

imagen

Quincenario de Arte, Literatura e Información Cultural / N° 7 / Caracas, 15/31 de agosto 1967 / Bs. 0,50

EN ESTE NUMERO:

■ Suplemento Especial sobre la entrega del Premio Internacional de Novela "Rómulo Gallegos" ■



Oswaldo Trejo

Y SU OBRA

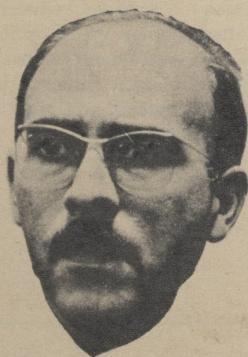
Carl Sandburg:



POEMAS

Conversación con

ALBERTO

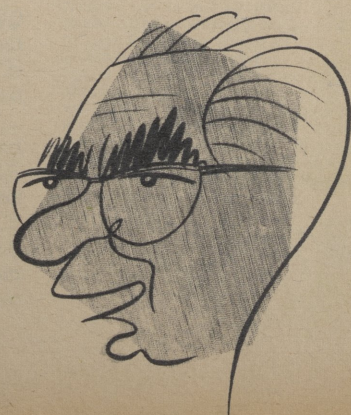


ROSALES



Blake sin profecía

JOSUE DE CASTRO



presencia de la crítica

LA CRITICA ES ALGO ESENCIAL A TODA CULTURA Y A TODA EPOCA; ALGO INHERENTE A

la actividad misma del espíritu. Ha sido siempre, y acaso no dejará de serlo, una posibilidad privilegiada de valorar las obras de creación. ¿Habría algún ser con sensibilidad en el mundo que en presencia de una obra de arte sea capaz de permanecer en una suerte de *epogé*, de suspenso, sin reaccionar críticamente frente a ella? No dejaría de hacerlo ni aún cuando aceptase como un hecho de que aparentemente ya no hay valores eternos en el arte, de que ya no hay modelos superiores que seguir. Esto último no infundiría temor a nadie. Hoy los valores estéticos no se aceptan sino como aventura. Lo que cuenta es la intensidad y la lucidez con que se viva esa aventura. De manera que pretender encadenar la crítica a preceptos ya superados, a cánones, a normas paradigmáticas, para luego concluir astutamente que como tal es una manifestación del pasado, y por lo tanto carece de vigencia, es algo más que simplismo. Esa actitud parece proponer como un *no man's land*, una tierra de nadie donde todos puedan vivir, seguramente no acuciados por la validez de su obra, sino más bien regocijados de que nadie tenga derecho de ponerla en cuestión, ni siquiera de valorarla. ¿Y no hay también una velada intimidación en todo ello? La crítica es valoración y toma de conciencia; sin valores y sin conciencia el arte dejaría de ser una fuerza fundamental del hombre. La crítica no vive de patrones ni de esquemas, sino que va surgiendo desde la perspectiva vital de cada generación. Aun las grandes obras del pasado se ven modificadas por la mirada de las generaciones sucesivas. Por ello, no se puede concebir a la crítica como un simple género que ya se ha estratificado en la historia. ¿No habría, por el contrario, que verla más bien como un fenómeno moderno y en especial de nuestro tiempo? Nunca como ahora se han formulado los más formidables sistemas críticos. ¿Habría que citar el existencialismo, el estructuralismo, la psicología profunda, la crítica marxista, la crítica puramente estética y aun la estilística? Posiblemente pocas veces como en nuestra época se ha podido valorar una obra de arte en toda su plenitud. El arte mismo se ha convertido en una actividad crítica. En el "Ulises" de Joyce se prepara la crítica más radical a la novela. La poesía moderna, desde Baudelaire hasta los surrealistas, es crítica de la propia poesía. A su vez, el crítico corre la misma aventura del creador: deshace y rehace ciertos valores. Por último, ¿no resulta prematuro hablar de la extinción de la crítica en un país, como el nuestro, donde justamente nunca se la ha ejercido a cabalidad? Desde las páginas de este quincenario aspiraremos siempre a ejercerla, con amplitud, pero también con objetividad y rigor. Es quizá uno de nuestros verdaderos compromisos.

g. s.



imagen

Nº 7 / Caracas, 15/31 de agosto de 1967

Jefe de Redacción: **Esdras Parra**
Diagramación: **Karmele Leizaola**

Quincenario de Arte, Literatura e Información Cultural, publicado por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes.

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

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

ORDEN DE SUSCRIPCION

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

Nombre y apellidos
Dirección completa

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

Apdo. 12497 — CARACAS

JOSUE DE CASTRO

—Más de seiscientos millones de latinoamericanos en el año 2.000.

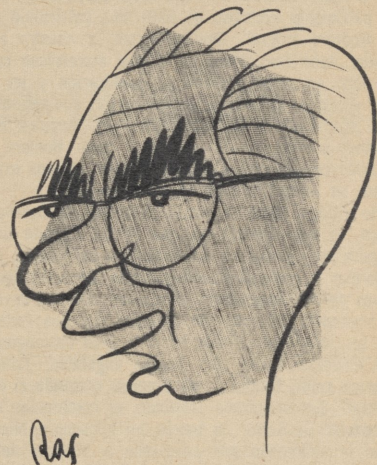
—La ayuda de los países ricos está contaminada de neocolonialismo.

—Los "Centros de Decisión" no aceptan cambios y son abogados de la contrarrevolución.

—Necesaria una revolución que dé paso a los 2/3 de la humanidad que no consume.

—El Control de la natalidad no resolvería el problema del hambre en Latinoamérica.

—Es preciso atacar, en el mismo plano, las cuestiones del pan y del acero.



RAS

PASO por Caracas el hombre que ha dado estado legal a la palabra "hambre" dentro de los organismos internacionales, en el seno de los cuales se empleaba públicamente el vocablo "subnutrición" que suena menos fuerte cuando se refiere sobre todo a millones de seres humanos. Su primera victoria al ser elegido presidente de la F. A. O. en 1952 (Organización para la Alimentación y la Agricultura, de la O. N. U.), fue que la entidad dirigiera la primera "Campaña Mundial contra el Hambre", haciendo entrar con ello esta noción definitivamente en la mentalidad oficial.

Se trata del brasileño Josué de Castro, al que el gobierno de Castelo Branco privó de sus derechos políticos; no puede ser elegido para cargos públicos ni tampoco intervenir en la elección de los demás, pero por lo menos ya le permiten visitar el Brasil, de donde regresaba cuando le vimos en Venezuela. Vino invitado por la Creole para establecer contactos con los organismos públicos y privados interesados en la problemática del desarrollo de los pueblos más pobres o quizá menos ricos. Es presidente del C. I. D. (Centro Internacional para el Desarrollo) en donde se reúnen países capitalistas, socialistas y del "Tercer Mundo" que es el que llaman "Subdesarrollado".

Hablamos con un personaje de tez oscura, de pelo canoso pero con cejas negras y esesas, alto y sonriente, que dice las cosas con suavidad —por muy fuertes y valientes que sean en el fondo— y en un castellano correcto. De cerca de sesenta años pero con vitalidad mental y física —aparentemente— de treinta. Desde hace tiempo venimos levándole y de su "Geografía del Hambre" (Editorial CID, comentarios de Enrique Ruiz García) reproducimos afirmaciones impresionantes: "Los 15 países más pobres, pero donde vive más del 50% de la población mundial, reciben poco más del 10% de la renta total del mundo"; "Los 19 países del mundo controlan el 68% de esa renta, aunque no cuentan ni con el 20% de la población mundial"; "Antes de la II Guerra Mundial, la renta de un norteamericano era 15 veces mayor que la de un habitante de la India. Un cuarto de siglo después, es 35 veces más elevada".

Preguntamos a De Castro.

—¿Siguen teniendo vigencia las cifras de "Geografía del Hambre" en su edición de hace dos años?

—Las diferencias entre los países ricos y los pobres se han incrementado como consecuencia del crecimiento de las poblaciones del Tercer Mundo. Y de continuarse esta elevada tasa de crecimiento, la situación de hambre en esta década y las siguientes se perpetuará. A menos que, además de aumentar el producto nacional bruto en un 5% —que es el mínimo proyectado por las Naciones Unidas—, se incrementase considerablemente también la oferta de alimentos, de manera que el margen sobre el crecimiento de la población fuese lo suficientemente fuerte para mejorar la actual crisis alimenticia.

—¿Cuál es ese incremento de población actualmente?

—Los últimos documentos disponibles acusaban que la población en el Lejano y Medio Oriente crecía en un 2,5% anual. En América Latina ese crecimiento llega en promedio al 3%. Esto significa que, para fines de este siglo, en nuestra América se habrá triplicado el número actual de sus habitantes, llegando a los 624 millones de seres en el año 2.000. En Asia pasarán de 1.651 millones a 3.307. En África, de 273 a 550. En total para todo el mundo, de 2.974 millones en el año 1960, se estima habrá en el año 2.000 la respetable suma de 5.715 millones; de ellos corresponden al "Tercer Mundo" nada menos que 4.481 millones.

Josué de Castro dijo no hace mucho tiempo en declaraciones publicadas: "Los norteamericanos no podrán mantener su influencia mundial salvo si aceptan contribuir de manera desinteresada al desarrollo de los países pobres; es decir, si apoyan los cambios institucionales y las reformas de estructura sin las cuales ni la ayuda financiera ni la técnica serían de utilidad". Por otro lado se sabe que en 1963 los gastos militares de los Estados Unidos eran de alrededor de 50.000 millones de dólares, algo así como los dos tercios de la renta nacional de todos los países del Tercer Mundo reunidos. Y que existe un compromiso internacional contraído por las grandes naciones industriales de ayudar a los países menos desarrollados cuando menos con el 1% de su producto nacional bruto; pero este compromiso no lo cumple prácticamente nadie. Los Estados Unidos sólo contribuyen con un 0,6%. Sobre estos datos nos dice Josué De Castro:

—Son reales. Y los "Centros de Decisión" norteamericanos tendrán que reestructurar su política en beneficio del mundo del cual son hoy la más grande potencia, pero también en beneficio propio. Soy amigo de los E.E.U.U., cifro en este país grandes esperanzas y soy además el único extranjero que ha sido honrado por su Academia de Ciencias con el Premio Roosevelt; por el libro "Geografía del Hambre", precisamente, donde afirmo muchas de estas cosas. Por ello insisto siempre en hacérselas claras a mis amigos norteamericanos.

Existen allí tres grupos bien definidos. El pueblo norteamericano, que es muy cooperativo, cordial y sensible a la pobreza del mundo. Los medios cultos constituidos por Fundaciones, Universidades, Sindicatos, ciertas Empresas privadas o públicas que también comprenden el problema. Y los que llamo "Centros de Decisión" dominados por la preocupación obsesiva del comunismo, del peligro chino, de la defensa nacional, del cual forman parte fuerzas muy distintas, unas financieras y otras militares, pero todas las cuales defienden el "statu quo"; trabajan contra ellos mismos, pues debían ser los promotores de una revolución de sentido hegeliano, de paso de lo cuantitativo a lo cualitativo, la cual podría dar acceso al mercado mundial a esa masa periférica que no consume nada y que constituye los dos tercios de la humanidad.

El foso que separa a los países ricos de los pobres, se ensancha más cada día, de

manera dramática, amenazando la paz y la tranquilidad del mundo. Las naciones industriales, incluidos los Estados Unidos, distribuyen una media de 8 billones de dólares por año entre 101 países del Tercer Mundo. Pero, casi siempre, esta ayuda está contaminada de neo-colonialismo y no significa un esfuerzo ordenado hacia el desarrollo de los países de esta área. Es una ingenuidad peligrosa la idea de preocuparse tanto por la seguridad nacional y olvidarse de que ella no vale nada si no la hay mundial. La tranquilidad del mundo depende precisamente de esa tensión existente en las naciones hambrientas y rebeldes que aspiran al cambio de estructuras y se muestran hostiles a las grandes potencias que no les ofrecen apoyo para esa aspiración. Si los Estados Unidos emplearan un mayor porcentaje en el desarrollo del Tercer Mundo que en sus Fuerzas Armadas, estarían protegiéndose mejor a sí mismos. Escribo ahora un libro sobre este gran país, en relación con el peligro que significa para el mundo esa resistencia a aceptar los cambios, ese convertirse o aparecer como abogados de la contrarrevolución.

—Hace años propuse en las Naciones Unidas la creación de un Fondo de Desconversión y Desarrollo, formado por economías de guerra para aplicarlas en beneficio de ese Tercer Mundo. No fue aprobado por la oposición de quienes podían oponerse. Ahora me alegra ver que el Papa Paulo VI ha retomado la idea adoptándola además en la Encíclica Populorum Progressio, lo cual significa un importante apoyo moral. Pero la realidad es que hay que seguir trabajando para formar el clima necesario a una política de cooperación internacional. Esta es la razón del "Centro Internacional para el Desarrollo", organismo no gubernamental, constituido principalmente por Universidades, Fundaciones —la Creole es miembro del Comité—, Sindicatos, Empresas privadas, aunque también están los gobiernos tanto de los países capitalistas como de los socialistas y de los del Tercer Mundo. Los hombres que trabajan en el C. I. D. son de acción, acostumbrados a las realizaciones concretas, decididos a convertirse en un grupo de presión a favor de una política de desenvolvimiento armónico del mundo. Es una entidad que se mueve y actúa libremente sin que la entorpezcan los dispositivos diplomáticos, divulgando lo que se hace bien y proponiendo reformas para lo que se hace mal en orden a ese desarrollo. Órgano de consulta, de investigación, de consejo ante los Jefes de Estado del Tercer Mundo y promotor de grandes proyectos, principalmente relativos a la educación y formación humana, del estilo de la Universidad Internacional para el Desarrollo.

—¿Cómo es o será esa Universidad?

—Acumular conocimientos y riquezas sin modificar el comportamiento y los hábitos de las poblaciones y de los gobiernos, es un error psicológico y lleva a un fracaso seguro. Es necesario trabajar en la formación de esa conciencia a que me referí, a la medida de las realidades técnicas, económicas y sociales del Mundo de hoy. Es un problema pues de educación y no se podrá promo-

ver el mejoramiento de las regiones menos desarrolladas del mundo sin disponer de cuadros humanos capaces de absorber y de aplicar los conocimientos y las técnicas apropiadas. Será en realidad una confederación de Universidades de los tres mundos incluyendo el nuestro en vías de configuración económica, en la cual cada Centro de educación superior ya existente formará los técnicos para los que se encuentre más especializado y mejor equipado desde el punto de vista material y humano. Una fábrica de hombres responsables y capaces de enfrentarse a la dramática y desafiadora lucha contra el subdesarrollo mundial. Estamos en fase muy adelantada de su puesta en marcha, contando con la adhesión de muchas Universidades del mundo entero. Pronto se celebrará un coloquio internacional, con participación de educadores y especialistas, para elaborar el proyecto definitivo e iniciar actividades en 1968 posiblemente.

De otros muchos temas hablamos con el profesor De Castro. Como del espinoso control de la natalidad, cuyo empleo no acepta con carácter oficial para la América Latina. Su tesis es la de un médico humanista.

—La idea malthusiana —afirma— se apoya en la teoría, que nada justifica científicamente, de que el hambre es el resultado matemático de una producción agrícola que aumenta menos que la población. Esa idea permitió a los ingleses, en el siglo XIX y parte de éste, ofrecer al mundo la explicación del hambre de los hindúes, colonizados por ellos, haciéndola pasar por un fenómeno natural. La verdad es que la lucha contra el hambre es la batalla contra el subdesarrollo.

—¿Entonces?

—Están enfrentadas dos mentalidades. Una quiere cortar la explosión demográfica por medio de la llamada "revolución de la píldora"; solución pragmática y en cierta medida a favor del "statu quo" de que le hablaba antes. La otra cree que la solución no es malthusiana, sino de reforma y renovación y que será el desarrollo, la preparación de los hombres, unas relaciones internacionales más justas —sobre todo en los intercambios de productos—, ahora con precios muy perjudiciales para los países del Tercer Mundo—, el camino para resolver el problema. La misma posición que tiene la Iglesia católica después del Concilio: la eliminación de estructuras económicas colonialistas, por la reforma agraria y el desarrollo industrial, conducidos paralelamente, pues sin reforma agraria no será posible la industrialización verdadera. Si la agricultura no marcha al ritmo necesario, la industria carecerá de materia prima y la población de alimentos, por lo cual puede decirse en forma de slogan, que es preciso resolver, en el mismo plano, el problema del pan y del acero; y eso necesita de más brazos capaces de explotar los inmensos recursos naturales de estos países.

EL regreso de Oswaldo Trejo nos indujo a concretar el impulso, que siempre había estado presente en nosotros, de escribir algo sobre su obra. Este impulso coincidió con la relectura de "El Reino de este Mundo", de Alejo Carpentier, en cuyo prólogo hace consideraciones sobre la presencia de elementos nuevos, de un material aún no suficientemente explotado por nuestros escritores, lo que él llama "lo real maravilloso". "La presencia de lo real maravilloso —dijo Alejo Carpentier— no es patrimonio exclusivo de Haití sino patrimonio de la América entera". Oswaldo Trejo, a nuestro entender, toca esas zonas de lo real maravilloso con su obra, en pleno proceso de maduración y en la que acaso no está lejos de lograr una compenetración aún mayor y más congruente, un lenguaje expresivo nuevo y hacer un poco como Homero y Hesíodo cuando comenzaron a ordenar el caos existente en la multitud de olímpicos griegos.

No importa cómo se considere la obra de Oswaldo Trejo, lo que importa es que él ha logrado una manera muy propia de encasillar los personajes, de deformar la realidad embelleciéndola, de hallar imágenes de relampagueante plasticidad que nos llevan al encuentro del pequeño universo que nos rodea, del ser individual volcado hacia la gran cosmogonía del universo, hacia esos "soles vegetales, redes, cuernos rojos, franjas como espadas cruzando el día sideral" que observaba Trasíbulo, el hombricillo de "Depósito de Seres", a través del telescopio, mientras se esforzaba por adaptarse a aquella delirante oferta de trabajo en medio de sus habitáculos de mesas y sillas dispuestos para la familia. Ha logrado una manera de ordenar sintácticamente el lenguaje a su arbitrio sin por eso alejarnos de la comprensión del relato, de la sensibilidad de los personajes o de la suya propia. Experimentamos ante su modo de expresarse la sensación de hallarnos formando parte de la aventura de un safari, adentrándonos en la maleza del diccionario y la gramática como si penetrásemos en una selva inextricable cuyo título de propiedad poseemos pero cuya verdadera extensión ignoramos. Con el lenguaje de Oswaldo Trejo hay que tener cuidado de estudiar el sentido que da a los accidentes gramaticales, adivinar el significado de un "ser" frente a un "estar", de un "haber" frente a un "tener", pues al mismo tiempo que imprime claridad al rasgo individual por medio de contrastes, destacando o fundamental de lo accesorio, se da el caso de que muchas veces sus palabras se animan en sentido de opuesta y esencial significación. No se trata de lo que Gilbert Murray califica, refiriéndose a los comienzos de la religión griega, de que hallemos en sus relatos seres a los que pudiera describirse como a "una forma con muchos nombres". Por el contrario, encontramos en Trejo una unidad sólida, consistente, en la que las palabras encuadran y nos son impuestas sobre un fondo singularmente distinto a ellas mismas para así contribuir a acentuar la sensación de irrealidad que da a los elementos

del relato. Ante ellas (las palabras) nos sentimos como ante una de esas danzas alucinatorias que nos obligan a proseguir con el impulso que las sostiene, como si nos hallásemos ante la ceremonia de iniciación y renovación de las palabras, haciéndonos olvidar la precariedad que acostumbramos dar a nuestros pensamientos. Como diría acaso el mismo Trejo, "es un asunto para mirar y leer", un asunto —agregamos nosotros— en el que empleamos también los demás sentidos, hasta alcanzar ese sentido casi sensorial que él da a las palabras: "Mirar los días amarillo cadmio, leer el crecimiento de los colores en las semanas fugitivas", "rescatar los meses sin asir, aquellos que al pasar se hundían en círculos a través de la luz que alumbraba jaulas con lunas y cometas".

Se olfatea, se gusta y se tacta, además de leer y mirar sus palabras. Es allí donde reside la fuerza del estilo de Trejo, donde encontramos la poesía oculta en su sentido más hondo, donde la trama sirve a modo de caballete para ir rellenando, dibujando a pincelazos, con el color de palabras y frases de una gran armonía subjetiva. Es lo increíble relatado, corporeizado en palabras de una gramática nueva: "La casa conserva todas sus ventanillas y la puerta ancha que será abierta", "de este verano son los pájaros e insectos, los sapos arrugados con ojos de mayor asombro y las plantas secas, huella de pasados veranos y de las hojas tiernas dentro de esos muros, ignoradas". Es allí donde Oswaldo Trejo encuentra la verdadera razón para insistir en ese su estilo impregnado de pathos, oscuro y luminoso a un tiempo, inteligentemente o irracionalmente instintivo. Un estilo que no requiere explicación, tan sólo ir añadiendo, midiendo con los sentidos la mayor o menor altura, el olor, el tacto o el sabor de las letras ordenadas en palabras y frases. Es allí donde encontramos el relator oscuro y convincente que minimiza o engrandece, ridiculiza o exalta a sus personajes llevándolos desde la condición demiúrgica de oráculos infalibles hasta el extremo opuesto reduciéndolos a la condición de simples amibas. Lo real maravilloso adquiere entonces una mayor intensidad como en aquel ámbito fabuloso de lo onírico donde se mueve el relato de "Las Islas", mezclando la nostálgica ternura a lo prosaico cotidiano, dándonos de pronto el brusco empujón que nos sitúa en el tiempo, en la verdadera edad de la vida...

Hay en Oswaldo Trejo, sobre todo en su último libro "Andén Lejano" —todavía inédito pero próximo a aparecer en las ediciones del INCIBA y del cual hemos tenido el privilegio de leer los originales— el hermoso y repetido motivo del monólogo, diálogo consigo mismo, con mucho del método socrático, el "conócete a tí mismo" con sus "daimones", su afanoso consultar de oráculos, el deformado oráculo de sí mismo. ¿Quién al leerlo no piensa en algún lenguaje delfico, deliberadamente oscu-

ro, como la muerte, como el fin y el origen de la vida misma? "Mientras llegas, el pasado de esperas de Ecce Homo sigue distanciándose de Ecce Homo, del Ecce Homo que desconoce ir en tu presente. Pero es el futuro, ya anticipado en las visperas de lo que está por suceder, el que más te aleja de Ecce Homo. El mañana sin que te detenga lo que va a ocurrir, Ecce Homo, está invadiéndote el hoy, y también todos los ayeres entre los cuales un ayer se adelanta, desde muy atrás, para adentrarse en tus distancias, en las que estás, en las que vas..."

Oswaldo Trejo alienta en nosotros, desde él mismo, un soplo de sostenida ternura, de algo que desemboca con el apretar de los años en ese oscuro lagar donde lentamente fermenta el vino de la más oculta y maravillosa madurez, al mismo tiempo que hay en él una irrefrenable ansia de hallar el calor de rincones y regazos ya perdidos o por devenir... Y esto puede suceder aquí o allá, no importa en qué lugar, altura o profundidad, no importa la forma, la textura, su cualidad intrínseca, su calidad de parte alícuota o decimal, su ir o venir, su estatismo o su girar siguiendo la rosa de los vientos, los paralelos o meridianos, las categorías del Organum; siguiendo los aromas, aquel aroma que hierve la pituitaria más profundamente, más cerca o más lejos del cerebro, de la cúspide sensorial o sensitiva. Su riqueza emotiva penetra profundidades abismales y la perspectiva interior cobra relieves de paisajes subjetivamente reconocibles, con la certeza de haberlos vivido de manera completa y definitiva: "otras gentes te conocieron Ecce Homo, antes que Ecce Homo, antes que los seres que están en la memoria de quien escribe cartas semejantes, llevando máscaras sin saber por cuanto tiempo..." La acción se desarrolla a plenitud llenándonos cada poro emotivo con la misma materia que ocupa cada una de nuestras vísceras. ¡Qué soledad tan dueña y tan plena de uno mismo, la que nunca habrá de vaciarse, de extinguirse, en esa noción del tiempo "que en uno permanece y que siempre está llegando"! Es la ternura fetal de origen y del humus materno, la pregunta del que percibe plenamente lo maravilloso y, sin embargo, busca, busca más, sabe que existe más aun todavía en lo recóndito del ser y de las cosas.

Junto a esta originalidad, este idioma expresivo suyo, van unidas su creación y su vida, tan de suyo alejadas del realismo escatológico y licantrópico de los surrealistas. En Oswaldo Trejo las palabras parecen como si estuviesen animadas de un soplo creador genésico, sostenidas por una técnica marionetista, unidas por hilos que comienzan y terminan en su propia inspiración. El dinamismo que anima sus palabras es acaso semejante al que anima las partículas iónicas en el seno de la materia y la aparente anarquía de las palabras encierra, por el contrario, una completa unidad dialectal de gran



sobre Oswaldo Trejo y su obra

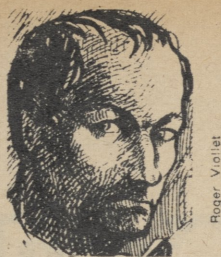
resonancia. Hablamos de dialecto porque es precisamente en el dialecto en lo que se piensa cuando el idioma cambia y es tratado en determinadas formas semejantes a las que usa el prestidigitador empleando trucos de acción tan fascinantes y reales: pañuelos y palomas escamoteados hábilmente ante nuestra vista. Se trata de un lenguaje o dialecto en apariencia directo pero que conlleva sugerencias, resonancias, materia de eco sensible; lenguaje que nos retrotrae a tiempos subjetivos, a edades cuya frescura guardamos con celo ritual en el fondo de antiguos cofres sellados.

Al leer a Trejo nos preguntamos qué parentesco lo une con aquel Príncipe de Lampedusa del "Gato pardo", por su atmósfera evocadora, este confundirse simultáneo de la palabra impresa con los sentidos, no propia, ni exactamente con la razón pura; el diluirse instantáneo en la visión subjetiva, en las más escondidas pupilas; por su ser directo, simple, elemental en la apariencia, aun cuando lo sabemos sostenido por la experiencia y el avatar previos. Es el trabajo lento, pausado, iluminadamente paciente del insecto que prepara sus obras a nuestro asombro, un relatar de sí mismo, de oráculo sibilino que habla y siente por nosotros, por todos aquellos que consultamos, inquirimos en la clarividencia mágica de lo diurno, con sus sombras, sus opuestos interrogantes de fin y principio que no acaban. Es la infinitud tras los muros que nos circundan junto a la inexistencia aparente de todo como real, como sueño repetido, como instantes que se borran dejándonos la impresión confusa de algo existente y vivido por uno y también por otros seres semejantes a uno mismo. Leyendo a Oswaldo Trejo reafirmamos la creencia de que hay mucho de verdadero en las experiencias mediúnicas de los posesos, en la reencarnación y en los karmas de las más remotas civilizaciones, en la interpretación hermética y cabalística de los textos escatológicos, en el avatar del comienzo uniéndose inacabablemente con el fin, en el Nus y el principio y en todo aquello que resulta de la búsqueda a una respuesta a lo supremamente desconocido.

Todo esto y más podríamos decir de Oswaldo Trejo, reafirmándonos en su conocimiento personal, siguiéndolo en el camino que lleva donde deberá continuar, utilizando los mismos medios de expresión, manteniéndose siempre en mitad del trayecto que va del primer hombre, terrenal, de la tierra, al segundo, ya dueño y señor de su propio cielo creador.

"...y del tiempo, Ecce Homo, donde quieras que te encuentres...
...sabes que el universo prosigue en movimientos...
...con sus seres y sus cosas...
...desde siempre, Ecce Homo..."

Luis Frias



LAS FLORES DEL MAL

de
**Charles
Baudelaire**

A MAS DE CIENT AÑOS Las Flores del Mal, de Charles Baudelaire, aún siguen leyéndose. Ello demuestra la singularidad, lo expectante de estos poemas abiertos a los diversos cauces de la vida. No sólo por lo extraño y misterioso que en su lírica encierra, sino por lo revelante de mundos aún no conocidos: el alma humana.

Si Baudelaire asistió al climax de su temperamento, ante estas frías y filosas confesiones, ello se debe a que su espíritu extrapoético jamás eludió esa realidad contrastante, ante el dilema del ser y no ser. La existencia misma con sus polos opuestos. La risa pura, sin mezclas, el sarcasmo: lo satánico, y, en fin, lo terrible que late por debajo de la espasmódica conciencia.

Las Flores del Mal, que hoy son tan populares, "que las leen hasta las modistillas parisinas" y que ha ejercido mayor influencia en los poetas del mundo, fue casi censurada, por el mismo sexto juzgado correccional del Senado que procesó a Flaubert "por ultraje a la moral pública y religiosa", con su Madame Bovary. Hoy por hoy, el caso se ha subsanado. Y las evocaciones satánicas de Baudelaire son aceptados y hasta leídas de memoria, por ese gran público universal. Anheloso por los hallazgos humanos que esta obra contiene. Y, lo ilimitado de su expresión. Si algo nos impresiona en la poesía de Baudelaire, es su plenitud desbordante. Su vuelo casi nocturnal, hacia las formas más excelsas de lo infinito. Agotó, si se puede decir, el máximo de sus propias posibilidades. Es por ello que significa más que una fuente inagotable, donde se deleitan, sin menoscabo de la influencia que puedan recibir los actuales parnasianos.

Marcel Raymond, escribió de este vate francés del pasado siglo, que su gran mérito consistía en haber hecho del paisaje urbano, de las cosas, de las habitaciones, de los interiores, el objeto de su contemplación y de haber visto hasta su fealdad y en sus absurdas analogías secretas con sus propias contradicciones. Un estado de comunión, entre el sujeto y el objeto".

Aunado a las Flores del Mal, hallamos poemas de tan variado lirismo como el soneto "Correspondencias": Naturaleza es templo donde vivos pilares / dejan salir a veces tal cual palabra oscura / entre bosques de símbolos va el hombre a la ventura / que lo contemplan con miradas familiares. Como ecos prolongados desde lejos fundidos / en una tenebrosa y profunda unidad / vasta como la noche y cual la claridad / se responden perfumes, colores y sonidos/. Y si en la "Carroña" nos evidencia su crudo patetismo, su feísmo como valoración de la estética contemporánea, en el soneto "Correspondencias", nos conduce hacia las regiones más hermosas y más sublimes de la naturaleza, la selva de los símbolos.

El deseo de perfección insatisfecho de Baudelaire, refleja su mórbida sensibilidad. Su entelequia individual, dimanante de incalculables proyecciones, propio de los genuinos poetas. Una inteligencia alerta con sus cinco sentidos, para percibir los hábitos corruptores del mundo. De ahí, su victoria definitiva,

va, sobre las fuerzas definitivas que a cada momento le asechaban; caso semejante, se dio en el Dante, con su "Divina Comedia". Hombre y artista, indisolublemente ligados para desentrañar los caminos, los pasos que dirigen hacia los brazos hilarantes de la muerte. Leamos un poco, a la manera de ilustración el soneto "La Muerte de los Pobres":...

Es un Angel que tiene en sus dedos magnéticos el reposo y el don de los sueños proféticos

Finalmente, recordemos que muchos artistas han comparado a Charles Baudelaire con el genio florentino del siglo XIII. El no menos calificado poeta de las Diabólicas "Barbey D'Aurevilly", fue uno de los primeros. También en nuestros días T. S. Eliot. Muchos han sido sus asiduos seguidores: Rimbaud, el vidente, el inventor del color de las vocales; Laforgue, Rainer Maria Rilke, quiso copiar por su propia mano, la revelante plegaria: "Descontento de todos y descontento de mí mismo, querría rescatarme y enorgullecerme un poco en el silencio y la soledad de la noche. Almas de los que he cantado, fortifícame, sostenedme, alejad de mí la mentira y los vahos corruptores del mundo: y vos, Señor, Dios mío, acordame la gracia de producir algunos hemosos versos, que me prueben a mí mismo que no soy inferior a aquellos a quienes desprecio".

De esa proyección inexorable. De esa vasta iluminación, se derivan los repliegues de la obra baudelariana. Cargada de humanismo. Sopesando la balanza del bien y del mal, y que caso como el suyo se verifica en los verdaderos artistas; aquellos, quienes desligados de toda convención, se lanzan hacia la infinitud de la vida, hacia los amaneceres de la vida. Ansiosos de viajar por las sendas nobles del espíritu. Y, que el dolor para ellos, es el sumo bien. Leamos las palabras del poeta, cuando lo bendice. Afirmando que el dolor es la nobleza única y que Dios lo otorga como remedio divino para curarnos de todas nuestras impurezas. (1) Su obra es alta leída, en todas las latitudes y en todos los idiomas. Amén de todo eso, hagamos suyo el comentario de Bartolomé de Múre en su traducción de la Divina Comedia, "su espíritu flota en el aire vital y lo respiran hasta los que no lo han leído".

1) Ob. cit., Las Flores del Mal, de Charles Baudelaire, traducción de Nydia Lamarque, página 17. Editorial Losada, 1953.

Luís José Bonilla

1878

1967

Carl Sandburg

Hace apenas un mes el viento de los alrededores de Flat Rock llevaba todavía a las granjas vecinas el temblor puro de una guitarra que alentaba una voz de 89 años. Era el viejo Carl Sandburg haciendo o rememorando versos en la soledad y el silencio de Carolina del Norte. La misma voz que en la adolescencia vagabunda empezara a definir de hermosos y diferentes modos la poesía, pero ahora en un tono más hondo y sereno, voz trabajada por la aventura y la penuria de los años.

Carl Sandburg, descendiente de una familia sueca, nació en Galesburg (Illinois) en 1878. No siguió estudios regulares. Desempeñó numerosos oficios: repartidor de leche, portero, tramoyista, lavaplatos, camionero, obrero agrícola en los trigales de Kansas, reportero, guitarrista, corredor de hoteles en Denver, soldado. Pero Sandburg fue ante todo poeta. "Poeta que se ha nutrido de las más vivas fuentes de la existencia y del lenguaje de su pueblo para entregarnos una poesía palpitante, a la vez ruda y tierna, directa y sutil, humorística y grave, profundamente atenta a su circunstancia histórica, sin quedar por eso mismo apresada en la anécdota".

Luego de una enfermedad de dos años que no le impidió seguir desempeñando su oficio de poeta, murió en Flat Rock el 22 de julio de este año.

En 1939 había obtenido el Premio Pulitzer de Historia y en 1951 el de Poesía.



OBRAS PUBLICADAS:

Libros de poemas:

Chicago Poems (1916)
Cornhuskers (1918)
Smoke and Steel (1920)
Slabs of the Sunburnt West (1923)
Good Morning, América (1928)
Early Moon (1930)
The People, Yes (1936)
Complete Poems (1950)

Libros para niños:

Rootabaga Stories (1922)
Rootabaga Pigeons (1923)
Potato Face (1930)

Biografías:

Abraham Lincoln — The Prairie Years (1926)
Abraham Lincoln — The War Years (1939)
Always the Young Strangers — autobiografía — (1953)
Prairie Town Boy (1955)
The Sandburg Range (1957)

DEFINICIONES

DE LA POESÍA

La poesía es el trazado de las trayectorias recorridas por un móvil finito hasta los puntos infinitos de sus ecos.

La poesía es una proyección en el silencio, de cadencias ordenadas para romper ese silencio mediante ecos, sílabas y amplitudes de ondas con intenciones precisas.

La poesía es un juego de marionetas donde cosmonautas y buzos de abismos oceánicos charlan acerca del sexto sentido y de la cuarta dimensión.

La poesía es un nudo corredizo en torno a la pulsación de un pensamiento, de un segundo pensamiento y de un pensamiento intermedio que impide un orden numérico.

La poesía es un eco que pide a una sombra danzarina ser su pareja.

La poesía es el diario de un animal marino que vive sobre la tierra y desearía volar.

La poesía es la huella fósil, en una piedra, de un aleta y de un ala. Entre las dos, hay un juramento ilegible.

La poesía es un cielo ensombrecido por una migración de patos salvajes.

La poesía es la búsqueda de sílabas que puedan incendiar las barreras de lo desconocido y de lo incognoscible.

La poesía es una imitación del grito que uno profiere al encontrar un millón de dólares, y la imitación del grito que uno profiere al perderlos.

La poesía es la doma de esta paradoja: la tierra pone la vida en la cuna y luego la pone en la tumba.

La poesía es la estructuración cinética de sílabas estáticas.

La poesía es un documento imaginario que explica cómo se hacen los arcoiris y por qué los arcoiris desaparecen.

La poesía es la realización de una síntesis de jacintos y galletas.

La poesía es una matemática mística y voluptuosa del fuego, de las chimeneas, de los panales, de las margaritas, de los hombres y de los ponientes púrpuras.

PLEGARIA DEL ACERO

Pónme sobre el yunque, Señor.
Golpéame, martíllame hasta convertirme en palanca.
Déjame desfondar viejos muros.
Déjame arrancar y dislocar viejos cimientos.

Pónme sobre el yunque, Señor.
Golpéame, martíllame hasta convertirme en garra de acero.
Húndeme en las vigas que sostienen el rascacielos.

Toma roblones al rojo vivo y húndeme en las vigas maestras.
Déjame ser la gran punta de acero que a través de las noches azules
clava al rascacielos en las blancas estrellas.

ENCOMIENDA

He pensado en las playas, en los campos,
En las lágrimas, en la risa.

He pensado en los hogares que se construyen
Y que el viento se lleva.

He pensado en los encuentros
Y por cada encuentro un adiós.

He pensado en las estrellas que van solas,
En las oropéndolas pareadas, en las puestas de sol
Sobre las muertes torpes y pensativas.

He querido abandonarlo todo
Y pasar a la estrella siguiente, a la última estrella.

He pedido que me dejen algunas lágrimas
y un poco de risa.

CAJAS Y SACOS

Mientras más grande sea la caja, más contiene.
Las cajas vacías contienen tanto como las cabezas vacías.
Bastantes cajas vacías pequeñas, metidas en una gran caja vacía, la llenan por completo.
Una caja a medias vacía dice: "Métname, más".
Una caja bastante grande puede contener el mundo.
Los elefantes necesitan grandes cajas para meter una docena de pañuelos para elefantes
Las pulgas doblan sus pequeños pañuelos y los colocan con cuidado en cajas de pañuelos
(para pulgas.

Los sacos se apoyan unos contra otros, mientras que las cajas se sostienen
(independientes.

Las cajas son cuadradas, con ángulos, o redondas, con círculos.
Uno puede apilar caja sobre caja hasta que todas se caigan.
Apilad caja sobre caja, y la caja del fondo dirá:
—Fijaos, por favor, cómo todo descansa sobre mí.
Apilad caja sobre caja, y la caja de arriba dirá:
—¿Quién caerá más lejos si nos caemos todas? Yo os lo pregunto.
Las gentes de cajas van en busca de cajas y las gentes de sacos van en busca de sacos

LOS GUSANOS Y EL VIENTO

Los gusanos prefieren ser gusanos.
Pregúntele a un gusano y él le dirá: "¿Quién sabe lo que sabe un gusano?"
Los gusanos suben y bajan, por encima, por debajo.
A los gusanos les gustan los túneles.
Cuando los gusanos hablan, hablan del mundo de los gusanos.
A los gusanos les gusta la oscuridad.
Ni el sol ni la luna interesan al gusano.
Los gusanos en zig-zag detestan a los gusanos en círculo.
Los gusanos curvos nunca confían en los gusanos cuadrados.
Los gusanos saben lo que quieren los gusanos.
Los gusanos que se deslizan sospechan de los gusanos que reptan.
Un gusano pregunta a otro: "¿Cómo está hoy tu barriga?"
La forma de un gusano ganchudo satisface a un gusano ganchudo.
Un gusano recto dice: "¿Por qué no ser recto?"
Los gusanos cansados de reptar comienzan a deslizarse.
Los gusanos largos se deslizan más fácilmente que los gusanos cortos.
Los gusanos medianos dicen: "Es bueno ser ni muy largo ni muy corto".
Los gusanos viejos enseñan a los gusanos jóvenes a decir:
"No os apiadéis de mí, si no habéis sido gusano,
si no habéis vivido en sitios para gusanos.
y si no habéis leído libros para gusanos".
Cuando los gusanos van a la guerra, se entierran,
salen para pelear, vuelven a enterrarse,
vuelven a salir para pelear, y así sucesivamente.
Los gusanos que viven bajo tierra no oyen jamás al viento soplar sobre la tierra
y a veces se preguntan: "¿Qué será ese viento de que tanto nos hablan?"



□ En 1962 Alberto Rosales se radicó en Colonia. Antes había sido *summa cum laudens* de la Universidad Central de Venezuela, había hecho estudios de postgrado en Alemania y ejercido como profesor en la Universidad Central. Allí, cerca de la catedral del gótico y la Universidad de Sheller, durante cinco años, diariamente, convencionalmente —“años idénticos, sin anécdotas”— redactó una disertación sobre la filosofía de Heidegger. Presentada como tesis doctoral obtuvo los más altos honores académicos que otorgan las universidades alemanas. Lo cotidiano, lo episódico —me ha dicho— me interesa poco; ahora —aquí, donde está para quedarse—, respetando ese precepto, dejemos el espacio en que deberíamos hablar de él para que él hable de sus ideas.

Hemos preferido, en lo posible, más que internarnos en el campo de la filosofía complejo y difícil, mirarla un poco desde fuera, en algunas de sus implicaciones y consecuencias más vitales para el hombre de nuestros días.

—¿Cuál es el contenido de su tesis?

Mi trabajo doctoral es un intento de descubrir qué es la diferencia ontológica, es decir, la diferencia entre Ser y ente, en lo que podría llamarse la primera época de la filosofía de Heidegger, antes de 1930. Como es bien sabido, Heidegger ha dejado de propósito incompleta su obra capital de esa época, “Ser y Tiempo”, lo cual ha tenido por consecuencia que sus tesis de entonces sobre la diferencia ontológica permanezcan hasta ahora desconocidas para el público. Entre sus obras de esa época tan sólo el opúsculo sobre la esencia del fundamento nos deja entrever ese problema. En sus obras después de 1930 se ha hecho cada vez más evidente que la diferencia ontológica es el centro de su filosofía. Como a partir de esa fecha el pensamiento de Heidegger da un giro y se aleja de algunas de las tesis fundamentales de su primera época, lo que Heidegger nos dice hoy sobre la diferencia no sustituye lo que no llegó a ser publicado antes de ese giro. Indagar acerca de la diferencia ontológica en “Ser y Tiempo” es querer pues descubrir algo oculto en esa y otras obras de Heidegger. Esa difícil tarea, que he logrado realizar tan sólo después de más de ocho años de preparación y trabajo, permite a la vez divisar la unidad interna del pensamiento de Heidegger en el camino que va de “Ser y Tiempo” a sus obras posteriores.

—La metafísica contemporánea es asediada por corrientes de pensamiento que niegan la posibilidad misma de su existencia. Para hablar de las más importantes: de una parte, el positivismo lógico reduce las proposiciones metafísicas a enunciados sin sentido, negándoles así toda posibilidad de verdad; de otra parte, el marxismo concibe la metafísica como producto, histórico, de una sociedad alienada. ¿Qué opina usted de estas críticas a la metafísica?, en todo caso ¿han modificado estas corrientes la actitud metafísica?, ¿se sigue haciendo metafísica con aquel espíritu que pregonaba Ortega hace cuarenta años: “impudicamente, audazmente, jovialmente”?

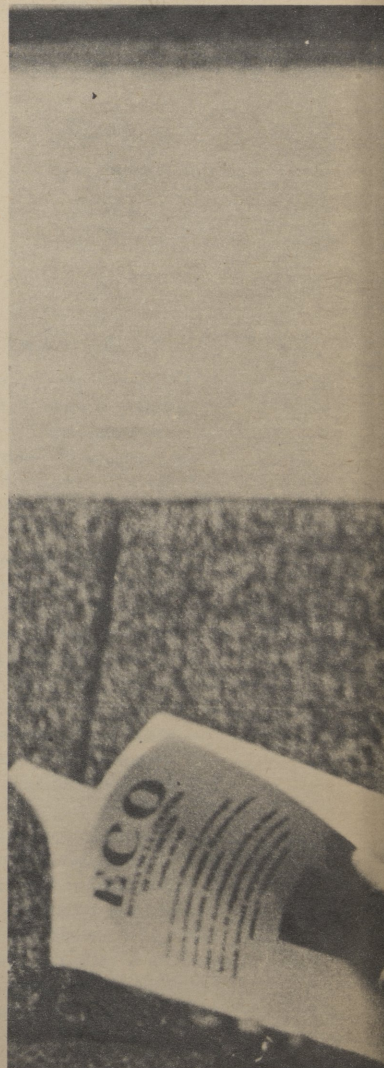
No creo que se haya hecho jamás filosofía de alto rango en esa forma. Para hacer metafísica “jovialmente”, sería necesario que estuviésemos seguros del buen éxito de esa empresa. Toda filosofía que no sea simplemente una erudita compilación de opiniones sino más bien un enfrentarse con las cosas mismas, está signada por la gravedad de su tarea y sabe que ha de luchar contra las tendencias que ponen en duda total o parcialmente la filosofía. A estas pertenecen, en primer lugar, la actitud ingenua en que estamos cotidianamente, al creer que todas las cosas están ya suficientemente claras y que las preguntas de la filosofía son superfluas. El filósofo tiene que luchar además contra ciertas tendencias filosóficas que ponen en duda la posibilidad de la metafísica, sin darse cuenta que ellas mismas son metafísica en una u otra forma. Esas tendencias son tan viejas como la metafísica misma. En nuestros días, recomienda el neopositivismo abstenerse de todo juicio metafísico. Lo que en verdad es —el ente— es según él lo positivo, es decir, lo que se muestra a nuestros sentidos y se confirma una y otra vez como verdadero en el conocimiento científico. El ente es, pues, lo en ese sentido constante y permanente. Con esto el neopositivismo no hace otra cosa que reafirmar la tesis tradicional de la metafísica desde Parménides. Algo pa-

recido ocurre en el ataque de Marx contra la metafísica. El ente histórico es para él, en tanto materialista, una especie de elemento —en este caso el trabajo humano— que en sus incesantes transformaciones y cambios dialécticos da origen a todos los fenómenos históricos. El incesante devenir histórico es el modo como ese elemento conquista su propia identidad, la manera en la que él permanece. En forma distinta al neopositivismo concuerda Marx con la tesis capital de la metafísica desde Parménides, Platón y Aristóteles, de que lo idéntico y lo permanente es lo que verdaderamente es. Esas tendencias son, así pues, antimetafísicas y al mismo tiempo metafísicas. Lo mismo ocurre en la filosofía de Nietzsche, a pesar de que su crítica de la metafísica es aún más radical que la de Marx o los positivistas. Todo esto nos indica que no basta con arremeter un buen día contra lo que se cree más o menos ingenuamente ser ese enemigo. En el caso de que ese ataque fuese necesario para la salvación misma de la filosofía, es indispensable conocer, ante todo, qué es la metafísica. Esa tarea exige, en primer lugar, un estudio minucioso de la tradición. Las mismas tendencias antimetafísicas, por ejemplo, Marx, podrían ser de gran utilidad para ese fin. El que comprenda esa tarea debe estudiar además a Heidegger, cuya obra no es otra cosa, según él, que una superación de la metafísica. En la situación actual, cuando la filosofía es más que nunca un problema para sí misma y se interroga si es posible y cuál sea su esencia, vale más volver a meditar acerca de los problemas más elementales que tomar partido apresuradamente por una de las “filosofías” en boga o entregar al público otra “filosofía” más. Es por ello, entre otras cosas, que no me considero un adepto a la filosofía de Heidegger ni a otra ninguna.

—Usted ha hablado de tradición, cuánto debe importar esa tradición para el presente y futuro de la filosofía?

La fuerza de la tradición se muestra, como en los ejemplos mencionados, cuando incluso los que la atacan y creen estar libres de ella, se hallan sin saberlo bajo su dominio. Al contrario de lo que suele creerse, estar en una tradición no es una mera esclavitud, de la cual convendría librarse. Una tradición puede ejercer su dominio de muchas maneras. En su forma más positiva, ella domina al proporcionar, por ejemplo, al pensador o al artista un suelo más o menos cultivado, desde el cual éste puede abordar problemas y responderlos. La ciencia natural matemática y la técnica de la edad moderna han sido únicamente posibles sobre el suelo de la tradición filosófica por parte de los griegos y como una transformación de ese origen mismo. En algunos puntos fundamentales seguimos hoy en día constru-

conversación con Alberto Rosales



FERNANDO RODRIGUEZ

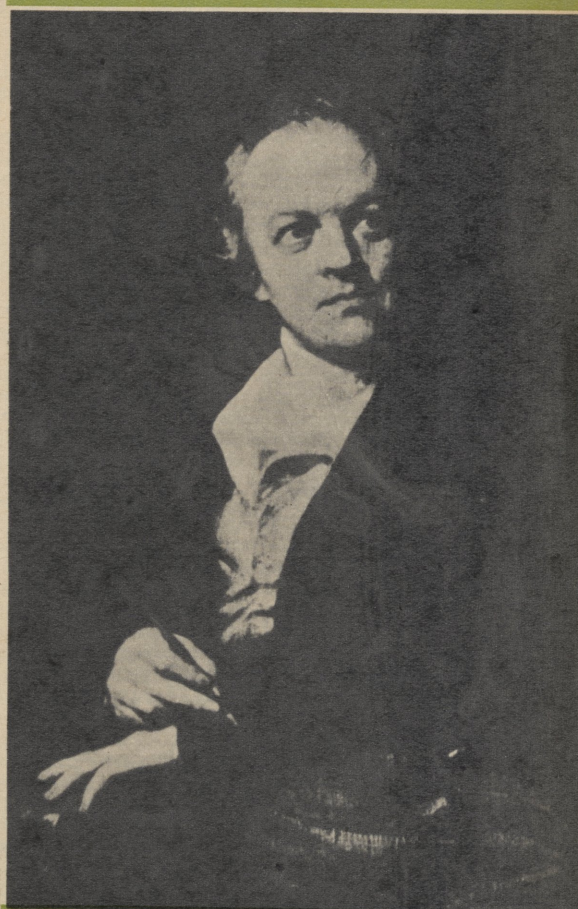


UN GRABADO DE WILLIAM BLAKE
(De la serie de ilustraciones
al Libro de Job)



¿FUE UN DEMENTE William Blake? ¿Un enajenado apacible aunque de trato difícil cuya poesía sólo puede ser interpretada como producto de una artística desintegración del campo semántico racional? Hasta hace algunos años así se creía y circuló la leyenda de su internamiento en el hospital de Bedhlan durante un período oscilante entre un mes y tres décadas, a gusto del escoliasta. Mona Wilson ha descubierto las raíces del infundio: un artículo publicado en la "Revue Britannique", en 1833, donde su autor habla de dos alienados que entrevistó en el hospital, Martin el incendiario y Blake el vidente, pintor de espectros "quien acaba de dibujar el fantasma de una pulga cuando entré en su celda". En efecto, Blake ya en las postrimerías de su vida trasmutó al díptero en sanguinario humano: el dibujo titulado "The Ghost of a Flea" que se conserva en la Tate Gallery. Pero resulta que el periodista se limitó a copiar su artículo de otro publicado en el "Monthly Magazine" donde se hablaba del incendiario y del visionario aunque por separado y sin radicarles en el mismo lugar. La ligereza del periodista se convirtió en lugar común para los biógrafos y en su proliferación llegó a exageraciones como la dada en 1875 en un artículo del "Cornhill Magazine" donde se habla de los 30 años que Blake pasó en un manicomio. La anécdota parodia, con exageración, un evidente perfil de su vida; cuando menos, un rumor extendido entre algunas de sus amistades quienes le consideraban loco "aunque algo superficial"; en todo caso ciertas formas de conducta que rebasaron los pacatos patrones normales británicos de fines del siglo XVIII. Así, algunas raras anécdotas que se conservan de su vida conyugal como la que cuenta Gilchrist, el primer biógrafo de Blake: "Butt, al visitar un día a los Blake, encontró a los esposos sentados en un pequeño pabellón que se levantaba a un extremo de su jardín y completamente despojados de esos modestos disfraces que han estado de moda desde la Caída. 'Entre usted —le gritó Blake— sólo tiene ante sus ojos a Adán y Eva'. Ma-

SUPLEMENTO N° 7 | imagen



BLAKE SIN PROFECIA

SERRANO PONCELA

rido y mujer se disponían a recitar, desnudos, algunos pasajes del Paraíso Perdido de Milton y el pobre jardín de Hércules Buildings representaba más o menos el Paraíso Terrestre". Otra anécdota recogida por Mona Wilson nos informa del propósito que albergó Blake, durante tiempo, de establecer en su hogar la poligamia persuadido por La Biblia de que "era lícito y necesaria" la comunidad de mujeres —lo cual no es, forzosamente, un síntoma de demencia sino de desacostumbrado cultural. No sabríamos en qué linde situar sus paseos por las calles de Londres tocado con un gorro frigio para así proclamar su solidaridad con la Revolución Francesa, pero también hoy jóvenes entusiastas pasean sus boinas o sus camisas negras o rojas por lugares públicos cuando de rubricar adhesiones políticas se trata. En la correspondencia del poeta encontramos trazas de esta ambigüedad psíquica acaso más reveladores que la anécdota pública. A William Hayley, desde Lamgeth (6-5-800) le comunica: "Hace trece años que perdí un hermano pero conservo con su espíritu en mi espíritu todos los días y le veo en mi recuerdo, en las regiones de mi imaginación, escucho sus consejos y ahora estoy escribiendo a su dictado". La ambigüedad está en ese "converso con su espíritu en espíritu". En otra carta a Thomas Butts (11-9-1801) leemos: "encadenado mis pies al mundo del Deber y la Realidad, pero en vano. Cuanto más me entrego más pesada se hace la cadena ya que, en vez de sentirme apegado al mundo me llevo al mundo conmigo en mis vuelos y, con frecuencia, me parece más ligero que una pelota de lana arrastrada por el viento". Y al mismo Butts le confidencia (25-4-1801): "Sólo en Londres puedo seguir con libertad mis estudios visionarios, conversar con nuestros amigos en la Eternidad, ver Visiones, tener Sueños, Profetizar y pronunciar Parábolas sin hacerme sospechoso y sin sufrir la falta de confianza de los demás mortales", añadiendo líneas adelante: "Durante estos tres últimos años he compuesto gran número de versos sobre un Solo Gran Tema, comparable a la Iliada de Homero y al Paraíso Perdido de Milton, los Personajes y la Intriga enteramente nuevos para los habitantes de la tierra. Escribí el Poema al dictado directo, doce y en ocasiones veinte o treinta versos a la vez, sin Reflexión Previa y aun contra mi voluntad. El Tiempo tomado en escribirle fue como un Tiempo No existente, pero un Inmenso Poema existe que parece ser el trabajo de una larga Vida enteramente producido sin Trabajo y sin Meditación. Os indico esto para haceros saber lo que creo ser la Gran Razón de mi permanencia en la Tierra" (la escritura "al dictado" y el uso de mayúsculas concede a las palabras y al contexto una significación capital).

Los años de infancia testimonian en Blake algunas anomalías psíquicas que análogo perfil ambiguo ya que no es muy fácil establecer el límite entre la poderosa imaginación característica del niño y un desarreglo imaginario. Así, el día en que según él mismo nos cuenta, vio a Dios asomarse a la ventana de su habitación "parecido a su padre y vestido de blanco"; o aquel otro en que los ángeles se posaron en las ramas de un árbol; también su visión del entierro de un hada envuelta en una hoja que le servía de féretro. La última década de su vida se caracteriza por el aumento de visiones con carácter alucinatorio: una alondra convirtiéndose en mujer; su propio espíritu corporeizado al que se refería diciendo: "no está contento, frunce el ceño. No le puedo dibujar porque se ha vuelto de espaldas", así como la aparición de la pulga antes citada cuyo fantasma representó como un hombre portando un cuchillo y un cuenco de sangre, interpretación simbólica icástica a la que no haría objeciones un psiquiatra. Para explicar estas visiones, Blake argüía: "no hay que ver por el ojo sino a través del ojo". Sin embargo, la perfección técnica con que transportó sus símbolos visionarios al buril y al pincel es sospechosa: hay en ellos demasiado arte, demasiada praxis. En general, los dibujos de alienados carecen del rigor con que se nos muestra, por ejemplo, su "Creador trazando el primer círculo de la tierra" (por otra parte tan cargado de "engrammas" simbólicos: la abertura del compás cuyos grados coinciden con el triángulo matriz del círculo; el propio círculo solar envuelto en nubes que, a su vez, semejan una caverna, etc.). Y no nos engañemos; lo que hay de abstracto, de primitivismo culto en el simbolismo pictorial de Blake proviene de una capacidad bastante rara (en Giotto se dio, por ejemplo, análoga transposición) para asociar la imagen poética con la imagen plástica: abismos, mareas, ejércitos celestiales o infernales, fundación de la tierra son símbolos bíblicos que conoce bien el arte bizantino. Blake meditó mucho las imágenes vagas y terribles del Antiguo Testamento y los escritos místicos, por lo que sus delirantes creaciones, examinadas con atención, resultan en parte combinaciones personales de un tesoro común imaginario en Oriente y Bizancio. De cómo Blake pudo conocer, si la conoció, pintura bizantina es otro problema; es casi seguro que nada supo de ella y sólo hubo identidad en el proceso imaginador. Hay, además, un segundo influjo subsidiario tanto en su pintura como en su poesía: la tradición clásica grecolatina a la que detestaba y de la que, sin embargo, no pudo prescindir. Sus figuras asiáticas y bíblicas (estupefacientes para el europeo de la Ilustración) se revisten, al dibujar o al poetizar, con harapos helénicos: en forma de túnicas o a modo de mitos, no importa cómo. El resultado aparece envuelto en incógnitas; sólo hay que develarlas y no es difícil. Por ejemplo, en sus Visiones de las hijas de Albión encontramos un extraño dios enajenante y sexualizado, Bromion, perseguidor de doncellas:

Bromion lo desgarró con sus truenos. En su tempestuoso lecho
Yacía la desfallecida virgen y pronto su dolor asustó a los roncadores truenos.
Bromion habló así: "contemplad a esa prostituta aquí, en el lecho de Bromion!
Dejad que los alegres delfines rodeen a la encantadora doncella!

William Blake a los sesenta años,
por George Richmond



este Bromion no es otro que el Bromios-Dyonisos que Eurípides nos muestra, con profundidad trágica, circulando por tierras tebanas; el salvaje Zagreus de la piel de cabra negra, devorador de hombres: Kissos, Sykites, Lysios poseedor y violador de mujeres; enajenante señor de las Bakxai; un Bromion (en el caso Blake) envuelto en bílicos truenos y anatemas proféticos (la imagen de la prostituida Babilonia —Inglaterra) con el aditamento de unos delfines que, en la poesía griega tienen un vasto campo de acción épica en Los Argonautas, por ejemplo; oyentes de Orfeo, sirvientes de Anfitrite, Melikertes caballero sobre la alegre bestezuela marina. Idénticos motivos icásticos le llevaron a dibujar una cabeza de Adán con los rasgos del Hermes de Praxiteles o la Kore del Erecteon.



EN LA IMAGINACION de Blake operaron como activantes confusos estratos superpuestos —uno de ellos, el primario, sin duda, de carácter artístico, ensimismado; intuición introvertida, diría Jung, capaz de percibir “todos los procesos que se dan tras la conciencia más o menos tan distintamente como la sensación extrvertida percibe los objetos exteriores” y de dotar a “las imágenes del inconsciente (de) tanta dignidad como a las cosas”; fantasía que maniobra por medio de alejamiento de la realidad tan extraordinario que llega a ser un completo enigma, incluso para los que más de cerca le rodean y si es artista, su arte revela cosas singulares, graves o triviales, bellas o grotescas, sublimes o extravagantes... frecuentemente un genio desconocido, una especie de sabio medio lunático” (Tipos psicológicos. 10, C, 9). Tal estrato está siempre en disponibilidad para perforar los ámbitos del inconsciente colectivo tratando de encontrar por medio del lenguaje (o los lenguajes, en este caso semántico y pictórico) los engrammas que desde milenios determinan la estructura psíquica. El propio Jung ha encajado a Blake en el tipo visionario de creación cuyas vivencias son, para el común de las gentes, un crimen lesae majestatis humanae. Como el ensayo jungiano Psicología y Poesía es muy conocido, ahorro trámites explicativos y acepto el proceso que nos conduce desde la vivencia visionaria a la experiencia personal a través de un sistema de símbolos que objetivan el mito o los mitos arquetípicos. Blake necesitó su propio sistema simbólico a fin de expresar experiencias psíquicas que, sin esta objetivación, tienden a convertirse en síntomas; es decir, en perturbaciones anímicas con la subsecuencia entrada en la anormalidad —casi siempre la esquizofrenia. Ahora bien, hallar un sistema propio de símbolos que al mismo tiempo sea universal y comunicable, sólo se consigue a través del filtro cultural y este filtro es lo que decide si el poietes en potencia se convertirá en un creador o un fantaseador encerrado en sus propios círculos imaginarios.

De aquí la importancia que tuvo para Blake el segundo estrato a que me refiero: los saberes instrumentales que conceden posibilidades expresivas. La cultura de Blake fue una cultura anómala —podríamos titularla así— construida con retazos provenientes de las fuentes más diversas y, en ocasiones, pintorescas. No olvidemos su origen social: familia pobre, autodidactismo, dificultades económicas; en tales condiciones no es fácil ser un scholar de Oxford. Fue un simple obrero grabador con cierta reputación. Su padre, humilde comerciante, impresionado por el talento precoz del niño, le permitió seguir cursos de dibujo y a la edad de catorce años comenzó a trabajar en el taller de un maestro de su oficio quien le utilizó para dibujar las tumbas góticas de la abadía de Westminster; fue entonces cuando comenzó a escribir versos; después, siguió estudios superiores de pintura; cuando murió su hermano Robert, el fantasma del difunto le enseñó “un nuevo método de grabar y colorear” que emplearía —según testimonio del propio Blake— toda su vida. Se casó y comenzó una larga vida de fatigas, privaciones y pobreza, apenas estimado y ayudado por unos cuantos artistas y mecenas de estrecho peculio con los que sostendría fatigosas discusiones. En carta a uno de ellos, el reverendo Dr. Trusler, le hace saber, indignado: “Todo lo que es Grande resulta necesariamente oscuro para los débiles. Aquello que es explícito para el idiota no es digno de mi atención” (23-8-1799). Su fama de extravagante le alejaba de los ámbitos sociales fariseos; apenas si los literatos le prestaron atención; hasta se le consideraba indecente y peligrosamente ateo.

Blake vivió entre 1757 y 1827; perteneció, pues, a una generación cuyas raíces se hundían en el más racional, antipoético y escéptico período de la modernidad europea: de aquí algunas pocas ventajas y muchos inconvenientes. Las ventajas se derivan de una apertura de conocimientos en divorcio con la tradición eclesiástica-barroca: se era libre para pensar aunque no para expresar abiertamente lo pensado (cuando menos en Inglaterra, y esto explica la devoción de Blake por los revolucionarios franceses y americanos). Los inconvenientes provenían de una insalvable dificultad para ser aceptado como espíritu irracional, afectivo, poético en un orbe racionalista y precientífico. Período indeterminable, confuso, con un costado en la tradición y el otro en un futuro no muy visible todavía. Vírgulas románticas se alzan en el horizonte: todas son delgadas efigies de locos.



WILLIAM BLAKE
a los veintiocho y sesenta y nueve años,
por Frederick Tatham

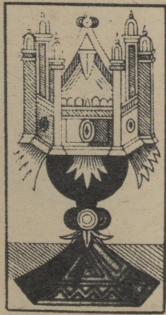
**Blake
sin
profecía**



Ilustración de W. Blake

Blake
sin
profecía

Lee a Swedenborg muy temprano —por empatía con el ambiente familiar; también tratados místicos; confusos textos acerca del druidismo; Milton y La Biblia; algún diccionario mitológico griego. En la *Cambridge History of English Literature* se ofrecen algunos títulos de obras correspondientes al renacimiento "céltico" o "druidico", en boga por entonces, de las que Blake adoptará elementos para su peculiar cosmogonía, y el lector las encontrará mencionadas en el apéndice que acompaña a este ensayo. De mezcla tan indigesta brotarán los temas blakianos: la dualidad entre el Dios Creador y el Dios Celoso del Creador; la enantiodromía Dios-Satán; la doctrina de las emanaciones cósmicas; la singular genealogía de los británicos provenientes de Noé; las enseñanzas druidicas recibidas por Pitágoras, et coétera. Analizando esta nomenclatura, T. S. Eliot ha podido escribir, con justicia: "Sentimos por la filosofía de Blake el mismo respeto que por un mueble ingenioso de fabricación casera; admiramos al hombre que lo ha armado con los restos dispersos por la casa. Inglaterra ha producido buen número de estos hábiles robinsones". Y también: "en las comarcas sobrenaturales de Blake, como en las supuestas ideas que allí moran, no podemos dejar de hacer observaciones sobre cierta mezquindad de cultura". El juicio produce algo de rencor en quienes buscan en la nebulosa mitología de Blake un saber esotérico pero Blake no fue un Pitia; tampoco un creador de mitos cósmicos; menos aún el "sabio", el filósofo, el vidente. Fue un gran poeta dotado de esa rica capacidad semántica que opera por medio de imágenes o plurisignos capaces de sacar conejos de la galera, como un hábil prestidigitador, aunque no de construir una metafísica. Los exégetas del poeta han tratado de encontrarla en el espeso bosque simbólico de sus Libros Proféticos, le han disfrazado de portador de la cábala, el apocalipsis. ¿Cómo enfrentarse a este lugar común iniciado por Swinburne, en 1868, con su hiperbólico ensayo descubridor del poeta? Sin embargo, del conjunto de grandes profecías blakianas sólo se extrae algo así como esta enjuta y desordenada teoría: la Materia es el Mal y el Espíritu es el Bien; el mundo es una creación dúplice, de Dios y del Demiurgo; la Ley Mosaica es demoníaca; Aden Cadmon fue bisexuado y dio nacimiento a la mujer, pero al finalizar el mundo, con el triunfo del Dios verdadero recobrará su androginismo; el matrimonio es un peligro; componen el Alma cuatro elementos: pasión, razón, imaginación e instinto; los Eones son poderes intermediarios entre Dios y el Hombre; Inocencia y Experiencia son dos estados contrarios del Alma; Adán era un druida y los griegos, druidas también; el Poeta es un visionario creado para mantener en comunicación a la Eternidad con el Hombre; soter y anunciador como es, a la vez, prepara la salvación del Espíritu; Cristo fue un Eon enviado a la tierra, pero el sacrificio de la Cruz resultó improductivo. Catálogo pintoresco en el que se dan cita místicos, profetas bíblicos, Milton, la Cabala, los druidas, los cátaros y el deísmo de La Ilustración. Blake, extraordinario poeta, se perdió en bosque tan espeso; hizo trochas y caminos o destiempo; desordenó todo. La mayor parte de las interpretaciones esotéricas de sus libros no son más que ocultación de defectos y deficiencias culturales en el Vate; sus carmina, valiosas arquitecturas verbales con el valor aproximado de la cartomancia del Tarot. ¿Por qué empeñarse en buscar en el poeta lo que el poeta no es? Tras la pesada autoridad de un Heidegger utilizando a Hölderlin con fines ontológicos subyace un grace equivoco: el poeta crea lenguaje, pero el lenguaje no es Uno sino Trino: hay un lenguaje del Logos, un lenguaje de la praxis y un lenguaje de la poesis; esto lo sabe cualquier filólogo. Su mezcla es desnaturalizante y explosiva y tras ella se esconde el necio para introducir de contrabando mercancías averiadas (eso es, hoy, gran parte de la poesía: necesidad disfrazada de pseudo-ontología).



POR LAS RAZONES ANTERIORES el sistema simbólico-mítico de Blake es peligrosamente falso, no obstante su valor poético. Y es falso porque una mitología no es producto personal sino decantación milenaria colectiva; el poeta logra, en ocasiones, revivificar un mito, hacerle actual o, cuando menos, parcialmente actual. Dante lo consiguió bastante bien; Goethe algo menos; Blake no logró éxito con su tentativa y esto, aparte de la dificultad para mitificar a fines del siglo XVIII (el fracaso parcial de Goethe se debió a tal circunstancia), porque Blake no se conformó, nada menos, que con una mitología propia, lo que ya no es mitificar, hacer mito, sino mitografiar unas vivencias que no trascienden al ámbito colectivo ni provienen del ámbito colectivo: la prueba está en las dificultades que encuentran sus exégetas no ya para racionalizar sus mitos —lo que es tarea inadecuada e imposible— sino para organizar, desde dentro de los propios mitos, lo que éstos intentan transmitirnos. Yo no considero, como afirma Eliot, que el defecto de Blake estuviera en un imperfecto conocimiento de la mitología greco-latina; defecto que amplía a toda la cultura poética anglo sajona ("las regiones celestiales e infernales de Milton son aposentos grandes, pero insuficientemente amueblados, que llena una conversación pesada; uno advierte en la mitología puritana su falta de densidad"). Lo importante a mi juicio

es la confusa tradición cultural del propio Blake, quien poseyendo una genial cantera de "videncias"; siendo un singular "vidente"; poseyendo claro sentido de la palabra poética no tuvo con qué llenar tan ricos odres. En un poema tan bello como *Tiriel* se observa esta inexperiencia con facilidad. *Tiriel* representa (simboliza, debiéramos decir, si alcanzara la categoría de símbolo) la autoridad y el dogma gestados, destruidos; el geronte desprovisto de respeto. El lector se adentra en el poema; apenas camina unos versos se dice: ¡Pero éste es Adán!, y, más tarde, al seguir leyendo: ¡Pero éste es Edipo! Y reconoce en Hela a Antígona, Mneta recuerda a Palas Atenea; Her y Heva a la eviterna pareja primordial. *Tiriel*, como Edipo:

Vagó día y noche. Para él el día y la noche eran sombríos. Sentía el globo del sol, pero la brillante luna era un globo inútil.

En las montañas y a través de los valles de la pena el ciego anciano

vagó hasta que aquel que gobierna todas las cosas lo condujo a los valles de Hor.

Hay, pues, tradición hebrea y greco-latina (en este caso) pero deformada; diría más bien desconectada y puesta en relación con otras mitologías que la descomponen.

La influencia nóstica es, por demás, evidente. Para el lector contemporáneo los textos místicos son también esotéricos por su contenido y la rareza de ediciones, pero a fines del siglo XVIII eran aún lectura frecuentada principalmente porque ellos ponen en entredicho la teogonía y la teología cristianas, a las que tan duro golpe darian Los Ilustrados con una pasión que tuvo, a la vez, algo de ingenuo y de monomaniaco. Así, el nervio ideológico de los poemas proféticos de Blake parece hoy original cuando lo es. Demos como probable que el propio Blake no tuviera conciencia de su "recreación" de textos; estuvo convencido de que un espíritu soplaban en él y articulaba sus palabras como la pitonisa dentro del pozo oracular. Esto es otra cuestión relacionada con la psique del poeta que no interesa examinar ahora. Pero lo cierto es que un hermoso conjunto de poemas como los que componen su *Urizen*; su impresionante profundidad y riqueza de imágenes; su vasta fantasía pierden todo contenido mítico cuando se conocen algunos textos místicos. Cargaría en exceso este estudio un examen minucioso de los poemas, pero el lector permitirá unas cuantas citas místicas que, rápidamente, le familiarizarán con la relación entre unos y otros. Por de pronto, la creencia siñcera en el "soplo" inspirador es nóstico: la nosis no es creencia (pistis) sino revelación secreta de origen alógeno, extranjero y proveniente de otros mundos; todos los místicos se consideraron "soplados" y consideraron a sus textos mensajes de salvación (cif.: el fragmento de correspondencia que reproduce en páginas anteriores); su conocimiento es "inmediato", total y omniabarcante: abarca al hombre, al Cosmos y a la Divinidad. Para el nóstico el hombre es doble prisionero del mundo y de su alma inferior y superpone a cuerpo-alma un principio superior, el *pneuma*. La nosis es dualista: opone a Dios un Principio del Mal, así como al Espíritu la Materia: el mundo es "cloaca", "desierto", "agua tenebrosa", "noche" y no sólo hay un mundo sino varios incompletos, inacabados, objeto de contienda entre principios antagónicos; en sus formas radicales los místicos alejan a Dios de todo contacto con el mundo, le hacen trascendente al mundo. A su vez, el hombre "pneumático" es prisionero del mundo: se sabe del mundo, pero no es del mundo y trata continuamente de escapar por medio del ejercicio de sus cualidades espirituales. La Cosmología y Soteriología místicas abrieron proceso al Demiurgo creador a favor de un Dios desconocido y narra con gran lujo de detalles la titanomaquia: los maniqueos exponen como "al principio había la Materia y Dios, la Luz y la Oscuridad, el Bien y el Mal... en el Origen había dos sustancias divididas por naturaleza". La doctrina maniquea es una Teogonía que cuenta la guerra entre Luz y Tinieblas, la fusión de poderes resultante del conflicto y el futuro retorno a la diferenciación. Por el contrario, los monistas como Basilides creyeron en una Divinidad inconcebible, indecible, un Dios que no es "ni materia, ni esencia, ni no esencia, ni simple, ni compuesto, ni inteligible, ni, en general, nada que tenga nombre". La Nada encierra en sí todos los gérmenes (panspermia). Pero la mayoría de los místicos creyeron en una compleja teoría de entidades divinas, fuerzas, potencias, grados y eones:

Todo mezclado al *Pneuma*, en el Eter. En Espíritu todo lo que contiene el *Pneuma*.

La carne suspendida del Alma, el Alma surcando el aire suspendido del Eter

Los frutos emergiendo del Abismo.

El niño emergiendo de la Matriz Cósmica.

escribe el gnóstico Valentín. Su terminología cónica es instructiva a los efectos que persigo: tenemos a Bytos (Abismo), Sigé (Silencio) —ambos, atributos del Dios, desconocido—, Nous (Inteligencia), Alétheia (Verdad), Logos (Verbo), Zoé (Vida), Anthropos (Hombre); terminología griega que se mitifica cuando los valentinianos conceden al Padre Desconocido una esposa (Sigé) y cuando Sophia (Sabiduría) cae del Pleroma a causa de sus pasiones para dar nacimiento a la materia (Kénoma) obligando a Dios a la separación del mundo imperfecto por Intermedio de Horos (Límite). Simón el Mago revela la existencia de un Dios Inengendrado, Infinito, Inefable, Fuego Primordial o Devorante (El que estuvo arriba, está arriba, estará arriba: O estos, stas, stesomenos) y de este principio brotan las seis raíces o Potencias constituyendo tres pares: Nous (Espíritu) y Epinole (Pensamiento); Phone (Voz) y Onome (Nombre); Logistinos (Razón) y Enthumesis (Reflexión). Para los pseudo Clementinos, por el con-

trario, la Divinidad Suma permanece alejada de la oposición entre Bien y Mal y, en general, a toda suerte de oposiciones, mientras que para los nósticos iraníes la Divinidad está dividida en dos mitades: el Bien y el Mal, tal como Blake narra en *Las Bodas del Cielo y del Infierno*:

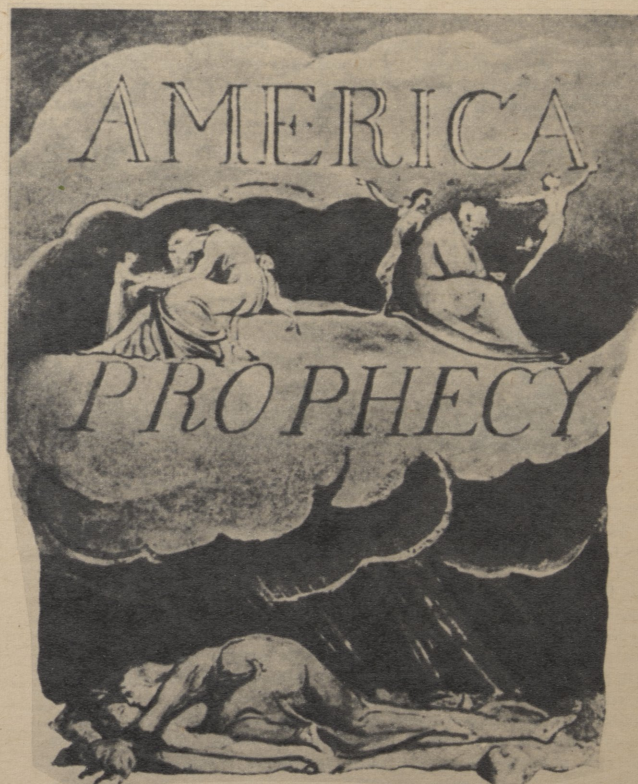
Que el hombre posee dos principios reales de existencia,
a saber: un Cuerpo y un Alma
Que la Energía llamada Mal proviene sólo del Cuerpo.
Y que la Razón llamada Bien, sólo proviene del Alma.
Que Dios atormentará al Hombre durante la Eternidad por
haber seguido sus energías.

En nosis ulteriores la eonología es sumamente complicada y arbitraria; en ocasiones poética. Toda nomenclatura griega, hebrea, egipcia, fantástica sirve al caso; aparecen entidades intermedias entre Dios y el hombre; factores de descomposición y ajuste; extrañas genealogías; encargados del orden y del desorden universales; fragmentos de temporalidad; hipóstasis del tiempo; encarnaciones y reencarnaciones. He aquí algunas muestras de esta imaginación nominativa: Harmozel, Eleleth, Monogenes, Thelema, Adoneus, Samaël, Daden, Sacla, Hasmas, Galila, Adamas, Barbélo, Prounikos, Oreus, Abéramenth, Sabbataios... No es, pues, tan original y extraña la nominativa blakiana, mezcla de nosis y celtismo druídico: Urizen. Los Enitharmon, Tiriél, Utah, Grodna, Fuzon (estos cuatro últimos hijos de Urizen: aire, agua, tierra y fuego, cuya tetralogía recuerda extrañamente los eones del poema empedócleo); también Ahania, Orc, Ulro, Luvah, Ololon. W. P. Witcutt ha llevado a cabo un estudio del esoterismo de algunas de estas extrañas criaturas poéticas disfrazadas de mito. Urizen, Luvah, Los y Tharras son reducciones blakianas de arquetipos y abstracciones filosóficas tradicionales "aunque Blake los presenta como si se encontraran en estado grosero de mito". Urizen es, a la vez, "horizonte" y "razón", principio luminoso, Dios; Luvah (transposición de "love"), evoca el amor, Eros, hijo del fuego, llama, pasión; Los, espíritu de la profecía, potencia de la imaginación, tiene algo de Dionysos. Tharras, completando las tres entidades anteriores, parece ser el eon de las sensaciones; así tendríamos "los cuatro sentidos eternos del hombre", según Blake: Inteligencia, sentimiento, intuición y sensación. Por supuesto, salvo en casos explicitados por el propio poeta las hipótesis interpretativas necesitan un amplio margen.



LOS CRITICOS DE BLAKE organizan su cronología poética en dos grandes ciclos que parecen ser correctos: el primero, se cierra con *Las bodas del Cielo y del Infierno* y el segundo comienza a continuación de este poema para concluir con esos textos últimos, fragmentarios e inabordables que escribió en los años postreros de su vida. El poeta había dado paso al profeta y el profeta al conturbado; su psique alcanzó las peligrosas fronteras de la desintegración aunque el proceso desintegrador se contuvo —acaso entablillado por una voluntad creadora que le sirvió de sostén. La mezcla de nosticismo, mitología druídica, Swedenborg, Law, Jacob Boehme, revolución francesa, erotología y miltionismo produjo un desequilibrio en las condiciones innatas para poetizar que le acompañaron siempre; fue una mala digestión cultural e ideológica que desmedró su ímpetu creativo cargándole con extraños oropeles precisamente los que hacen felices a muchos de sus intérpretes y escoliastas. Trató de dar forma verbal a una mitología advenediza y pluripaternal y cayó en el soliloquio. Para mejor percibir la diferencia de calidad entre ambos ciclos, el espontáneo y el reflejo, basta contrastar los poemas pertenecientes a cada uno de ellos; se percibe en el primero la presencia de la palabra metafórica, cargada de significaciones plurivalentes, pero siempre personales; el ojo de un hombre singular que construye mundo poético por medio de su verbo dando a cada significación semántica ese complejo personal y tradicional que todo significante posee. En el segundo, la palabra poética es ancillar; sirve ideas e ideologías; se pierde en los meandros de significaciones ya agotadas (aunque fueran desconocidas para muchos lectores de Blake y aún lo sean por deficiencia cultural). No es adecuado, dentro de los límites de este breve análisis, ejemplificar; puede hacerlo quien se interese en el contraste que señalo. Pero sí ofreceré dos modelos ilustrativos de lo que acabo de decir. Hay una pequeña serie de poemas en su *Poetry and Prose* que giran en torno al Jardín del Amor (*The Garden of Love*; esa diminuta pieza que comienza: *I went to the Garden of Love / And saw what I never had seen / A Chapel was built in the midst / Where I used to play on the green*) producto de la crisis sexual que padeció largos años, a partir de la treintena. En uno de esos poemas conformativos del círculo erótico se expresa metafóricamente el acto sexual como acto prohibido, casi sacrilego, mezclado con represiones éticas —Blake combatió toda su vida el tabú del sexo, llegando a límites que, aunque reducidos y tímidos, le acercan a su coetáneo el Marqués de Sade (no se ha estudiado esta coincidencia temporal, casi generacional, que tanto esclarecería el sistema de re-

Blake sin profecía



Página de título de
"América, una profecía",
impreso por William Blake en 1793

laciones entre dos hombres pertenecientes a un mismo período histórico). El poema dice:

Una capilla dorada vi / Donde nadie se atrevía a entrar / Delante una muchedumbre / Llorosa, doliente, en adoración.

Una serpiente erguirse vi / En los blancos pilares de su puerta / Que forzaba, forzaba, forzaba / Hasta romper sus goznes de oro.

Y tendida en el suelo suave / Incrustado de perlas y rubíes / Tensó su viscosa lengua / Hasta llegar al altar blanco.

Donde vomitó su veneno / Sobre el sagrado pan y el vino / Entonces penetré en la pocilga / Me revolqué entre los cerdos.

La expresión poética es perfecta, ajustada, sencilla y muy personal; Blake supo lo que quería decir y lo dijo muy bien, así que la capilla, la carne, la serpiente, el orgasmo, lo viscoso y el hastío del coito que proclamaron tanto los Padres de la Iglesia se entremezclan en una sugerente metáfora. Ahora compárese con:

Cuatro universos en torno al Universo de Los permanecen en estado caótico

Cuatro globos entrecruzados y el mundo de Los en forma de huevo

Uno de estos universos en ruinas está en norte y se llama Urtona

El otro está al Sur, es el mundo glorioso de Urizen

Otro al Oeste, el de Luvah; otro al Este, el de Tharmas.

Tan vasta referencia cosmológica, de índole enunciativa y pobre en imágenes, carece de vida poética propia y sólo accede a nosotros dentro de un contexto de escasas resonancias líricas. A su vez, despierta en el lector poseedor de adecuadas lecturas una evocación de los textos maniqueos donde se habla del Reino Luminoso del Padre y su Eones extendido sin límites hacia el norte, el este, oeste y lo bajo. He aquí otro ejemplo: los dos cuartetos que van a continuación expresan una personal y profunda visión ontológica provista del patos afectivo que se requiere del poeta cuando se ensimisma en "la morada del Ser"

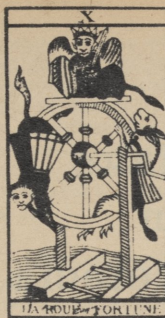
Dejadme aquí con mis dolores
Quiero sentarme y desaparecer
Hasta no ser más que un espíritu
Y perder mi forma de creta

Si por azar en esta selva
alguien cruza sus foscos senderos
verá mi sombra en la Tiniebla
Sólo mi voz oírán en el Viento

pero deja de ser poesía un ejemplo alegórico como el que sigue:

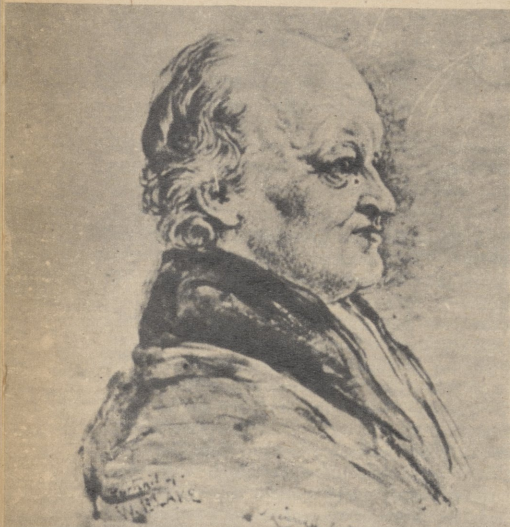
Aquel que hiciera bien a otro debe hacerlo en Pormenores Dmínutos
El Bien General es disculpa del granuja, hipócrita y adulator
Pues el Arte y la Ciencia no existen sino en organizados pormenores.

T. S. Eliot ha subrayado este hito titulando a la poesía que pertenece a la primera etapa "poesía desnuda" y al conceptualismo característico de la segunda "poesía informe", para después señalar los peligros a que se expone el poeta "desnudo" cuando carece de una estructura de ideas y propende a conceder a la profecía más importancia de lo que merece, aunque —añade— "la debilidad de los poemas largos no consiste en que sean demasiado visionarios, demasiado alejados del mundo. Es que Blake no vio bastante y se ocupó demasiado de las ideas". Es un juicio certero que pone en evidencia el cuidado requerido para establecer los límites de la poesía, hoy bastante difusos y con clara tendencia a extenderse hacia territorios vedados al poeta. Hay una clara delimitación de campos semánticos y simbólicos que el poeta no acaba de aprender nunca, impulsado por la crítica con más frecuencia de la debida. La lengua del logos, conceptual y unívoca, transforma la ambigüedad y omnitextualidad del lenguaje de la praxis en abstracciones técnicas de creciente precisión y universalidad; la lengua poética es un pluralismo expresivo de la individualidad creadora; construye complejos transmisibles pero diferenciabiles; el habla cotidiana es afectiva, pero imprecisa e intercambiable. El poeta debe saber distinguir —e intuitivamente lo sabe— entre su propio discurso (poético), contextual y polisémico; el discurso vulgar, omnitextual y equivoco y el discurso científico omnitextual y unívoco. Con menos frecuencia recuerda —o aprende— que también el símbolo se ordena en categorías simbólicas. Cassirer lo ha mostrado claramente y W. M. Urban ha dado forma al pensamiento de Cassirer en el ámbito lingüístico. Hay un simbolismo poético como lo hay científico, religioso, metafísico; la confusión de campos es, siempre, peligrosa para quien les confunde. En el caso de Blake parece evidente que no fue tanto el campo semántico como el simbólico el que sufrió alteraciones: el símbolo religioso y, ocasionalmente, el metafísico sufrieron desplazamientos —y con ello su poesía padeció. Como en la poesía contemporánea se produce análogo fenómeno la confusión conduce a valorar en Blake lo "antipoético", es decir, lo profético, apocalíptico, esotérico; aquello que sólo es producto de préstamos de los que el propio Blake no tuvo clara conciencia por razones no poéticas, sino provenientes del núcleo psíquico de su persona.



Y ESTO ME LLEVA, de nuevo, a examinar una presunción establecida al comienzo de mis reflexiones: ¿Fue Blake un tipo psicológico normal, equilibrado? (en el sentido relativo que palabras tan ambiguas como "normalidad" y "equilibrio" pueden alcanzar). Es difícil establecer algo más que una presunción por analogía con otros poetas y creadores de orbes estéticos pero, en todo caso, un atento examen de los testimonios dejados por los escasos coetáneos que le trataron y escribieron acerca de él, y sobre todo de su correspondencia —añadiendo la valiosa, aunque más equívoca interpretación de su poesía y sus grabados— parece indicar que no encaja en la relativa categoría de "normalidad" establecida por consenso común; tampoco en esa otra, más generalizada, que considera al manipulador simbólico (estético, religioso o científico) como un neurótico. Acerca de algo tan fluido como las fronteras de la salud mental no se pueden establecer juicios absolutos; es más, parece obvio que unos cuantos granos gruesos de demonismo psíquico son la sal de la vida no cotidiana, singular y emprendedora —esto es, ya, un lugar común y avergüenza hablar de ello. Pero en el caso de Blake la granulación debió ser excesiva; rompió los límites elásticos que el lugar común concede al pequeño demiurgo simbolizante que es todo poietes y le condujo a peligrosos ámbitos cuyas puertas tocó, sin que se abrieran, por tanto, y le condujesen al néant de la desintegración mental. No corrió la aventura de Hölderlin, de Nietzsche, de Tralk, tres apocalípticos geniales que ofrecen alguna analogía con Blake. Más bien emparenta en este confuso discurrir hacia los Eliseos de la demencia, con su admirado (hasta cierto momento) Swedenborg y con Kierkegaard. Uno y otro, el sueco y el danés, fueron espíritus tocados por el morbo esquizofrénico —en el primero con más iracundia. Sobre ciertas analogías de Blake con Swedenborg que permitirían establecer las bases para un síndrome esquizofrénico basta analizar paralelamente sus respectivos conjuntos de correspondencia: en ambos, el promedio de su vida (en Swedenborg entrando en la cincuentena) se reveló una capacidad profética análoga; una análoga familiaridad con los auserentes, los daimones, los portavoces del más allá; ambos profetizaron por consiguiente y se ensimismaron en tal capacidad profética hasta convencerse, con absoluta fe, de ser sujetos elegidos por Dios para semejante tarea. Swedenborg creyóse apadrinado por los ángeles; Blake por los demonios —unos demonios, por razones nósticas— descargados de toda metafísica del mal. En el caso de Kierkegaard la expansión profética presenta características algo diferentes: más templada de tono, sus comunicaciones con la Divinidad tuvieron el carácter de coloquios; sofrenó hasta donde pudo la temperatura lírica siempre propensa al extravío. Pero en todos tres hubo fenómenos similares: un erotismo al que podríamos titular panspermático, es decir, siempre germinal y siempre en estado de expansión —sueños en Swedenborg; fantasías en Blake; casos de conciencia en Kierkegaard— erotismo que se relaciona con su esquema metafísico. También se produjo idéntica ruptura, espectacular y pública, con la autoridad religiosa establecida; idénticas polémicas y agresividades. Los tres tuvieron conciencia de estar marcados por el dedo del destino, y, a su vez, repudiados socialmente. Los tres profetizaron el final de la Iglesia corruptora, del dogma oficial. Los tres, a su modo, fueron teólogos heterodoxos. Y escribieron mucho, obsesionados por el verbo espermático; se vertieron en libros, fascículos, correspondencia, y, sobre todo, en diarios íntimos donde depositaban sus cogitaciones, dudas y visiones embozadas o explícitas.

Jaspers, estudiando las relaciones posibles entre genio y demencia, ha esclarecido ciertas categorías clínicas aplicables a poetas y creadores estéticos. Primero, en un análisis de síndromes; después en la demostración de una discordancia entre espíritu creador y enfermedad —lo que significa que, no siempre, la enfermedad perturba la capacidad creadora del espíritu, sino que la pone de manifiesto y la acrece. Los síndromes (que son observados por Jaspers con claridad en el caso de Hölderlin, pero aplicables a todos poietes) son los siguientes: obsesiva conciencia de la vocación poética superpuesta a las demás vicarias y, finalmente, el resto de obligaciones y relaciones mundanas —lo que conlleva, por necesidad, un gradual aislamiento del mundo y una compulsiva preocupación por el desdén con que replica el mundo, agravados al final con manías persecutorias y desvalorizadoras. Concepción mítica del universo y nostalgia por el destierro del orbe del mito; angustia por sentirse olvidado; acercamiento a lo luminoso; sensación de plenitud y euforia gratificadoras y compensatorias. Estado de tensión interior como resultado de una dramática contienda entre los factores patológicos que desintegran la personalidad y la voluntad racional de disciplina y vigilancia. Vehemencia del influjo divino; participación mística; miedo a ser fulminados por el Numen a la vez que necesidad de publicar la misteriosa relación —algo que Hölderlin expresa en singular palabra poética:



Croquis de William Blake
por él mismo.
extraído de sus Cuadernos

Blake sin profecía

Y cuando un Dios visita las mansiones del hombre
Está solo un instante porque no pierde nunca
El sentido divino de su desproporción...
Pues si no fuera parco al dispensar sus dones
Nada más recibirlos se abrasaría en ellos
Del techo a los cimientos nuestra morada...
Frágiles vasos (los humanos) no siempre capaces
De soportar el peso del divino licor
Sólo de cuando en vez pueden colmarse...

Estas características se aprecian en Blake; sus contemporáneos los intuyeron oscuramente; hoy es difícil reactivarlas. Sólo cabe una razonable presunción: la de un gradual proceso desintegrante de tipo esquizofrénico que se acelera en la madurez a partir de la fecha en que escribe sus *Bodas del Cielo y del Infierno*, libro que, por estar en la frontera de la crisis, ostenta la belleza de una creación poética efectuada con los elementos primarios y sanos del artista y la ambigüedad turbadora de los prodromos de la enfermedad. El término "esquizofrenia" no debe ser utilizado sin aclaraciones; ha pasado al catálogo clínico psiquiátrico a través de sus ejemplares extremos, los dementes aptos para la reclusión; es palabra tabuada y produce, a la vez, la insana atracción y el miedo característico de los tabúes. Jaspers aclara bastante bien su significado: "El concepto esquizofrenia —dice— no es unívoco; sino que encierra una variedad casi infinita de acepciones, según el sentido en que se tome. Unas veces designa todos los procesos irreversibles que no constituyen lesiones cerebrales de tipo orgánico; otras alude a determinadas vivencias que sólo podemos tratar de interpretar desde el punto de vista psicofenológico y que constituyen un mundo aparte de experiencias extrañas (el subrayado es mío). Estas experiencias han sido denominadas individualmente con cierta precisión, pero sin que se haya llegado a una caracterización satisfactoria de todas ellas en conjunto. Se trata de una realidad monstruosa que no podemos concebir, sino considerándola en cada caso como una totalidad psíquica". En la segunda catalogación entrarían Blake y sus *Libros Proféticos*. Una tesis capital establece el mismo Jaspers en el estudio que menciono: la de que el espíritu se encuentra más allá de la antinomia salud-enfermedad. El toque esquizofrénico peculiar a ciertas creaciones estéticas no significa forzosamente anormalidad o morbosidad. Una ramplonería intelectual consiste en atribuir matices despectivos al término anormal, como así a relacionar anormalidad con enfermedad. La actividad superior, creativa, del espíritu puede verse impulsada por factores endógenos hasta romper la elasticidad de sus límites, pero el genio planea más allá de la enfermedad; conduce, en ocasiones, a la enfermedad y es conducido por ella. Así como la esquizofrenia y la histeria —y, desde luego, las diversas facetas neuróticas— no significan "a fortiori" creación de tipo artístico ("Esa amplia masa de dementes que en los establecimientos psiquiátricos se dedican a escribir, pintar y esculpir no son artistas"), tampoco la capacidad creadora debe ser medida por el trastorno psíquico. En cualquier esquizofrénico o neurótico o epiléptico se dan sustratos sobre los que puede engendrar la enfermedad floraciones expresivas de aparente tipo estético (por su carácter simbólico, mítico y, en última instancia, emotivo), pero el genio, la auténtica capacidad creadora de orbes estéticos está más allá de la enfermedad. Blake, Nerval, Hölderlin, Strindberg, Dostoiévski, Tolstoy, Trakl, Artaud, Rilke ofrecen zonas psíquicas aptas para el análisis patográfico; parte de su obra se esconde en las cárvacas de la anorma-

lidad y, por tanto, de la originalidad. ¿Debemos menospreciar, por ello, una obra enriquecedora de la vida del espíritu cuya rareza creadora no impide su capacidad comunicante? Lo único que procede, cuando se degusta, es evitar la confusión crítica. Tal ha sido el pronóstico del presente ensayo abierto a otras y mayores ampliaciones y posibilidades.

NOTAS

- 1.—La obra poética de Blake sólo parcialmente se ha vertido al castellano. Una traducción de sus primeros libros proféticos (Tiriel, Thel, Las Bodas, Las hijas de Albión, América, Europa, Urizen, Ahanía y Los), obra del poeta catalán Agustí Bartra, bellamente lograda y fiel al texto, ha sido editada por la Universidad Autónoma de México (México, 1961). Los textos poéticos de Blake, siguiendo un orden cronológico de acuerdo a las dos etapas consideradas en este ensayo—predominio lírico y predominio profético, son los siguientes:
 - 1783. Poetical Sketches (Esbozos poéticos).
 - 1789. Songs of Innocence (Canciones de la inocencia).
 - 1793. Tiriel. The Book of Thel (El libro de Thel).
 - 1793. The Marriage of Heaven and Hell (Bodas del Cielo y del Infierno).
 - Vision of the Daughters of Albion (Visiones de las Hijas de Albión).
 - América; A Prophecy (América, una profecía).
 - 1794. Songs of Experience (Canciones de la Experiencia).
 - 1794. The Book of Urizen (El Libro de Urizen).
 - 1794. Europe.
 - 1795. The Book of Ahanía (El Libro de Ahanía). The Book of Los (Libro de Los).
 - The Song of Los (El Canto de Los).
 - 1789. The Four Zoas (Los Cuatro Zoas).
 - 1803. Milton.
 - 1804. Jerusalem.
 - 1822. The Ghost of Abel (El espectro de Abel).
 Una edición recomendable de las obras completas de Blake es la efectuada por Geoffrey Keynes, donde se recogen 94 cartas de poeta.

Dos estudios importantes para el conocimiento de la vida de Blake e interpretación de algunas motivaciones psicológicas de su obra literaria son: Mona Wilson, *The Life of William Blake* (London, 1946) y W. P. Wiltcutt, *Blake, A Psychological Study* (London, 1946). Conviene examinar el hiperbólico ensayo de Swinburne con el que se inició, prácticamente, la rehabilitación de Blake. También: Roger Fry, "Blake and Pictorial Vision" en *Vision and Design* (London, 1904); Denis Saurat, *Blake et Milton* (Bardonnax 1920) y Victor Hugo et les Dieux du Peuple (Paris, 1949); Arthur Symons, *William Blake* (London, 1907); Le Breton y Eileen Souffrin, *Lettres et Entretiens de William Blake* (Paris, 1948); T. S. Eliot, "William Blake" en *Selected Essays* (1917-32)—hay traducción española: "Los poetas metafísicos y otros ensayos", vol. II (B. Aires, 1944); Jean Wahl, "Notes sur William Blake" en *Poésie, Pensée, Perception* (Paris, 1948); Daniel Rops, "Une apocalypse pour notre temps" en *LA NEF*, (Paris, 1946); Georges Bataille, *La littérature et le mal* (Paris, 1957).

- 2.—Las obras en boga, durante los últimos decenios del siglo XVIII y principios del XIX, acerca del renacimiento "céltico" y "druidico" que muy probablemente influyeron en Blake, son: *Stonehenge* (1740) de William Stukeley; *Poema, Lyric and Pastoral* (Poemas líricos y bucólicos), (1794) de Edward Williams; *Cel-Researches in the Origin, Traditions and Languages of the Ancient Britons*, (Investigaciones célticas sobre el origen, tradiciones y lenguajes de los británicos antiguos) (1804) de Edward Davies; *A New System of Ancient Mythology* (Un nuevo sistema de mitología antigua) (1774), de Jacob Bryant, fuente de alguno de los nombres usados por Blake, y las *Musical and Poetical Relicks of the Welsh Bards* (Reliquias musicales y poéticas de los bardos galleses) (1794) de Edward Jones.
- 3.—En un poeta romántico como Edward Morike, temperamento de exacerbado erotismo y verdadera joya para los estudios psicoanalíticos, encuentro un poema cuya estructura simbólica muestra sorprendentes relaciones con el de Blake ("Una capilla dorada vi..."). El poema de Morike se titula "Canto de amor de una doncella" y dice:

¿Qué hay en la red? ¡Mira! ¡Tengo miedo!
¿Es una suave angustia? ¿Una serpiente?
Decídme al niño como apresarlo.
¡Oh, ya se escapa de entre las manos!

¡Oh lamento! ¡Oh placer! Avanza y enroscándose
se desliza hasta mis pechos, muere, atraviesa
mi piel y todo vibra en mí, estalla
mi corazón. ¡Cruel amor, ten piedad!

¿Qué hacer. ¿Cómo empezar? Esa escalofriante
criatura se agita en mis entrañas,
se ensortija, acaso me envenena. ¡Oh placer
indecible que parece darme muerte!

Es obvia la significación simbólica de la serpiente en este caso: el preanuncio de la violación, el miedo, el éxtasis sexual. El simbolismo de la serpiente es un lugar común psicoanalítico y, como arquetipo, parece ser de los más primitivos (Vide: C. C. Jung. Símbolos de transformación donde se recogen y analizan numerosos ejemplos).

- 4.—Genio y Locura de Karl Jaspers, estudio patográfico de Strindberg, Swedenborg, Holdeling y Van Gogh es ya un texto clásico para el conocimiento de las relaciones del espíritu con el binomio salud-enfermedad mental. Muchas de sus conclusiones son aplicables al caso Blake, sobre todo las contenidas en su segunda parte, capítulos: Introducción, I, II, III y V.

En nuestro próximo SUPLEMENTO:

ALEJANDRO OTERO:
la integración
de las artes

RAFAEL PINEDA

yendo sobre ese suelo. Creer entonces, como suele ocurrir, que hoy ya es tiempo de olvidar la tradición filosófica como una antigualla. descuidar el estudio de las lenguas clásicas y pensar que la historia es tan sólo lo que hemos dejado atrás, es la mejor manera de no comprender el presente. En ese estado en que una tradición, reducida a meros escombros y ruinas, ejerce su dominio sin ofrecer al pensador un suelo más o menos explorado y conocido. Su poder se hace invisible y artero. En esa situación puede ocurrir que el hombre, indiferente respecto de su "pasado", llegue a creer que es algo nuevo, que acaba de nacer. Esa juventud no es, sin embargo, otra cosa que el olvido de sus orígenes. Ello ocurre, por ejemplo, en Latinoamérica. Esa situación de las tradiciones, en las que, queramos o no, nos encontramos, representa una de las mayores dificultades para la enseñanza y la creación filosófica en nuestros países.

La libertad frente al "pasado" no consiste en la actitud ingenua de volverle la espalda, ni en un tradicionalismo ciego, sino en el diálogo con lo que ya somos.

—Toda filosofía tiende, explícita o implícitamente, a realizarse en el mundo: a iluminar y conducir la acción de los hombres, a orientar la transformación del mundo, a totalizar el saber, aun a convertirse en la naturaleza misma de su época. Es lo que llama Sartre el devenir mundo de la filosofía. ¿Se ha realizado en el mundo la filosofía heideggeriana, o, por el contrario, es una filosofía enclaustrada en ciertos medios académicos?

Lo más importante es saber, sin embargo, si eso que usted llama la tendencia de la filosofía a realizarse en el mundo, no es más que una mera consecuencia de la meta primera de la filosofía. Para darse cuenta de que ello es así, basta partir de su suposición y examinar si la tarea primera de la filosofía es guiar la acción humana. Sólo podemos orientar y guiar una acción humana si "conocemos" la situación en la que ella ha de ocurrir, las posibilidades a elegir, los medios a emplear. Para guiar la acción tendría la filosofía que ser primero un conocimiento. Donde un conocimiento explícito o implícito del ser de las cosas está ausente, no hay filosofía alguna y donde él está presente existe una filosofía, independientemente de si de ella brota una acción o no. El que toda filosofía oriente con mayor o mejor éxito la acción humana no es la meta de la filosofía misma, sino un testimonio de la conexión entre saber y actuar.

No creo además que pueda medirse la grandeza de una filosofía de acuerdo a su capacidad para convertirse en el horizonte cultural de una época. De hecho una filosofía jamás viene a ser tal cosa. Lo que llega a oídos del gran público son las simplificaciones, fragmentos

y ruinas de una filosofía, en frecuentes amasijos con banalidades que las hacen apetitosas a todos los gustos. La filosofía de Marx por ejemplo, tal y como ella está contenida en sus escritos de juventud o en el "Capital" está a mil leguas de distancia de las vulgarizaciones y simplificaciones que circulan por allí. En menor escala, el pensamiento de Heidegger, simplificado y malentendido, ha llegado a ser, a fines de los años veinte y en esta postguerra, el horizonte cultural de muchos hombres y ha influido poderosamente en las ciencias y en el arte.

—¿Se puede derivar de la filosofía de Heidegger una posición frente a los problemas sociales y políticos de nuestro tiempo, o es indiferente a lo social una filosofía en la que la realización del hombre se efectúa en el plano individual y en una instancia metafísica?

Usted me refiere seguramente a las obras de Heidegger antes de 1930, en las que parece leerse la exigencia ética de que cada hombre viva desde sí mismo. Muchos han creído erróneamente ver en esto una exaltación del individualismo y del egoísmo. Tal vez el ejemplo siguiente nos ayude a comprender lo que Heidegger en realidad dice. Cuando alguien se decide a tomar parte en un movimiento político, esa decisión puede ocurrir de dos maneras. O el hombre se decide a ello desde sí mismo, o se decide arrastrado por las costumbres, la "opinión pública", lo que dicen los amigos, etc. En el primer caso, el hombre existe propiamente, es decir, ha elegido primero que nada el elegir mismo. Con ello no se ha decidido él todavía ni por el egoísmo ni por el altruismo. Pero es sólo entonces que un hombre así puede elegir desde sí mismo vivir en pro de sus prójimos. El vive con ellos y para ellos, sin dejarse llevar por los "rumores", las habladurías y las "opiniones consagradas" que se forman necesariamente en toda sociedad humana.

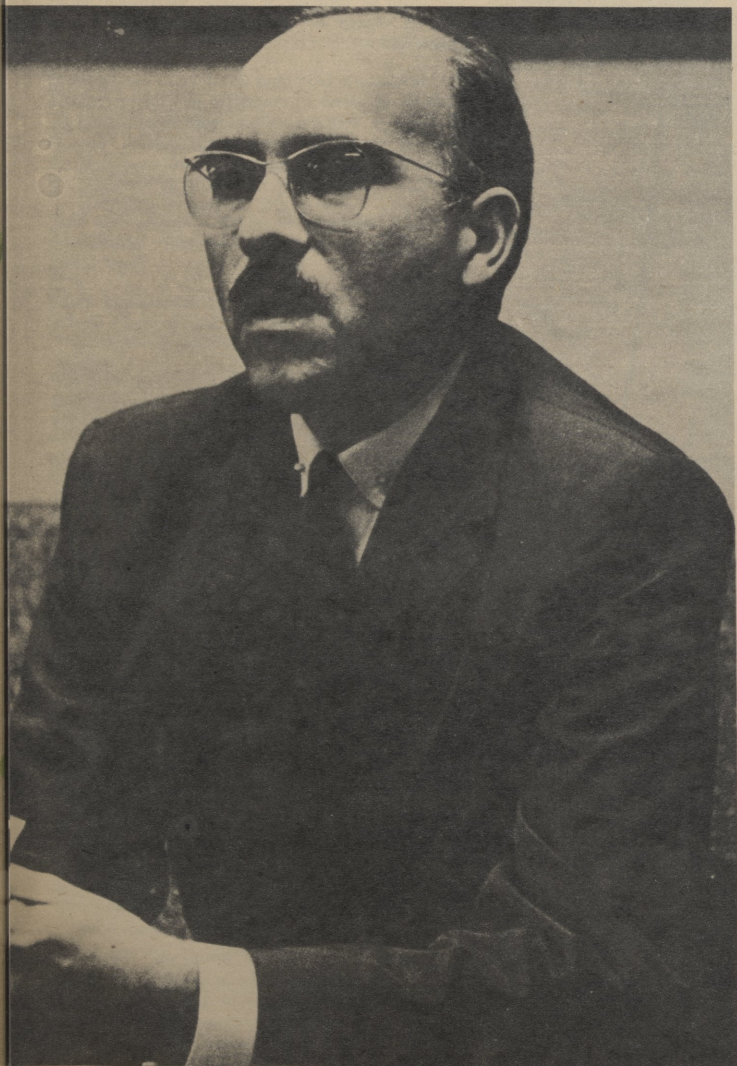
Lo que Heidegger dice en "Ser y Tiempo" sobre estas cosas no forma parte de una doctrina social, sino es algo que está única y exclusivamente al servicio de la tarea de esa obra. Como toda filosofía social se funda, encubierta o explícitamente, en una ontología y ésta sigue siendo un problema aún no resuelto, los esfuerzos de Heidegger han estado dirigidos al esclarecimiento de ese fundamento. Sin embargo, en su segunda época ha desarrollado Heidegger una doctrina a partir de la cual podrían comprenderse los grandes fenómenos sociales y políticos de la edad moderna como acontecimientos del diálogo entre el hombre y el Ser. En qué consiste ese diálogo y quiénes son los dialogantes, es algo que no puedo explicar dentro de los límites de esta entrevista.

—Enzo Paci ha dicho que la filosofía existencial, refiriéndose a la filosofía heideggeriana, es incompatible con la actitud religiosa, en tanto es una filosofía de lo finito, y por tanto de la inmanencia. Sin embargo, paralelamente al existencialismo ateo se ha desarrollado un existencialismo cristiano, ¿es la filosofía existencial una filosofía esencialmente atea?

A partir de Kierkegaard busca la filosofía aprehender el hombre de "carne y hueso" en su plena concreción. Ese ser concreto es su existencia. La palabra "existencia" significa entonces la intransferible relación de cada hombre consigo mismo, en la cual sabe él de su radical individuación, de sus posibilidades respecto de sí y de sus prójimos, de su situación, etc. Si se toma el concepto de existencia en esa generalidad es fácil de ver que una filosofía de la existencia no tiene por qué ser necesariamente atea, ni siquiera en el caso de que ella haga hincapié en la finitud humana. El que quiera vencerse de ello y saber por qué razón una filosofía que parte de la existencia humana cuenta incluso con nuevas posibilidades para plantear el problema de Dios, no tiene más que estudiar a Jaspers. Los conocedores de la obra de Heidegger saben además que su pensamiento, tanto antes de 1930 como ahora, no es indiferente a ese problema.

—¿Qué han representado para su formación los estudios realizados en Venezuela?

Debo gran parte de mi formación filosófica a la enseñanza de mis maestros en las Universidades de Friburgo y Colonia. Mis estudios en la Universidad Central con mis profesores Granell, García Bacca, Ritter y Mayz Vallenilla me proporcionaron la preparación necesaria para ello. Debo a la Dra. Federica de Ritter mi primer contacto con la lengua y la cultura alemana, que ha sido decisivo en todo sentido para mí. Ernesto Mayz Vallenilla, maestro y amigo, estimuló mi vocación desde las aulas del liceo y me ha ayudado siempre en la forma más generosa a intentar la grave y dura tarea de hacer filosofía en esta tierra nuestra.



Trabajos capitales jalonan la carrera de Ferdinand Gonseth, antiguo profesor de las Universidades de Zurich y de Berna y de la Escuela Politécnica de Zurich. Desde "Los Fundamentos de las Matemáticas" (1926) hasta el reciente ensayo sobre "El Problema del Tiempo" (1964), Ferdinand Gonseth nos ofrece fecundantes ocasiones de aproximar los modos de pensamiento aparentemente más distantes. Grande es el mérito de Claire Lejeune de haber confrontado las empresas del filósofo Gonseth y del poeta René Char. Consideramos esenciales las conjunciones de esta naturaleza, de acuerdo con aquellos que piensan que "Ciencia Matemática y Poesía" deben hallar en sus trasfondos las fuentes mismas de la creación. ("Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques", N° 61, Bruxelles, Mai, 1967).

medianera

CLAIRE LEJEUNE

La hipótesis es el nudo de la metodología abierta.

Ferdinand Gonseth.

El investigador guiado por el método no avanza sin riesgo de lo cierto a lo cierto. Proyecta la hipótesis anticipadora más allá de la acción que deberá probarla. Luego, le será preciso llevar el resultado de la prueba al nivel del dato que deberá acogerlo. Mas, para que el juego del relámpago prospectivo y de la luz retrospectiva pueda proseguirse, es preciso —como primera exigencia en la perspectiva del método— que el dato quede siempre abierto. ¿Abierto a qué? Abierto a la experiencia, es decir, pronto al encuentro de lo inexplicado que tal vez volverá a ponerlo en cuestión.

Ferdinand Gonseth.

Esas certidumbres distraídas, son nuestras fundaciones. No podemos nombrarlas, ni producirlas, ni mucho menos perseguirlas. ¿Son anteriores a nosotros? ¿Existen antes de la palabra y antes del miedo? ¿Irán a concluir con nosotros? No, tal vez. En la bifurcación de nuestra rama, una muy joven savia las espera para apresarlas y para confirmarlas.

René Char.

A la luz de las acciones políticas recientes —y previsibles para la poesía— y de lo que de ellas ha derivado para la andadura del pensamiento, toda acción que se justifique debe ser una contra-acción cuyo contenido revolucionario espera ser despejado, una acción posible de rechazo y de resistencia, inspirada por una poesía de avance y a menudo en discordia con ella.

René Char.

No jugar para ganar, sino para poder jugar de nuevo, para poder mantenerse en situación abierta. Arriesgarse para ganar la oportunidad de un nuevo riesgo.

Ser del salto, no del festín, su epílogo.

René Char.

Cuando uno quiere tener certidumbres, el ser no puede entrar en juego.

Ningún hombre, a menos que sea un cadáver viviente, puede sentirse anclado en esta vida.

René Char.

Arriesgar una hipótesis es comprometerse, es jugarse, es arriesgar una mirada poética, es exponerse a la información. Ahora bien, la información transforma la situación de la cual ha surgido la hipótesis, irreversiblemente.

Uno cambia cada vez que uno se busca.

Ferdinand Gonseth.

El principio de revisibilidad implica pues que
18 la energía espiritual esté consagrada a la hi-



René Char

pótesis, no a restablecer o a mantener la situación que ella amenaza. Mantener su palabra es traicionarse.

El amigo que se queda no es mejor que el amigo que se va. La fidelidad es una tierra usurpada.

René Char.

Decirse para poder contradecirse.

En Rimbaud la dicción precede a la contradicción con un adiós.

René Char.

Habiéndose librado con un solo corte de sierra, Rimbaud se puntuó infinitamente.

Río arriba no explotó, río abajo no verdeó... El fruto se replegó, se volvió sol futuro, enigma en espera de sus veranos de nuestra más justa sed.

La verdadera fidelidad al devenir de la hipótesis es el pleno ejercicio de la función crítica. Si finjo la función crítica manteniendo una situación inicial siempre comprometida por el dinamismo de la hipótesis, entonces la pervío.

La campana de la pura partida sólo tañe en tierra increada o locamente agonizante.

René Char.

La poesía es el fermento perpetuamente virulento de la revolución. Al estar privado de ese fermento vital, el estado se pudre.

Toman por claridad a la risa amarilla de las tinieblas. Sopesan con sus manos los restos de la muerte, y gritan: "No es para nosotros".

Ningún viático precioso embellece la boca de sus serpientes desenroscadas. Sus mujeres los engañan, sus hijos los roban, sus amigos se burlan de ellos. Nada distinguen, por odio a la obscuridad. El diamante de la creación zarroja fuegos oblicuos? Un aprontado engaño para cubrirlos. No crecen en su horno, en la masa lisa de su pan sólo introducen una pizca de desesperación frumenticia. Se han establecido y prosperan en la cuna de un mar donde se han vuelto dueños de los témpanos. Estás prevenido.

René Char.

La hipótesis es tentación, proyecto de revolución. Si alcanza el umbral de la cuarta etapa, exige la transgresión de la situación de donde ha surgido.

Muy esquemáticamente esbozado, un procedimiento de investigación comporta, al menos, las cuatro etapas siguientes: la primera etapa es la de la emergencia del problema, donde el problema toma su forma enunciable. La segunda etapa es la de la producción de la hipótesis anticipadora. A veces son necesarios muchos años de esfuerzo y de tanteos para que esta hipótesis se presente. Otras veces, es su-

ficiente una intuición súbita, breve como un relámpago interior. Un movimiento irreductible de creación nunca está excluido de esta segunda etapa. La tercera etapa es la de poner a prueba la hipótesis; y ésta no siempre sale probada. En todos los casos, el procedimiento no se queda allí. La cuarta etapa, en fin, es la del regreso a la situación de partida. Puede suceder que ésta, para acoger el resultado de la experiencia hecha en la tercera etapa, tenga que reformarse hasta en sus estructuras. El método completo comporta así el juego de dos movimientos antagónicos y complementarios: el método se arroja hacia adelante mediante la hipótesis anticipadora que reclama ser puesta a prueba; vuelve luego hacia atrás, cargado de la respuesta que la experiencia ha hecho al gesto prospectivo, respuesta que es preciso hacer valer a nivel del dato.

Ferdinand Gonseth.

Recogida en la situación de partida, la hipótesis —hijo pródigo— vuelve a su patria; allí puede expandirse, integrar la información de la que se ha cargado a lo largo de la prueba, fortificarse con esta información, mientras su irradiación regenera la tierra natal. Estando más iluminada, la hipótesis se hace más iluminante. Sus compromisos futuros serán cada vez menos tanteantes, y la prueba menos trabada por el miedo.

Cada mañana de la tierra abría sus alas en en el peldaño bajo de la noche.
Sin repetirme, aliviado del miedo de los hombres, cavo en el aire mi tumba y mi regreso

René Char.

La metodología abierta entonces se generaliza, se autoriza progresivamente; la hipótesis crece del ser que se libra a ella, hasta estar totalmente habitada, animada por él. La gran obra de la escritura poética no es el poema en sí, ni el Libro, sino la identidad del poema y del poeta en el Relámpago donde el creador es su

propia criatura, generación de sí, genio. La Hipótesis, la Poesía, el Relámpago, se vuelven así Pregunta, vocación del Ser. La metodología abierta se ennoblece, se vuelve Filosofía, salta de la cantidad a la calidad. El método de cultivo crea una nueva naturaleza. La filosofía abierta sería aquella en la que el Ser es la Hipótesis, el nudo de esencia hipotética, siempre en situación de experiencia ("expérencielle"). La filosofía abierta sería el devenir acción de la pregunta, el devenir palabra de la vocación. La filosofía abierta será cuando el hombre —engendrándose mentalmente a sí mismo— renuncie a su necesidad de pruebas (en el sentido de demostración, para transformarse en exigencia de prueba (en el sentido de experiencia verdaderamente vivida); cuando reconozca a la interrogación como su centro de gravedad, la experiencia como su lugar, la palabra crítica como su vehículo. Esto sería la existencia poética generalizada.

A cada derrumbe de las pruebas, el poeta responde con un salve de futuro.
No te detengas en el carril de los resultados.

René Char.

La intuición es hipótesis, relámpago, puro sentido ciego y engeguecedor. La razón, su contracción, intuición probándose, elevándose a su propio poder la libera de sí misma, descifra su luz, la significa. Aquí Poesía y Ciencia se afrontan en nosotros y fuera de nosotros, se oponen necesariamente, cada una en su máximo rigor, siendo la primera el ser mismo de la hipótesis en insurrección; probándose la segunda, sin concesiones.

(Giacometti no cesó de azotar con ofensas su trabajo, es decir, él mismo).

René Char.

Así, Poesía y Ciencia (siendo el Arte la Ciencia de la Poesía) en conflicto declarado, emprendido en nosotros...

...juego del relámpago prospectivo y de

la luz retrospectiva.

Ferdinand Gonseth.

El Pensamiento crítico se exige como tercer conocimiento, como *sabiduría*, como lugar común de donde surge la deviniente, la permanente solución, la *continua*; pensamiento común a la intuición y a la razón, siendo el aforismo palabra crítica radioactiva. El aforismo es un instante soñar, resolución de sí por sí, el fruto milagrosamente sintáctico de una dicción y de una contradicción.

Breves relámpagos que parecen orgasmos.
René Char.

Ese Pensamiento que en Rimbaud se volvió adiós, negación, es salve de futuro en René Char.

Lo que Rimbaud es en videncia, lo es René Char en acción vidente.

La poesía no ritmará más la acción. Estará en avance.

Jean-Arthur Rimbaud.

La vocación les es común, estando una cargada de la otra (poesía y acción).

La función crítica se desvía si se pone al servicio exclusivo del sujeto o del objeto... El saber crítico es medianero.

Cuando el dolor lo izó sobre su techo codiciado, un saber evidente se le mostró sin niebla. No se encontraba ya en su libertad, como dos remos en medio del océano.

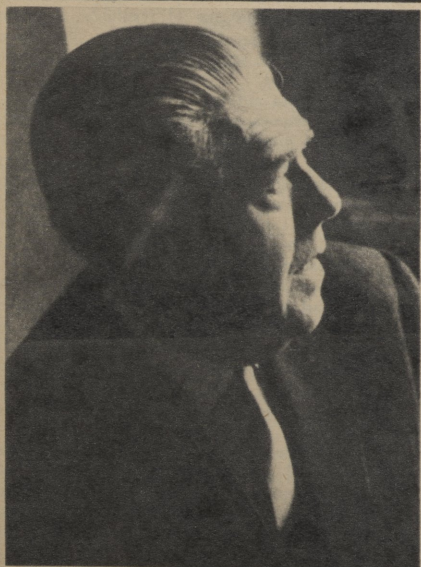
René Char.

La Palabra crítica abre el conflicto entre Yo y Otro, lo lleva sin cesar más allá de sí mismo; la Palabra crítica transporta la hipótesis (sin cesar depurada en ese crisol contradictorio desde el cual se proyecta). La Palabra crítica es pensamiento del corazón, pensamiento motor. Poesía-Acción, ya no ficción. Es estallante verdad, es Filosofía.

Traducción: Imagen

René Magritte

Manuel Quintana Castillo



"...Un objeto no realiza jamás el mismo oficio que su nombre o su imagen".

MAGRITTE

René Francois Ghislain —René Magritte— acaba de morir.

René Magritte, el artista belga, nacido en 1898; amigo entrañable de Picabia, Aragón, Eluard, Bretón y todo el grupo surrealista de los tiempos heroicos; animador principal de la revista "Oesophage", cuyo único número apareció en 1925 y que, sin embargo, ha tenido el privilegio de constituir, todavía, uno de los testimonios más conmovedores para obtener ese medio de comunicación misterioso, ilógico, extraño e inhabitual, pero certero y preciso, que reclamaba Rimbaud; ha dejado tras de sí una obra, cuyo signo más relevante es la permanencia de una elegancia sobria y contenida, junto con un poder de fabulación que, sin ser desbordante ni agresivo, posee, sin embargo, la facultad imponderable de crear en la obra el clima necesario, el clima preciso que la imaginación y el temperamento requieren como objetivo y resultado fundamental. La pintura de Magritte es sencilla, aparentemente sencilla y fácil, en cuanto se refiere al oficio manual, y también a la organización de los distintos elementos del cuadro, es decir, la composición. Magritte parte siempre de algunos elementos, objetos y personajes de la realidad, que, aisladamente, pudieran ser perfectamente rutinarios y vulgares. Su oficio es directo y esquemático. Su pintura no aspira al deslumbramiento del espectador por la evidencia de una técnica demasiado hábil y complicada, ni tampoco pretende abrumar la sensibilidad del público mediante la presentación de imágenes irreconocibles, sino al contrario, los elementos figurativos de Magritte son descarnadamente reales o naturales. Sus imágenes poseen la simplicidad del afiche publicitario, pero están dotadas de un poder de conmoción, de una posibilidad de crispación y exasperación sensible, que otros, con un mayor despliegue de recursos técnicos, y hasta trucos, tal vez, no logran obtener en escala semejante. Magritte nos enseña que la fuerza de un cuadro no reside en la complejidad ni en el abigarramiento de las formas presentes en la composición, sino que, esa fuer-

za puede ser lograda, en mayor grado todavía, por medio de la amplitud de los espacios vacíos. Igual que Velázquez, aunque con un espíritu muy distinto, desde luego, Magritte comprendió la importancia y significación que los grandes planos, despojados de figuras, y sólo condicionados por su propia tensión cromática o luminosa, pueden tener en una pintura. Magritte obtiene un clima alucinante y extraño por medio de la ubicación de objetos y elementos figurales en una relación arbitraria y des acostumbrada. Una inmensa manzana, en medio de una habitación vacía, adquiere una posibilidad de conmoción psíquica y sensible, que, tal vez, no pudiera ser lograda si esa manzana hubiera sido convertida en insecto, en rinoceronte o avestruz. Un árbol dentro de una caja de madera, frente al paisaje de colinas; un rostro de mujer pendiente de un hilo, detrás de una puerta; un gigantesco bombardino en medio del bosque; el caballo de carreras corriendo sobre el techo de un automóvil en marcha; la hogaza de pan, como una gran nube, flotando frente a la ventana; la caligrafía violentando la significación de la imagen pintada, son los indicios más claros de la necesidad de Magritte de modificar sensible e intelectualmente los términos del mundo, o las apariencias de la vida. Magritte, a semejanza también de Góngora, se propone transfigurar la realidad por medio de la metáfora. Una manzana, tan grande como la soledad y el silencio de una habitación vacía; el árbol constreñido en la geometría de su propia madera; la hogaza de pan, flotando, dorada y redonda frente a la ventana, como una gran nube; son, sin lugar a dudas, metáforas plásticas de inobjetable validez poética; y son también, el testimonio de una sensibilidad y una inteligencia, cuyos objetivos en la vida, no fueron tanto los de aceptar dócilmente las imposiciones de una realidad pre establecida sino más bien los de expresar la necesidad y la voluntad de crear una imagen de otra jerarquía de la realidad: la jerarquía de la inteligencia, la imaginación y el espíritu.



BORGES, EL POETA

un libro
de

Guillermo Sucre

LOS CRÍTICOS HAN sido a menudo des-
deñosamente tratados. El pintor Juan Pa-
blo Castel, personaje central de *El Túnel*,
de Sábato, se ha expresado acremente de los
críticos de pintura: "Es una plaga que nunca
pude entender. Si yo fuera un gran cirujano
y un señor que jamás ha manejado un bisturí,
ni es médico ni ha entablillado la pata de un
gato, viniera a explicarme los errores de mi
operación, ¿qué se pensaría? Lo mismo pasa
con la pintura. Lo singular es que la gente no
advierte que es lo mismo y aunque se ría de
las pretensiones del crítico de cirugía, escucha
con increíble respeto a esos charlatanes. Se po-
dría escuchar con cierto respeto los juicios de
un crítico que alguna vez haya pintado, aun-
que más no fuera que telas mediocres. Pero aún
en ese caso sería absurdo, pues ¿cómo puede
encontrarse razonable que un pintor mediocre
dé consejos a uno bueno?"

Si ésta no ha sido la opinión expresada por
muchos autores, por lo menos ha estado laten-
te en algunos. No podríamos saber si el mismo
Sábato es solidario con ella, pues como se ve,
es la opinión de un personaje de su novela y
cuando el novelista narra en tercera persona, co-
mo lo ha dicho Michel Butor, no se responsa-
biliza de las "reacciones" de sus personajes. Pe-
ro no hay duda de que para muchos creadores
el crítico ha resultado una especie desagradable.

La opinión de Juan Pablo Castel nos pare-
ce exagerada y si se toma al pie de la letra ten-
dríamos que concluir que hay muchos creado-
res que jamás podrían ser enjuiciados crítica-
mente. Probablemente el error de Castel esté
en rescatar para la crítica una función paradig-
mática, ortodoxa, cuando en verdad la crítica
contemporánea se propone introducirse, a su ma-
nera, en el mundo del creador para interpre-
tarlo y juzgarlo. Hoy no hay sistemas codifi-
cados, rígidos, inflexibles de crítica, normas y
reglas estéticas inviolables y la crítica se di-
rige a la estructura de la obra integralmente,
con todas sus implicaciones, para no ser frag-
mentaria y puramente sociológica, ética, for-
mal, estética, psicológica, antropológica o filo-
sófica. No se prescinde tampoco de estos as-
pectos, ni siquiera de lo biográfico y anecdóti-
co, cuando ello es necesario para esclarecer la
estructura total de la obra que se "muestra",
que está allí.

La conjunción de la dualidad crítico-crea-
dor tampoco nos parece indispensable para el
ejercicio de una crítica lúcida y válida. En mu-
chos casos —Baudelaire, Valéry, Pound, Eliot,
Rousselot, Claude Roy, Octavio Paz, Dámaso
Alonso, para citar algunos poetas solamente y
sin ánimo jerarquizante—, se ha dado esta con-
junción. Lo que sí se requiere del crítico es
la suficiente sensibilidad en el arte que enjuicia.
De no ocurrir así es imposible que aborde vá-
lidamente lo que se propone enjuiciar. Nadie
puede emitir juicios valorativos, exaltando o ne-
gando una obra, cuando carece de esa indispen-
sable sensibilidad. Pensamos en una sensibili-
dad sui generis que participa del espíritu ana-
lítico y del espíritu creador al mismo tiempo.
El juicio crítico de un creador sin espíritu ana-
lítico, adolecerá, sin duda, de la suficiente ob-
jetividad y validez como juicio crítico, así como



también el juicio crítico de un analítico puro,
sin sensibilidad creadora, carecerá, igualmente,
de validez.

La sensibilidad creadora no implica obliga-
do ejercicio de la creación. Basta con que se
viva y se padezca la obra, sin necesidad pero
tal vez con la posibilidad, aunque irreal, de
escribirla. De aquí que no creamos que esa
sensibilidad deba estar fatalmente ávalada con
el oficio, con el ejercicio. Sería extremar dema-
siado los requisitos exigidos para ser crítico li-
terario, haciendo, de este modo, la crítica una
actividad exclusivamente limitada a grupos ini-
ciáticos y poco comunes. Claro está que cuando
el creador rompe la regular dicotomía y se des-
dobla en crítico, tiene la inmensa ventaja de
conocer ciertos procedimientos, ciertas técnicas,
que nunca alcanzará a penetrar quien no ejerza
el oficio, aun cuando posea una aguda y ex-
traordinaria sensibilidad artística.

A veces son también los críticos irrazona-
blemente incomprensidos por los propios auto-
res que estudian. El crítico de jazz, Bruno, del
famoso cuento de Cortázar, *El Perseguidor*, si-
gue terca e interesadamente a su biografiado,
el excéntrico y genial saxofonista Johnny, para
que le dé una opinión sobre su libro. "En lo de
Tica —dice el biografiado— hablaban mucho
de tu libro, pero yo no entendí ni el título". Y
en otra parte del cuento, este jazzman obses-
sido, como Borges, por el tiempo (porque se
piensa y se vive un cuarto de hora en un mi-
nuto y medio), por un absoluto inaccesible y,
además, por la marihuana, refiriéndose al libro
de su crítico le dice: "De lo que te has olvidado
es de mí".

GUILLERMO SUCRE, quien ahora enjuicia
la poesía de Jorge Luis Borges, es un poe-
ta de oficio y un espíritu analítico. Tal vez
sea entre los escritores de la nueva generación
el de más severas disciplinas. Sucre suma a su

sensibilidad poética el dominio de lo instrumen-
tal. Maneja con propiedad autores, conceptos,
libros y su prematura erudición no ahoga en
ningún momento el gusto por una escritura pe-
netrante, aguda, ágil, correcta, sardónica a ve-
ces (inevitable contagio, probablemente, de una
prolongada frecuentación del escritor estudiado).

Como todo el mundo, el crítico tiene sus
autores preferidos. La escogencia de un deter-
minado autor es un acto profundamente subje-
tivo. Pero escogido el autor, el crítico en el aná-
lisis de la obra que está allí, debe aproximarse,
o tratar de aproximarse por lo menos, al má-
ximo de objetividad. Se puede discrepar enton-
ces de su escogencia, pero es necesario recono-
cer su esfuerzo por valorizar objetivamente la
obra, sin proponer fórmulas a seguir. Sucre ha
escogido a Borges, el poeta, seguramente por
afinidades sustanciales, conscientes o inconscien-
tes, con su poesía y ha logrado un análisis ser-
rio, eficaz, válido, sobre su obra poética. "Cada
crítico —dice Sucre— quíerale o no, proyecta
sus propios intereses en la obra que estudia;
cada generación la incorpora a su mundo se-
gún sus particulares valores".

Introduce Sucre en el mundo de Borges con
una afirmación bastante controvertible. "El mi-
to de un Borges esotérico —dice—, extraño al-
quimista del lenguaje, inteligencia suprema y
calculadora de los más mínimos detalles de su
obra, no pasa de ser elaboración de cenáculos
y hasta perversión literaria". Es su tesis. Pien-
sa que la obra de Borges nace, no de una deli-
beración, sino de un "proceso más enigmático".
No sabemos hasta qué punto pudiera pensarse
que esta realización de la obra "como soñan-
do", en cierta forma pudiera aparecer en Bor-
ges contradiendo por el resultado, así como el
mismo cree que con frecuencia "los propósitos
y teorías literarias" suelen ser traicionados en
la obra final.

Presenta entonces el crítico un Borges lúci-
do, extremadamente culto, pero distinto del acu-
sado de intelectual y esotérico por muchos es-
critores, un Borges que gusta de los antagonis-
mos, las conjeturas, las contradicciones, las re-
ticencias, las situaciones equívocas, las afirma-
ciones y las refutaciones igualmente veraces y
lo califica de poeta ejemplar, no ya tal vez por
un tremendo poder de fabulación, sino por su
autenticidad en el acto poético. En esta ejem-
plaridad lo asocia a Whitman, poeta completa-
mente distinto en temática y expresión y por
quien Borges, no obstante, siente una profunda
admiración. Encuentra Sucre que los poemas de
Borges están "más penetrados por una visión
metafísica que por una imaginería de lo sen-
sible".

Uno de los capítulos más interesantes del
libro es el que se refiere al Borges ultraísta en
sus comienzos y a su ya marcada singularidad
frente al mismo movimiento que en teoría im-
pulsaba. Establece las diferencias. Para los ul-
traístas el prurito de metaforizar obedece a ra-
zones exteriores, circunstanciales, mientras que
para Borges la metáfora "obedece a un impe-
rativo de la creación", es una "necesidad me-
tafísica. Intrínsecamente, en su estructura, la
metáfora es para los ultraístas, como lo fue
también para los surrealistas, asociación insólita

ta, invención, aproximación arbitraria, como en el verso de Lautréamont, de los elementos más disímiles para producir efectos nuevos y desconcertantes, mientras que para Borges las asociaciones no se inventan por el poeta sino que se descubren, viniendo a ser así, las asociaciones de imágenes, fatales, ineludibles, acaso nunca insólitas ni arbitrarias y explicables por su tesis de que hay un caos y un orden superior del universo, preexiste sin duda a la creación poética. "Ahora bien —dice Sucre— si la naturaleza es un libro que contiene otra escritura más secreta y universal, las metáforas de los poetas están regidas por un orden que trasciende. Han de ser, por ello, metáforas necesarias: no invención sino descubrimiento de ese orden".

Como se sabe, Borges, después de haber sido un ardoroso teórico del movimiento ultraísta, arremete contra los grupos y exalta la valentía de escritores, como Valéry, que defendieron a toda costa su intimidad en momentos en que era verdaderamente difícil, en Europa, permanecer al margen de los grupos.

Indaga Sucre, en otros capítulos, en las características de su poesía: tono coloquial y ascético, abandono del lenguaje quintaesenciado y del desencadenamiento metafórico, etc.; en sus estructuras métricas; indaga igualmente en su rica y constante temática: el tiempo, la muerte, la memoria, la eternidad, el pasado, el eterno retorno, la repetición, las simetrías, los símbolos del espejo y del agua y de la arena y del tigre, la exaltación de la anonimidad, de la humillación, sentimiento de penuria, de fragilidad y muchos más.

PARA BORGES las actividades de la mente y del sueño crean el mundo y, en consecuencia, cuando el hombre no piensa ni sueña, el mundo se hace entonces irreal. Y la palabra poética lo funda. Sucre —comentando el texto *Parábola del Palacio*, concluye: "Hay un doble sentido en su parábola. Por una parte, la palabra del poeta pudo revelar la esencia del palacio-universo y por ello el Emperador-Dios —celoso de su creación— le dio muerte. Prueba de que el lenguaje puede fundar un mundo. Por la otra, resulta que la palabra del universo es siempre inalcanzable, pero los descendientes del poeta la buscan. Borges está entre esos descendientes. El hecho de buscar esa clave, ese símbolo definitivo, es lo que da sentido a su labor creadora".

Para Borges cambiar en palabras la vida es el oficio del poeta, o también su maleficio. Y su drama es que "siempre se pierde lo esencial". "Más que las lunas de las noches puedo recordar las del verso", ha dicho Borges en un poema. Y en otro:

Pensaba que el poeta es aquel hombre
Que, como el rojo Adán del Paraíso,
Impone a cada cosa su preciso
Y verdadero y no sabido nombre.

En el poema, *el otro tigre*, de El Hacedor, Borges evoca un tigre real y lo transforma en un "tigre de símbolos y sombras". El puro hecho de nombrarlo lo hace "ficción del arte y no criatura viviente de los que andan por la tierra". Por eso Sucre sostiene que su poesía es una poesía mítica en el sentido de que "incorpora lo real a una dimensión en que ya no se reconoce sino como metáfora, como símbolo". Pero hay un tercer tigre que está más allá de la ficción y de la realidad. En otro texto poético, cuando se refiere al Coronel Francisco, Borges no lo quiere convertir en ficción y por eso lo deja en su "épico universo y casi no tocado por el verso:

En otro poema de El Hacedor:

Sé que la luna o la palabra luna.....
Es una letra que fue creada para
La compleja escritura de esa rara
Cosa que somos, numerosa y una.

Este texto, además del reconocimiento de la palabra como fuerza mágicamente generadora, introduce en uno de los temas más apasionantes de Borges: el hombre uno y protético. Y frente a la maldición, la condena a que está sometido el hombre, la palabra, capaz de fundar al mundo o al hombre mismo, pierde importancia. ¿Groussac o Borges?

¿Qué importa la palabra que me nombra
Si es indiviso y uno el anatema?

Con anterioridad había expresado:

¿Cuál de los dos escribe este poema
De un yo plural y de una sola sombra?

El tiempo es otro de los temas inquietantes de Borges. Para Borges el tiempo es uno mismo. "El tiempo radica en el hombre, no fuera de él", dice Sucre. "El tiempo está viviéndome", ha dicho Borges. Las recurrencias, las repeticiones que pueblan copiosamente la obra de Borges, prueban la eternidad. Pero las recurrencias, las repeticiones no son tales, sino más bien identidades. El tiempo presente destruye al hombre que busca su inmortalidad en el pasado. Por eso el hombre que mira caer la lluvia, ahora, detrás de una ventana, tiene que concluir, salvado e inmortalizado por su poderosa fuerza evocadora, que "la lluvia es una cosa que sin duda sucede en el pasado". Y Elvira de Alvear, dejada por todas las cosas, permanece por su sonrisa, que fue lo primero que vio el poeta "hace tantos años y es también lo último".

Para Borges hay un tiempo que se mide "con el agua de aquel río en que Heráclito vio nuestra locura" o con la sombra de una columna. Pero hay otro tiempo que se mide con el "tétrico instrumento" que deja caer la arena. Con la arena se escapa la vida y se siente en toda la plenitud el "tiempo cósmico", se recrea la "historia que encierra en sus espejos la memoria o que ha disuelto el mágico Leteo". La arena es el tiempo y a su vez la muerte. Y los espejos nos espían y no tienen memoria, en ellos "todo acontece" y el hombre constata en ellos que es "reflejo y vanidad". "Por eso nos alarman", dice Borges.

En otro de los capítulos, Sucre habla del

proceso creador de Borges y lo descompone, si mal no recordamos, en dos momentos, que pudieran ser simultáneos: acto creador, emotivo, y vigilancia y reflexión sobre el acto creador mismo. Para Borges el poeta no es el alucinado que cae en raptos diabólicos, con pérdida absoluta de la conciencia. "El poeta, para él —dice Sucre— es el que asume y somete al misterio, no el que se le subordina". En otro de los poemas de *El Hacedor*, Borges sostiene que el arte no debe ser los prodigios de Ulises, sino su éxtasis melancólico frente a su Itaca "verde y humilde". "Cifrar el mundo en un libro", acaso sea su postulado general para la Obra Magna, pero para ello el artista debe comenzar primero por descubrirse a sí mismo. Su aspiración máxima sería "cifrar el mundo en un libro". Pero de inmediato se manifiesta su escepticismo cuando se da cuenta de que el mundo sólo puede ser *aludido*, mencionado.

En el poema "Arte Poética" dice Borges:

A veces en las tardes una cara
Nos mira desde el fondo de un espejo;
El arte debe ser como ese espejo
Que nos revele nuestra propia cara.

El arte, pues, debe ser la propia imagen del hombre que ahora, en el atardecer, lo espía desde el fondo de un espejo.

Estos y muchos otros temas, que sería interminable comentar aquí, son tratados con profundidad y lucidez por Guillermo Sucre.

En un país donde no ha existido la crítica literaria y en donde no se advierten todavía signos alentadores que la anuncien, este libro de Sucre constituye un magnífico precedente.

FRANCISCO PEREZ PERDOMO

Palabras sueltas

BLA, BLA, BLA...

Aún cuando está ya bastante definido el puesto que le corresponde a Ionesco dentro del teatro contemporáneo, posiblemente sea necesario que pase algún tiempo para que todo el significado de su teatro sea totalmente clarificado. Hasta ahora Ionesco ha sido ubicado dentro de la mayor transformación formal del arte de escribir piezas de teatro. El es la ruptura inicial contra todo el teatro cerebralizado del realismo naturalista que todavía en la primera mitad de este siglo dictaminaba normas de conducta estética. Pero creemos que Ionesco va más allá, creemos que su teatro es una suerte de teoría más total que abarca muchas esferas que bien pueden desligarse de su teatro. Creemos que Ionesco patentiza toda una teoría del lenguaje; su teatro descubre —en forma peculiar— evidentemente, un análisis del lenguaje donde éste es una codificación radical derivada de otra igual operada en el proceso social de nuestra época. Todo el sentido del proceso social cuyas formas están acartonadas, puestas ahí sin más razón ha tenido sus efectos reales sobre nuestro lenguaje, el cual —históricamente anciano— ya ha dejado de tener validez para establecer las comunicaciones necesarias de nuestra nueva época. De ahí la situación ridícula de "La Cantante Calva", de La Lección. De ahí el sentido del espectáculo presentado por Humberto Orsini: *Bla, Bla, Bla...*, en el Teatro Leoncio Martínez.

Bla, Bla, Bla... es la inutilidad parlachina convencionalizada de un momento en donde todo lo tradicional que vuelve a repetirse no tiene sentido, a pesar de la seriedad y convicción con que se dice. Así, la primera característica del espectáculo presentado por el "Teatro Estudio 67" es dialéctica: en base a actitudes totalmente serias —lo que se dice es cotidiano, pan de cada día— se descubre por reacción la situación trágica, a última instancia, de una manera de ser "que se ha endurecido pero no crecido y sobre la cual ha pasado el mundo", como diría Waldo Frank. La primera pieza, *Los Saludos*, de Ionesco, muestra en su cortadía y gran dimensión la simple y alienante tautología de la más absurdas de las convenciones: los saludos, algo real, que actúa en todas partes y en ninguna es sincera, en cuanto se ha transformado en uno de

los estereotipos sociales más inoperantes e indispensable para los buenos costumbristas. *Escena para cuatro voces*, también de Ionesco, aunque es más compleja en el ejercicio de los diálogos, resulta más transparente. Ya no es clara la intencionalidad referida críticamente al binomio sociedad-lenguaje. De pronto esta pieza se presenta como un simple ejercicio formal sin mayor transcendencia: se habla y se discute, se llega a confusiones casi radicales por culpa del inoperante lenguaje, pero lo referido por éste no llega a patentizarse.

Por último está *La Convención*, del propio Orsini. Es un ejercicio típicamente Ionescano, que confiere a *Bla, Bla, Bla...* su más completo significado. Lo interesante de esta pieza es su referencia objetiva inmediata, mostrada en un desarrollo alucinante. Orsini muestra un gran dominio del diálogo y perspicacia para apoderarse de los convencionalismos del lenguaje venezolano. Ahora bien, todo este lenguaje desquiciado, que se va estructurando y complejizando hasta la escena final (múeca subversiva de lo absurdo de la situación presentada), tiene eficazmente una validez especial. Si en Ionesco los parlamentos muestran una situación general, en *La Convención*, en muchos instantes, hay referencias particulares: se comprende allí y ahora lo que *éste* parlamento —palabras inventadas: unidades de sonidos críticos— no dice pero significa. Frente a situaciones delirantes —el surgimiento necesario de los cuti... como deformación culminante de la inútil convención— algunos momentos merecen un mejor tratamiento de Orsini para que la síntesis sea mayor, falla que tiene la escena inicial.

El trabajo de Orsini como director, logra crear un ritmo dinámico y atropellado, coordinado discolamente como exigencia misma de las piezas. Coordina muy bien voz y acción en *Los Saludos*, cosa que falla en *Escena para cuatro voces*. En *La Convención* el juego escénico no presenta mayores exigencias ni Orsini se propone crear nada nuevo; todo está en la pieza y en el trabajo de conjunto de los actores, el cual es correcto, salvando a Sixto Blanco, muy superior a todos, y quien sólo con su entrada en el escenario realiza ya una definición.

Bla, Bla, Bla... es un trabajo experimental sin mayores pretensiones; es un trabajo válido, efectivo, crítico, hasta testimonial de una de las facetas más problemáticas de nuestra época: la imposibilidad, por ancianidad histórica, de crear comunicaciones positivas entre los hombres.

LEONARDO AZPARREN GIMENEZ

mesa redonda

Curso de iniciación musical

EN POCOS MESES se ofrecerá al público amante de la música un Curso de Iniciación Musical en diez discos preparado por el Profesor Abraham Abreu, Director del Centro de Estudios Musicales de la Universidad Central de Venezuela. El curso incluirá todos los conocimientos esenciales para que un aficionado pueda empezar a penetrar más profundamente en el arte de la música. Los elementos teóricos, estéticos e históricos de la música han sido analizados en este curso empleando numerosísimos ejemplos para ilustrar cada explicación.

También se ha querido presentar en él un muestrario de los artistas más destacados de Venezuela. Entre los muchos intérpretes que participan en el curso se encuentran Harriet Serr, Eva Zuk, Morella Muñoz, Pedro Lien, do y otros. Algunas de nuestras agrupaciones musicales también ejecutaron ejemplos para el curso: la Asociación Pro-Música; el Cuarteto Juan Bautista Plaza; la agrupación Música Antigua; la Schola Cantorum de Caracas; la Orquesta Sinfónica de Venezuela, etc.

El curso irá acompañado de un folleto profusamente ilustrado que aclarará, con láminas y diagramas, las explicaciones más difíciles. La graba-

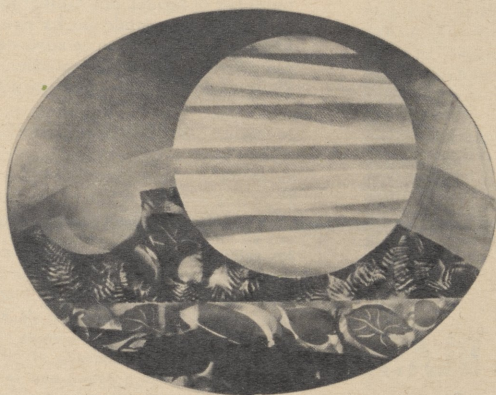
ción y dirección artística están a cargo del conocido artista Fredy Reyna. El propio Prof. Abreu ejecuta en el curso una gran cantidad de los ejemplares al piano y al clavecín, tratando de que todas las explicaciones queden totalmente esclarecidas por la música misma.

Una nueva visión de Hegel

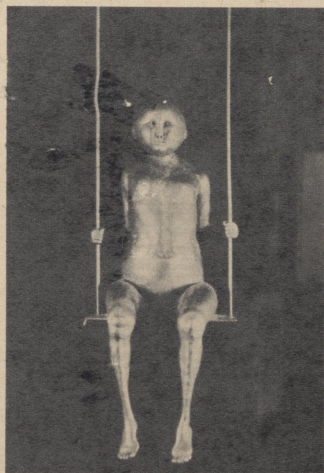
EL PENSAMIENTO HEGELIANO ha sido central dentro de la filosofía contemporánea. No sólo constituye uno de los más grandes sistemas de ideas; también ha estado en la base de la formación de las nuevas teorías sociales. El marxismo y el fascismo, por ejemplo, se han visto continuamente referidos a él. Esta referencia no ha sido siempre ni precisa ni veraz. En los medios menos especializados se tiende a caer muchas veces en la confusión, por lo general interesada. Delimitar el campo de la filosofía de Hegel, situarla dentro del ámbito histórico del idealismo alemán, ver las relaciones de esa filosofía con el nacimiento del marxismo y, posteriormente, del fascismo: éstos son algunos de los objetivos que se propone, y realiza con singular brillo, Herbert Marcuse, uno de los teóricos más lúcidos del marxismo en la actualidad. Con respecto al fascismo, Marcuse

muestra la oposición de fondo que se para a la teoría y práctica fascistas de la concepción del Estado y la sociedad en Hegel.

En cuanto al marxismo, llega a esclarecer definitivamente cuáles ideas de Hegel fueron continuadas y profundizadas por Marx. Como se ve, no sólo un estudio filosófico, sino también de relaciones históricas. Se trata del libro: *Razón y Revolución: Hegel y el surgimiento de la teoría social*, que acaba de editar el Instituto de Estudios Políticos, de la Universidad Central, bajo la dirección del Dr. Manuel García Pelayo. En traducción de Julieta Fombona, el libro ya ha comenzado a circular. Atraerá sin duda no sólo a los especialistas; en él encontrarán campo apasionante de estudio todos aquellos que de algún modo se interesan por los problemas de nuestro tiempo. Si algo tiene Herbert Marcuse es saber poner el rigor filosófico al servicio de una inteligibilidad que progresivamente va ganando al lector. En un Epílogo añadido a la edición de 1954, Marcuse, asienta, como conclusión de su estudio: "Ni la idea hegeliana ni la idea marxista de razón se han acercado a su realización". Por qué no se ha realizado esta idea de razón ni en el mundo occidental ni en el socialista, es quizás tema que el autor desarrollará en un nuevo libro.



EL SALON MICHELENA



POR VIGESIMA QUINTA VEZ se ha celebrado en Valencia el Salón "Arturo Michelena", evento que desde su creación ha venido siendo auspiciado por el Ateneo de Valencia, en cuya sede tuvo lugar la inauguración, el 6 de agosto pasado.

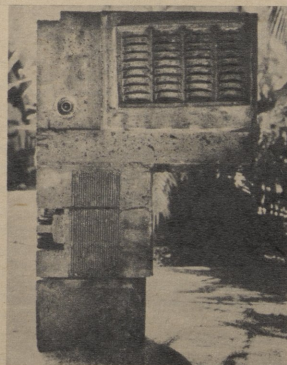
Sobre los salones de arte compartimos parcialmente la reserva expresada en diversas oportunidades por un crítico venezolano que ha llamado la atención respecto a la necesidad de estructurar y orientar en escala nacional una política artística coherente que reglamente esta clase de actividades de estímulo, hoy caracterizada, en general, por la rutina y la falta de aliento.

La comisión de Artes Plásticas del Ateneo de Valencia, encabezada por Angel Ramos Giugni, ha empezado a tomar conciencia de este dilema y se ha esforzado esta vez en comunicar mayor entusiasmo y dinamismo al Salón "Michelena", el segundo en importancia de los que se celebran en el país. Sin embargo, si la calidad de este salón no es mejor ni peor de lo que solemos ver en el Salón Oficial —cargado siempre de fraudes y promesas—, ello se debe a que todo muestrario depende directamente de las circunstancias en que se desenvuelve la producción de arte. Queremos decir con esto que los salones han dejado de ser factor operante y decisivo en el progreso artístico, para convertirse en reflejos pasivos del ambiente. Ya sabemos que ahora mismo se aprecia un gran "slump" en el nivel —cualitativo y cuantitativo— de nuestras artes. El escepticismo respecto a la eficiencia de los salones que funcionan con una reglamentación tradicionalista, es causa —en Venezuela y en el mundo— de la terrible desertión del artista y el público. No se puede hacer, desde luego, una reforma de la noche a la mañana, ni lo que se pide es una operación de limpieza de sangre, semejante al espíritu aristocratizante de ciertas "purgas" presentadas como selecciones. (Por ejemplo, se recuerda determinado criterio reaccionario, a propósito de la reforma del Salón Oficial, que pedía que se elaborara una nómina restringida de artistas invitados, suprimiéndose la invitación pública que impera todavía). Pero creemos que las autoridades del Ateneo de Valencia ya dieron muestra de coraje con el concurso literario "J. R. Pocaterra", el año pasado, y podrían estar pensando, para un futuro inmediato, en una solución substancial al atolladero de nuestros salones.

Por lo pronto nos encontramos con un excelente catálogo en el XXV Salón Michelena. Un más alto rigor en el montaje de la exposición y algunos nombres que, como

el de Cornelius Zitman, se nos antojan, a primera vista, prometedores. 84 obras figuran en la sección de pintura. 30, en la de escultura. En grabado se exhiben 30 estampas y en artes aplicadas se exponen 11 conjuntos. El Jurado Calificador estuvo formado todo por gente de Caracas: Luis Chacón, Roberto Guevara, Manuel Quintana Castillo, Humberto Jaimes Sánchez y Mateo Manauere. Alirio Oramas ha desarrollado en los dos últimos años una excelente labor y en sus obras enviadas al Salón Michelena se aprecia una evidente superación de las vacilaciones de su reciente etapa expansionista, cuyo planteamiento de despliegue, no muy claro entonces, ha desechado para volver sobre los pasos de una pintura poética, a base de técnicas de distanciamiento y "calco", como la vimos en la Galería 22. Se trata de planos ovalados donde la composición sigue circunscrita al planteo de formas circulares superpuestas, lunas, frutas y follajes, sobre una textura uniforme, reticular, logrado mediante la impresión de tejidos. Oramas obtuvo, como se sabe, el Premio Michelena, que consta de una apreciable suma: Bs. 6.000. El segundo premio de pintura, que lleva el nombre del pintor valenciano Andrés Pérez Mujica, fue ganado por Francisco Salazar, con una obra que no difiere del estilo retinal que, a comienzos de este año, llevó a este joven pintor al primer plano de la actualidad artística, en el Salón Oficial. Una excelente muestra individual presentada hace unos meses en el Museo de Bellas Artes, es el antecedente inmediato del premio acordado ahora en Valencia. En la sección de escultura, el Premio "Julio Morales Lara", fue ganado por Cornelius Zitman, artista a quien hasta ahora sólo conocíamos como diseñador, dibujante y pintor. La pureza de estos volúmenes compactos, macizos, de una plasticidad hiriente y tensa en su realismo rígido, se combinan en sus figuras y desnudos punzantes con la incorporación, no exenta de humor, de elementos del ambiente cotidiano, atacando preferentemente una dirección del nuevo realismo, del cual "El Columpio", la obra ganadora, parece ser un ejemplo acertado. Una más definida y constructiva ordenación de los elementos de su técnica de concreto armado, permite a Carlos Castillo, lograr una obra de gran fuerza, como la que le valiera el premio "Universidad de Carabobo". Francisco Grisolia, de Valencia, se adjudicó el premio "Emilio Boggio" para dibujo, con un estudio de modelo. En la sección de grabado, Teresa Casanova, resultó ganadora, en tanto que en artes aplicadas Ana Avalos y los esposos Zielke obtenían, respectivamente, los dos premios que se conceden en esta sección.

A. M.



El matrimonio de los pequeños burgueses de Bertold Brecht

BASÁNDOSE en la obra de Brecht —El matrimonio de los pequeños burgueses— Alberto Sánchez ha realizado una puesta en escena, donde comienzan a cobrar sentido sus bosquejos propuestos en: "YO WILLIAM SHAKESPEARE" y "HOMENAJE A LORCA". Las influencias de Grotowsky de Artaud en Alberto Sánchez son evidentes. Todo el espectáculo está centrado en los actores como "oficiantes", en una especie de rito donde lo importante es lograr una reacción síquica en los espectadores, en búsqueda de lo que Grotowski define como una "introyección colectiva". Para ello los actores se valdrán de su cuerpo, de sus manos, de sus pies, de los accesorios transformados en útiles de resonancia. Por ese camino el TU dirigido por Alberto, comienza a lograr un trabajo realmente interesante, del cual habrá que esperar posteriores montajes y una mejor definición de su búsqueda, pues en este caso nos encontramos lejos de Bertold Brecht. En ningún momento los planteamientos del dramaturgo alemán se hacen presentes. Todo lo contrario, desde el mismo instante en que el actor es así tratado, creando una especie de "hipnosis" (diría mejor de catarsis), el racionalismo brechtiano no tiene frente a ello sino como lo señala el crítico Gisselbrecht, "una actitud de desafío".

Pese a todo el trabajo del TU es uno de los más importantes que existe actualmente. Hay una evidente violencia "gestual" en el MATRIMONIO DE LOS PEQUEÑOS BURGUESES, cuyo peligro será el de quedarse tan sólo en "teatro provocación".

Papeles: año sideral

PARA CONMEMORAR su primer año de vida —año sideral— la revista *Papeles*, editada por el Ateneo de Caracas, se ha presentado en un volumen de más de doscientas páginas. Acaso la larga espera de *Papeles* dio mayor oportunidad a sus directivos para recolectar un material denso y novedoso en donde no faltaran las firmas de renombre. Esta característica de la lentitud, sumada a la selección de colaboradores prestigiosos, forma parte de la naturaleza de *Papeles*, y sin duda es lo que mantiene al lector en la más constante expectativa y hace que la revista logre su impacto. En fin, *Papeles* ha cumplido su primer año, esto es, cerró un ciclo en el ánimo del público presentándose en un número doble en el cual se observa la tentativa de resumir todo lo que culturalmente tiene y ha tenido vigencia, es de actualidad y puede despertar el interés de los lectores. No podemos negar que en un año de vida *Papeles* se ha convertido en una publicación vigorosa, y pocas revistas en tan escaso tiempo han logrado una afirmación y un carácter, esto es si tomamos en consideración la vaguesidad con que el público acepta las revistas esencialmente literarias. Sin embargo, la experiencia de *Papeles* con sus lectores acaso sirve para refutar la tendencia a ver las cuestiones editoriales con ánimo desfavorable. Cualquiera puede hacer de esa experiencia un slogan para acoger cálidamente nuevas revistas destinadas a llevar a cabo funciones culturales, y a estimular los intentos de divulgación literaria. Para los mismos directivos de *Papeles* el éxito ha llegado como una sorpresa. Y ello ha contribuido a que otra característica entre a formar parte de la naturaleza de *Papeles*: la exigencia de calidad. Porque no bastan los nombres internacionalmente reconocidos, es necesaria esa otra condición en el material que se ofrece al público como lectura. No nos detendremos en el aspecto formal, tipográfico; este número cuatro de *Papeles* es, a nuestro entender, algo más que un número aniversario. Podemos afirmar que constituye una visión de los temas que en lo cultural tienen actualmente mayor interés poético. Narrativa, poemas, ensayos filosóficos y literarios, entrevistas sobre cuestiones plásticas, notas sobre teatro, cine, pintura y música, hacen de esta entrega de la revista el más serio e importante esfuerzo de publicación que se haya realizado hasta ahora en nuestro país.

* Preguntas de IMAGEN

PEDRO LIENDO Y SU VIAJE



IMAGEN.—¿Qué vas a hacer en Europa?

LIENDO.—Por una parte a completar mis estudios y por la otra a poner a prueba, frente a los públicos europeos, mis condiciones como intérprete. Los estudios los voy a realizar en la medida que considero que aún no me he completado vocalmente. Si me considerara un artista ya completo me hubiese muerto.

IMAGEN.—¿De qué vives en Venezuela?

LIENDO.—Del canto.

IMAGEN.—Puedo entender entonces que vives de cantar...

LIENDO.—No... No. Vivo de asuntos relacionados con el canto: doy clases particulares de canto, dirijo coros... bueno y también canto.

IMAGEN.—¿Quién es para tí el cantante más importante de Venezuela?

LIENDO.—Sin lugar a dudas Morella Muñoz. Y lo es en la medida en que cultiva un estilo que abarca las expresiones más difíciles del canto como es la música de cámara.

IMAGEN.—¿De qué vivirás en París?

LIENDO.—De una beca que me ha concedido la Fundación Fina Gómez. Esta beca la tendré por espacio de dos años, en los cuales espero completar en mucho mi formación vocal.

IMAGEN.—¿Qué piensas de la agrupación Pro-Música que tu diriges?

LIENDO.—Considero que él es el coro más serio y más comprometido con el que me he enfrentado. La música que allí se interpreta es de una gran dificultad y de estilos muy diversos. Quiero agregar que el grupo de personas que lo integran es de una sensibilidad musical muy poco común en nuestro medio.

IMAGEN.—¿Quién dirigirá esa agrupación cuando tú te marches?

LIENDO.—Eso continúa siendo una gran interrogante.

IMAGEN.—¿Tienes alguna crítica a la ópera Doña Bárbara?

LIENDO.—Sobre Doña Bárbara no te puedo dar una respuesta definitiva porque como integrante del elenco no la he podido analizar fríamente sino más bien con una actitud emocional ante ella. Bien sabes que una respuesta emocional siempre está llena de contradicciones.

IMAGEN.—¿Te interesaría vivir a la manera de Soto, es decir, definitivamente fuera de Venezuela?

LIENDO.—No. Me interesa Venezuela, sus problemas y en especial su futuro. Creo que cualquier lucha es necesario hacerla desde adentro. Créeme que esta afirmación anterior es definitiva. Es indudable de que fuera del país hay la posibilidad de ver los problemas con una mayor claridad, pero es necesario volver a él y constanciarse con esos problemas que ya hemos visto desde afuera.

IMAGEN.—¿Qué piensas de la poesía que se hace en Venezuela?

LIENDO.—En verdad la conozco muy poco. Poetas como Palomares, Sánchez Peláez y otros me interesan.

IMAGEN.—¿Te interesa algún intelectual venezolano en especial?

LIENDO.—Sí. José Ignacio Cabrujas. Creo que es una persona disciplinada y seria y como consecuencia su trabajo es disciplinado y serio.

IMAGEN.—¿Qué ha pasado con los espirituales norteamericanos? Creo que ellos fueron un poco tu primera carta en tu carrera como intérprete.

LIENDO.—No ha pasado nada. Ellos siguen siendo mi primera carta en mi carrera como intérprete. No por el espiritual como música, sino por lo que ellos representan para una cultura y un pueblo: la cultura del pueblo negro norteamericano.

IMAGEN.—¿Qué piensas de esa generación de músicos que encabeza el maestro Sojo?

LIENDO.—El maestro Sojo no encabeza ninguna generación de músicos. Yo diría más bien que formó una generación de músicos. Esa generación fue en un principio lo más importante que tuvimos, pero con el tiempo se ha ido quedando atrás, se ha ido mediatizando y hoy en día tienen muy poco que dar a la joven música venezolana. Es a causa de ellos por lo que estamos sumidos en este gran marasmo musical en nuestro país. Ninguno de estos alumnos del maestro Sojo tomó conciencia de su deber como músico ante la situación que enfrentaba. Se cobijaron bajo el ala del maestro, pero no siguieron su ejemplo, el ejemplo de hombre—digo—que el juicio en la labor musical lo dejó para los musicólogos y los historiadores. El movimiento musical venezolano está urdido no de un Vicente Emilio Sojo sino de muchos como él. Hablo de la época en que se inició la escuela de composición musical.

IMAGEN.—En esa afirmación tuya ¿cómo quedan hombres como Antonio Estévez?

LIENDO.—Antonio Estévez sigue siendo una gran incógnita en la música en Venezuela. Digo esto sin subestimar su labor como músico. Lo digo en la medida en que él es aún un compositor viviente de quien todos esperamos mucho.

IMAGEN.—¿Qué piensas de la crítica musical en nuestro país?

LIENDO.—No existe. Hay reseñas y crónicas sobre conciertos, pero no una verdadera crítica. Aquí todo depende de la simpatía o antipatía, de la amistad o los rencores. Eso no es crítica. La pérdida de Alejo Carpentier significó a mi manera de ver el acto final de una posible actitud crítica ante la música.

IMAGEN.—¿Cuándo volveremos a saber de Pedro Liendo?

LIENDO.—No puedo predecirte nada. El artista en sociedades como la nuestra está sujeto a tan variadas situaciones que de pronto desaparece de un espacio vital para reaparecer en otro o desaparecer definitivamente.

IMAGEN.—¿Te interesaría dirigir una escuela de música?

LIENDO.—No estoy preparado para tal asunto.

IMAGEN.—¿Qué opinas de la escuela superior de música?

LIENDO.—Es una escuela que no marcha acorde con la situación musical o con el movimiento musical actual. Necesita una reforma profunda que la sacuda del estancamiento en que está sumida.

Larga noche de piedra

EN EDICIÓN BILINGÜE, con versión y prólogo de Basilio Losada, nos llega este libro del poeta gallego Celso Emilio Ferreiro, autor cuya primera obra, *Cartafol de poesía*, apareció en 1935.

Vendría la guerra y Celso Emilio Ferreiro no volvería a publicar hasta 1941. De allí en adelante son varios los libros que testimonian la autenticidad de este poeta, el de mayor audiencia que jamás haya tenido la lengua gallega desde Rosalía, según el decir de Basilio Losada.

La desorientación y el desconcierto de una muy buena parte de los actuales días recorren esta obra. Pero la desorientación y el desconcierto en la medida en que el poeta toma conciencia desde experiencias que le son muy propias. Lógico, entonces, suponer la presencia de una poesía que en ningún momento ha pretendido desligarse del hombre. Lo simplemente bello está muy lejos de apresarlo. El poeta sabe que "hacer poesía es trabajar por el hombre" y acude a un lenguaje desnudo, un lenguaje que muy bien podría confundirse con el lenguaje diario de la calle, pero el lenguaje, claro, porque lo otro, lo que está más allá, sólo puede encontrarse en el poeta.

Ya para terminar y dado el carácter informativo de esta nota, apresaremos algunos datos sobre Celso Emilio Ferreiro: nació en Celanova (Orense), en 1914, ha publicado alrededor de cinco libros, hizo estudios de Derecho y ha ejercido el periodismo durante mucho tiempo.

Sumario del N° 180 de la REVISTA NACIONAL DE CULTURA

- El doctor JUAN DAVID GARCÍA BACCA, filósofo, Prof. de la U.C.V. escribe sobre *CULTURA, VALOR Y PRECIO* en la Pág. 2 ■ El novelista GUILLERMO MENESES estudia la vasta obra del venezolano ALFREDO BOULTON, Pág. 6 ■ JOÃO ALVES DAS NEVES se refiere en la Pág. 14 al *CINEMA NOVO BRASILEÑO* ■ Desde Alemania, el profesor venezolano ALBERTO ROSALES escribe —Pág. 20— sobre *EL PROGRESO SIN PLAN* ■ De un libro en proceso editorial del dramaturgo ISAAC CHOCRÓN publicamos la III parte (La luna está aquí) sobre *LAS TENDENCIAS DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO*, Pág. 29 ■ Sobre *CIRO ALEGRIA Y SU ALTO Y ANCHO MUNDO* escribe (Pág. 45) CÉSAR DÁVILA ANDRADE ■ Poemas de HÉCTOR VERA, con nota de GUILLERMO SUCRE e ilustraciones de DIEGO BARBOZA en la Pág. 49 ■ HUGO FOX desde EE.UU. escribe (Pág. 56) sobre *EL HAPPENING, ARTE DE EXPERIENCIA TOTAL* ■ RAFAEL PINEDA estudia al pintor JESÚS MARIA DE LAS CASAS, Pág. 61 ■ Sobre el escultor venezolano VÍCTOR VALERA escribe el crítico JUAN CALZADILLA, Pág. 67 ■ *NOTAS PARA UN PANORAMA DE LA NOVELA EN AMÉRICA LATINA: LA CASA VERDE*, por RAFAEL PINEDA; *RAYUELA*, por JULIETA FOMBONA; *LA MALA HORA*, por ANTONIA PALACIOS; *EL SIGLO DE LAS LUCES*, por GUILLERMO SUCRE; *JUNTACADAVERES*, por ELISA LERNER; *TRES TRISTES TIGRES*, por EDRAS PARRA; *ZONA SAGRADA*, por JAIME LÓPEZ-SANZ; *LOS BURGUESES*, por JESÚS ALBERTO LEÓN; *LOS PEQUEÑOS SERES*, por FRANCISCO PÉREZ PERDOMO; *SOBRE HEROES Y TUMBAS*, por BAICA DÁVALOS; *JOSE TRIGO*, por MARÍA JOSEFINA TEJERA; *GRAN SERTON VEREDAS*, por RODOLFO ZAGUIRRE; *CASAS MUERTAS*, por FERNANDO PAZ CASTILLO, se publican a partir de la Pág. 76 ■ El Arq. GRAZIANO GASPARINI escribe sobre *CARACAS: LA LECTURA DE LA CIUDAD*, Pág. 114 ■ El científico venezolano FRANCISCO DE VENANZI cedió a la RNC su discurso en la Congresión de AsoVAC: *DYBOESFERA Y SUB-DESARROLLO*, Pág. 120 ■ Sobre la poesía de MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS, por el crítico italiano GIUSEPPE BELLUZZI, Pág. 125 ■ *NOTAS* de CÉSAR DÁVILA ANDRADE, PABLO ROJAS GUARDIA y JUAN SÁNCHEZ PELÁEZ, Pág. 128 ■ *SECCION DE LIBROS* a partir de la Pág. 135 ■

IMAGEN recomienda

éxitos de librería

LA CASA VERDE / Mario Vargas Llosa
entre las novelas más complejas y representativas de la nueva literatura latinoamericana. Ed. Seix-Barral.

CIEN AÑOS DE SOLEDAD / Gabriel García Márquez
novela que consagra al autor entre los más destacados escritores de hispanoamérica. Ed. Suramericana.

LA MALA HORA / Gabriel García Márquez
un episodio de la vida de Macondo, escrito con sobriedad y vigor. Ed. Era.

TRES TRISTES TIGRES / Guillermo Cabrera Infante
el lenguaje urbano llevado a la categoría de personaje novelesco. Ed. Seix-Barral.

LOS NUESTROS / Luis Harss
interesante documento psicobiográfico sobre los nuevos narradores latinoamericanos. Ed. Suramericana.

SOBRE HEROES Y TUMBAS / Ernesto Sábato
una de las novelas más elogiadas e importantes de nuestro tiempo. Fabril Editora.

EL REGRESO / Calvet Casey
una colección de narraciones cuya forma oscila entre la tradicional del cuento y el relato poético. Ed. Seix-Barral.

EL ASTILLERO / Juan Carlos Onetti
considerado unánimemente como un libro magistral. Fabril Editora.

LA VIDA BREVE / Juan Carlos Onetti
la obra clave del mundo novelesco de Onetti. Ed. Suramericana.

mesa redonda

Sigfrido Chacón en la Galería Gamma

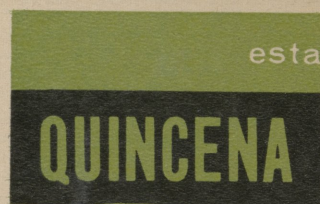
VER TODO MAS CLARO en medio de la oscuridad supone dirigir un foco penetrante hacia la realidad y alumbrar en círculos. Iluminada en exceso, la imagen, sin embargo, resulta demasiado sucesiva y movida para no exigirnos a nosotros mismos un esfuerzo que nos pone en movimiento, como quien ve con asombro, estirando los ojos, desde la ventanilla de un automóvil, en marcha. La imposibilidad de que los objetos puedan ser palpados, sentidos, gustados en su totalidad con la calma y el reposo de antes, es causa de que la comprensión se refugie en la rapidez, en la subitaneidad de la mirada. Ninguna cosa puede ser asida fuertemente si este acto no implica estar bastante lejos de ella. La distancia no es ya un medio, sino un elemento físico, hasta si se quiere una barrera. Y no podría ser de otro modo, sabiendo que la movilidad, el acontecer y lo transitorio se han establecido en nuestras vidas para no permitarnos conocer la realidad sino en trozos, en fragmentos, en jirones que necesitan ser reconstruidos a fin de poder obtener un todo (la vislumbre de un todo). Cada cuadro interpreta esta especie de ley de fuga que se apodera de la materia para no dejarnos identificarla más que a través de la exhalación que queda de la imagen. Se diría que así es la vida. O que la realidad está vista como la vida. El dilatamiento de la pupila por efecto de la oscuridad resulta trasgado virtualmente al objeto de modo que viene a ser enmarcado y alumbrado por un gran círculo como si el ojo se hubiera hecho realidad. Tal mecanismo de visualización —que no es ya más un mecanismo de fijación o inmovilización— opera en el caso de algunos pintores interesados por el realismo en movimiento. Y uno de estos pintores es Sigfrido Chacón, disidente de la Escuela de Artes de Caracas. Su

pintura de focalización se podría definir por lo que ocurre no en el cuadro, sino en el interior del ojo donde se refleja lo que se ve afuera o lo que el ojo inventa de sí mismo. El ojo se convierte así en vidrio microscópico cuando se trata de descubrir las infraestructuras, corpúsculos amplificadas a la manera como se ve la célula aislada de un tejido enfermo. A través de la proyección —para la cual el cuadro obra al modo de una pantalla— se descubre que lo minúsculo es tan horroroso como los monstruos a cuyo tamaño ha sido aumentado. Encontramos, en fin, una tendencia inorgánica de base gestual en la primera serie de las obras que Chacón expone ahora, y las cuales constituyen el punto de partida para lo que consideramos su hallazgo más importante: Estas imágenes que son una vía de acceso a Goya, figuras grotescas que cruzan el foco para reunirse con las sombras de donde proceden.

Quintanilla: crónica y pintura

SOBRE LA OBRA COLOSAL de Henry Moore somnolece el espíritu de la gran escultura pre-cortesiana, pero ambas conservan su individualidad plástica, su razón, su verdad histórica, humana y creadora. La exposición de Alberto Quintanilla en la galería "El Puente" abre de nuevo una cuestión difícil y contradictoria: el uso de "temas" y fuentes de inspiración basadas en las culturas del pasado. La tentativa de Quintanilla es vasta y consecuente. Sus trabajos son persistentes, van y vuelven girando sobre temas, personajes, imágenes de un mundo que le es cercano: los antepasados americanos. Su investigación plástica está, pues, dominada por el deseo de recuperar del ancestro, alguna especie de "símbolos mágicos" y delirantes figuras que puedan, hoy, testimoniar con nosotros. En esta empresa hay dos notas dominantes. La primera de ellas es literalidad, la segunda la fidelidad. Quintanilla no transmuta, sigue. Para él el pasado es una crónica fabulosa, pero él mis-

mo no es fabulador, porque la materia de su pintura es más crónica que revelación, es más traslado literal que aporte expresivo. Más que verdadero punto de partida, como lo fueron para Klee, Picasso, Modigliani y tantos otros el descubrimiento de las formas del arte llamado "primitivo", en Quintanilla las formas y figuras americanas (la máscara, el perro salvaje, el sol...) permanecen como temas de composición, que se repiten abusivamente, iluminados por una coloración adúlante, que procura el efecto de contrastes y exaltaciones que se saturan a sí mismos, y no señalan riqueza, sino falta de rigor y de oficio. ¿Es el éxito la causa? La investigación de Quintanilla parece haberse adormecido con los primeros triunfos y señales de interés por parte del público. Si aún presumimos en ella una suerte de sinceridad de alumno novel, de primeros e impulsivos ensayos, es quizás por la falta de truculencia y la claridad que muestran sus telas. Esto hace su trabajo más inquietante, más interesante. Esto hace que su obra no nos parezca conclusión, sino comienzo, necesaria prueba. Lo más fascinante del pasado es que puede hacer visionario el presente. Pero el encanto de lo ya cumplido puede ser también un espejismo, un difícil lastre, si el artista no logra hacer sensible, con medios y recursos propios, la fuerza de su descubrimiento. Quintanilla debe tener aún muchas cosas que decirnos, cuando su pintura venza a la crónica.



● Agua es el nombre de una nueva revista aparecida en Maracaibo. Su Consejo de Redacción está integrado por gente joven, todavía sin obra publicada: José Parra Finol, Alfredo Añez Medina, César Chirinos y Juan Mendoza.

● Al igual que En Haa, AGUA está impresa en multicolor, pero menos cuidada.

● El material de esta primera entrega tiene las firmas de Carlos Reyes y César Chirinos (cuento). Alfredo Añez, José Parra Finol, Blas Perozo Nevada y Hernán Alvarado (Poesía). Hay al final algunas notas sobre pintura y una reseña sobre el libro Humano todavía, de José Antonio Castro.

● Julio Pacheco Rivas es un pintor cuya edad no pasa de los 14 años. Se dio a conocer en 1964, en una muestra colectiva organizada por la Universidad Central. No es todo: recientemente inauguró su primera exposición individual en la Galería Isla. Lo hizo con un total de 22 obras, todas ellas dentro de un cierto abstraccionismo no exento de colores bruscos.

● Circula el número 221 de la revista FAROL, publicación trimestral a cuyo cargo está el escritor Martín de Ugalde.

Dedicado íntegramente al cuatricentenario de Caracas, este número recoge trabajos de Alberto Cuevas Picón, J. A. de Armas Chitty, Alfredo Boulton, Carlos Eduardo Mislé, José González Lander, Juan Martínez Pozueta, Hno. Nectario María Leandro Aristequieta, Edgardo Mondolfi y Guillermo Meneses. De este último es un interesante trabajo titulado "El cuatricentenario y Enrique Bernardo Núñez".

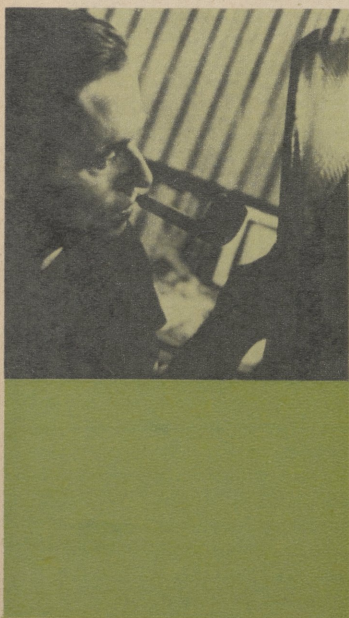
● Bajo los auspicios del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, el artista venezolano Luis Chacón muestra 20 grabados en la Unión Panamericana.

Los mencionados grabados pertenecen a la serie LOS PLANETAS, recientemente expuesta en el Ateneo de Caracas.

● Con motivo de la próxima Feria de la Chiquinquirá programada para Noviembre, el Centro de Bellas Artes de Maracaibo está preparando una exposición de máscaras rituales americanas, africanas y asiáticas, la primera de este género que se realizará en Venezuela.

El presidente del Centro de Bellas Artes, Oscar d'Empaire, solicita la colaboración de los coleccionistas venezolanos, en el sentido de que remitan al Apartado 301 de Maracaibo las piezas que tengan a bien ceder en préstamos para su catalogación y exhibición en aquella oportunidad.

CRUXENT: DE LA MATERIA A LA APARICION VISUAL



Cruxent tiene en su haber una peregrinación muy peculiar, muy característica, dentro de una materia para él cargada de ecos ancestrales y expresivos. Los enseres, los vestigios de objetos, las simas y sustratos de la presencia instintiva, nutrieron durante muchos años sus telas, llevadas a una dimensión a la vez misteriosa y tangible (como es siempre misterioso y tangible todo cuanto formula la realidad ante la conciencia). Al ver sus nuevos trabajos, reunidos con un nombre genérico de intentos "paracinetos", irresistiblemente acudimos a lo que nos había dejado su mundo anterior, ese mundo denso y fugitivo como la memoria, como el pasado. ¿Es acaso este rasgo el punto de vinculación, la continuidad buscada? Es posible. Pero antes debemos atender los requerimientos de las nuevas manifestaciones y ver en ellas, hasta donde nos reclaman, su propia necesidad expresiva.

Las obras que Cruxent expone actualmente en la Galería 22 corresponden a propósitos y técnicas enteramente diferentes. Una doble rejilla metálica y un fondo cromático iluminado artificialmente concertan un vivaz espectáculo sensorial, del cual el espectador es también gestador, pues su desplazamiento libera imágenes sucesivas y cambiantes de la obra, que se resuelve en sus múltiples apa-

riencias, inestables, fugitivas, y todas ellas indisolubles de una vivencia única concebida a manera de secuencia. A nuestra manera de ver, dos posibilidades se abren de inmediato; una señalada por los fondos de dibujos gestuales, al estilo de grafismo condensado en formas libres; la otra definida por manchas de color que se funden más fácilmente en el efecto clínico del "moiré" producido por el desplazamiento y la interposición en la visión de las rejillas dobladas.

Un mundo de concreciones materiales y espectrales presencias, a veces marcadas por la ironía y la intención del testigo sintetizador de órdenes plásticos y culturales, ha sido desplazado por una organización de efectos visuales, compenetrados, abigarrados en una fusión dinámica, en la cual el papel de testigo pasa a ser compartido con el espectador. Este nuevo sentido de la investigación plástica de Cruxent lo sitúa de lleno dentro de un campo de continua experimentación, donde los aportes tratan de cobrar cada día mayor individualidad. El interés de su obra consiste en estos momentos en el hecho de afrontar, resolver una compleja inquietud precedente, en un nuevo instrumento de excitación sensorial, a la vez fascinante y temible.

Roberto Guevara.

SUPLEMENTO ESPECIAL

imagen 7



**entrega del
Premio Internacional
de Novela
"Rómulo Gallegos"**



En el Museo de Bellas Artes tuvo lugar la entrega del Premio Internacional de Novela "Rómulo Gallegos" la tarde del jueves 10 de agosto. El propio Gallegos hizo entrega del premio al joven novelista peruano Mario Vargas Llosa, a quien el Jurado Central integrado por los escritores Andrés Iduarte, Fermín Estrella Gutiérrez, Benjamín Carrión, Juan Oropesa otorgó por unanimidad el Premio, con excepción del escritor Arturo Torres Rioseco, quien salvó el voto y no pudo asistir a la reunión de Caracas.

En este Suplemento Especial "Imagen" publica los discursos del Presidente del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, del novelista Mario Vargas Llosa y del Ministro de Educación, en el orden en que fueron pronunciados.

■ Por primera vez se entrega hoy —en 1967—, el Premio Internacional de Novela que lleva el nombre de "Rómulo Gallegos", y se entrega a uno de los escritores más jóvenes de América Latina, el novelista peruano Mario Vargas Llosa.

Creado por el Estado venezolano, en cumplimiento de un deber tan elemental como trascendente: el de afirmar, difundir y enaltecer nuestros valores culturales y, expresamente, los de la novela que se escribe en nuestra lengua y habla por nosotros, provenga de uno o de otro lado del Atlántico, este Premio coincide ahora con uno de los movimientos creadores más espléndidos y fecundos en la Historia de nuestras letras.

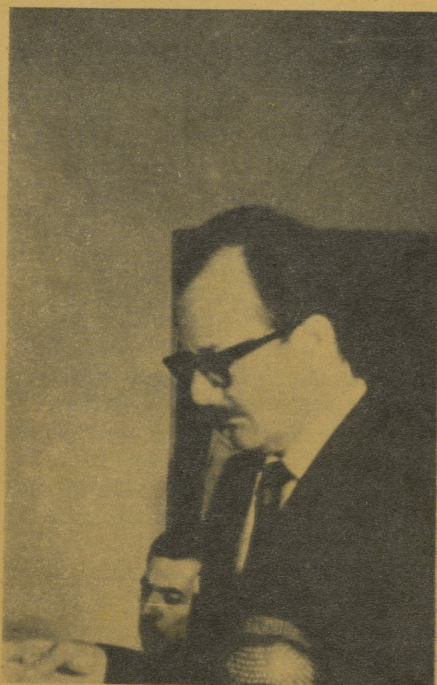
Nunca antes la novelística latinoamericana había tenido tal resonancia ni había suscitado tanta expectativa. Porque la novela es un género, un modo de expresión que refleja o traduce mejor que ningún otro la realidad o el mito (realidad, conquista o frustración de nuestros pueblos), podemos pensar que el fenómeno no es ajeno a la novela en sí y que expresa, de una manera o de otra, la presencia de América Latina en la escena contemporánea, su propia voz, su inconfundible aliento, su vigor y su fuerza de futuro.

Sin duda alguna, la poderosa novelística de hoy tiene hondas raíces en la Historia y en la tradición de nuestros pueblos; por eso, tal vez sea —en el dominio de la inteligencia y de la creación humana—, el más auténtico testimonio de nuestra Cultura, de la realidad latinoamericana, que va más allá de sí misma, que tiene sus propios mitos, sus propios dioses, sus propias creencias. Tal vez también su propia fe. Un mundo auténtico, en fin, al cual se deben nuestros novelistas y del cual toman lo que puede definirlos: aquello que les confiere un destino humano.

El Premio Internacional de Novela "Rómulo Gallegos" se entrega hoy a Mario Vargas Llosa, el más joven entre los ya famosos novelistas del Nuevo Mundo, nacido en Arequipa, Perú, en 1936. Licenciado en Letras en la Universidad de San Marcos y doctorado en la de Madrid. Ahora es profesor en un colegio universitario de Londres. Vargas Llosa lleva publicados hasta ahora cuatro libros: "Los Jefes", con el cual obtiene en España el premio Leopoldo Alas, en 1958; la novela "LA CIUDAD Y LOS PERROS", premiada en 1962 con el de la "Biblioteca Breve" y luego el Premio de la Crítica, al publicarse, en 1963. Era la novela, de un hombre de 25 años extraordinariamente audaz en el manejo del lenguaje, en la creación o recreación de personajes.

Simón Alberto Consalvi:

El Premio "Rómulo Gallegos" y su razón cultural



Poco tiempo después, Vargas Llosa publica "LA CASA VERDE", en 1966. Obtiene —como con LA CIUDAD Y LOS PERROS—, el Premio de la Crítica en España. Por último, Vargas Llosa publicó este año "LOS CACHORROS", relato que no llega a ser novela, pero que es más que un cuento, la historia de Pichula Cuéllar, mundo limeño de adolescentes turbulentos o tímidos.

"LA CASA VERDE", presentada al Concurso por su editor Carlos Barral, fue seleccionada por el Jurado venezolano (Fernando Paz Castillo, Pedro Pablo Barnola y Pedro Díaz Seijas) mediante la cláusula 9ª de las Bases para participar entre los finalistas.

Reunido en Caracas, en julio de este año, el Jurado Central, integrado por prestigiosas figuras de las letras, profesores universitarios, ensayistas y críticos: Andrés Bello, Irujo,

Fermín Estrella Gutiérrez, Benjamín Carrión y Juan Oropesa, votaron unánimemente por LA CASA VERDE, con excepción del escritor chileno Arturo Torres Riosco, quien infortunadamente no pudo asistir a la reunión de Caracas. Este jurado actuó con toda la independencia imaginable, porque sin que haya sido puesta condición alguna, se sobreentiende que ninguno de ellos habría aceptado cometido semejante, llegaron a una decisión unánime, aunque no fácil, porque junto a LA CASA VERDE estaban otras grandes novelas.

Debo decir que el Premio "Rómulo Gallegos" ha corrido buena fortuna al otorgarse por primera vez. Su futuro dependía mucho de lo que pudiera ocurrir en 1967. Quienes en alguna forma hemos participado en su conducción debemos sentirnos satisfechos. Es un Premio inobjetable este que ahora recibe Mario Vargas Llosa: un premio justo para una novela justa, ha dicho uno de los novelistas asistentes al Congreso de Literatura que acabamos de celebrar. Una demostración, en fin, y por circunstancias obvias, de que en este Concurso sólo ha privado la razón cultural, el más absoluto respeto a la inteligencia, fueren cuales fueren los riesgos que comporte. Decirlo y aceptarlo nos define.

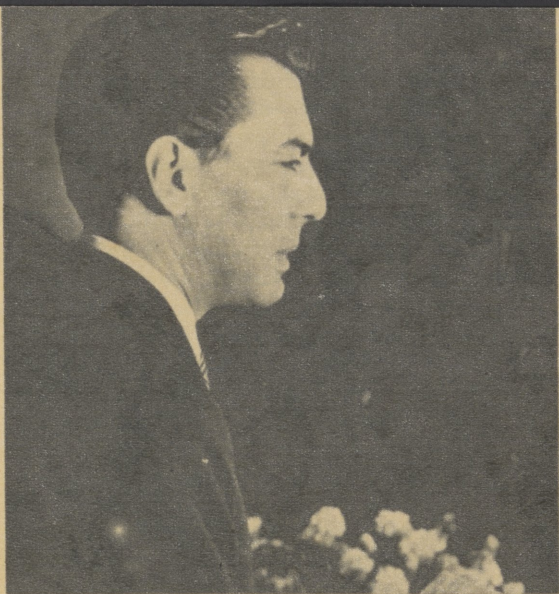
¿A quién o a quiénes debe el joven novelista este Premio?

No es al Estado venezolano que lo creó sin pensar en Vargas Llosa, sin pensar en el autor de "Rayuela", sin pensar en el autor de "Mulata de Tal", sin pensar en el autor de "El Siglo de las Luces", sin pensar, en fin, ni en "Juntacadáveres" o en los autores de "Cien Años de Soledad", "Cambio de Piel", "Día de Ceniza", o "Casas Muertas", sin pensar en que fueren venezolanos o no.

No se lo debe tampoco a los Jurados, ni al venezolano ni al Central.

El Estado creó un Premio quinquenal sin pensar en la novela que podría ganarlo y los jurados no podían tomar otra resolución que la de decidir como críticos y apreciadores de la creación literaria las condiciones estéticas de las novelas concursantes.

Si a alguien debe Mario Vargas Llosa este Premio es al japonés Fus-hia, a la Madre Angélica y a la Madre Patrocinio, al Sargento Lituma o a Don Anselmo, a los huéspedes secretos de LA CASA VERDE, a los personajes reales o fabulosos, pertenencia ya del propio novelista, personaje de sí mismo, de su propia fábula. Al mundo esplendoroso y trágico de América Latina, a la Mangachería, a la soledad de Piura, como ayer fue de Canaima; a la selva y al río, Amazonas, Orinoco, Gallegos, Vargas Llosa.



Mario Vargas Llosa:

La literatura es una forma de insurrección permanente

■ “Hace aproximadamente treinta años, un joven que había leído con fervor los primeros escritos de Breton, moría en las sierras de Castilla, en un hospital de caridad, enloquecido de furor. Dejaba en el mundo una camisa colorada y “Cinco metros de poemas” de una delicadeza visionaria singular. Tenía un nombre sonoro y cortesano, de virrey, pero su vida había sido tenazmente oscura, tercamente infeliz. En Lima fue un provinciano hambriento y soñador que vivía en el barrio del Mercado, en una cueva sin luz, y cuando viajaba a Europa, en Centroamérica, nadie sabe por qué, había sido desembarcado, encarcelado, torturado, convertido en una ruina febril. Luego de muerto, su infortunio pertinaz, en lugar de cesar, alcanzaría una apoteosis: los cañones de la guerra civil española borrarían su tumba de la tierra, y, en todos estos años, el tiempo ha ido borrando su recuerdo en la memoria de las gentes que tuvieron la suerte de conocerlo y de leerlo. No me extrañaría que las alimañas hayan dado cuenta de los ejemplares de su único libro, enterrado en bibliotecas que nadie visita, y que sus poemas, que ya nadie lee, terminen muy pronto trasmutados en “humo, en viento, en nada”, como la insolente camisa colorada que compró para morir. Y, sin embargo, este compatriota mío había sido un hechicero consumado, un brujo de la palabra, un osado arquitecto de imágenes, un fulgurante explorador del sueño, un creador cabal y empecinado que tuvo la lucidez, la locura necesarias para asumir su vocación de escritor como hay que hacerlo: como una diaria y furiosa inmolación.

Convoco aquí, esta noche su furtiva silueta nocturna, para aguar mi propia fiesta, esta fiesta que han hecho posible, conjugados, la gene-

rosidad venezolana y el nombre ilustre de Rómulo Gallegos, porque la atribución a una novela mía del magnífico premio creado por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes como estímulo y desafío a los novelistas de lengua española y como homenaje a un gran creador americano, no sólo me llena de reconocimiento hacia Venezuela; también, y sobre todo, aumenta mi responsabilidad de escritor. Y el escritor, ya lo saben ustedes, es el eterno aguafiestas. El fantasma silencioso de Oquendo de Amat, instalado aquí, a mi lado, debe hacernos recordar a todos —pero en especial a este peruano que ustedes arrebataron a su refugio del Valle del Canguro, en Londres, y trajeron a Caracas, y abrumaron de amistad y de honores— el destino sombrío que ha sido, que es todavía en tantos casos, el de los creadores en América Latina. Es verdad que no todos nuestros escritores han sido probados al extremo de Oquendo de Amat; algunos consiguieron vencer la hostilidad, la indiferencia, el menosprecio de nuestros países por la literatura, y escribieron, publicaron y hasta fueron leídos. Es verdad que no todos pudieron ser matados de hambre, de olvido o de ridículo. Pero estos afortunados constituyen la excepción. Como regla general, el escritor latinoamericano ha vivido y escrito en condiciones excepcionalmente difíciles, porque nuestras sociedades habían montado un frío, casi perfecto mecanismo para desalentar y matar en él la vocación. Esa vocación, además de hermosa, es absorbente y tiránica, y reclama de sus adeptos una entrega total. ¿Cómo hubieran podido hacer de la literatura un destino excluyente, una militancia, quienes vivían rodeados de gentes que, en su mayoría, no sabían leer o no podían comprar libros, y en su mi-

noría, no les daba la gana de leer? Sin editores, sin lectores, sin un ambiente cultural que los azuzara y exigiera, el escritor latinoamericano ha sido un hombre que libraba batallas sabiendo desde un principio que sería vencido. Su vocación no era admitida por la sociedad, apenas tolerada; no le daba de vivir, hacía de él un productor disminuido y ad-honorem. El escritor en nuestras tierras ha debido desdoblarse, separar su vocación de su acción diaria, multiplicarse en mil oficios que lo privaban del tiempo necesario para escribir y que a menudo repugnaban a su conciencia y a sus convicciones. Porque, además de no dar sitio en su seno a la literatura, nuestras sociedades han alentado una desconfianza constante por este ser marginal, un tanto anómalo, que se empeñaba, contra toda razón, en ejercer un oficio que en la circunstancia latinoamericana resultaba casi irreal. Por eso nuestros escritores se han frustrado por docenas, y han desertado su vocación, o la han traicionado, sirviéndola a medias y a escondidas, sin porfía y sin rigor.

Pero es cierto que en los últimos años las cosas empiezan a cambiar. Lentamente se insinúa en nuestros países un clima más hospitalario para la literatura. Los círculos de lectores comienzan a crecer, las burguesías descubren que los libros importan, que los escritores son algo más que locos benignos, que ellos tienen una función que cumplir entre los hombres. Pero entonces, a medida que comience a hacerse justicia al escritor latinoamericano, o más bien, a medida que comience a rectificarse la injusticia que ha pesado sobre él, una amenaza puede surgir, un peligro endiabladamente sutil. Las mismas sociedades que exilaron y rechazaron al escritor, pueden pensar ahora que conviene asimilarlo,

integrarlo, conferirle una especie de estatuto oficial. Es preciso, por eso, recordar a nuestras sociedades lo que les espera. Advertirles que la literatura es fuego, que ella significa inconformismo y rebelión, que la razón del ser del escritor es la protesta, la contradicción y la crítica. Explicarles que no hay término medio: que la sociedad suprime para siempre esa facultad humana que es la creación artística y elimina de una vez por todas a ese perturbador social que es el escritor, o admite la literatura en su seno y en ese caso no tiene más remedio que aceptar un perpetuo torrente de agresiones, de ironías, de sátiras que irán de lo adjetivo a lo esencial, de lo pasajero a lo permanente, del vértice a la base de la pirámide social. Las cosas son así y no hay escapatoria: el escritor ha sido, es y seguirá siendo un descontento. Nadie que esté satisfecho es capaz de escribir, nadie que esté de acuerdo, reconciliado con la realidad, cometería el ambicioso desatino de inventar realidades verbales. La vocación literaria nace del desacuerdo de un hombre con el mundo, de la intuición de deficiencias, vacíos y escorias a su alrededor. La literatura es una forma de insurrección permanente y ella no admite las camisas de fuerza. Todas las tentativas destinadas a doblegar su naturaleza airada, díscola, fracasarán. La literatura puede morir pero no será nunca conformista.

Sólo si cumple esta condición es útil la literatura a la sociedad. Ella contribuye al perfeccionamiento humano impidiendo el marasmo espiritual, la autosatisfacción, el inmovilismo, la parálisis humana, el reblandecimiento intelectual o moral. Su misión es agitar, inquietar, alarmar, mantener a los hombres en una cons-

tante insatisfacción de sí mismos: su función es estimular sin tregua la voluntad del cambio y de mejora, aun cuando para ello deba emplear las armas más hirientes y nocivas. Es preciso que todos lo comprendan de una vez: mientras más duros y terribles sean los escritos de un autor contra su país, más intensa será la pasión que lo una a él. Porque en el dominio de la literatura la violencia es una prueba de amor.

La realidad americana, claro está, ofrece al escritor un verdadero festín de razones para ser un insumiso y vivir descontento. Sociedades donde la injusticia es ley, paraísos de ignorancia, de explotación, de desigualdades cegadoras, de miseria, de alienación económica, cultural y moral, nuestras tierras tumultuosas nos suministran materiales suntuosos, ejemplares, para mostrar en ficciones, de manera directa o indirecta, a través de hechos, sueños, testimonios, alegorías, pesadillas o visiones, que la realidad está mal hecha, que la vida debe cambiar. Pero dentro de diez, veinte o cincuenta años, habrá llegado a todos nuestros países como ahora a Cuba, la hora de la justicia social y América Latina entera se habrá emancipado del imperio que la saquea, de las castas que la explotan, de las fuerzas que hoy la ofenden y reprimen. Yo quiero que esa hora llegue cuanto antes y que América Latina ingrese de una vez por todas en la dignidad y en la vida moderna, que el socialismo nos libere de nuestro anacronismo y nuestro horror. Pero cuando las injusticias sociales desaparezcan, de ningún modo habrá llegado para el escritor la hora del consentimiento, la subordinación o la complicidad oficial. Su misión seguirá, deberá seguir siendo la misma; cualquier tran-

sigencia en este dominio constituye, de parte del escritor, una traición. Dentro de la nueva sociedad, y por el camino que nos precipiten nuestros fantasmas y demonios personales, tendremos que seguir, como ayer, como ahora, diciendo no, rebelándonos, exigiendo que se reconozca nuestro derecho a disentir, mostrando, de esa manera viviente y mágica, como sólo la literatura puede hacerlo, que el dogma, la censura, la arbitrariedad son también enemigos mortales del progreso y de la dignidad humana, afirmando que la vida no es simple ni cabe en esquemas, que el camino de la verdad no siempre es liso y recto, sino a menudo tortuoso y abrupto, demostrando con nuestros libros una y otra vez la esencial complejidad y diversidad del mundo y la ambigüedad contradictoria de los hechos humanos. Como ayer, como ahora, si amamos nuestra vocación, tendremos que seguir librando las treinta y dos guerras del coronel Aureliano Buendía, aunque como a él, nos derroten en todas.

Nuestra vocación ha hecho de nosotros, los escritores, los profesionales del descontento, los perturbadores conscientes o inconscientes de la sociedad, los rebeldes con causa, los insurrectos irredentos del mundo, los insoportables abogados del diablo. No sé si está bien o si está mal, sólo sé que es así. Esta es la condición del escritor y debemos reivindicarla tal como es. En estos años en que comienza a descubrir, aceptar y auspiciar la literatura, América Latina debe saber, también, la amenaza que se cierne sobre ella, el duro precio que tendrá que pagar por la cultura. Nuestras sociedades deben estar alertadas: rechazadlo o aceptado, perseguido o premiado, el escritor que merezca este nombre seguirá arrojándose a los hombres el espectáculo no siempre grato de sus miserias y tormentas.

Otorgándome este premio que agradezco profundamente, y que he aceptado porque estimo que no exige de mí ni la más leve sombra de compromiso ideológico, político o estético, y que otros escritores latinoamericanos, con más obra y más méritos que yo, hubieron debido recibir en mi lugar —pienso en el gran Onetti, por ejemplo, a quien América Latina no ha dado aún el reconocimiento que merece—, demostrándome desde que pisé esta ciudad enlutada tanto afecto, tanta cordialidad, Venezuela ha hecho de mí un abrumado deudor. La única manera como puedo pagar esa deuda es siendo, en la medida de mis fuerzas, más fiel, más leal, a esta vocación de escritor que nunca sospeché me depararía una satisfacción tan grande como la de hoy".



Gallegos y Vargas Llosa: dos testimonios de la realidad latinoamericana



■ El Gobierno Nacional, ya para cumplirse el octogésimo aniversario de Don Rómulo Gallegos, creó el Premio Internacional que lleva su nombre, para la mejor novela escrita en castellano. Homenaje sobrio, si se quiere, para la dimensión de quien, a través de su obra literaria, trascendió las fronteras e inscribió el nombre de nuestra patria en la historia de la literatura universal.

En esta fecha, cuando por primera vez se confiere el premio al novelista Mario Vargas Llosa, estamos cumpliendo, con un doble homenaje. Al Maestro Gallegos, de obra cumplida y al escritor Vargas Llosa, con el horizonte despejado en el campo de la literatura americana, a la cual está trazando nuevos rumbos.

Porque hablar de Rómulo Gallegos equivale a hablar de un gran trozo de nuestra historia. La vida de los pueblos cobra esencia a través del testimonio siempre permanente de la idea. No se concibe a la Grecia clásica sin el aliento inmortal, sin la frescura eterna de los poemas homéricos. Y la España no tendría vida, si un buen día, a un soldado infortunado, no se le hubiera ocurrido echar a andar por los polvorientos caminos castellanos al enjuto personaje de flaco caballejo y mirada iluminada de idealista, majadero de molinos y de sueños. Vida de personaje de novela que le trasunta para siempre las empresas más nobles, quijotescas, para decirla en la palabra que adquirió desde entonces carta de naturaleza universal.

Andrés Eloy Blanco, en uno de esos momentos de desesperanza: "Rómulo: Ya la patria está muy lejos", por los cuales han pasado todos los desterrados, angustiado por el destino de Venezuela sólo encuentra como

arraigo viril, como sustancia traducida en fe, a la visión de patria que Rómulo Gallegos nos legara en su obra: "Ya nos queda nomás la que escribiste". El poeta sabía que esa que había escrito el Maestro era inmortal. Y por ello dentro de la temporal flaqueza latía el vaticinio de que, como en el viejo mito, acercarse a la obra galleguiana era recobrar fuerza y sustancia, ponerse en contacto con la dura, tierna, bravía naturaleza venezolana y con sus hombres, que realistas e idealistas, Gallegos había sabido plasmar en prosa eterna. Y que por sobre los pasajeros quebrantos, más allá de la sombría noche de la dictadura, perduraría el viejo espíritu venezolano de los buenos y de los malos tiempos, en cuyo fondo bulle desde nuestros propios albores el sentido latente de justicia. Espíritu que se encuentra en toda la obra galleguiana como constante singular. De allí la frescura y la eternidad de su obra literaria. El haber interpretado el alma venezolana a través de una dura realidad social. Realidad a la cual el Maestro opone un sueño. Para extraer de allí a través de esta antítesis la síntesis a la cual se aspira desde el mismo comienzo de los mundos. Eco sonoro de una época, Gallegos supo plasmar en verdaderos arquetipos humanos toda la vasta gama que registra la sicología del ser venezolano. Intérpretes y críticos han abundado en la riqueza misma de sus personajes. Y han coincidido en que su obra no puede ser analizada sin conocer a fondo todo un proceso histórico. Que es inseparable del discurrir de la tormentosa vida nacional. Por ello, reducir la obra Gallegos a una simple antinomia de civilización y barbarie, pese a los sueños de Santos Luzardo, a una lucha

entre feudalismo y mundo burgués, es tener una visión aislada. Por las páginas de sus libros corre algo más que esa pugna desarrollada sociológicamente por Sarmiento. El encuentro de formas de vida que configuran la sociedad venezolana, ya que la barbarie no es siempre símbolo de atraso, sino expresión de juventud arisca, de pueblos recién nacidos a la vida, de rebeldía que no ha encontrado exacto cauce. El mundo de sus personajes es rico de la más grande riqueza psicológica. Hasta los protagonistas que aparecen como secundarios constituyen de por sí una porción del pueblo venezolano, levantándose plenos de humanidad y colorido las formas sociales que recoge Gallegos corresponden a un momento histórico. Pero las de sus personajes tienen vigencia intemporal. El espíritu que fluye y configura al hombre venezolano se escapa por todos los poros de sus libros. Corresponde al ayer y al mañana. Y determina la continuidad misma que le da vigencia a las sociedades y a los pueblos y los proyectos en el espacio y en el tiempo con perdurable aliento. Gallegos desde sus propios inicios como novelista expresó el anhelo imperioso de ir realizando una geografía espiritual venezolana. Y sus obras testimonian que el anhelo adquirió visos de realidad.

Doña Bárbara, Cantaclaro, Pobre Negro, Canaima, El Forastero, Sobre la Misma Tierra, abren amplio surco en la vasta y doliente geografía venezolana. El pueblo, el primero, se ha reconocido en sus obras y de allí la importancia que le asignó el novelista desde su aparición. Con ese seguro sentido augur que tiene el alma colectiva encontró que el hombre que les había dado la explicación de su pequeño mundo, con

sus visiones y con sus miserias, tenía un mensaje extraordinario. Y a él, en días pequeños, se aferró. Con Gallegos aparecía el aliento de una vieja historia. El lenguaje al cual se había acostumbrado el pueblo desde los días mismos de la guerra de la independencia, y que se había hecho babélico como consecuencia de las minúsculas guerras fratricidas, apareció de nuevo. El pesimismo había invadido todas las raíces de la sociedad venezolana. Una doctrina conformista de interpretación histórica, admitía el cesarismo como la resultante de una situación determinada y de condiciones sociales de carácter singular en sociedades no evolucionadas. Y ella asfixiando toda la vida intelectual venezolana nos hacía aparecer como una sociedad beduina, donde imperaba el más fuerte. La respuesta no surgió de los círculos sociológicos. Vino desde el campo mismo de la novela y por eso hizo profunda huella en el pueblo que reconoció sin circunloquios que se le abrían nuevos caminos. Por eso esos personajes que aparecen en Doña Bárbara y Cantaclaro, aferrados a su canción, tienen sentido integral de la bondad de un mundo, de una sociedad mejor. Ya Cervantes decía, por boca de Sancho que 'allí donde hay música, no puede haber cosa mala'. Y las quejas, que tienen de la vida las expulsan sin amarguras y sin odios. A veces con sentido picaresco donde hace arabescos una sonrisa, signo de inteligencia, de convivencia humana. Luchar sin odios decía Martí. Gallegos sin decirlo nos enseña a vivir sin odios. Hasta la desatada Doña Bárbara en el momento final baja el arma homicida y desea para otros la felicidad que le fue negada. Es el momento culminante de la trágica guaricha. La más alta lección que se desprende de las páginas del libro.

El conocimiento de la sociedad venezolana, el haberla auscultado e interpretado llevó a Rómulo Gallegos a otros derroteros. Su entrada a la política es un acto de estoicismo voluntario. Por los senderos de la mala, la pequeña, lo quiso introducir el gomecismo cuando lo designó Senador. Y voluntariamente escogió la buena, la que le abrió los caminos del destierro y en tierras extrañas hizo florecer a Cantaclaro y a Canaima. El mismo lo ha contado: "Y héteme ya, préstamo de las letras a la política, sin plazo fijo de devolución total. ¿Una salida de Quijote, aquella de entonces, a plazas públicas, donde no se podía alzar sino molinos de viento? Bueno. Pero ¿qué mejor manera de emplearse gente sabedora a buena empresa, cuando todo era entuertos y agravios en el campo de los derechos del pueblo venezolano?... En los caminos

de la acción ni traicioné confianza que en mí se hubiera puesto, ni se me cayeron de la alforja de los bastimentos espirituales aquellos compromisos de dedicación de vida a elevados propósitos que adquirí conmigo mismo y con mis compañeros de salida a las letras, hacia alturas de contemplación".

El destierro le templó el alma y lo hizo más creador. Caso casi único, dentro de la larga historia de desterrados que ha tenido el país, el caso de Rómulo Gallegos. No fue a rumiar desengaños ni a soñar garibaldinamente con desembarcos a machete que le dieran la gloria roja y el venezolano título de general. Sino que realizó una labor mucho más profunda. Cantaclaro con su visión optimista, con su fresco lirismo, con su copla errante, tiene como contrapartida otra porción de Venezuela, la de Juan el Veguero, con su hambre, con su paludismo y con su humillación, que encontró camino de revuelta cuando le cerraron todos los demás. Y en Canaima la visión cósmica del mundo vegetal, de un mundo en su primer día de creación enmarca a los caucheros explotados por los Ardavines y por los hombres de presa, realizadores de mal cacicazgo, y a Marcos Vargas, huracanado e impetuoso, espíritu primario de justicia en la búsqueda total de ella dentro de una sociedad donde todos iban por el camino y ante la vida en pugna total de supervivencia.

Cuando regresa del destierro no regresa solo. Vienen con él sus personajes, es decir el pueblo cuya entraña ha aprehendido y que le reclama adentrarse por los caminos cívicos en la acción política, como ayer lo había hecho en los campos de la literatura. Y continúa la lección que había iniciado en 1931, cuando desafió al todopoderoso régimen gomecista. Y la labor realizada tiene contornos heroicos. Pone un sello de serenidad en las tumultuosas asambleas jacobinas de 1936 y 1937. Y contribuye a realizar y cohesionar una doctrina, que desterrara el sello personal de las luchas políticas. Cuando su nombre adviene en 1941 como candidato a la Presidencia de la República de antemano se sabe, que debido a la imperfecta forma electoral, está derrotado. Pero al conjuro de su nombre se mueven casi con sentido mesiánico las multitudes venezolanas, que a lo largo de la historia sólo han encontrado frustraciones. La visión de la Venezuela de hoy es posible gracias al descarnado análisis social de los jóvenes que se formaron a su vera y constituyen una generación que ha dejado profunda huella en la historia política y social de la Nación.

Seis años más tarde, el 14 de diciembre de 1947 el pueblo venezo-

lano lo lleva a la primera magistratura. Una experiencia honda surge de su fugaz paso por la silla de Vargas. A la hora dura de la prueba, cuando las fuerzas regresionistas quisieron por el imperio de la fuerza dictarle normas de conducta, revivió el viejo diálogo, con mayor hondura, que hace de Gallegos paradigma de derecho, en tierras donde el hombre de presa acostumbra poner los puntos sobre las haches. Y Venezuela se identificó como en ningún momento de su vida, con el hombre que salía del poder con el sello superior de la grandeza. Lo demás es historia conocida. La vieja prueba del destierro que le era familiar, la pérdida de la compañera de tantos lustros, numen de su existencia, y su magisterio moral para todos aquellos que desde afuera o dentro del país, mantenían viva la fe de retornar a normal estado de derecho.

Por eso al cumplir sus fecundos 83 años. Venezuela se identifica en él, y sabe que su nombre es escudo para resistir las tempestades, como las que nos acaba de azotar, y para que florezcan realistas esperanzas.

El premio "Rómulo Gallegos" se inicia con buen pie. Buenos hados acompañan a su nacimiento. Honra para Venezuela y el Jurado que escogió la Casa Verde como merecedora del galardón. Y para Mario Vargas Llosa, su autor, quien, sin perder raíz americana, con técnica distinta a la de nuestros viejos narradores, está faenero, abriendo nuevos surcos en la profunda riqueza del mundo americano.

En la novelística de Vargas Llosa, se sienten vibrar siglos de historia. No esa que se cuenta cronológicamente, sino la que se hace, hora a hora, día a día, ininterrumpida, con sufrimiento y explotación de pueblo, con el despeñarse de caudales, que corren por intrincadas selvas, con el rugir de tormentas arenosas que se desatan en los desérticos pueblos peruanos, y con el escorzo de personajes que pueblan el paisaje y le dan toque de humanidad, signado de buena o mala ley. Como en el caso, que ●●●●●

apunté de Gallegos, el panorama psicológico y social de los pueblos americanos, no viene del campo de estas ciencias. Sino que tiene como adelantada a la novela. Y la profunda transformación social que requieren nuestros pueblos encuentra profundo eco en esos documentos humanos registrados por nuestros novelistas. Como en el caso de Dickens, en la Inglaterra del siglo pasado.

Queda para los críticos el análisis de la obra de Vargas Llosa, su valor estético, su riqueza psicológica, lo complejo y desconcertante de su técnica novelística. A nosotros sólo nos resta anotar que continúa la tradición social de nuestros grandes novelistas, que lo alucinante de su obra pertenece al trasfondo mítico de una tierra, donde florecieron antes de la era hispánica, avanzadas culturas y que como légamo arrastra de su plu-

ma al describir la realidad de hoy.

Venezuela se siente orgullosa de este Premio. Esperanza tenemos que sea estímulo y acicate para el renacer de la cultura americana, siempre entroncada a la cultura universal. Y que al correr de los tiempos se acreciente su valor moral y a él concurren confiados, quienes han hecho del noble oficio de escritor, oficio de perenne vigilia. Y todo dentro de un régimen de libertades, porque sólo al amparo de ellas puede florecer la acción creadora, desarrollarse la economía de las naciones y los trabajadores lograr sus legítimas reivindicaciones en el plano social y cultural. Y así me es grato proclamarlo en nombre del Ejecutivo Nacional, a quien correspondió crear y entregar el Premio, signado por un nombre que ya es patrimonio americano.

