia. Pero más que esta trama aparentemente simple y banal, lo que importa reconocer en Stanley Donen es el nuevo lenguaje y particular sintaxis que emplea para describir las peripecias de sus jóvenes personajes a través de un tiempo trastocado.

Un film que libera a la cartelera cinematográfica del asfixiante peso de vulgaridad que generalmente la cerca y la vence.

imagen en la pantalla

MORGAN, UN CASO CLINICO / Karel Reisz

el complejo mecanismo emocional de un joven inglés erigido como punzante requisitoria contra las buenas costumbres de una vida cotidiana señalada por el obligado té a las cinco.

LA FIERECILLA DOMADA / Zefirelli, Burton, Taylor

Una agradable película realizada con la "autorización" de William Shakespeare.

UN CAMINO PARA DOS / Stanley Donen

versión "americana" de "Un hombre y una mujer", sin las pretensiones estéticas de Claude Lelouch, pero con la maestría de Stanley Donen, maestro de la comedia musical americana.

LA NOCHE DE LOS GENERALES / Anatole Litvak

los hilos del film policial entrelazados con las tenebrosas maquinaciones y delirios de un general asesino y el clima absurdo de la guerra.

GARABATOS / Fedenc Kardos y Jano Rozsa

el universo de un niño visto con honestidad y frescura.

rodolfo izaguirre

mesa redonda

Confrontación 67

ENCUENTRO de las más opuestas tendencias del país, se da en esta exposición del Ateneo. El Salón, multiplica un país que absorbe sucesos de afuera y arranca de su vientre pedazos que se adhieren en la tela, conceptualizándolo en distintas actitudes. Se ve a Sofo con un pie en su tierra y otro lejos, donde la pintura da paso a preocupaciones cinéticas. Se ve a Régulo empeñado en martillar con ira, la caricatura de una sociedad descompuesta. Se aquieta el color con la paz de Jalmes Sánchez, en cortes de roca o geografía desde un avión.

Primitivos que conversan con el observador. Primitivos que cuentan historias detenidas en una cara, y un buque. En una cruz y un beso: Bárbaro, Mendoza. La selva maravillosa de Carvalho, donde el paisaje hace una minuciosa confesión de sus elementos. Selva que muere con Cruxent en sus aparatos eléctricos; en sus mallas y luz artificial, que se desmaterializan con aspecto de acuario y peces que se mueven. Y un equilibrio en Poleo de rostros diluidos entre mariposas líquidas. O nos sacude un inmenso lienzo de Hung: Vitalidad emparentada con Régulo, no ya por el color y la línea, sino por recordarnos la irratibilidad de un país adolescente. Entonces el humo y calor de Maunare y sus paisajes mágicos. O los totems de Pedro Barreto. O el concreto y los hierros de Castillo. Oportunidad de ver en menos hechos, el curso de una historia. De saberse junto a otros continentes. De comprenderse de lejos y de cerca.

Canto Rodado

LABORIOSIDAD Y OFICIO son dos de los rasgos dominantes en el último libro de Ida Gramcko: *Este canto rodado*, comprendido dentro de las Ediciones del Cuatricentenario de Caracas. Rasgos que no han faltado en la anterior poesía de Ida Gramcko, pero que esta vez resaltan

especialmente. Implican, por una parte, morosa recreación del mundo real en que se inspira; por la otra, un claro dominio del lenguaje y las formas poéticas. Quizá falten grandes intuiciones; quizá no siempre el desarrollo del libro sea libre y eficaz. No es un defecto del todo. Parece ocurrir muchas veces con los libros que en cierto modo se construyen sobre una realidad en la que el autor no participa de manera existencial y profunda. Combinación de verso y prosa, *Este canto rodado* es un esfuerzo por dar transparencia e irradiación a los objetos que de algún modo forman parte del universo familiar y doméstico de nuestro país. Es la reconstrucción de lo que podríamos llamar la vida secreta y emotiva de uno de los objetos más humildes de ese universo: el canto rodado, piedrecilla gastada por los elementos y la intemperie. Un diálogo imaginario entre ese canto rodado y los demás objetos que lo rodean —arcones, muebles, plantas, etc.—, crea una tupida trama de relaciones simbólicas. Hay también en este libro una suerte de mística frente al mundo: una aspiración cada vez más acentuada de revelar la espiritualidad de las cosas. Y a través de ello se logra crear una atmósfera de fábula, que le comunica su inocencia al libro. En la reciente producción de Ida Gramcko —"Diario de una Psicótica" (1965), "Soles y soledades" (1967)— este libro destaca sobre todo por su limpidez. Es un buen ejercicio de paciencia y humildad, de pasión por las cosas y por la palabra que las recrea.

Bermúdez: las técnicas y el dibujo

EN EL MUNDO DE LA PLASTICA resulta cada vez más difícil y temerario discriminar la correspondencia de las diversas técnicas a determinados dominios. Así, la pintura, el grabado y el dibujo comparten recursos y medios expresivos, juegan con elementos afines,

establecen composiciones y problemas semejantes, pueden, en suma, trabajar sobre postulados muy cercanos. Los trabajos del cubano José Bermúdez, amparados por la denominación de "dibujos", son un caso típico de esta confluencia de vías expresivas. El trazo del dibujo está hecho con escisiones en el papel que prescinden de la utilización directa en el rasgo de tintas. La pintura es un componente esencial de la estructura de sus obras, que además emplean collages de papeles metálicos. El conjunto es innegablemente atractivo. Son obras de inmediato porte, bien plantadas, que distinguen claramente sus elementos y sus relaciones internas. No obstante, la diversidad de técnicas se complica con la aplicación simultánea de diversas tendencias: grafismo, gestualismo, informalismo, elementos de definición abstracta. Finalmente el resultado es menos convincente que las primeras impresiones. En especial en los trabajos que aprovechan manchas informales, la cohesión interna, la fusión de elementos, es poco solvente, añade una nota de extrañeza y divorcio a la entidad plástica. En los casos de reducción del número de colores y elementos, donde predominan, por ejemplo, el grabado sin color y pocos elementos que completan la composición, parece lograrse un efecto más colmado y preciso, una inspiración más clara, una mejor experiencia. Interesantes, diversos (quizás demasiado dispersos), los dibujos de Bermúdez no están destinados a pasar desapercibidos. Gustan, más que convencen.

Exposición Piera

EN LA GALERIA POLO Y BOT, abrió una exposición el pintor Emilio Piera, dándonos a conocer trabajos realizados en estos últimos años. En ellos, Piera ofrece una experiencia distinta. Nos introduce en su obra, mediante signos que evocan jeroglíficos de algún idioma perdido: resurrección de culturas sepultadas. Trabajando el plástico quemado y el collage, Piera señala dos exploraciones diferentes. En la primera abre surcos en la superficie del plástico, imprimiéndole luego tonos suaves, que nos cautivan en un diálogo casi insensible. Es un dibujo inundado de luz, no ya por el blanco, sino por la justa distribución de las zonas que no se tocan y las líneas que las hieren. Estas figuras se repiten en los collages, contentiendo islas cromáticas. Como esqueleto; puentes imposibles. Orden que produce el encuentro de la sobriedad adquirida a través del conocimiento y la sensibilidad que hace saltar la pintura, arrancándola del papel en carcajada. Sobriedad que calma las explosiones, sin extinguirlas. Es po-

sible hablar de abstraccionismo en la pintura de Piera, Pero, en todo caso, será un abstraccionismo que persigue el eco de una época que ya no nos pertenece. Que sigue melancólicamente la ruta del español. Que sorprende a un indio triste. Abstraccionismo que a fuerza de sentir la vida por los poros, adquiere para nuestra pintura una nueva ideografía.

Monografías de arte

DESDE LA ESCUELA DE CARACAS hasta los novísimos experimentos ópticos y cinéticos, abarcan las cuatro monografías de arte que circularán próximamente editadas por el INCIBA, dedicadas respectivamente a los pintores Marcos Castillo, Jesús Soto, Alejandro Otero y Carlos Cruz Diez, y ampliamente ilustradas.

Manuel Quintana Castillo, uno de los pocos artistas que prolonga su obra en la especulación crítica, analiza la pintura de Marcos Castillo, cuyas finezas se pueden medir por la famosa declaración de su deseo, alimentado toda la vida hasta su muerte ocurrida en marzo de 1966, de "pintar el aire y nada más que el aire".

A los coleccionistas interesará particularmente esta monografía, pues incluye un catálogo de obras de Castillo que desde ahora y para el futuro adquirirá un valor específico como referencia de localización de dichas pinturas.

Luis Navarro transcribe varias conversaciones sostenidas en París con Jesús Soto, en las cuales el artista detalla las etapas progresivas que lo condujeron de la pintura abstracta, vía el op-art, al cinetismo.

La monografía de Alejandro Otero contiene dos textos básicos para interpretar la significación de su pintura: el primero por Inocente Palacios, y el segundo redactado por la Galería Signals, de Londres, a manera de presentación de la retrospectiva del artista, abierta en la misma en 1966. También se incluye un texto de Otero, que se puede considerar su primera declaración acerca de los resultados de sus experiencias en el campo visual, a partir de los coloritos y los papeles pintados. Esta declaración va acompañada de nueve fotografías de las estructuras que el pintor ha realizado para la zona féerica del espectáculo "Imagen de Caracas", de próxima inauguración.

Como el de Soto, el material crítico-filológico de Carlos Cruz Diez también fue suministrado personalmente por el artista, en este caso a Carlos Dorante, quien elaboró en su estilo las teorías del artista creador de las "fiscromías", perteneciente al Groupe de Recherche d'Art Visuel en París.

Con estas cuatro monografías continuará la colección de arte del INCIBA iniciada con el *Mateo Maunare* de Ida Gramcko.

Año XXIX N° 180

HA APARECIDO la REVISTA NACIONAL DE CULTURA, en su número 180 y en su año XXIX, editada por el INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA Y BELLAS ARTES. Dirigida en esta nueva etapa por Simón Alberto Consalvi, se observa en la publicación variaciones de orden formal y un contenido bastante denso donde se combina, el ensayo con David García Bacca y Alberto Rosales, la crítica e información cinematográfica con Joao Alves Das Neves, el teatro con Isaac Chocrón, Poemas de Héctor Vera dispuestos en páginas rojas que rompen la monotonía de las letras impresas en blanco, con diversos materiales entre los que no es difícil hallar referencias al Happening, Víctor Valera entrevistado por el crítico Juan Calzadilla y un conjunto de notas de Artes Plásticas, libros y otros aspectos de la cultura. En esta última entrega hallamos también el trabajo titulado NOTAS PARA UN PANORAMA DE LA NOVELA EN AMERICA LATINA. Indudablemente la Revista Nacional de Cultura ha tomado una nueva presencia donde se observa un aumento de su calidad. La diagramación de John Lange señala un tratamiento mejor de los materiales gráficos y la disposición de los textos.

Cinemateca Nacional

Sábado	16.—	El Teatro en el Cine. JULIO CESAR, de J. L. Mackiewicz,
Domingo	17.—	con Marlon Brando, James Mason. El Teatro en el Cine. Idem.
Martes	19.—	Historia del Cine. EL CHICO (The Kid), de Charles Chaplin, con C. Chaplin, Jackie Coogan, Edna Purviance. 1921. Complemento de cortometrajes de Stan Laurel y Oliver Hardy.
Miércoles	20.—	El Teatro en el Cine. PANORAMA DESDE EL PUENTE (A view from the bridge), con Raf Vallone y Jean Sorel.
Jueves	21.—	Idem.
Viernes	22.—	Homenaje a Elio Petri. DIAS CONTADOS, de E. Petri, con Salvo Randone y Franco Sportelli.
Sábado	23.—	El Teatro en el Cine. EL KNACK, ESE ALGO Y COMO LO GRARLO (The Knack), de Richard Lester, con Rita Tushingham, Ray Brooks, Michael Crawford, Donald Donnelly.
Domingo	24.—	Idem.
Martes	26.—	Historia del Cine. NOSFERATU EL VAMPIRO (eine Symphonie des Grauens), de F. W. Murnau, con Max Schreck, Gustav von Wangenheim, Greta Schroeder. 1922.
Miércoles	27.—	El Teatro en el Cine. NACIDA AYER (Born Yesterday), de George Cukor, con Judy Holliday, William Holden y Broderick Crawford.
Jueves	28.—	Idem.
Viernes	29.—	Homenaje a Robert Rossen. EL AUDAZ (The Hustler), de R. Rossen, con Paul Newman, Jackie Gleason, Piper Laurie.
		El Teatro en el Cine. OTHELLO, de Serge Youtkevitch, con S. Bondartchouk, I. Skobtseva, A. Popov.



Domingo 17: Recital de Piano de Carmencita Moleiro en el Ateneo de Caracas.

Domingo 24: Programa de la Escuela Nacional de Opera en el Ateneo de Caracas.

Viernes 29: Recital de Sonia Sanoja en la Sala de Conciertos de la Universidad Central de Venezuela.

MIÉRCOLES 20: Exposición de Arte Gráfico Norteamericano 1967 en el Ateneo de Caracas, con obras de 89 artistas norteamericanos. Esta exposición fue preparada por The Pratt Center of Contemporary Print.

Están programados dos recitales, uno de poesía con Alfredo Silva Estrada y otro de danza con la bailarina Sonia Sanoja, en Mérida.

El Museo Arturo Michelena de Caracas permanecerá cerrado durante varios días, con el fin de realizar en sus instalaciones, algunas reparaciones en los daños que le ocasionó el sismo del pasado 29 de julio.

Afiches de Alirio Palacios

VARSOVIA CELEBRA su II Bial International de afiches. En este evento participará un conjunto de artistas especialmente invitados por el comité organizador que preside el señor Josef Mroszak. Al igual que en la anterior Bial, el pintor Alirio Palacios, de quien recientemente pudimos ver una exposición de trabajos realizados en China, ha sido invitado. El pintor ha aceptado la invitación y los trabajos que enviará son dos afiches de la ópera Doña Bárbara y uno que realizó para la Cinemateca Nacional. Esperamos que Alirio Palacios tenga éxito con su envío ya que este artista nacional ha demostrado a través de su constante trabajo poseer una verdadera sensibilidad para la creación de afiches. Esta II Bial se celebrará en 1968 en los salones "Zacheta" de la calle Malachowski de Varsovia.

Documental sobre la Juventud

JUVENTUD EN TRES MOVIMIENTOS es el título del documental que acaba de realizar en Caracas el joven cineasta italiano Giancarlo Carrer. Se trata de un film que tiene una duración de 25 minutos y que ha sido dividido en tres "sketches" o episodios que versan sobre el tema de la juventud venezolana. En un estilo lineal, no exento de fuerza y de poesía, Giancarlo Carrer nos ofrece una visión un tanto parcial pero dramática de los problemas de nuestra juventud. La visión de Carrer es fragmentaria, ello se debe más bien a una modalidad de orden técnico por cuanto el tema propuesto es demasiado vasto para un film de corto metraje. Carrer ha sintetizado su concepto de la juventud en tres instantes: *la imaginación, el estudio y el trabajo* que corresponden a tres momentos en el proceso sociológico de la adolescencia. Se observa en este film del cineasta italiano una gran unidad y un cierto dominio de lo narrativo, una imagen clara y precisa en donde se apoya todo el vigor plástico. Aunque Carrer, acaso, no se ha propuesto un trabajo crítico, su film se define más que todo por una belleza formal inspirada en las obras de los documentaristas jóvenes de Europa. *Juventud en tres Movimientos* ha sido producido por la Oficina Central de Información y la Corporación Venezolana de Fomento. En colaboración con Carrer han trabajado Jesús Rosellón (camarógrafo), Antonello Collu (asistente) y Juan Martínez (montador) y la participación del Grupo Bohemio de Levy Rosell y actores no profesionales. Con anterioridad, en Italia, Giancarlo Carrer ha realizado otros dos documentales: *La rocca della Pace* e *I Soldi*, que alcanzaron elogios de la crítica.

La Universidad de Caracas

ERA NECESARIO que se escribiera la Historia de la Universidad Central de Venezuela. Sólo unos pocos trabajos, limitándose a ciertas Facultades y Escuelas, nos ponían en contacto con una parte de esa historia. Eran, en la mayoría de los casos, bosquejos determinados por la preocupación de algunos autores. Rafael Domínguez, Plácido Daniel Rodríguez Rivero, Ambrosio Perera, Ricardo Archila, Blas Bruni Celli, Héctor Parra Márquez, Eduardo Arcila Farfán, Caracciolo Parra León y Juan de Dios Méndez y Mendoza, entre otros. He aquí no obstante, que Ildefonso Leal, egresado de la primera Casa de Estudios del país e investigador en el Instituto de Estudios Hispanoamericanos, entrega hoy el resultado de sus indagaciones: *La Universidad de Caracas: 237 años de historia*. Un volumen impreso en Selecolor, diseñado por J. E. Franco, y publicado por el Círculo Musical. *La Universidad Colonial* es el primer capítulo de este trabajo de Ildefonso Leal. Allí asistimos a una universidad sin edificio propio, con una biblioteca que asoma apenas unos cuantos títulos, con profesores cuyos sueldos no pasan de los 16 pesos mensua-

les, y con 60 estudiantes que se empeñan en aprender la Ciencia en la pequeña Santiago de León de Caracas. Vendrá después el Nacimiento de la *Universidad Republicana*, ya no cerrada, sino abierta a todas las corrientes del pensamiento. "La Universidad —dice el autor— transformará su estructura y el contenido científico de sus enseñanzas, gracias a los esfuerzos de Bolívar y del doctor José María Vargas".

Tres capítulos más completan esta historia: *Siete Décadas del Siglo XIX, la Universidad y el país y Panorama de la Universidad actual*. Los tres a semejanza de los anteriores, están escritos en un lenguaje que dista mucho de ese tono de rigidez utilizado con frecuencia por quienes se enfrentan a la tarea de investigar. El lenguaje de Leal es, por el contrario, limpio, fresco. No faltan, desde luego, las gráficas en esta magnífica edición del Círculo Musical. Tampoco las palabras de los editores: "Aclaramos que el trabajo del doctor Leal, el primero que se redacta sobre todo el discurrir de la U. C. V., es apenas resumen del material estudiado, ya que la redacción y el análisis de todo lo acopiado hubiese saltado los límites que habían

acordado los directores de esta colección concebida como un homenaje permanente a la ciudad de Caracas en el cuatricentenario de su fundación".

La Guaira

LA GUAIRA, CAUSA MATRIZ DE LA INDEPENDENCIA HISPANO-AMERICANA, se llama este libro que apareció en 1941 y que ahora reedita la Junta Conmemorativa de la fundación de La Guaira. Su autor, Casto Fulgencio López, murió hace algunos años, en la Asociación de Escritores Venezolanos, víctima de un infarto cardíaco.

No se conformó Casto Fulgencio López con volcar su emoción de guaireño en estas páginas, sino que hurgó en los papeles del Archivo de Indias y acopió una muy buena parte del material histórico que utilizó para desarrollarlas.

Todos y cada uno de los muchos aspectos de La Guaira están contenidos en este volumen. Aspectos que en manos de Casto Fulgencio alcanzan una dimensión cercana a la poesía. Porque el autor de *El Tirano Aguirre*, el autor de tantas páginas que constituyen una apreciable herencia para

nuestras letras, fue un escritor en el sentido auténtico de la palabra.

"La Nación Tarma y la voz Huayra" es el primer capítulo de este volumen. El autor se pregunta qué es La Guaira antes de la Colonia y antes de la conquista, y se responde luego: "En el principio era una mancha verde y oscura frente al ruido del mar". Siguen frases con esa muy cierta dimensión poética anotada anteriormente. Frases que se adentran por entre viejos muelles y antiguas construcciones. Frases que dicen de personajes olvidados, de piratas, de bucaneros, de corsarios. Frases, en fin, que parten del principio y llegan al presente. Para terminar sería bueno anotar que un extracto del contenido de este libro fue leído, a manera de conferencia, en el Ateneo de Caracas, la noche del 25 de marzo de 1941. En esa oportunidad se dijo muy acertadamente: "por la emoción única que lo enriquece; por el brillo de las ideas y la justeza histórica de los hechos evocados; y por el fuego patriótico en que todo él se abrasa, este nuevo aporte de Casto Fulgencio López merece saludarse de pie, como saludan los guaireños raíces a los pañuelos que se agitan en el revuelo jubiloso de las llegadas".

* Preguntas de IMAGEN

IDA GRAMCKO: UN POETA



IMAGEN.—¿Quién es Ida Gramcko?

IDA.— Es un poeta que escribe porque ama y no que ama porque escribe.

IMAGEN.—¿Por qué estudias filosofía?

IDA.— Debo decirte ante todo que estudiar filosofía en mí no responde a una búsqueda. Responde sí a la idea de hacer un trabajo sobre mi visión del mundo.

IMAGEN.—¿Esa visión del mundo está enclavada dentro de alguna corriente filosófica precisa?

IDA.— La filosofía medieval... San Agustín... me interesan especialmente. Me siento muy ligada a la concepción del mundo que poseía Agustín... perdona... me he acostumbrado a llamarlo así... con cierta confianza que da el tiempo de estar con él.

IMAGEN.—¿Cuáles son los poetas que más han influido en ti como escritora?

IDA.— Creo que San Juan de la Cruz me ha sido muy importante... claro, leo a menudo "Los salmos de David" y recibo también esas influencias.

IMAGEN.—¿Cuándo escribes?

IDA.— En cualquier momento. Ya no hay sorpresa. Tengo un solo contenido que es el contenido místico y él está, existe, es y puedo expresarlo en cualquier momento.

IMAGEN.—¿Qué piensas de la joven poesía venezolana?

IDA.— La inquietud y el afán de la nueva poesía cumplen su cometido y espero que alcanzará lo que clásicamente se llama un llenadero. Pienso que el afán o la angustia por sí mismos le son fértiles. Creo que la angustia fecunda conduce a una estabilidad lírica, individual, etc.

IMAGEN.—¿Vives de tu trabajo intelectual?

IDA.— No. Espero que la evolución del hombre permitirá con el tiempo que los creadores vivan de su obra.

IMAGEN.—¿Qué piensas de los actuales narradores hispano-americanos?

IDA.— Las búsquedas son positivas. Me interesa fundamentalmente lo que América pueda proyectar a través de ellos.

IMAGEN.—¿Tienes alguna meta en tu vida?

IDA.— Dar. Comprender. Y si puedo, orientar.

IMAGEN.—Orientar a través de la poesía.

IDA.— A través de la poesía y también de mí misma.

IMAGEN.—¿Tienes alguna relación con la magia en tu actividad creadora?

IDA.— Fíjate, la magia sólo me interesa como fenómeno popular pero en ningún momento como fuerza para la creación.

IMAGEN.—¿Te interesa el cine como arte?

IDA.— El cine como arte nuevo tiene perspectivas. Es un arte fundamentalmente sensorial con una proyección de tipo plástico, a la vez los contenidos que aporta son de real importancia.

IMAGEN.—¿Y la Ida dramaturga?

IDA.— Me sigue interesando dentro del mismo contenido de mi poesía. No estoy cerrada dentro de una sola forma de expresión. Mi teatro es la expresión de lo que pienso y de lo que siento. De no ser así sentiría que estoy en contra de mí misma.

IMAGEN.—¿Algún libro para una próxima edición?

IDA.— Sí, tengo un libro terminado, al cual no he dado nombre todavía... en verdad, ahora creo que pronto serán dos volúmenes de un mismo libro... he seguido escribiendo y trataré de concluirlo en algún momento.

IMAGEN.—¿Qué piensas del poeta César Vallejo?

IDA.— ¿Por qué César Vallejo, exclusivamente?

IMAGEN.—Bueno... Vallejo es uno de los grandes de la poesía.

IDA.— Me parece un poeta estupendo, muy dramático, un poeta que expresó en un lenguaje zizagueante su drama. No creo que "Trilce" sea un hallazgo formal, creo más bien que "Trilce" es la expresión de un poeta atormentado y desesperado. Pienso que si Vallejo hubiese podido rebasar ese tormento hubiera seguido siendo el mismo buen poeta que fue, pero en una dimensión de paz.

IMAGEN.—¿Te interesan algunos poetas venezolanos en especial?

IDA.— Muchos me interesan. Pienso que hemos olvidado mucho de lo que tenemos en el pasado como poesía. Hay nombres hacia los cuales muy pocas personas vuelven los ojos con interés. Puedo citarte algunos: Luis Fernández Álvarez, Angel Miguel Queremel, Luis Enrique Mármol, Francisco Lazo Martí, Otto de Sola, su oda a Dostoyevsky me parece impresionante; José Ramón Medina.

IMAGEN recomienda

GRAN SERTON: VEREDAS / Joao Guimaraes Rosa
comparable a *Ulises* de Joyce, uno de los libros más singulares en la historia de la novela latinoamericana. Ed. Seix-Barral.

CIEN AÑOS DE SOLEDAD / Gabriel García Márquez
novela que consagra al autor entre los más destacados escritores de Hispanoamérica; en su segunda edición. Ed. Sudamericana.

EL LUGAR SIN LIMITE / José Donoso
un mundo infernal y alucinatorio en los viñedos del centro de Chile, por uno de los novelistas ya incorporado a la gran corriente narrativa hispanoamericana. Ed. Joaquín Mortiz.

EL VIAJERO INMOVIL / Emir Rødriguez Monegal
la visión más completa e inteligente hasta ahora de la poesía de Pablo Neruda. Ed. Losada.

PUERTAS AL CAMPO / Octavio Paz
el último libro de ensayos del gran poeta mexicano, revelador de las críticas más lúcidas en nuestra lengua. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México.

ARGENTINO HASTA LA MUERTE / César Fernández Moreno
poemas escritos con humor, ya que el autor hubiera querido titular "Poemas o Ensayos", y que ya va por segunda edición. Ed. Sudamericana.

PROBLEMAS DEL ESTRUCTURALISMO / Jean Pouillon y otros
más que a una definición, varios especialistas se dedican a aplicar concretamente una de las grandes concepciones del pensamiento contemporáneo. Ed. Siglo Veintiuno.

LA CASA EN LA PLAYA / Juan García Ponce
el amor, la juventud, sus frustraciones, su nostalgia, configuran esta segunda novela del joven narrador mexicano. Ed. Joaquín Mortiz.

EJERCICIOS NARRATIVOS (relatos) / José Balza
elaboración experimental de temas y técnicas que se proponen como ejercicios del trabajo literario. Ed. Universidad de Oriente.

LAS CONTRADICCIONES SOBRENATURALES / Juan Calzadilla
poemas en donde el lenguaje personal del autor se instala con lo mejor de su capacidad destructiva. Ediciones del Techo de la Ballena.

dos novelas de JOSE DONOSO

libro-kaleidoscopio



Por fortuna la práctica de la literatura desmiente la teórica pureza de los géneros literarios. Un cuento invade el mecanismo de una "nouvelle", una "nouvelle" puede desarrollar una novela y una novela apoyarse en la estructura de un cuento. En la invención literaria todo es legítimo, si la ficción encuentra su "tiempo" y su "tono".

EL TONO

El tono en las ficciones: "Este domingo" y "El lugar sin límite" de José Donoso es descriptivo y neutral: Compone un sueño gobernado con decorados cotidianos y excepcionales. Se sitúa en un universo vecino de la fábula y del delirio y, no sin astucia, lo ordena con detalles gratuitos.

La realidad de "Este domingo" y del "Lugar sin límite" se logra por el mecanismo de la "suite" de episodios que el pasado explora y para "El lugar sin límite" un burdel en un viñedo chileno, pero sin desarrollar caracteres ni psicologías.

En casa de don Alvaro, en torno a una familia regular y convencional, en una ciudad de Chile, algunos domingos darán cita a episodios definitivos y excepcionales: iniciación erótica del muchacho Alvarito, el deambular de la Chepa —abuela cincuentona— que se perderá una tarde del domingo por un arrabal, rodeada de niños que quieren acariciar su estola de martas, mientras, desesperadamente, busca a su protegido Maya —un asesino que la Chepa ha logrado liberar y en el cual sublima su amor confuso o su caridad— que ese domingo asesinará a la Violeta.

"Y a pesar del cansancio, tropezando y volviendo a caer y luego levantándose con la ayuda de uno de los chiquillos, la Chepa sigue persiguiendo a la chiquilla que ya ni siquiera divisa, demonio, tú sabes que está haciendo Maya ahora y no me quieres decir, y no me quieres mostrar por donde se sale para ir donde la Violeta. Ya no se divisan casas. El suelo está blando, y allá, al otro lado, las siluetas de los gazóganos con luces que se prenden y se apagan: rojas, amarillas, y el cielo cható como una tapa de nubes. Es imposible caminar en este cerro blando y fétido en que sus pies se entierran. El grupo se diluye, distraídos, jugando en el basural a la luz de la luna que las nubes de pronto descubren en su vuelo y luego vuelven a cubrir; encuentran zapatos y se los prueban, otro desentierro una escupidera y orina en

ella entre las risas de los demás, y gritan a sus perros. Ella sigue tratando de subir, o de bajar, todo está tan revuelto y sus pies quedan pegados en la basura podrida y no puede sacarlos y se hunde más y más hasta que no puede sacarlos y se hunden más y más hasta que no puede y cae. Quiere mirar las luces rojas de un avión que planea muy bajo pero no tiene fuerzas ni para levantar la cabeza, y los niños están ocupados de sus juegos, la Chepa se tiene en esa cama blanda y hedionda tratando de respirar. Sus manos tocan cosas resbalozas que se deshacen al apretarlas y no puede respirar. Ni ver. Se alcanza a dar cuenta de que un niño con su perro salta encima de ella como si no fuera más que otra basura. Respirar... Después se cerraron sus ojos".

Y en este otro lugar, en ese otro espacio novelesco, en ese caserío de los viñedos en la zona central de Chile: un diminuto infierno toma la forma de un burdel de campo, en "El lugar sin límite". Condicionado de antemano y controlado, una situación grotesca será sinónimo de la espera del progreso, en un pueblo sin esperanzas. Pero todo vive en el infierno, cuando ese infierno está en la tierra de viñas. Hasta el olor de las uvas podría sospecharse en el vestido de manola, que entusiasma a Manuela —un maricón delirante— y en el pelo de la japonesita que no aprende de la prostitución. Todo vive en ese burdel que late como un viejo corazón que se apaga, junto a ese fondo cubierto de viñas: El Olivo. Ese pedazo de realidad americana y sub-desarrollada se parece a un suburbio del infierno, en dependencia del azar gobernado. Allí la situación, los personajes, el decorado literario pareciera que no hubieran podido haber sido imaginados de otra manera. Y en esta suposición está el arte de la novela, y el secreto del tono literario de José Donoso, que seduce por su indiferencia. La neutralidad de su ficción no entra en complicidad con el lector ni con el personaje, pero sí con la situación grotesca, en el momento que la situación grotesca madura. Entonces, su tono se hace, secretamente, patético y alcanza el acorde final que ilumina el fondo de la situación novelesca y nos permite conocer el universo creado como un objeto accesible, cercano. El maricón: La Manuela sale del burdel vestido de manola, con dos machos clientes del negocio. Después de una insinuación desafortunada, la Manuela recibe

una paliza y logra escapar, pero morirá comida por los perros del Olivo:

"Tal vez no fueran ellos sino otros hombres que penetraron la mora y lo encontraron y se lanzaron sobre él y lo patearon y le pegaron y lo retorcieron, jadeando sobre él, los cuerpos calientes retorciéndose sobre la Manuela que ya no podía ni gritar, los cuerpos pesados, rígidos, los tres una sola masa viscosa retorciéndose como un animal fantástico de tres cabezas y múltiples extremidades heridas e hirientes, unidos los tres por el vómito y el calor y el dolor allí en el pasto, buscando quién es el culpable, castigándolo, castigándolo, castigándose, deleitados hasta en el fondo de la confusión dolorosa, el cuerpo endeble de La Manuela que ya no resiste, quiebra bajo el peso, y ya no puede ni ahullar de dolor, bocas calientes, cuerpos retorciéndose, hasta que ya no queda nada y la Manuela apenas ve, apenas oye, apenas siente, ve, no, no ve, y ellos se escabullen a través de la mora y queda ella sola junto al río que la separa de las viñas donde don Alejo espera benevolente".

CUENTO Y NOVELA

En el cuento lo caprichoso parece natural, lo fantástico cotidiano. En la novela la situación caprichosa debe ser justificada y el acontecimiento fantástico explicado. El cuento está más cerca del surrealismo gobernado y de la fábula; el símbolo y la alegría le son familiares. En cambio, en la novela se inventa o descubre una realidad ordenada, que nos hace reconocer la ficción con mayor realidad que aquella en la cual vivimos.

En las novelas: "Este domingo" y "El lugar sin límite" de José Donoso, las situaciones son más importantes que los caracteres y las ficciones están más cerca del mecanismo del cuento y de la "nouvelle", que de la composición novelesca; simplemente, porque prevalecen en el recuerdo del lector, con mayor fijeza, las situaciones y no los héroes. O porque, estas novelas están impulsadas por la libertad interior del cuento, por su sumisión a lo excepcional, por su tentación de lo grotesco. Los personajes, de estas historias, no se liberan de la voluntad del autor que los crea, ni se arriesgan en sus propios destinos, ni progresan en sus posibles laberintos interiores. Sus pobres destinos están condicionados y marcados de antemano, sujetos a su "muerte propia". Sin embargo, "Este domingo" y "El lugar sin límite", aunque sean novelas complicadas con la técnica del cuento y de la "nouvelle", son ficciones que poseen las virtudes de la ficción novelesca, menos inclinada por el prestigio del estilo que por las leyes de la vida. Ellas saben no hacer concesiones a lo decorativo, pero si a la superstición de lo grotesco, de lo sórdido. Y saben confundirse con el mismo universo de las ficciones de Luis Buñuel, de Goya, de Valle Inclán. Simplemente, porque los fascinantes y caprichosos esperpentos, no son ajenos a José Donoso.

Marta Mosquera

José Donoso / *ESTE DOMINGO* / Editorial Zig-Zag 1965
Santiago de Chile.
José Donoso / *EL LUGAR SIN LIMITES* / Serie del Volador, Editorial Joaquín Mortiz.
México. 1967

REVISTA
NACIONAL
de CULTURA

Apartado 12497 / Caracas.