

imagen

en este número: El pensamiento común de Basilia Papastamatíu ■ William Styron y el problema racial ■ Premio internacional Torcuato di Tella ■ Siete relatos de cataclismo y poesía ■

Quincenario de Arte, Literatura e Información Cultural / Nº 14/15 Caracas, 15/30 de diciembre 1967 / Bs. 1.00

número especial **32** páginas



Asturias:

el lado sagrado de las cosas

Sarduy:

una nueva interpretación del barroco



Tenreiro:

III bienal de arquitectura

Estévez:

y su música



Una Política Cultural



O obstante algunos importantes avances en el orden educativo—la reducción del analfabetismo, el crecimiento de la población estudiantil, el aumento de escuelas y liceos, así como de las universidades nacionales y centros de estudios superiores, la enseñanza especializada para obreros, etc.—, parece evidente que el país requiere la definición y el impulso de una política cultural de mayor alcance. La creación del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, a partir de 1965, fue quizá el primer paso con miras a esa política. Sin embargo, mueve a la reflexión crítica el hecho de que a este Instituto no se le haya dotado, desde el comienzo, de los recursos materiales indispensables para proyectar su labor en todos los planos. Si esta labor ha sido hasta ahora positiva, aun con recursos tan limitados, podría esperarse una mayor eficacia cuando se amplíen esos recursos. Una de las mayores empresas que se había propuesto poner en marcha este año, como la Editorial "Monte Avila", se ha visto relegada por esas imperiosas e insuperables razones de orden económico. Quizá el Estado no se percate de la necesidad de esta Editorial, de la enorme influencia que ella puede ejercer no sólo en el campo literario, sino también en el más general de nuestra cultura. Es por lo que hay que insistir en ello una vez más. Las editoriales no hacen una literatura ni una cultura, pero así las propician y las hacen posibles. Hasta ahora, el escritor venezolano no ha tenido estímulos reales en su trabajo creador; no sólo tiene que publicar, en la mayoría de los casos, por su propia cuenta, sino que además su obra no circula ni encuentra resonancia. Es que también la ausencia de editoriales ha impedido, entre nosotros, la formación de un verdadero público lector. A nuestra literatura le ha faltado, por ello también, una necesaria confrontación universal. Pero existen también otros campos que requieren una urgente asistencia. La Biblioteca Nacional, por ejemplo. Es inadmisibles que todavía el Estado venezolano la mantenga en su situación actual: un edificio ya precario donde sólo existe una sala para lectores de todos los niveles, un presupuesto irrisorio que no alcanza para la adquisición de nuevos libros y su clasificación. Más que nacional, parece una biblioteca de provincia. Igual cosa podría decirse en relación con los Museos —el de Bellas Artes, en particular— y los Teatros. Caracas ha crecido vertiginosamente, pero sus centros de difusión cultural se han quedado a la zaga, y muchas veces en estado lastimoso. Aun en los medios de comunicación masiva, la presencia del Estado debe hacerse sentir. Primero, en un sentido de vigilancia: hacer que se cumplan estrictamente los reglamentos de radio y televisión. Luego, para impulsar más decididamente a la Radio y Televisora Nacionales, que debieran ser ejemplos de gran labor intelectual. No propiciamos la intervención del Estado en ningún campo de la cultura, si por ello se entiende imposición ideológica. Lo que propiciamos en su asistencia y su estímulo en aquellos campos donde la cultura tiene también una irradiación colectiva y ejerce una función social inmediata. Un país se construye igualmente cuando se cambia la sensibilidad de su gente y se la hace apta para la comprensión de los valores del espíritu.

imagen

Dirección: **Guillermo Sucre**

Jefe de Redacción: **Esdras Parra**

Diagramación: **Alirio Palacios**

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

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

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

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

2 Nº 14/15, Caracas, 15/30 diciembre 1967

ORDEN DE SUSCRIPCION

Envío a ustedes la cantidad de importe
de mi suscripción anual del quinquenario 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



severo sarduy

Una Nueva Interpretación del Barroco

EN marzo de este año la editorial francesa Du Seuil lanzaba sin grandes expectativas el segundo libro de un autor cubano, Severo Sarduy, dado que trataba de un autor relativamente nuevo, sólo conocido todavía por sectores especializados. Pero este libro —una novela titulada *De dónde son los cantantes*, en la edición mexicana de Mortiz, y *Écrit en dansant* en la versión francesa— empezó a figurar, al poco tiempo, en todas las listas de los libros más leídos y mejor recibidos por la crítica. Y el golpe de gracia definitivo lo constituyó el texto que le dedicó Roland Barthes en la "Quinzaine Littéraire". Inmediatamente se colocó por derecho propio en la categoría de las obras (y si somos rigurosos, verdaderamente pocas) que significan un real progreso, una renovación en el más alto nivel de las letras latinoamericanas.

Antes de transcribir la entrevista que le hicimos, agregaremos brevemente algunos datos sobre su biografía y la obra que realizó hasta el momento:

Nació en Camagüey, en 1937. Publicó sus primeros trabajos en la revista *Ciclón* de La Habana. Llegó hace algunos años a París para realizar investigaciones de Historia del Arte en la Escuela del Louvre, donde se diplomó recientemente con una tesis sobre "El retrato en la Época de los Flavios". Su primer libro, *Gestos*, fue publicado por Seix Barral en 1963 y ya fue traducido a varios idiomas. La radio de Stuttgart ha transmitido piezas radiofónicas suyas y María Casares interpretó sus textos para la O. R. T. F. Y en octubre de este año fue encargado de la selección y de la sesión de poesía latinoamericana actual, realizada en el Museo de Arte Moderno, para la Bial de París.

entrevista con

SEVERO SARDUY

BP: Usted está trabajando ahora en un texto teórico que se llama "Contra el Autor". Vamos a empezar pues por allí. En primer lugar, ¿por qué esa aversión, ese odio contra el autor?

SS: Porque el autor, quiero decir, la engañosa noción de autor, la mitología que la rodea, la complicidad con que la sociedad la protege, son los culpables de todos los malentendidos sobre la literatura. Por supuesto, que haya un autor, que el texto escrito sobre la página no sea más que una traducción, es decir, una referencia a algo que no está en la página, que está ausente, en otro lado, ailleurs, es algo que conviene a todo el mundo. Así el escritor puede sentirse seguro de sí, "profundo", puesto que es, ya

no el aedo inspirado, el que "recibe" un mensaje que debe transmitir, el demiurgo romántico, sino la equivalencia de ese prejuicio en el siglo XX, es decir, el "creador" que batalla por lograr "expresar" su proyecto, hacer visible lo invisible, alcanzar la coincidencia entre su "visión y los materiales de que dispone, sean tubos de pintura o máquinas de escribir...

BP: Es decir, que en el fondo usted acusa al autor de ser siempre realista, puesto que supone que hay una "realidad" que él debe expresar, ¿no es eso?

SS: Claro, pero hay que tener presente que los únicos realistas no son sólo los realistas ingenuos, es decir los que proclaman con candor que hay un "mundo", una "realidad" que ellos quieren llevar a la página, los aburridos sacerdotes de la analogía (realistas socialistas o realistas "mágicos", da lo mismo), sino también los otros, los más astutos, que aseguran presentarnos un "universo imaginario" o una "ficción", etc.

BP: Y entonces ¿cuál sería la función de la literatura?

SS: La de hacer surgir su propia textualidad, la de subrayar la au-

tonomía del texto. En un artículo reciente Jean Ricardou ha hablado de una escripturalidad. Me parece un término justo. Quiero decir que la literatura señala al texto en tanto que inscripción, que traza en el sentido que esta palabra tiene en los trabajos de Derrida, por ejemplo. Nada precede, nada es primero ni verdadero. No hay origen.

BP: ¿Pero la literatura misma no tiene ninguna significación en el texto que se escribe?

SS: La literatura sí. En este sentido lo único que existe es una intertextualidad, un texto generalizado. Todo lo que escribimos viene a insertarse en un espacio mayor que es el de la textualidad. Todo es repetición, todo es "plagio". Todos los textos existentes vienen a

sintetizarse, a servir de paragrama al texto que se escribe, así como también todos los textos que se escriben al mismo tiempo "juegan" con él. No hay más que relación de textos.

BP: No veo entonces qué literatura, ni sobre todo qué novela, puesto que tanto se habla del boom de nuestra novela, puede corresponder a esta noción...

SS: Ninguna, por supuesto. En primer lugar hay que poner en tela de juicio el mito del boom. Nuestra novela, casi sin excepciones, anda por el siglo XIX y lo que se consideran las grandes "innovaciones", es decir, llegar a relatos sin unidad de tiempo, o de acción, o de lugar, repiten las audacias ya clásicas del siglo, Faulkner sobre todo. Si quiere un ejemplo de intertextualidad y perdonen los lectores lo curioso de la situación, le daría el de sus propios trabajos. En la *Lectura de la Diana*, el paragrama, la secuencia de base es el texto de un clásico —Montemayor. La intertextualidad surge cuando su propio texto viene a minar, a parodiar (la noción de parodia me parece capital, como creía el lingüista ruso Bakhtine y su exégeta Julia Kristeva) o a rendir homenaje al modelo de base. Otro tanto sucede, pero aquí el paragrama es visual, es decir, que se trata de una estructura descriptiva —la de dos edificios que se oponen arquitecturalmente, la de los "tropismos" que surgen en una esquina—, con "Entre en discontinuidad" de Raúl Escari.

BP: ¿Y ésta sería la única posibilidad de intertextualidad?

SS: Creo que no, que habría que asimilar a este espacio literario la posibilidad de lo que he llamado el barroco paródico. Hay en el barroco, como lo entiendo y como he tratado de practicarlo en los pretenciosos bosquejos que se llaman *Gestos* y *De dónde son los cantantes*, una condición esencial de irrisión, de parodia, de auto-crítica, en suma. El texto, en su fastuosa proliferación —sobre todo en la versión sudamericana: barroco en ebullición, barroco vegetal que se multiplica, que huye de su centro— llega a criticar sus propios mecanismos, a afichar los soportes de la literatura, quiero decir, a hacer presente siempre que lo que se está leyendo es un artificio, una con-

vención, una pura apariencia. El barroco se ríe. Y esa risa es, según me parece, posibilidad de intercambio textual.

BP: No es éste el tratamiento del barroco que hace Alejo Carpentier...

SS: Pues no. No es en los libros bien contruidos, en el sabio andamiaje de Carpentier donde veo esa posibilidad. No es en la aburrida elegancia de este escritor donde el barroco alcanza su expresión mejor (utilizo, por supuesto, con cautela el término expresión: no creo, como debe resultar eviden-

te de lo dicho anteriormente, que el arte sea algo expresivo) sino en la desordenada textualidad de José Lezama Lima. En "Paradiso" están, también, Archimboldo, Borromini, Churriguera, por supuesto, el arte manuelino y Gaudí, para no hablar, porque toda la novela no es más que una metáfora de él, de Góngora. Pero todo esto está, al mismo tiempo, pasado por el tamiz de la parodia, de un desorden difícil de definir y que la palabra choteo, del lenguaje popular cubano, podría explicar. Por supuesto, esto no pasa al tono del libro, no se trata de un libro humorístico, sino de una metáfora barroca, cubana, muy erótica, de la cultura, de la tradición hispánica.

BP: Erotismo... Roland Barthes hablaba, a propósito de usted, de un placer de lectura que "era de la misma naturaleza, de igual índole que el placer erótico". El erotismo parece interesarle. Habla con frecuencia de Williams Bourroughs...

SS: El lenguaje, suponen algunos es un instrumento que nos sirve para "comunicarnos", para expresar nuestro "pensamiento". En realidad hay otra dimensión del lenguaje que es la que el escritor muestra, una dimensión de placer, somática casi. Mi contacto con el texto es de naturaleza erótica. Escribir, como hacer el amor, son actividades totales, que comprometen a la totalidad del cuerpo. Todo lo que es expresión somática me interesa. La pintura de Franz Kline, que pintaba bailando (de allí el título en francés de mi libro), la de Yves Klein, cuyos cuadros no eran más que el trazo que dejaba un cuerpo desnudo y embadurnado de pintura al frotarse contra un lienzo (¡a mí también me seduce la idea de "pintar" a alguien!). Pintar a alguien... ¿Por qué nuestra civilización ha reprimido al cuerpo, lo ha dedicado al sacrificio? ¡Dígamelo!



Gustavo Sainz
Gazapo
Editorial Joaquín Mortiz
México, 1966

ESDRAS PARRA

UN PARAISO PERDIDO: LA ADOLESCENCIA

DESDE el momento en que Menelao, personaje central de la novela de Gustavo Sainz, comienza a narrar la conversación que acaba de sostener con uno de sus amigos, podemos ya presentar el tono exterior y la frecuencia que van a predominar en el contexto del relato. Esta sensación simultánea aprisiona poco a poco al lector de *Gazapo*, a medida que entra en el vértigo de los diálogos y de las descripciones incisivas. Desde las primeras páginas, Menelao implanta un orden difuso que se va haciendo obligatorio y que nos entregará cada vez con mayor cercanía el núcleo de la historia de su desencafado. Lo que importa en esta historia, antes que los personajes que la viven, son las actitudes, las acciones, los hechos, los cuales prevalecen también por encima de cualquier suceso privilegiado de la conciencia. Es verdad que la novela de este joven escritor mexicano se nos propone como un presumible acto de apresamiento, la captura de los instantes —significativos o no, crueles o divertidos— de un adolescente cuya relación con el medio familiar se halla en un período de crisis. Pero como toda captura implica una elección y un rechazo, y como lo que se trata de atrapar es el tiempo que fluye, Menelao ha decidido dejar constancia fiel de los hechos, aboliendo de antemano toda preocupación por mostrarnos su verdadera y desigual interioridad.

El personaje de Sainz es un adolescente en quien convergen los nuevos cambios, los ajustes psicológicos, las rupturas necesarias de esa edad. Meneleo es, como todos los adolescentes, un ser contradictorio, urgado, dueño del desdén y la ambigua sensación de libertad que le proporcionan las situaciones que va viviendo a través del desconcierto de la edad heroica. Es el caso típico del joven nacido en un medio familiar donde la educación y los prejuicios del ambiente se hallan en un mismo nivel de aceptación moral. Tal vez por eso la crisis de Menelao se traduce en un apremiante desencafado. Es el proceso natural de quien clama por nuevos valores para oponer a los artificios y a las convenciones convertidos en poder por obra de las costumbres. La actitud de Menelao se hace extensiva, pertenece también a sus amigos, se carga

de violencia, de crueldad, de humor, de ironía y sensualidad. Es fácil suponer que se trata de la visión del propio Sainz sobre la adolescencia. Poco a poco, los episodios de este libro sin trama, sin verdadera intriga, van encarnando esa doble afirmación de lo exterior y de la ausencia de la conciencia. Poco a poco el lector descubre el propósito de esa urgencia por aislar y conservar el testimonio de las imágenes, como si se tratara de fotografiar los instantes para que congelen y perduren. Sainz nos muestra que el personaje —que no sólo parte de su imaginación, sino también de sus propias vivencias— obra de acuerdo con una regla fija: no intervenir en la realidad, hacer un pacto más o menos digno con la realidad en donde se pueda disfrutar con mayor o menor intensidad de los acontecimientos. El descubrimiento del erotismo, la afirmación del acto amoroso, la solidaridad de la amistad exaltan más y más su rebeldía y su independencia. Pero los hechos se suceden vertiginosamente y el tiempo es terriblemente voraz y es preciso que algo quede al final, una atestiguación, una prueba, acaso para tomar conciencia de los errores, de los *gazapos*. Menelao anota apresuradamente, registra mediante una grabadora, esos diálogos sostenidos con sus amigos, con Gisela, en los cuales la palabra se ofrece en su más desnuda entonación.

Menelao vive su adolescencia en toda su plenitud. Esto supone adoptar posturas nuevas y difíciles, sin resolverlas, o aceptar la fantasía y la paradoja de ese período que se precipita con satisfacciones imposibles. Vive también la amistad de muchachos como él en quienes afloran las mismas fuerzas y los mismos anhelos. Es solidario, pero sin dependencias. Aquí se descubre un rasgo de temprana madurez. El amor tiene ahora el sello febril de la primera revelación y por ello aparece subrayado simultáneamente por la ternura y la crudeza, mezclado a la inventiva erótica que incita el olor de la piel y del sexo de una muchacha. Y es significativo cómo el erotismo y el sexo logran esa importancia primordial en esa edad en la cual la personalidad comienza a fijar sus apoyos. Alguien podría ver en Menelao un muchacho precozmente perverso e ingenuamente cruel. Y es que las mejores páginas de *Gazapo* son aquéllas en que Menelao seduce a Gisela. Los juegos en la cama, en el baño de aquel apartamento desordenado y polvoso, bajo la amenaza y el asedio de los

cobradores y el incesante repicar del teléfono, forman los episodios más divertidos y logrados del libro. Sainz trabaja bien su lenguaje, lenguaje que no es nunca afectado ni ostentoso, sino, por el contrario, llano, directo, preciso y fluido. Toda la historia de Menelao y de sus amigos sucede con gran animación, con humor, apoyada en la agilidad de ese lenguaje y en las simples, pero oportunas, innovaciones formales, hasta el punto que el lector no puede menos que pensar que se trata de un libro escrito necesariamente por un adolescente sobre experiencias propias y verdaderas. Es un adolescente para quien su edad —a punto de superar— representa un paraíso perdido. Es sintomático que el grabador —un instrumento mecánico— logra casi categoría de personaje, pero es el recurso de que se vale Menelao para detener los hechos, resolviendo de la misma manera la permanencia de los instantes que de otra forma pasarían al olvido.

En alguna oportunidad Sainz ha dicho: para mí la novela es objeto de experimentación. *Gazapo* enuncia y propone esa tesis de la novela como experimento. No es el resultado de una actitud pretenciosa o un ostensible deseo de originalidad, nada más que por la originalidad misma. Acaso Sainz —y esto se observa en la mayoría de los escritores jóvenes mexicanos— muestra en ese ejercicio la misma confianza que infunde a sus personajes, la misma libertad de conciencia. Pero el experimento de *Gazapo* es tímido, adolescente, frágil. Sainz reivindica brevemente la ductilidad de las formas literarias, el uso sensible del lenguaje cuando se pone en favor del acto creador. La novela, cualquier novela, sirve para revelarnos el mundo, señala esa parcela privilegiada que comparte por igual la realidad y la imaginación. La novela de este joven escritor, con sus defectos, sus aproximaciones, sus logros, con su ambigüedad y su verdad nos muestra las furtivas etapas esenciales de un muchacho y nos formula una visión del mundo. Acaso dejamos el libro no con la certidumbre de haber apresado caracteres o personajes con el trazo tradicional, o ideas graves, o símbolos inquietantes, o desgarramientos enfáticos, como a los que nos ha acostumbrado la literatura, sino con la sensación de poseer imágenes vivas, retazos de experiencias en desorden que nos proponen como una verdad el hundimiento de todos los universos adultos.

TRANSVERBALES 1, el último libro de Alfredo Silva Estrada, editado en París, es una tentativa de crear un nuevo lenguaje poético y una original comunicación con el lector. La diagramación es de Cruz Diez y, según nos informa Silva Estrada, una edición en francés fue distribuida en el pabellón venezolano de Expo 67 en Montreal. Los fragmentos de poema, compuestos en hojas sueltas, pueden ser entremezclados al gusto del lector como barajas y pretende ser válido en cualquier orden. El propio autor explica la estructura móvil del poema: "transmutación de la palabra poética; el poema cumple un movimiento de translación a lo largo de sus múltiples transrelaciones; cada elemento del poema depende, en una relación dinámica, de cada uno de los otros elementos, del conjunto total de ellos y del fondo que los engloba. Poema sin estructura fija. Sin estructura impuesta al lector". De los libros de Silva Estrada éste nos parece el más logrado, aunque el resultado no responda siempre a la intención original.

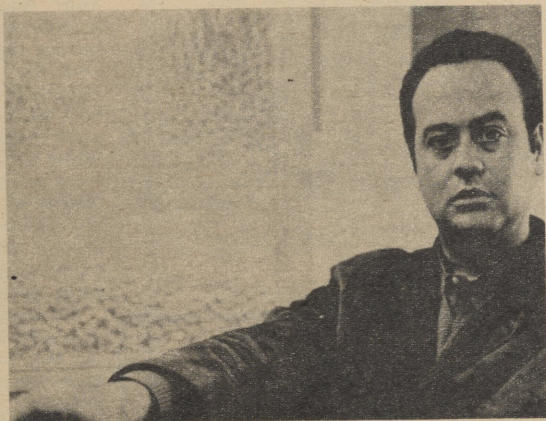
En octubre de este año tuvimos la oportunidad de oír del propio poeta la lectura de sus más significativos versos, en la Universidad de Los Andes, invitado por el Taller de Expresión Literaria. Lectura ésta que abarcaba, prácticamente, toda su producción literaria. Poesía monocorde, con un ritmo constante, destituida de humor, en un lenguaje esencialmente discursivo. Estilo confesional, lineal, lírico por excelencia. Particularmente el "Prólogo" de Literales nos pareció ser uno de sus mejores poemas, aunque un tanto hermético; pero allí se vislumbra mejor su fuerza creadora, su preocupación formal y su visión órfica peculiar.

La mayoría de sus libros cae en un monólogo abstracto, intrascendente para muchos, quizás por el uso abundante de adjetivos, de simbologías, de metáforas o por el requintado arreglo de las imágenes implícitas. Poesía esencialmente lírica, dijimos, que él niega haber escrito en estado de trance sino "más allá del trance", en un "acto liberado" que "no significa escribir espontáneamente ni descuidarse del aspecto estructural".



nida, porque compone sus versos exactamente como en sus libros anteriores, o sea, en una sintaxis lógico-discursiva cargada de esencialidades y de abstracciones, ouestas a toda concreción verdadera. La novedad de Transverbales 1 reside en el hecho de que los versos ya no tienen una secuencia fija, preestablecida. Siguen siendo discursivos, opuestos a una composición gramatical sintético-ideogramática concreta. Veamos algunos versos aislados: "tiempo carnal / agolpado / y deshecho" — "único enigma" — "un vacío ceñido / por un cerco / poroso". No hay, como se ve, ninguna concreción de la palabra poética, ninguna novedad en lo que se refiere a la composición de los versos comparados a los de los libros anteriores del autor. Siguen siendo como antes: versos analíticos, discursivos, metafóricos y a-concretos.

Tampoco hay una utilización orgánica y significante



ANTONIO MIRANDA

TRANSVERBALES 1 Y OTROS POEMAS DE ALFREDO SILVA ESTRADA

Viaje estático, narrativo, búsqueda de esencialidades, de gestualismo, de una nueva gestalt sin caer en esteticismo ni pretender hacer filosofía. Verdaderos mosaicos intimistas, en una arquitectura óptica de puras sugerencias.

Para Silva Estrada, "no se trata de hacer una poesía escultural, pictórica, etc., no se trata de partir de una posición teórica a priori, sino estallar el poema dentro del poema mismo". Condensa la síntesis excesiva (la de los concretistas, por ejemplo, debido a "su dinámica restrictiva") como también la métrica tradicional.

Con Delirio de Piedra, explica, pretendió "agotar todas las relaciones que pudiese suscitar dentro del poema", tratando que no se le escapara ninguna de estas posibles relaciones simultáneas, "creando un tiempo dentro del tiempo". Imponía allí una lectura continua. Llegó después a la conclusión de que mejor sería dar elementos para que los lectores hicieran las relaciones factibles, gracias a una lectura abierta (como la consideró en la oportunidad el Prof. Domingo Miliani), compuesta como barajas, sin imponer una secuencia como lo había hecho antes. De aquí surgió Transverbales 1. Este libro pretende contener un "poema plural", de "múltiples poemas implícitos", "poema de múltiples y circulares estructuras relacionales", "engendradas y engendrándose en sucesivas coincidencias de azar y de absoluto". Quiere que sea un "poema sin comienzo ni centro ni fin, porque cada elemento puede ser comienzo, centro y fin".

No siempre su intención se vuelve realidad. Por ejemplo, nos habla de una "concreción de la palabra poética", concreción propuesta pero que no obte-

del espacio. Confunde el verdadero espacio, la página en blanco mallarmica, con "el espacio de la palabra escrita" que es otro espacio, intrínseco. Para Silva Estrada, cuyas definiciones se nos hacen siempre indefinidas como es su propia poesía (y ésta es su particularidad y responde naturalmente a su naturaleza como creador), "el poema es y no es espacial; es y no es temporal; está y no está en la duración de la lectura" (1).

Sea como sea es un intento digno de toda consideración y acogida, superior a mucha poesía narcisista y decadente que abunda en los suplementos literarios.

Transverbales 1, además de su novedosa presentación gráfica, tiene la calidad de ser una honesta persecución de crear algo nuevo y de descubrir un particular lenguaje e instrumento poéticos. Además de su carácter vanguardista, revela una vez más la fuerza de un poeta que sabe lo que pretende expresar y busca cómo hacerlo.

(1) Esta poesía, trabajada siempre con minuciosa labor de orfebre y de músico, relacionando palabras por su semejanza formal o por sus analogías significantes, es una poesía que intenta captar el objeto desde las perspectivas posibles, hasta figurarlo poéticamente, tratando de aprehender y fijar lo transitorio, como lo hicieron los cubistas. Todo en un auténtico movimiento de "fuga" (perdonen la comparación), que se acerca o se aleja del objeto, sugiriéndolo, nunca concretándolo. El poeta lo hace conscientemente. Así lo atestiguan sus propias palabras y el título de uno de sus libros, título muy significativo: "Integraciones de la unidad en fuga".

HECTOR A. CARRICART

CUANDO APOLLINAIRE PRESTO SU FIRMA

SIMONE de Beauvoir dijo: "Quizá Apollinaire apadrinó La Roma de los Borgias porque se reencontró en sus personajes, en la gula de César o en las entregas de Lucrecia". Quizá. Al fin de cuentas Apollinaire —Guillaume Albert Wladimir Alexandre Apollinaire de Kostrowitzky— había nacido en Roma, hijo natural de una hermosa polaca que se consumió en las mesas de los casinos, y de Francesco Flugi d'Aspermont, un oficial cuya familia trabajaba en la Santa Sede. Al fin de cuentas no podía sino sumergirse con placer en este desorden secretamente misterioso, incitante de La Roma de los Borgias (Ediciones del Mediodía, 1967, 186 páginas).

El año 1913 fue uno de los más prolíficos en la carrera literaria de Guillaume Apollinaire. En enero, dio una conferencia sobre pintura junto a los cuadros de Robert Delaunay. En marzo, el editor Faguet publicó sus Meditaciones estéticas, el primer trabajo dedicado a los cubistas. A fines de abril, el Mercure de France lanzaba Alcools, uno de los pilares de la poesía del siglo; en él había reunido Apollinaire sus mejores versos desde 1898, encabezados por ese inflamado y anchuroso manifiesto lírico que es "Zona".

En junio, Apollinaire se asoció al ruidoso movimiento futurista que se acaudillaba en Italia, con un explosivo libelo que imprimió en Milán. "Estás cansado de este mundo viejo", proclama en la línea inicial de Alcools, y Apollinaire, ya instalado en su departamento del boulevard Saint-Germain, se quitaba esa fatiga a grandes golpes de creación y vida. En otoño, reaparece Les soirées de Paris, y comparte la dirección de esa revista fundada por él y André Billy. Y todavía le queda tiempo para intentar reconciliarse —sin éxito— con Marie Laurencin, y para que la Biblioteca de los Curiosos divulgara La Roma de los Borgias.

Pero La Roma de los Borgias no es de Apollinaire. La escribió René Dalize "el más antiguo de tus camaradas" (como se autotitula en "Zona"), hijo de un periodista francés que conociera en 1889, "cuando los dos teníamos nueve años", y alumnos del colegio católico San Carlos en Mónaco y usaban sus verdaderos apellidos, todavía: Dupuy y Kostrowitz. Apollinaire cuenta que "vestidos de azul salían los dos a escondidas del dormitorio para pasar la noche en la capilla".

Nada hay escrito que explique qué llevó a Apollinaire a prestar su firma a La Roma de los Borgias, salvo una carta en la que se limita —mucho tiempo después— a rechazar la paternidad del libro. ¿Cuál es la razón? La única razón posible es ésta: entre los años 1909 y 1914 Guillaume Apollinaire era el "alma mater" de la Biblioteca de los Curiosos, una colección especializada en autores libertinos que exhumaba desde Sade a El Fin de Babilonia. ¿Le habría resultado más fácil cargar con la responsabilidad a él del volumen La Roma de los Borgias? Puede ser.

De todos modos es evidente que Apollinaire tuvo intervención en el ajuste del manuscrito. Hay zonas enteras que parecen dictadas por él. Su estilo, su lenguaje sensual y colorido, sus continuos impulsos eróticos. Allí hay un poco de La Mujer Sentada y La Heresia y Cia. ¿Qué es la Roma?...? El violento clima social de la Italia de comienzos del siglo XVI. El imperio del veneno, la vigilancia militar. No es la filelidad histórica ni las especulaciones políticas lo que atraen a Apollinaire (y a Dalize), sino las costumbres, la reconstrucción humana de esa época. Aquella de la cual Maquiavelo dijo: "Somos profundamente irreligiosos y depravados". Esta veta es la que explora el libro: el crimen, las intrigas, el desenfreno, el libertino, las pasiones voraces.

Los hijos del Papa Alejandro VI y su amante romana desfilan en ese mundo corrupto que ellos ayudaron a forjar.

La Roma de los Borgias, no es un libro de Apollinaire, es un libro entretenido con grandes informaciones de esa Civitas perdida. Pese a que hace cincuenta años atrás se vendía casi ocultamente, como si fuera pura dinamita pornográfica, hoy los juegos del hombre y la mujer, la vida de las cortesanas, el deporte del odio y el asesinato ya no causan asombro.

A Guillaume Apollinaire, en 1913, ni César Borgia, ni firmar un libro ajeno le causó asombro alguno.

DE tránsito estuvo varios días en Caracas la poetisa argentina Basilia Papastamatiu (no sabemos si Basilia Papastamatiu, como es costumbre en la mayoría de las mujeres que escriben poesía, desdeña el vocablo poetisa, pero estamos seguros de que el término poeta tampoco modificaría su reacción).

Hasta ahora Basilia Papastamatiu ha publicado un libro: *El Pensamiento Común*, ediciones Airón, Buenos Aires, 1965. Innecesariamente y probablemente a título de justificación frente a los ortodoxos, Basilia Papastamatiu ha optado por la calificación de textos libres para estos textos poéticos. Para quien sin lugar a dudas ha intentado una audaz transgresión de un lenguaje convencional y tradicionalmente poético, esta especie de aclaración y justificación resulta a la postre contradictoria, pues tácitamente denota vacilación sobre un ejercicio que debería ser tenido como el de mayor validez y el más auténticamente poético por su autora.

Prescindiendo de los resultados definitivos (Basilia Papastamatiu es una escritora demasiado joven, en pleno proceso de búsquedas, que se sentiría molesta de los juicios en exceso graves sobre su "realización"), nos parece realmente interesante lo que en este libro se propone.

A través de un lenguaje prolijo, fluyente, incontenible, Basilia Papastamatiu va creando, simultáneamente al impulso de su escritura, las atmósferas poéticas. Es tradicional en la literatura que el lenguaje busque adaptarse a las atmósferas previstas por el creador, para detectarlas o reflejarlas. En su libro, Basilia Papastamatiu no ha querido subordinar el lenguaje a las atmósferas, sino que se ha propuesto crear las atmósferas a través del lenguaje, asignándole así a éste una función mucho más dinámica y vital.

Desde su ser escindido y multiplicando la escritora se asoma al mundo. Los reiterados desdoblamientos le permiten una visión múltiple, no de los temas, pues la característica esencial de esta poesía es la abolición de los mismos como tales, para dar paso exclusivamente al universo que propone el lenguaje delirante. El hecho circunstancial es percibido, desde los más diversos ángulos, por alguien que se impersonaliza, bien sea éste un hombre o una mujer. De allí la incesante ramificación de esta poesía que en su esencia carece de todo centro estructural y donde su coherencia, si forzosamente se le quiere buscar alguna, puede estar dada por su propia incoherencia. Su lógica es rigurosamente poética.

EL proceso creador de Basilia Papastamatiu no es el regular en la generalidad de los poetas. No hay temas en su poesía y la simple referencia anecdótica que desencadena el impulso creador se diluye en infinidad de referencias que extravían al lector acostumbrado al desarrollo lineal del poema. Estas referencias anecdóticas pueden ser cualquier cosa: una ciudad habitada por millones de habitantes, las maravillas que ofrece la vida, monólogos, fragmentos flotantes de conversaciones o de subconversaciones, como lo preferiría Nathalie Sarraute. El discurso poético (no es la palabra apropiada para esta poesía, pero no se nos ocurre otra por el momento que la reemplace) es interrumpido



el pensamiento común de BASILIA PAPASTAMATIU

FRANCISCO PEREZ PERDOMO

a menudo por recuerdos de la patria, tácticas de conquista, invocaciones cristianas, declaraciones de amor, como para acentuar más el imperio de la banalidad y de los lugares comunes. Para la osificada crítica que tanto exaltaba la unidad como valor determinante de un libro de poemas, éste resultaría un libro sin unidad o, si se quiere, de unidades múltiples con sus propias secuencias verbales, como lo ha anotado Sarduy. El "construir un discurso sobre la ausencia del discurso" que ha señalado Octavio Paz en obras de algunos escritores como Borges y Cortázar, entre otros, en cierto modo y con otras características ha sido también objetivo fundamental de esta poesía.

BASILIA Papastamatiu se siente invadida por un "aluvión de recuerdos, de imágenes, confusas pugnando por salir". No quiere purificar estas imágenes y estos recuerdos ni darles coherencia, sino que prefiere que proliferen a su manera. Como el universo es "infinito" y los estados de ánimo "múltiples" y "cambiantes", Basilia Papastamatiu a cada momento se pierde a sí misma y corta abruptamente su escritura, pero dando un salto sobre el abismo la escritura reaparece, incesante, en otro lugar del universo y en el otro estado de ánimo que pugnaba por sustituir al anterior, y que en efecto lo sustituye, como en una especie de cadena perpetua del movimiento.

Así como muchas novelas contemporáneas pretenden ser antinovelas, refutar, como dice Sartre, la novela con la novela misma, esta poesía pretende ser también antipoesía, refutar la poesía en su concepción tradicional con la poesía misma. Lo que Basilia Papastamatiu se propone con su libro, es decir, que el lenguaje genere en su propio transcurrir las atmósferas, se advierte evidentemente en ciertas obras de Samuel Beckett como *Malone Muere*, *Molloy*, *Como es*. Un lenguaje reiterativo, obsesivo, que se intensifica progresivamente en Beckett, va creando esas patéticas atmósferas de miseria y horror en que se mueven desgarradoramente sus personajes baldados. En el *Retrato de un Desconocido* de Nathalie Sarraute, un maniático, a quien su psiquiatra le recomienda ser como el Nathanael de *Los Alimentos Terrestres*, persigue, o piensa que persigue, a una pareja extraña, padre e hija, que vive un drama latente que nunca llega a desarrollarse, elusivo, Nathalie Sarraute (acallarse, a aclararse. Con un lenguaje aproximativo, elusivo, Nathalie Sarraute (acaso la escritora a quien más deba Basilia Papastamatiu) va creando una atmósfera de suspenso, que no se resuelve nunca y donde el lector sabe que entre esos dos personajes inseparables, indescifrables, replegados en sí mismos, ha ocurrido algo que no se dice jamás. Pero como novelas, en *Malone Muere*, *Molloy*, *Retrato de un Desconocido*, lo episódico, lo anecdótico, no desaparece del todo (tal vez casi llegue a desaparecer en *Cómo es*, por lo que resulta ésta una obra difícilmente clasificable dentro de los géneros literarios tradicionalmente conocidos).

En síntesis *El Pensamiento Común*, de Basilia Papastamatiu, en sus postulados, es una obra verdaderamente nueva en la poesía hispanoamericana de nuestros días.

LA INVENCION FORMAL

Marta Mosquera

MICHEL BUTOR

El ensayo literario es un esquema y un análisis de la ficción —no sin promiscuidad con las supersticiones y prejuicios de nuestro gusto literario. Si la novela es un paciente ejercicio de paciencia que elabora coherencias o incoherencias parecidas a la vida. Entonces, ambos géneros coinciden en una misma aventura: la invención formal.



Es en el plano de la ficción en que el ensayo y la novela pueden convenir, donde puede situarse el relato *Portrait de l'artiste en jeune singe*, de Michel Butor —autor de sobrios ensayos y metódicas novelas, en los cuales la existencia se identifica con un sueño de piedra; sin significaciones, pero transcurrido en un campo, puramente, fenomenológico.

En *Portrait de l'artiste en jeune singe*, y no "Portrait of the artist as young man" de James Joyce, Michel Butor relata un viaje que roza con el realismo fantástico. La historia podría estar contada, desde el ojo de Nosferatu y habitado por ficciones desde Herveys de Saint Denys a Kibin, de Piranesi a Marcel Duchamps. Astuciosa alquimia literaria que —sin riesgo de identificación— agita el romanticismo fantástico alemán con las líneas de fuerza de la literatura onírica, sin omitir a los soñadores de la simultaneidad, para confirmar aquella frase de Henry James: "El novelista es alguien para quien nada está perdido", y revivir otros libros: "Un libro —decía Michel Butor, en un ensayo de "Répertoire II"—, debe ser un MOBILE que despierta la movilidad de otros libros. Una llama que reanima su fuego".

ROLAND BARTHES

Roland Barthes —profesor y escritor de nacionalidad francesa y 55 años de edad, pionero de la crítica estructuralista— nuevo método de renovación de la crítica tradicional que propone el análisis de la obra literaria como si fuera un sistema cerrado, en el cual debemos aprender a leer sus signos. Roland Barthes ha publicado originales ensayos y sostenido una brillante polémica con Raymond Picard en torno de la "neo-crítica". En sus primeros ensayos: *Le Degré zero de l'écriture* extiende algunos conceptos de Jean Paul Sartre con referencia al estado social de la literatura y la

responsabilidad del escritor ante la historia. Sus reflexiones en esta serie de ensayos oscilaron entre el existencialismo y el marxismo. Introdujo en Francia las teorías y el Teatro de Bertold Brecht y fue intérprete de la ofensiva formalista del "nouveau roman" y un aficionado sutil al psicoanálisis, en su ensayo: *Sur Racine*.

En el último ensayo: *Système de la Mode*, de Roland Barthes, se sorprende una invitación a la lectura de los signos de nuestra sociedad industrial, a través del pretexto de la vestimenta femenina —más movable y efímera que la moda masculina— y se dejan descubrir los mitos más persistentes de nuestra sociedad.

Roland Barthes se evade del análisis histórico y no se deja seducir por el sortilegio de la sociología. Simplemente, analiza la moda como Levy Strauss analizara a las sociedades primitivas; con ojos de etnólogo. Ve la moda como un objeto o materia, en el cual descubre un sistema de signos: "Se puede presumir que las unidades semánticas usuales de la vestimenta escrita designan por lo esencial las funciones de la vestimenta real. Por esas unidades usuales, la moda comunica con lo real Y, por otra parte, esa realidad es golpeada por la retórica de la moda, constantemente festiva y eufórica".

Roland Barthes ha utilizado como documento, las crónicas de moda aparecidas durante un año en diarios y revistas femeninas o en páginas especializadas. Es a través de este documento como descubre una literatura con todos sus signos, que interpreta y refleja con sus características y utiliza para lograr la lectura de nuestro tiempo. *Système de la Mode* es un admirable complemento de aquel otro libro, igualmente admirable de A. L. Droeber y J. Richardson: "Three Centuries of Women's Dress Fashion".

CLAUDE SIMON

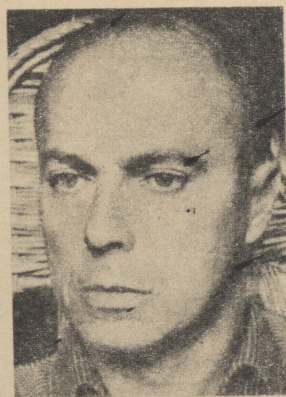
Claude Simon pertenece al grupo de "l'école du regard" que con Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, se aventura en la abstracción literaria, y que a pesar de haber logrado lúcidas teorías, no ha traspasado los umbrales del realismo descriptivo. Estimuladas por teorías literarias, las novelas que representan a "l'école du regard" parecieran más próximas a un cubismo literario que a la abstracción que las teorías de "l'école du regard" proclaman.

Claude Simon ha escrito: *Le Vent, L'Herbe, La Route de Flandres, Le Palace, Histoire* (novelas que denuncian el empeño de un novelista de nuestro tiempo por evadirse del objeto, al mismo tiempo que confirman la dificultad de ese empeño, puesto que al eludir el objeto lo crea).

Histoire es la última novela de Claude Simon, que nos ratifica que hay obras que iluminan a las anteriores, al mismo tiempo que se dejan iluminar por ellas. *Histoire* ilumina la cabalgata de *La Route de Flandres* y la terraza de *Le Palace*, del mismo modo que ellas evitan las zonas de sombras de esa *Histoire*. Este juego reversible, en la sucesión de la novela de Claude Simon, confirma una cita que recordaba el mismo Claude Simon: "El Talmud es el eterno comentario de un episodio por otros episodios semejantes, o por episodios contrarios que lo complementan, oponiéndosele porque presentan otro aspecto del mismo tema". Tal vez, por este complemento de episodios, prácticamente, es imposible situar una novela de Claude Simon, sin hablar de las otras —no en el plano anecdótico sino en la "suite" y composición secreta de un mundo imaginado.

En *La Route de Flandres* se sospecha que la novela es una aventura del lenguaje que investiga caracteres y teje voluntades libradas al azar de situaciones creadas. Y por el mismo movimiento de su aventura transforma la vida cotidiana en un mundo onírico, y la existencia en una postergación inútil. A través de *La Route de Flandres* cuatro jinetes conocen la llegada, la partida, la victoria y la derrota —simplemente pretexto para crear un mundo cerrado, una novela del objeto que tiene la forma de lo formulado, en un universo sin aventura y sin lenguaje.

En *Le Palace* se asiste desde una terraza de hotel lujoso vecino al Mediterráneo, a escenas de la guerra civil española, en el momento en que los anarquistas están en Barcelona. El narrador crea desde la terraza el plano anecdótico y la realidad concluye por ser adivinada, identificada con los hechos ordinarios que componen esa misma realidad. La revolución inventada adquiere la materia y la complejidad de la revolución real, identificándose con un viaje en el Tiempo y en el Espacio que pertenece más al esplendor del idioma que al secreto de la imaginación.



En *Histoire* (*) se confirma una estética y un estilo que al fusionar dos tonos literarios de nuestro tiempo (el de Williams Faulkner y el de Marcel Proust) surge un tercer tono literario que podría encontrar su clave en el epigrafe del libro, que es de Rainer Maria Rilke: "Cela nous submerge. Nous l'organisons. Cela tombe en morceau. Nous l'organisons et tombons nous-mêmes en morceaux". Allí —tal vez— está la explicación de una estética, en la cual la realidad es reconstruida como mosaicos sucesivos. A través de una infinita sucesión de frases, en la cual una frase ilumina a otra, se descubre la forma de la realidad total. En ese instante, el lector ingresa en una realidad luminosa pero ilusoria. La luz se disuelve y solamente queda el lenguaje como objeto final, como objeto único de la novela.

(*) Esta novela obtuvo el pasado mes de noviembre el premio Médicis de Literatura, uno de los premios literarios más importantes de Francia.

EN la caminata de un atardecer invernal, el ritmo de mi marcha, tras la aceleración que le impuse para atravesar el cruce de dos calles, se hace más lento antes de recuperar la normalidad. Es en ese instante cuando, al frente primero, después al costado, veo la sombra de mi cuerpo proyectada contra altos muros grisáceos. La sombra crece durante una fracción de segundo, se ensancha hasta que desaparece en forma abrupta en el momento en que más grande es. Pero en seguida vuelve a nacer, de nuevo proyectada a una existencia igualmente efímera. Y así. Esto me ha ocurrido ya durante la caminata y volverá a sucederme hasta el fin. Cada vez que mi sombra surge y muere como pájaro sorprendido por el ojo letal de un astro blanco, oigo a mi lado un rumor convulso, en ocasiones un breve gemido estridente. Pues son los faros de los coches los que con su luz dan corta vida a mi sombra. Los coches pasan, se alejan en todas direcciones, huyen velozmente desde todos los recodos. ¿Por qué huyen? ¿Hacia dónde huyen? Si es que van a algún lado, ¿por qué huyen de todos los lados? ¿Y quiénes conducen o son conducidos en esa fuga? ¿Sólo desconocidos o acaso también seres a quienes conozco? Falto de respuesta para estos interrogantes, sé, sin embargo, que el paso de los coches aumenta mi soledad. La muerte de mi sombra y el rumor que luego se aleja me inundan el pecho con la sensación de que los fugitivos se llevan todo de junto a mí. En cada uno de los puntos que atravieso a lo largo de mi caminata entre objetos mudos y abandonados el mundo entero se escapa incesantemente de mi lado hacia el infinito.

LA PERDIDA

Estaba ahí, no obstante. Hace unas décadas el mundo entero estaba ahí, al alcance de mi mano. En el campo me bastaba un corto viaje para llegar a la ciudad; en la ciudad podía, al atardecer, ir a henchirme los pulmones con la brisa de un bosque. Aquellos a quienes amaba estaban a la distancia de

DEL MUNDO

H. A. MURENA

una caminata, aunque fuese larga, o de una cabalgata; todos vivíamos próximos y conservando aún la propia intimidad. Los hechos capaces de influir en mi existencia acaecían en las casas de hombres cuyos portales por lo menos conocía yo bien o en esa plaza en cuyos bancos —cuando estaba solitaria— solía descansar. Los libros sobre los que se discutía y otros cuya lectura podía interesarme estaban en el escaparate del librero o en la biblioteca de un amigo. Y la naranja fragante en la que un mediodía hincaba los dientes ¿no la había visto crecer con lentitud en la quinta de los fines de semana? Hoy todo se ha alejado, se aleja cada instante más, con rapidez vertiginosa. Los sistemas de comunicación crecen sobre la tierra como la inexorable maleza que se adueña de los palacios abandonados. A grandes, increíbles velocidades, acarrearán seres humanos, mensajes sonoros y escritos, animales, frutos e incluso nada. Todo es llevado de aquí para allá, pero todo se aleja en vez de acercarse. En esta era en que el mundo puede ser aniquilado con sólo apretar un botón ¿no se decide mi destino por sucesos protagonizados por hombres a quienes no conozco, en remotísimas comarcas que nunca he visto ni veré? Asimismo muchos de los que amaba han trepado de pronto a vehículos voladores que los transportan a millares de kilómetros de aquí: es cierto que podría haberlos seguido con la misma celeridad con que se han ido; pero, carcomidos sutilmente por el viaje, ¿quiénes serían los que en lugar de ellos y yo se encontrasen allá cuando ellos y yo nos encontrásemos, siempre que llegáramos a encontrarnos y no aconteciese que de desencuentro en desencuentro nos perdiéramos definitivamente? De los libros que quisiera leer tengo noticias por periódicos y revistas, pero por lo común han visto la luz en otros países y tardan en llegar, y cuando llegan quizás están escritos en una lengua ininteligible para mí o han sido reemplazados en mi interés por otros. Y la naranja

que tengo ante mí en la mesa nació sin duda en la quinta de los fines de semana, pero ahora tardó tantos meses en recorrer el tramo que antes hacía en un día que yo no sé ya si es así, incluso mientras la como pienso a veces con melancolía si será realmente una naranja o un artificio con el que en esa largo viaje han sustituido a la naranja verdadera.

Se dice que León Bloy consideraba la contemporánea aceleración del movimiento como consecuencia de un oscuro terror al vacío, a la nada. Afirma que la invención de máquinas crecientemente veloces tiene su raíz en la percepción instintiva por parte del hombre de que en los lugares donde está habrán de estallar catástrofes ante las que sólo puede salvar la fuga. ¿Hay también en ello un horror a ese lugar que es el origen, un recuerdo acaso menos tolerable que el que se imagina del pecado de haber nacido, del pecado original, un recuerdo que, tras de hacernos identificar el pecado con el lugar, nos empuja irremisiblemente a huir? Como contrapeso, sin embargo, nos aflige un similar vértigo ante la perspectiva de tener que ceder a la marea de tal destino de fuga. Así hemos comenzado ya hace mucho el gigantesco éxodo hacia las ciudades, para juntarnos unos con otros y eludir ese pavor sutil a la soledad, que no es al cabo más que pavor a la soledad, miedo de despertarnos un día y hallarnos abandonados en el desierto cósmico. Pero en estos infinitos palomares que son ahora las ciudades, asaltados desde cada mirador y en cada instante por cientos de caras desconocidas, ¿no estamos por cierto más solos que nunca? También nos empeñamos en dominar la naturaleza, el mundo físico, por el temor a que se nos escapara y literalmente para aferrarnos a él. Hoy podemos declarar que jamás nosotros, los hombres, habíamos sido antes amos de la naturaleza en la medida en que los somos ahora. No obstante, separados por los mecanismos que tuvimos que construir para erigir nuestro dominio, tampoco estuvo nunca el mundo tan lejos del hombre como lo está hoy. Nuestro destino se cumple acaso con más vigor en los actos mismos con que intentamos resistirnos a él.

Los doctores en ciencia celeste afirman que las nebulosas, las galaxias, la totalidad de los universos, se expanden. De un núcleo inicial y comparativamente compacto que eran, los mundos, en un lapso inmensurable, se han alejado y continúan alejándose unos de otros en el espacio a velocidad cada vez mayor. ¿Y los hombres? La familia que formamos nació en un punto de la tierra, quizás en dos o tres. Hoy nuestras desdichas y nuestra ciega alegría ¿no cubren la costra toda del planeta? Es más: hemos salido a los aires y mañana mismo hermanos nuestros se lanzarán hacia otros mundos. ¿El gran cuerpo de la humanidad se dilata igual que el universo? En verdad, no hemos hecho otra cosa desde que nos erguimos en el tiempo: de valle en valle, de mar en mar, de continente en continente, nos expandimos. ¿Hacia dónde? ¿Hacia dónde van las nebulosas, hacia dónde vamos los hombres, hacia dónde va la creación entera huyendo de sus orígenes? Tras cada expansión el cuerpo de la humanidad, como, un gigantesco animal, ha cambiado sus costumbres, su fisiología, su anatomía, se ha convertido en otro. Ahora que dejamos el planeta ¿en qué nos transformaremos? De todos modos, podríamos llorar por esta pérdida: la tierra que nos ha visto nacer, aunque injusta y cruel, era tibia y hermosa. Sin embargo, por más que lloremos, el destino se cumplirá y nuestro llanto será sólo el vagido con que anunciaremos nuestro nacimiento a una vida nueva. Pero ¿qué vida? ¿Quién nos llama desde esa Última Tule allende lo creado? En la dispersión final, en el alejamiento extremo de cada uno respecto a todos los demás, ¿arribaremos al cabo a ser todos sólo uno, como el corazón único y común lo reclama desde su primer latido? ¿Será tal unión la que nos permitirá por último articular la palabra o el silencio con que se abre la morada de Dios? Y allí, al abrirse la puerta final ¿no nos encontraremos tal vez con el íntegro fulgor de este tierno y bello mundo que en el origen estaba al alcance de la mano, despojado, sin embargo, ahora de todo mal, este mundo a cuya realidad acaso estábamos destinados a no poder llegar más que huyendo de él, el mismísimo huerto natal en cuyo centro veremos el árbol bajo el cual solíamos meditar, creyendo que era el de la ciencia del bien y del mal, de la sabiduría y de la muerte, pero en el que entonces descubriremos en seguida y para siempre el árbol del amor y de la vida que no cesa, que antes éramos incapaces de hallar?

Las Confesiones de Nat Turner

WILLIAM STYRON

y el problema racial

¿Le gusta a usted escribir?

W.S.—No. Experimento cierta satisfacción cuando el trabajo avanza pero es este un goce que se disipa casi en su totalidad ante el sufrimiento, cada día renovado, del perenne recomenzar.

¿Cuántas páginas escribe usted de promedio por día?

W.S.—Cuando trabajo con regularidad en un proyecto que me interesa, es decir en una de esas escasas historias de las cuales podemos prever el fin, escribo dos o tres páginas por día.

Es William Styron (The Long March, Lie Down in Darkness) quien habla. Está cla-

ro que se halla muy lejos de ser prolífico. Su última obra "Set this House on Fire", (2) apareció hace diez años. Luego necesitó siete años para escribir "The Confessions of Nat Turner" el nuevo libro publicado recientemente en New York, una novela de 430 páginas ubicada ya desde antes de su aparición, en la lista de los "best sellers" lo que se intuye a través de ciertos indicios literarios: el club del Book of the Month, ha reservado para sí una parte de los 100.000 ejemplares que constituye la primera edición, cifra importante aún para Norte América. "Harper Magazine" ha publicado fragmentos del

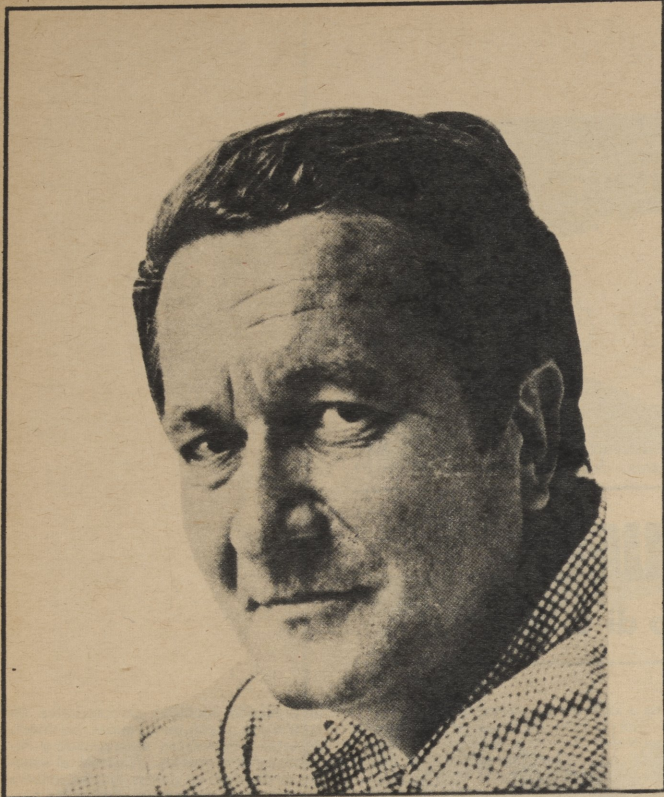
libro que llenan casi la mitad del número de Septiembre. Así como también el hecho de que en el momento en que trataba de establecer contacto con él para esta entrevista, el autor se encontraba en compañía de un fotógrafo de "Life" lo que equivale casi a una consagración. ¿Cuáles fueron las causas que influyeron a poner en marcha el aparato comercial? Sin duda el tema de esta novela el cual toca un punto de actualidad: el implacable problema de las relaciones entre negros y blancos. El escritor, por esta vez, rompe con sus hábitos y enfoca un acontecimiento histórico.

W.S.—Encontré por primera vez el nombre de Nat Turner cuando yo estudiaba la historia de Virginia, Estado donde nació. Para esa época yo debía tener más o menos diez años. La referencia era breve, casi fugaz. Quizás esa misma fugacidad despertó mi curiosidad.

"En 1831 un esclavo fanático, llamado Nat Turner, fomentó una terrible insurrección en el condado de Southampton (Virginia) matando a varios blancos. La revel-

ta fue reprimida rápidamente y la mayor parte de los negros que en ella tomaron parte fueron ahorcados". Era eso y nada más lo que decía el oscuro autor impaciente por abordar otro tema.

Detrás de esas cortas líneas se ocultaba, en hechos pintorescos y sangrientos, uno de los dramas más asombrosos de los que forman el pasado del Sur de los Estados Unidos. Nat Turner, líder de la revuelta, era un esclavo autodidacta de unos treinta años de edad quien se creía elegido por la voluntad divina para exterminar a los blancos de la región. Su objetivo final era el de liberar a su pueblo y establecer con sus compañeros un imperio negro en el "Dismal Swamp", terreno pantanoso infectado de serpientes donde, según la leyenda, sólo los negros podían allí subsistir. El 21 de agosto, Nat Turner, acompañado de una media docena de sus discípulos, se dirigió hacia la ciudad de Jerusalem (subprefectura del sitio) penetrando sorpresivamente en las casas de los propietarios de las plantaciones aisladas



matando a todos sus habitantes. La revuelta duró tres días y en ella tomaron parte setenta negros. Nat Turner, después de dos meses de persecución, fue hecho prisionero y abogó por declararse no culpable afirmando que no experimentaba ningún sentimiento de culpabilidad. Su cadáver fue entregado a un grupo de médicos. Se aprovechó la grasa y con la piel se fabricaron portamonedas.

¿El hecho de que su héroe haya sido un personaje histórico le ha creado dificultades?

W.S.—No, cada libro presenta un problema especial. En ningún momento me he sentido limitado por la historia ya que son muy pocas las cosas precisas que se saben acerca de la vida de Nat Turner, de los primeros años de su existencia y cuáles fueron sus verdaderos móviles. Sólo encontré una pálida información sobre Nat Turner en una pequeña "Plaqueette" que lleva el título que le he dado a mi obra, donde se hallan reunidas las declaraciones tomadas de los propios labios del acusado por un abogado, poco tiempo antes de ser ejecutado.

¿Le ha sido difícil situarse en la piel de un negro?

W.S.—Sí, pero en última instancia creo haberlo logrado. Un pequeño grano de imaginación hace maravillas (aquí la voz se reviste de ironía). Después de todo mi libro es más bien meditación sobre la Historia que una novela histórica.

¿Qué razones influyeron sobre su curiosidad luego de haber estado despertado inconscientemente, hasta hacerlo regresar a una meditación sobre ese acontecimiento en particular?

W.S.—Las razones son obvias: resulta imposible vivir en este momento en Norte América sin reflexionar profundamente sobre el problema racial. Creo que los esfuerzos que he hecho para recrear a Nat Turner, para darle vida, han constituido para mí, al menos parcialmente, el cumplimiento de un imperioso deber moral. La mayor parte de los blancos del Sur no pueden ni conocer ni acercarse a los negros. Se lo impiden sus miedos ancestrales. Esto lo sentimos constantemente aun en la obra de un escritor como William Faulkner, tan verdaderamente informado de la mentalidad de la gente del Sur, quien confiesa hallarse siempre en duda en el momento en que intenta "pensar como un negro". Sus personajes negros, maravillosamente dibujados, se nos aparecen más que "vividos", "observados". En "El sonido y la furia" la negra Disley es la única que no hace un recuento de los hechos bajo la forma de un monólogo interior como es el caso de todos los otros personajes, tan sólo ella mira los hechos como una historia vista desde el exterior.

¿Comparte usted el punto de vista del escritor negro Ralph Ellison quien afirma que en Norteamérica el negro es "The invisible man" (El hombre invisible)?

W.S.—Sin duda alguna. Contrariamente

a lo que se cree, los blancos del Sur viven en la más completa ignorancia del alma y el carácter del negro a pesar de que allí los negros, más que en los Estados del Norte, están por todas partes siempre presentes. Ignorados, negados, pesan sobre el inconsciente colectivo de la población blanca en una forma a menudo bastante paradójica.

¿Las rebeliones semejantes a aquella de la que habla usted en su novela han sido frecuentes durante el período de la esclavitud?

W.S.—No, al contrario, y es este un hecho que me ha llamado mucho la atención. Durante los doscientos cincuenta años de esclavitud se registraron muy pocas tentativas de rebelión. Los historiadores no mencionan sino tres: la de Nat Turner fue la última y la única que logró un cierto éxito.

¿Cuál es su posición "vis a vis" del problema negro actual?

W.S.—Esta pregunta me parece un poco brutal y se me hace difícil responderla de una manera tajante. Yo sigo con evidente simpatía el movimiento que propugna la igualdad de los negros en lo que se refiere a los "civil rights".

¿Toma usted parte activa en la lucha?

W.S.—No. Sólo dispongo de una cierta dosis de energía la cual empleo en escribir. Este libro es mi contribución a esa lucha.

¿Usted cree que su novela será bien acogida por los negros?

W.S.—Depende. James Baldwin, a quien se la di a leer, le gustó mucho, pero pienso que los radicales de Black Power sentirán horror por ella.

Quizás. Pero el retrato de Nat Turner —un negro de una inteligencia superior, líder de una insurrección, ángel exterminador de más de sesenta blancos— se ajusta a la imagen que se esfuerzan por proyectar algunos de los jóvenes negros contemporáneos. Sin embargo, el Nat Turner de Styron (no hay que olvidar que es un personaje creado por un blanco del Sur) no puede, personalmente, matar al aborrecido blanco y se deja conmovir por la tez pálida y el alma tierna de una muchacha blanca venida de una familia de blancos miserables. Nat Turner es un iluminado inspirado en la Biblia y por tanto la simpatía le será negada.

W.S.—A algunos blancos les disgustará esta novela. Norteamérica se niega a recordar esa época sombría. Son muy numerosos los norteamericanos que prefieren la ilusión reconfortante de que la esclavitud, moralmente reprensible, se justificaba por la bondad y la superioridad de sus dueños. Los manuales de historia evitan cuidadosamente mencionar ciertos personajes de los cuales los negros podrían enorgullecerse, de remover el terreno de donde emergió la raíz de la tragedia, el infernal malentendido que enfrenta, aún hoy en día, los dos segmentos de la po-

blación.

El mérito esencial de la novela de Styron es el de atraer la atención hacia una época que, cuidadosamente examinada, permitirá una mejor comprensión de los negros y blancos norteamericanos. La evolución puramente novelesca de la infancia de ese prodigioso joven esclavo que fue Nat Turner demuestra, en una forma clara, la manera en que vivían los negros que se encontraban bajo la férula del "buen amo" en el estado de Virginia, el cual, después de todo, no es uno de los peores.

Conversación recogida por Alice Rewald. Tomado de la "Quinzaine Littéraire", N° 37, del 15 al 31 de octubre de 1967.

(1) La Larga Marcha, Edit. Joaquín Mortiz (México), 1965.

(2) Esta Casa en Llamas, Edit. Suramericana (Buenos Aires), 1961.

la desnudez del rebelde

William Styron
La Larga Marcha
Editorial Joaquín Mortiz
México, 1965.

EN las memorias del general Paz, héroe de las guerras de la independencia argentina, hay un episodio apenas ponderado por el autor. En retirada de una derrota cerca del lago Titicaca, en el altiplano, las tropas raleadas del ejército patriota pasan entre las casuchas de un pequeño pueblo. A las puertas de una de ellas, una mujer que carga su hijo en brazos, expresa en alta voz su conmiseración por el lamentable estado de un oficial revolucionario, que cabalga cubierto de polvo y sangre el uniforme, con el brazo en cabestrillo y la frente malamente vendada.

Paz recoge esta anécdota como una más entre las varias que describen una situación poco holgada. La refiere al estado de su tropa, a la moral del pueblo, al enemigo que acosa su retaguardia en desbandada. Ningún énfasis intenta añadir dramáticamente a la escena, pero también ninguna palabra del relato deja de agregarse con su peso propio al conjunto de frases que narran las vicisitudes de una epopeya. Para el lector de aquellas memorias la simple anécdota hubiera permanecido oculta entre el tráfico de otros pasajes posiblemente más deslumbrantes en ese ir y venir de los ejércitos opuestos sobre el calcinado y silencioso mundo del Alto Perú, si no fuera porque repentinamente fue despertada en el recuerdo por la lectura de una narración semejante. De este modo es curiosamente el pasado consecuencia de la actualidad. Porque son actos de hoy, de siempre, los que viven en una narración fundada no en los meros hechos, sino en la obstinada situación del hombre, eterno sorprendido ante ellos. Tal es el caso de los protagonistas de esta saga norteamericana que puede ser inscrita entre los más descarnados testimonios que se hayan dado acerca de las relaciones entre el ejército de los Estados Unidos y su pueblo.

Mannix es un oficial reservista del Cuerpo de Marines que a causa de la amenaza de Corea es reincorporado con centenares de su condición junto con Culver, quien relata los acontecimientos. Ambos vienen de regreso de la vida civil y al haberse contaminado con ella, al haberse casado, al mezclarse y olvidar el pacto de hombres que implica la vida castrense, han sufrido un descenso de categoría irremediable. Son desplazados, obligados a padecer una vida marginal. Aquello a lo que en verdad pertenecen —sus mujeres, sus hijos, la música de Haydn o Mozart en el amparo de sus bibliotecas, sus paseos por los parques con sus perros y sus latas de cerveza de los sábados— ha quedado fuera de su alcance, transformándose de pronto en un pequeño mito inverosímil. Delante suyo, en cambio, se yergue aterrador el gran mito de la voluntad de realización, con su escuela de grados y destinos, glorias estúpidas y rígida mentalidad encarnada en el coronel Templeton y su adúltera sombra Billy, el mayor.

Luego de una masacre, debida —según se deduce de las palabras del sargento C'Leary— a que se han usado para tiro de mortero proyectiles en mal estado, el coronel Templeton, un verdadero Marine decide levantar el ánimo de su tropa. Es imaginable qué cosa significa en el samaritano lenguaje de cualquier

fuerza armada absolutista, esta frase "levantar el ánimo". Quiere decir más vejaciones. No vaya a ocurrir que, por el hecho de haber asesinado por error de cálculo a unos cuantos muchachos atolondrados, se crean sus compañeros que van a tener derecho a cualquier tipo de compasión. La decisión del coronel es hacer el retorno a casa —al cuartel, pues la tropa está de maniobras— en una marcha forzada de treinta y seis millas. La distancia es suficiente, como lo saben todos de antemano, para aniquilar al más fuerte infante del Cuerpo.

Con mayor razón lo es para los reservistas que han pasado años de ocio fuera de las rígidas normas del soldado. No es en cambio bastante mortificante para el coronel y la idea que Templeton tiene de sí mismo, reforzada por las embadurnadas alabanzas de su secuaz, Billy.

Pero ya estamos en pleno infierno. Según Culver, el relator, que Mannix aguante o no la marcha no tendrá finalmente importancia. Es haber sopor-tado desde mucho antes, que llegue a establecerse la oportunidad para que los Templeton y Billys manden a los Culver y Mannix, lo que sí la tiene. El lector calibra toda la estéril brutalidad de la oposición de Mannix al coronel cuando en las primeras páginas del relato, ante el espectáculo de los cuerpos destrozados por la explosión, Mannix le grita a Culver llorando: ¿Nos dejarán en paz algún día esos cabrones? ¿Nos dejarán en paz?

Sobre una c-lina, lo bastante cerca para oír la blasfemia de Mannix está el coronel. El lector sabe ya que nunca los dejarán en paz a los Mannix y los Culver los autómatas como Templeton y Billy. Al pacto de hombres que se ha establecido entre ellos por debilidad de los primeros, responderán los segundos con autoridad y más autoridad. Mannix hará la marcha aunque tenga un clavo en el zapato que acabará por ponerle el pie como una toronja podrida. Asumirá su parte de vergüenza en el pacto al que no ha sabido rebelarse o se ha rebelado cuando ya es tarde y deba recibir el castigo de ser enviado a Corea. No le hará mella el castigo. Secretamente sostendrá una rebelión más profunda: saber que los tipos como él y su camarada Culver pertenecen a otro pacto, al que han hecho con una vida inviolable donde están sus recuerdos y experiencias del amor y la creación y el rumoroso viento de los parques y el ladrillo de los perros y la gritería de sus chiquillos.

Todo ese mundo se concentra al final en el personaje de la sirvienta negra, que manifiesta su honda compasión por el soldado herido. Culver presenciara cómo, ante ella, impedido de todo movimiento por el dolor cuando se encamaba cojeando a la ducha, cubierto apenas por una toalla, Mannix, el rebelde, quedará con sólo una sonrisa apolo-gética —desnudo— como el día que salió del vientre de su madre. Después de sus palabras de ternura (como las que proferiera la mujer del pueblo al ver al oficial de la Independencia) la mujer negra terminará apostrofándole: esas proezas siempre duelen.

El rebelde dirá a su vez: esas proezas siempre duelen. ¿Qué habrá querido decir Styron?

Por este interrogante es por donde suelen empezar las notas de crítica o relación de un libro. Pero copiando el método de Styron en el suyo esta nota terminará como un cuento. Porque como buen narrador de historias tradicionales, William Styron se ha guardado para el final su mejor carta. Una marcha es un movimiento entre dos puntos dados. Genial explicación sería ésta si no sirviera para destacar que en esta marcha, como en casi muchas cosas es aconsejable atenerse a lo elemental, como Holmes se lo hace notar siempre a Watson. Ateniéndose a lo elemental, el lector descubrirá que Styron en este final dice que desnudos ante el pueblo, representado en este caso por la sirvienta negra, después de haber sufrido todas las humillaciones, es como los rebeldes descubren por fin que proezas como las de enfrentarse al Cuerpo, a la autoridad, duelen siempre. Cualquiera que sea el Cuerpo, cualquiera que sea el rebelde.

clara diamant de sujo

VOLUNTAD DE FORMA NUEVA

o el premio internacional instituto torcuato di tella 1967

El músico puede recurrir a las palabras para reemplazar los sonidos que pronuncian los silencios, el pintor puede, si quiere, desechar la metáfora. Puede sentir el campo pictórico como zona existencial y revelar un nuevo concepto de espacio con estructuras tan algebraicas como ciertas oscilaciones, movimientos, tensiones. El nuevo espacio hace del hombre un extranjero en la tierra. Lo desorienta y le propone la tarea ineludible de su adaptación existencial. La metáfora calla. Es terreno intransitable. El artista debe elucidar formas nuevas para reemplazar las cosas que parecen no tener sentido. Va a partir de la nada, a crear de la nada con la libertad gestante en la nada. Lo sin forma se sucederá en otras formas que no guarden relación con lo real. Una conciencia nueva conducirá la inteligencia y la intuición de estos nuevos forjadores de imágenes.

Algunos avanzan con la determinación, la intensidad y osadía de la lógica, pero se quedan entre nosotros mientras la lógica avanza imperturbada. Estamos en un estado de meditación "imitación de la creación del mundo".

A los planteos anteriores responden las obras más interesantes que componen el Premio Internacional Instituto Torcuato Di Tella 1967, cuya presentación tendrá lugar en el Museo de Bellas Artes de Caracas en las primeras semanas de enero. Esta muestra despertará tan apasionadas como enconadas controversias y ello es siempre un signo de vitalidad. La obra de estos ocho artistas norteamericanos, un inglés, un canadiense y tres argentinos permite una confrontación abierta de las tendencias estructurales de máxima actualidad. La presentación en nuestra ciudad tendrá lugar sin el clima de incontrolable expectativa que permea la inauguración en Buenos Aires, concordante con la adjudicación de premios por un jurado compuesto por Alan Solomon, E. de Wilde y Jorge Romero Brest, quien probablemente asista a la apertura en Caracas. El hecho de que sepamos anticipadamente que Robert Morris fue el ganador servirá precisamente para agudizar las controversias que se susciten cuando los cubos desarmables y vacíos se ordenen militarmente en un espacio desolado y en silencio. Morris aduce que quiere volver la escultura a su estado primitivo, de masa en el espacio.

Bulto, volumen, escala, espacio, gravedad, formas elementales, densidad, simplificación son los solos términos de que se vale para referir su escultura. Del mismo modo que sus formas se adhieren siempre a paredes, pisos o techos, su formulación teórica —y Morris es la voz polémica de un grupo numeroso de artistas que quieren liberar la escultura de toda asociación subjetiva— se limita voluntariamente a lo que pudiera llamarse una *estética de la eficiencia*. Sus obras, del mismo modo que las de Sol LeWitt y Robert Murray (hasta con los nombres quieren confundirnos y reducirse al anonimato) responden a una ingeniería precisa. El artista se limita a trazar los planos y un taller los ejecuta y traslada al lugar de exposición sin que la escultura se ase-

me a conocer el *atelier* del creador.

Morris opta inclusive por superficies neutras de un gris homogéneo que permiten que la luz, ingrediente que considera tan tangible como el espacio (!), modifique sus estructuras y relaciones. En estos axiomas sobre proporción y ritmo, las formas se limitan a desplazar espacio. El espectador ha perdido el control de situaciones donde se sentía ocupando un espacio rodeado de cosas porque comprende "que las cosas están en el espacio con él". Comparten con el observador una única zona espacial y la movilidad resultante de su tránsito entre las formas les otorga una existencia dinámica. Al desplazarse entre estas estructuras, hace que el tiempo se incorpore a ellas como una experiencia totalmente aprehensible. Aunque Morris y otros artistas rechacen de viva voz toda implicación subjetiva, una comunicación singular se establece entre obra y espectador. Como si uno y otra reflexionaran en idéntica dirección: la vacuidad de lo real, la inoperancia de la eficiencia, la gratuidad de toda experiencia.

Charles Hinman propone por otra parte la introducción del misterio en la geometría. Sometidas al plano por la sola condición de que se apoyan en el muro, la estructura, diseño y color de sus formas nuevas tienden hacia un ilusionismo que se contradice a sí mismo. En la tendencia del *unshaped canvas* o tela sin forma, cuya importancia reconociera la Bial de San Pablo en la obra de Richard Smith, la obra de este joven artista obtuvo mención especial en el concurso Di Tella.

Ellen Johnson aduce que Hinman ha dado existencia tri-dimensional a las formulaciones cubistas y señala con entusiasmo las relaciones entre una obra de Hinman expuesta en Ohio y el *Clarinete de Braque* (1913) donde un trozo de papel simulando vetas de madera logra proyectar en el espacio una gran plancha vetada. Hinman *mueve* planos reales e ilusorios, según lo que ha dado en llamarse *perspectiva perversa*, recurriendo a veces de manera solapada a formatos cóncavos o convexos que alteran fundamentalmente la estructura y su apariencia visible. Una atmósfera de ambigüedad buscada entre lo que es y lo que parece enfrenta al espectador con una tri-dimensionalidad real y ficticia.

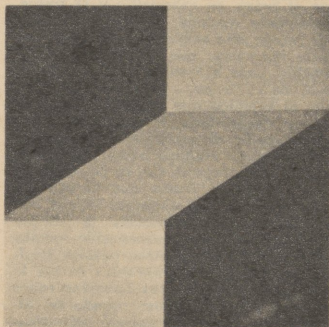
¿Comprenderá por fin que no debe prestarse al análisis ideológico sino entregarse de lleno a la experiencia de lo ambiguo?

Consideramos que la obra más lograda en el conjunto de esta exposición es B 2-3-4 de Sol LeWitt. Como Morris y Hinman, este artista elude toda relación con el concepto de escultura ambiental o espacios habitables o *environment*. Esta dirección, por lo visto, ha sido deliberadamente eludida de la muestra. Las búsquedas de LeWitt registran la determinación de precisar conceptos de integridad y totalidad. La paradoja que implica referir lo perceptual o visual a lo estrictamente conceptual informa sus obras recientes. La secuencia ilustrada en este artículo no comprende sino el aspecto primero y último de complejas búsquedas ideativas. Dos estados intermedios ilustran la continuidad de su pensamiento. Con

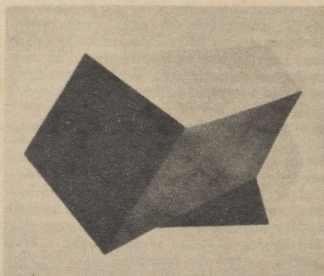
la precisión modular característica de su trabajo, y aun de su andar, su modo de estar y de hablar, acompasado y rítmico, LeWitt precisa: "Cuando el espacio es dividido en partes iguales, ocurre una negación de espacio. Todas las partes tienen igual valor y el espacio es sistematizado de tal manera que pierde toda consecuencia. En la inercia resultante, la secuencia se convierte en lo más importante". Advirtamos también la relación sostenida que se establece entre continente y contenido. Hay una preocupación por encerrar, rodear, precisar formas y espacio en la moderación de un diálogo de plenos y vacíos. A pesar de una ideación formal nueva y distinta, la escultura replantea aquí ciertas constantes: ¿Cómo explicitar el espacio que una forma desplaza al irrumpir en él? ¿cómo decir un volumen sin expresarlo por sus superficies exteriores? ¿cómo contar la relación entre forma y espacio circundante? Sol LeWitt aporta soluciones múltiples en estructuras *no-visuales* que amplían también el caudal de nuevos interrogantes en una secuencia continua que no reconoce fin.

Otras proposiciones de índole estructural, ejecutadas con grandes planchas de hierro soldadas y pintadas son las obras de Robert Murray, el único artista canadiense invitado a participar en el Premio Di Tella. Partiendo de dibujos aproximados porque en la ejecución se alteran y corrigen las dimensiones, son obreros metalúrgicos los que realizan estas piezas de hasta tres metros de altura con parsimoniosa precisión. Un error puede ser fatal pero los errores son inevitables porque el hierro, dice Murray, es tan vivo y temperamental como un oso con dolor de muelas. El espectador se sentirá tentado de irrumpir en el espacio que la escultura le destina, para aclararse su formulación geométrica. No podrá lograrlo. La experiencia tiempo-espacial se suma a la virtual y confunde los términos de una y otra no siempre con acierto.

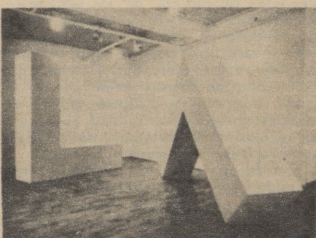
La única, magnífica pintura de Jules Olitski plantea aspectos nuevos que Clement Greenberg refiere específicamente al formato de las telas no convencionales y aún sin precedentes. Son formas rectangulares altas y angostas, empleadas en sentido horizontal o vertical, recorridas por pinceladas ininterumpidas que se superponen gradual y lentamente hasta abarcar toda la superficie. Olitski habla del mismo modo. Gradual, lentamente, haciendo de cada afirmación el apoyo de la próxima y fusionando, casi por transparencias, el sentido de todas ellas. "Yo comienzo por el color. El desarrollo de una estructura-color determina su expansión o compresión y su borde exterior. Este borde exterior es inevitable. Reconozco que la línea que traza es un dibujo. Esta línea delinea y separa la pintura del espacio en derredor y aparece sobre la pared (aunque en verdad permanece delante de la pared). El borde exterior no puede visualizarse como estando dentro, porque es la máxima extensión de la estructura-color. Para mí la decisión sobre dónde va el borde exterior es final y no inicial". Así, su pintura realizada con pausada factura y color francamente individual expresa una libertad



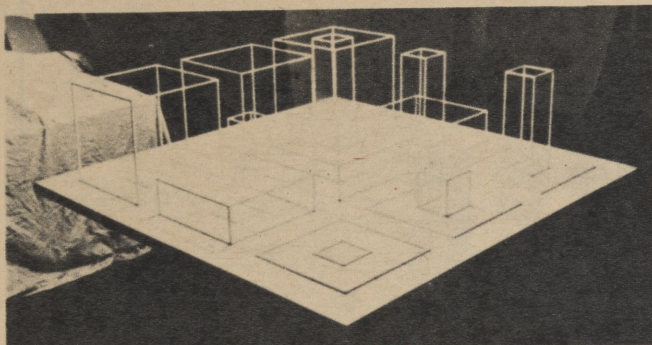
Dean FLEMING. Sin título, 1965. Acrílico sobre tela. Cortesía Park Place Gallery.



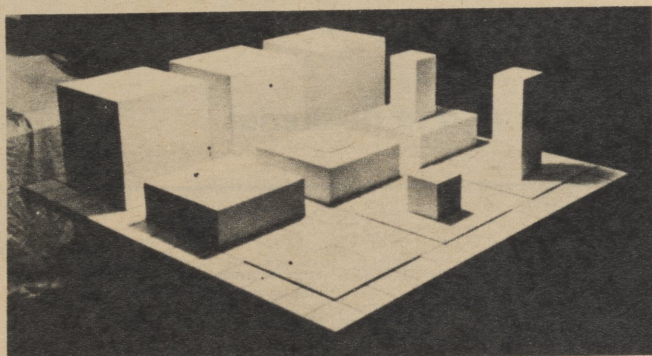
CHARLES HINMAN. Marsupial, 1966. Liqutex sobre tela. Cortesía Richard Feigen Gallery.



ROBERT MORRIS. Vista de la exposición realizada en Green Gallery, en Diciembre de 1964. Fotos por cortesía de Leo Castelli Gallery, Nueva York.



SOL LEWITT. Escenario A. abierto/abierto.



SOL LEWITT. Escenario D. cerrado/cerrado.

y espontaneidad logradas con exaltación poética.

Los artistas participantes en el Premio Di Tella enviaron obras de 1966-67.

No así León Polk Smith cuyo envío comprende pinturas nada recientes, una de las cuales —nos han hecho observar— ya había estado en Caracas hace más de cinco años, en ocasión de su exposición individual. Su lenguaje continúa vigente en la tendencia del *hard-edge* o de filos cortantes. Es de lamentar y difícil comprender la ausencia de obras nuevas de este valioso artista, cuya pintura guarda intacta su condición expresiva. Monumentales sin proponérselo, sus formas tensas y palpitantes nos reconcilian a veces con la pintura. De aquí a las obras de Allan D'Arcangelo no hay sino una carretera directa y clara, aunque sumida en la total irre realidad. Obsesiona al artista un repertorio de imágenes recortadas en silueta sobre fondos infinitos, con sombras arbitrarias que se pronuncian amenazantes. Y sin embargo, no son más que flechas o señales del camino detenidas en un tiempo sin transcurso. Los vastos espacios topológicos no aceptan convenciones geométricas. Las distorsionan y se burlan de ellas. En su simplicidad aparente resultan ser diabólicamente complejas. La observación se extravía hasta que reconoce que los obstáculos son imaginarios y no hacen sino sorprendernos en nuestra vulnerabilidad. Los esmaltes sobre masonite de Dean Fleming responden a propósitos especulativos de índole formal. El artista aclara su posición experimental aduciendo interés por las contradicciones espaciales, problema de fondo y forma, búsquedas de *velocidad* por oposición a la idea de movimiento, y de luz y sombra como materia visible y actuante. Lamenta que las ciudades estén dispuestas a ceder vastos espacios planos con propósitos publicitarios y propone que sean los artistas quienes se apropien de tales espacios y trabajen en tales dimensiones para lograr el uso expresivo de nuevos medios de comunicación.

Experiencias más determinantes cons-

tuyen en nuestra opinión las obras de Bridget Riley, inglesa, y del argentino Carlos Silva. La primera, ampliamente conocida por su participación en exposiciones internacionales y por las formulaciones reiteradas que constituyen su repertorio de trabajo, ha presentado en la exposición de Buenos Aires dos obras que, por compromisos anteriores, no podrán acompañar la muestra local. *Static 1* aporta una concepción diferente que constituye una inversión total de sus términos habituales. Ampliando los espacios blancos entre las líneas negras ondulantes, Riley indaga sobre la posibilidad de detener el movimiento de sus campos vibrátiles con pausas crecientes entre las ondas. La experiencia es tan alucinante como la de *Suspense* donde los silencios entre líneas confieren a la composición una condición musical que ella misma advierte vinculada a la música serial.

También Silva trabaja en la dirección cinética pero sin admitir el rigor geométrico en las formas o en los presupuestos dinámicos de la composición. La expansión de elementos que nunca se centran en un punto establecido origina direcciones centrífugas sucesivas que recorren la superficie del cuadro desde un centro hacia los ángulos y desde cada ángulo hacia el centro, luego hacia abajo, hacia arriba, hacia dentro, hacia fuera casi como una bomba de tiempo dispuesta a estallar y disparar multitud de platillos hacia espacios multiplicados de manera infinita. El equívoco visual seduce al espectador y lo interna prometiéndole una transfiguración incesante. El ánimo contemplativo se dispersa aquí, arrojado de todas y ninguna parte. Como una irre realidad más que se evidencia en la desintegración dinámica de lo parcial y transitorio. ¿Es esto todo? ¿No se trata sino de transgredir el campo de lo visual para aventurar en la nada o en el absurdo? Difícil planteo que formulamos acuciados por el propósito de destacar el aporte de Carlos Silva, pintor consecuente y sometido a una disciplina austera que maneja con la espontaneidad y la exigencia de quien sabe perfectamente que

tiene mucho, mucho que dar.

En el contexto de una exposición con otras manifestaciones de arte Pop, Dalila Puzovio hubiera destacado con estridencias la infernal fantasmagoría de sus composiciones inauditas. Ella misma es un objeto pop. Alta, con una cabellera negra, seca y hecha de nudos, usa capas de piel de mono lisa y lustrosa encima de vestidos floreados, piernas rectas como postes y zapatos de tres plataformas en material plástico de colores fosforescentes, diseñados por ella misma. La burla es viviente y andante. Sangrienta. Imagínese lo que ocurre cuando ella se propone crear en serio. Cochecitos de bebé en los que va sentada una calavera de tamaño adecuado que ríe y ríe anunciando un carnaval macabro. Ella misma en odalisca marroquí heredera de Tarzán, con los miembros dislocados o deformados —todo hecho para que nadie se dé cuenta— apoyándose soñadora en —llequé a contar once— almohadillas de material plástico bien infladas y bien reales. La obra con que concurrió a este Premio Di Tella, lamentablemente no ha podido acompañar la exposición a Caracas. En compensación debiera surgir la iniciativa de una exposición individual que sirviera a los jóvenes para librar batalla contra el miedo que los anula y a otros no tan jóvenes (véase el caso de Berni en la Argentina) para quitarse el lastre de lo actuado y empezar de nuevo. Sin inhibiciones, sin cortapisas.

Susana Salgado aporta la única obra del conjunto realizada con tubos de neón. No se trata, es lamentable, de una pieza lograda sino de una tentativa experimental. Entendemos que el propósito es encender un espacio ambiente saturado de luz coloreada. Pero si enfrentamos tal espacio a un arco iris demasiado primario con colores demasiado evidentes destruye el sentido de ambiente y nos enfrenta a una estructura fraccionada que ha enmudecido.

John Wesley pudo ser incluido alguna vez en exposiciones de arte Pop y Tradición Americana (es difícil imagi-

nar qué papel hacía allí con sus sapos, zorros, mulas y camellos domesticados), pero a medida que las tendencias se expanden artistas tan individuales como Wesley se aíslan con caracteres propios.

Son las suyas imágenes claras y precisas trazadas sin líneas salvo por el contraste filosófico y cortante de las figuras contra un fondo. Es pintura de planos unidos de color blanco y rosa siempre, a veces con un azul o un negro. Pero la sinuosidad de las curvas que limitan las formas les confiere ya no volumen sino una sensualidad de clara, declarada morbosidad. La imagen ha sido esterilizada, como de formas vaciadas de todo contenido, habitando un espacio que es también un vacío. Viven de manera ilusoria y la sola razón de su existencia pareciera ser la necesidad de comunicar un rasgo de humor. Pudieran vincularse las pinturas de Jack Stuck —pies y piernas velludas y deformes en cuartos de baño antisépticos— o a las de Joe Raffaele que trata a las cosas como cosas, cortante en el humor y en la insidia con que maneja los temas y las formas. Una dirección diferente, menos pensada, no sentida, higiénica y esterilizada, que vulnera nuestra seguridad insegura y nuestra confianza en la realidad de lo real.

Y una advertencia al lector: Las reproducciones incluidas en estas páginas no corresponden a las obras que constituyen la exposición sino que se limitan a anticipar información sobre ella. Deliberadamente nos abstuvimos de destruir en el lector la impresión primera de contacto directo con estas formas nuevas. Apenas se ha procurado elaborar una guía que nos permita entrar en esta problemática nueva y distinta. Compénsenos el lector acercándose a estas proposiciones con sensibilidad nueva, honestidad no prejuiciada, concepción abierta. La recompensa es tan inesperada como elocuente: significa una introducción válida a la comprensión de esa voluntad de forma nueva que es el signo característico de nuestro tiempo.

conversación en torno a la III bienal

LA III Bienal de Arquitectura, que durante un mes permaneciera abierta al público en el Pabellón de la Zona Rental de la UCV constituyó, quizás, la única oportunidad que tuvo el público de conocer el proceso de creación y culminación de las más importantes obras arquitectónicas realizadas en el país durante los dos últimos años. Es innecesario, creemos, llamar la atención sobre la importancia de esta muestra: ella es lo suficientemente eficaz como para permitirnos comprobar que se cuenta en nuestro país con un grupo de creadores que, desde la actividad oficial o privada, han logrado hacer de su Tarea un verdadero vehículo de expresión estética.

Es este grupo de arquitectos, que han tratado de salvar su potencialidad creadora de la inmensa marejada mercantilista producida por el "auge de la construcción", el que dará con su obra, una vez aplacada la febril actividad tecnológica, la visión digna y perdurable de nuestra arquitectura contemporánea.

Imagen ha querido acercar al público lector los problemas que la arquitectura venezolana enfrenta en su doble proceso de actividad técnica y actividad artística. La III Bienal nos ha dado la oportunidad de acercarnos al arquitecto Oscar Tenreiro, secretario del Colegio de Arquitectos y uno de los principales organizadores del evento. Tenreiro pertenece a una brillante generación de creadores y su enorme preocupación por los problemas artísticos de Venezuela, su inquietud constante, su permanente afán de información e investigación, lo colocan en un apreciable nivel para emprender un examen de los problemas y proyecciones de la arquitectura venezolana. Por eso nos hemos acercado a él para establecer un diálogo en torno a temas que seguramente están en el interés de nuestros lectores.

MF.—Teniendo en cuenta la enorme importancia que las realizaciones arquitectónicas tienen para la vida cultural del país: ¿Considera usted que las Bienales son suficiente vehículo de difusión de esas realizaciones?

OT.—Creo que ese es uno de los problemas más agudos que, en el terreno de la vinculación cultural, confrontamos los arquitectos. Baste decir que a esta última Bienal no concurrió uno solo de nuestros intelectuales, de nuestros artistas. Esto me llama mucho la atención, porque creo que se trata de un problema de no comprensión de los valores de la arquitectura. Es decir, fíjese ud: los escritores, por ejemplo, son muy celosos con su mundo literario y crean alrededor de ese mundo una especie de atmósfera de atracción. El no iniciado, el que está afuera de ese mundo, hace, sin embargo, grandes esfuerzos por penetrarlo, por conocer cuáles son los problemas, las búsquedas, las aspira-

ciones de los creadores literarios. Lo penetra, fundamentalmente, a través de la lectura, pero también a través de la discusión, la confrontación pública de los problemas del escritor. De esta manera el extraño se identifica, en cierto modo, con los problemas del creador y eso logra crear un movimiento compacto alrededor del fenómeno literario. Esto ocurre también en los países de gran desarrollo, con respecto a la arquitectura.

MF.—¿Dónde radicaría el hecho de la falta de información de nuestros intelectuales con respecto a la arquitectura?

OT.—No podría determinarlo a ciencia. Creo que un fenómeno parecido ocurre entre nosotros con respecto a la música. No es extraño encontrar artistas de verdadera significación en el terreno literario o plástico pero que carecen de la más elemental información musical. Gente que no podría diferenciar a un Beethoven de un Brahms. Y entonces ocurre un hecho insólito: la gran mayoría está informada sobre la obra de ciertas figuras de vanguardia y habla con seguridad de Schonberg o de Stravinsky. Un fenómeno parecido ocurre con la arquitectura. A esto se añade el hecho de que entre nosotros el movimiento arquitectónico es muy reciente, del año 45, y esto aumenta la escasa información de nuestros intelectuales por este problema...

MF.—¿Por qué sitúa usted en ese año el inicio del movimiento arquitectónico?

OT.—Porque fue en ese año la construcción de El Silencio. La construcción de El Silencio, obra de Villanueva, desencadenó una actividad en el terreno de la construcción que coincidió con el gran boom económico ocasionado en el país por la Segunda Guerra Mundial. La actividad arquitectónica sería y sistemática comienza en Venezuela en esa época y tiene como otra de sus causas la llegada al país de los primeros egresados de escuelas extranjeras, pues aquí no había arquitectos, o muy pocos. Uno de ellos fue el famoso Mujica, que hizo algunas obras de importancia en Caracas, pero fue un caso aislado. La verdadera actividad coherente comienza con la construcción de El Silencio. A partir de ese momento y hasta la década del 50, hay una actividad sostenida y cada vez más amplia. Entonces Venezuela, un país donde el problema del mercantilismo es tan agudo, no llegó a ligar realmente, en los medios culturales, el problema de la arquitectura a los demás problemas artísticos. En nuestros medios culturales el problema de la arquitectura es un problema perfectamente ignorado. En Venezuela un pintor, por ejemplo, puede darse el lujo de desconocer una obra como el Banco Central. La única excepción sería la Ciudad Universitaria, citada por

todo el mundo como ejemplo de nuestras realizaciones arquitectónicas.

MF.—Es probable que en el caso de la Ciudad Universitaria, una gran difusión a través de revistas y documentales haya contribuido a crear un interés colectivo por sus valores arquitectónicos, pero... ¿hasta qué punto le está permitido a un profano hacer juicios sobre la labor de los arquitectos?

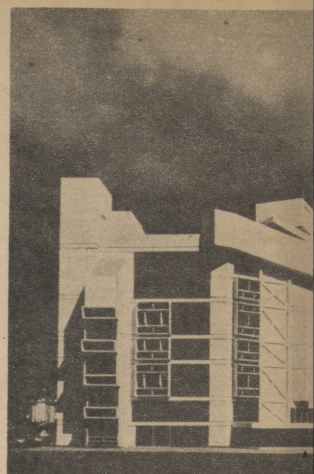
OT.—Yo no creo que los valores de la arquitectura sean valores esotéricos. La prueba está en que muchos de los juicios acertados que le toca a uno oír sobre las obras provienen de gentes ajenas a la profesión, a menudo de un nivel cultural muy bajo, pero que llegan a comprender las cosas por un fenómeno de sensibilidad. Por otra parte, la gente no duda en dar juicios sobre Chartres o San Pedro, incluso sobre obras más recientes, sobre Versailles, por ejemplo, y eso sin conocer los principios fundamentales de la arquitectura. Y, en líneas generales, el fenómeno cultural que cualquier viajero aprecia con más facilidad en otro país es precisamente su arquitectura. Más aún que la pintura, o la escultura... Este interés primordial por el fenómeno arquitectónico, alcanza en ciertos países un nivel intelectual de verdadera importancia. En los Estados Unidos, por ejemplo, a partir de 1920, Wright se convierte en una personalidad en el mundo cultural...

MF.—¿Acaso Villanueva no significa algo parecido entre nosotros?

OT.—Yo me atrevería a decir que Villanueva es un hombre importante en Venezuela no tanto por el valor de su arquitectura sino por la magnitud de las obras que produjo. Y por el hecho de que esas obras iban dirigidas a un medio cultural elevado, que tuvo hacia ellas una mayor comprensión. Además, porque es un hombre muy ligado a las artes, sobre todo a las artes plásticas. Pero no creo que a pesar de ello la obra de Villanueva se discuta en los círculos intelectuales.

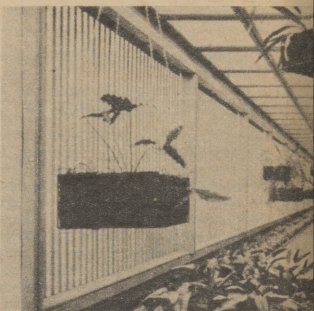
MF.—¿Hasta qué punto esa falta de interés no es responsabilidad de los mismos arquitectos? Hay en Venezuela muy pocos libros teóricos y ninguna labor crítica sobre arquitectura...

OT.—Es verdad. Creo que esta es una falla atribuible a la juventud de la carrera de arquitectura en Venezuela. Los estudios de esta especialidad datan en el país del año 1946. Actualmente hay en Venezuela alrededor de seiscientos arquitectos inscritos en el Colegio, lo cual es un número muy pequeño. Por otra parte el proceso docente no estuvo hasta el momento —recién ahora parece cambiarse— basado en

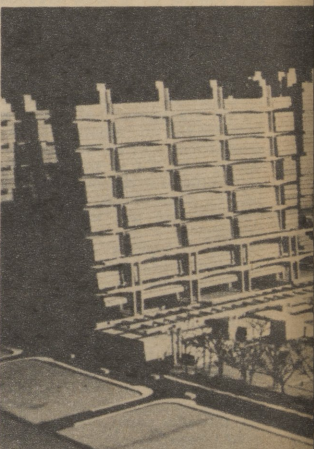


carlos raúl villanueva
ampliación museo de bellas artes

DESARROLLO LACION CU LA ARQU



tomás José sanabria
banco central
premio nacional



m. bemergui j. mendéz
urb. el conde
premio mendoza

asturias





ASTURIAS y el lado sagrado de las cosas

Guillermo Yepes Boscan

no hay duda, como lo ha declarado el propio Asturias, que el galardón del Nobel este año implica el reconocimiento mundial a la pujanza con que se manifiestan hoy las letras hispanoamericanas, especialmente en el dominio de la novela. En efecto, la Academia Sueca ha querido premiar a un escritor y a un género; a una vida consagrada a restituir un universo original por medio de la palabra y a una narrativa que ahora parece desbordar los propios límites para ofrecerse al mundo como un chorro fabulador y una aguda conciencia del lenguaje. La importancia del hecho reside en su ambivalencia, pues, al premiar a Miguel Ángel Asturias, quien era ya conocido en círculos intelectuales europeos, sobre todo en el medio literario francés, se está, además, abriendo una brecha en el muro que separaba al público de Europa con una pléyade de escritores de habla española y portuguesa de primera línea, y quienes portan un lenguaje capaz de nutrir al hombre de estas latitudes en el doble plano humano y estético. No es secreto para los círculos especializados franceses, cómo la obra de jóvenes narradores de América Latina —el caso de Vargas Llosa, Cortázar, García Márquez o Fuentes— supera en dimensión humana y figuración verbal, las audaces y un tanto mecánicas experiencias del "nouveau roman". Asimismo, no puede ignorarse la influencia, cada día más creciente, que ejerce la ficción de Jorge Luis Borges en la renovación de la crítica del lenguaje literario y en la toma de conciencia del reverso crítico de ese mismo lenguaje. La prueba de ello la proporcionan *Les mots et les choses*, un libro de Foucault inspirado en un texto de Borges, o las constantes alusiones que a él hace Gerard Genette, uno de los más penetrantes críticos

de Tel Quel. Pero por encima de las cajas de resonancia, en definitiva lo que cuenta es la solidez creadora y la extraordinaria vitalidad que ha cobrado la literatura latinoamericana en los últimos años, dejando a un lado su doble vocación mimética (parecía existir a fuerza de calcar la "realidad" circundante y los movimientos literarios europeos sin hacer distinción de lo aprovechable o desechable que en ellos había) y su desarticulada retórica naturalista, inevitable secuela de un ingenuo realismo. Y en la vanguardia de esta empresa renovadora ha estado desde hace muchos años Miguel Ángel Asturias.

Asturias forma parte, pues, de esa segunda gran generación de narradores hispanoamericanos, que asumió como tarea devolver al escritor de nuestros países la conciencia del sentido mítico y esencialmente estético que tiene la literatura. Y esta tarea fue asumida, naturalmente, con la postulación de un nuevo lenguaje y el empleo de renovadas técnicas de narración. Los nombres más sobresalientes de ese grupo en el que se inserta Asturias son, entre otros, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Leopoldo Marechall y Agustín Yáñez.

Miguel Ángel Asturias es, en cierta medida, continuador de la llamada "novela de la tierra", pero más que eso, restaurador de una tradición mucho más antigua: la de las grandes narraciones —cosmogonías y teogonías— precolombinas; de ese caudaloso torrente imaginario maya y quiché, que ha mantenido su discurrir sigiloso durante siglos en la conciencia de Centroamérica. "Es en esa narrativa de la época Precolombina —nos decía en una entrevista concedida mientras escribíamos estas páginas—, donde indudablemente se une mi narrativa, la cual sigue, continúa, el camino de todos esos éxitos".

Como todo gran escritor, fiel a una tradición o restaurador de otra más lejana en el tiempo, M. A. Asturias es también un renovador literario, gracias a la acción subversiva que imprimió sobre el lenguaje en un momento en que la novelística hispanoamericana parecía haber alcanzado un punto máximo en la obra de los creadores del género: Gallegos, Güiraldes, Mariano Azuela o Martín Luis Guzmán. Acosado por el poder fulgurante de la palabra, seducido por la lógica del mito imantado por el lado sagrado de las cosas, esto es, por lo que de esencial y sustantivo hay en ellas como lenguaje de un vasto libro, Asturias liberó una prosa y una temática que se cerraba sobre sí hasta morderse la cola, y que inevitablemente comenzaba a repetirse, digiriéndose a sí misma.

El universo novelesco de Miguel Ángel Asturias tiene, como todo universo, su propia dialéctica y sus propias leyes; sus pobladores —dioses, hombres y cosas—, su propia condición teológica, existencial y ontológica. Su existencia total tiene su fundamento en la palabra y sólo por la palabra vive. Buscar en su universo verbal un mero reflejo de la realidad es una tarea sencillamente inútil, porque no es él un realista en el sentido ordinario y escolar del término; Asturias no parte de la realidad para acceder a la literatura, por el contrario, a partir del mito y de la fábula accede a la realidad. Se trata de un camino inverso, el "mismo camino de esos textos mayas", que, aunque no nos satisfaga, es el camino obligado de toda gran literatura.

Desde su primer libro: *Leyendas de Guatemala* (1930), Asturias nos introduce en un mundo que sí para el hombre europeo es

extraño a su espíritu, a su "faculté d'attendre de l'inattendu", como diría Valéry en el Prefacio a la edición francesa, para el habitante de Centroamérica, en especial de Guatemala, resulta cotidiano y familiar. Es el mundo cerrado del mito, sistema coherente de signos que salvan a un libro y a toda una obra de ser devorados por la crónica, la irresistible tentación de nuestra historia literaria. Ya en estas páginas, reconstrucción e invención de las leyendas que el novelista escuchó de niño, está presente la revelación de un pensamiento emparentado con las creencias mágico-místicas de los antepasados mayas y que aún conservan sus descendientes. Estas páginas fueron alumbradas por el fuego elemental de la palabra, —india, mestiza y mulata en un solo destello—, la obstinada seductora de Asturias, hay en ellas la luz del día primordial que quiso recrear con las leyendas: "Un día que fue todo mediodía, un día de cristal intacto, clarísimo, sin crepúsculo ni aurora".

Doblada su conciencia de las fuerzas reveladoras del mundo maya —clarividencia de un pasado sobre un presente— y acuciado por la problemática política de su país, M. A. Asturias crea su primera gran novela: **El Señor Presidente** (1946). Fue éste el acceso a una vergonzosa realidad humana por mediación de una violenta liberación de imágenes mitológicas y simbólicas; formas imaginarias, antiquísimas y nuevas, que tejieron el vasto lienzo de la historia de una dictadura, la ciclica historia de Latinoamérica, como sus lluvias y las crecidas de sus ríos. En esta obra están ya afirmados los elementos que conferirán al universo de Asturias su valor estético, su calidad formal y la extraordinaria vitalidad que despliega como cola de Quetzal. Y son ellos elementos ya presentes (por algo Asturias lo que hace es restaurar esa tradición) en el arte y la literatura mayas: religiosidad primitiva, elemental (lo que transmite el acento lírico a su obra), simbolismo mítico y realismo descarnado, pero no como un espejo de lo circundante, sino como una prolongación o extremo desvelado, visible, por el poder de la palabra, del mundo mágico e invisible. Claude Fell señalaba que en **El Señor Presidente** "cada detalle sórdido tiene su prolongación mágica, y Asturias aprovecha este desdoblamiento para entregarse a una verdadera agresión verbal".

En **Hombres de maíz** (1949), "mundo en el que yo no hice ninguna concesión al lector", como él mismo nos lo ha dicho, alcanzan

su más alto nivel estético esos elementos. Una vez más, movido y ayudado por el deslumbramiento y el delirio del lenguaje, Asturias nos introduce en el centro mismo del mito más venerado por el indígena guatemalteco: el hombre fue creado de pasta de maíz.

"Y sea su carne de maíz amarillo
humedecida en agua dulce
de la noche al lucero
y despellejada con cal viva
en cocimiento ciego..."

(Con ombligos de sol y copales
preciosos)
(1)

a si asistimos a la milenaria lucha del indígena contra las oscuras fuerzas que han querido despojarlo de la planta vivificadora y sagrada. Si hace 4.500 años, el combate era contra **Acna**, deidad de las aguas devastadoras, en el siglo XX los consumirá la rebelión contra los grandes propietarios, nuevas encarnaciones del mal, para quienes el maíz no es más que fuente de egoístas beneficios. Y así el mito y la realidad; el pasado y el presente, la magia del lenguaje y la conciencia de su poder, vuelven a confundirse para iluminarnos un sentido más hondo de la historia y del hombre americano.

Lo mismo acontecerá con la gran trilogía bananera **Viento fuerte** (1950), **El Papa verde** (1954) y **Los ojos de los enterrados** (1960), vasto mural de denuncia de la explotación y el saqueo que llevan a cabo las compañías fruteras extranjeras en los países centroamericanos. Son éstas, páginas de dolor y de un sagrado respeto por la tierra. En ellas la prosa quebró los límites entre lo real y lo imaginado, entre significante y significado, para danzar violenta o sosegadamente al ritmo de su propia música, buscada con tesón, con la obstinada eficacia de un "maestro-mago" de Tikal, de Copán o Quirigua. Allí los grandes símbolos y el carácter expansivo del lenguaje, nos proporcionan la medida de una angustia colectiva y la potencia invisible, las fuerzas en acecho de lo que somos: un pueblo milenario y nuevo, como lo ha testimoniado, ahora, el propio Asturias.

Un como abandono más espontáneo y flexible a la dimensión vertical de lo imaginario, llevará al inventor de mundos y recreador de mitos que ha habido siempre en lo más

intimo de este escritor, a componer entre 1962 y 1967 tres libros definitivos: **Mulata de Tal**, **El Alhajadito** y **El espejo de Lida Sal**. Ellos definirán de una vez por todas los valores más genuinos y originales de su escritura, los cuales habían sido enterrados por una avasallante y "desliteralizada" presión de la conciencia histórica sobre la estética en los cuentos de **Week-end en Guatemala** (1956).

El espejo de Lida Sal, colección de narraciones breves aún no editado en español⁽¹⁾ y que acaba de aparecer en francés con el pie editorial de Gallimard, constituye un regreso al ámbito lírico y transparente de las **Leyendas**, con su imaginaria zoomórfica y floral, su avalancha de sueños y la alucinante galería de sobrenaturales y humanos personajes.

En **El Alhajadito**, M.A. Asturias indagará hasta el límite las posibilidades fonéticas y semánticas de un lenguaje narrativo (tarea también emprendida en **El Señor Presidente**), sin llegar a la desarticulación sintáctica con la que nos abruma a veces cierta prosa experimental. Bajo un clima de sueño, de fábula y de infancia (ésta como anexada al valor afectivo y semántico de la función del diminutivo), el poeta de **Claravigilia Primavera**, parece sugerirnos, entre memoria e invención, la reflexión sobre sus hábitos narrativos y proponernos una mirada más atenta del mundo que va fundando.

La madurez creadora que atestiguan estos dos libros, había sido ya conquistada con **Mulata de Tal**, obra que mejor conjuga los elementos más válidos de la estética de Asturias con un aplomado dominio de los recursos del novelar. Ante todo, este libro es una invención en sentido riguroso, es decir, revelación y delimitación de un espacio imaginario, mediante la creación de un lenguaje. Sólo aceptando las reglas lingüísticas que lo inventan podemos permanecer en él, hacernos cómplices de sus seres y habitarlo. Por otra parte, aquí la literatura o la ficción en lengua española recupera —como en la obra de ese otro gran creador que es Borges—, su naturaleza lúdica, de juego ambiguo: inocente y ceremonial, y su humor sustancial, que en Asturias es a veces picaresca, otras franca ironía.

Como espacio literario, instaurado sólo por el lenguaje, esta novela es polisemántica o, al menos, bidimensional, y, a veces, inaccesible y desconcertante, por no decir misteriosa. Configura un gran círculo donde

asturias

imagen | SUPLEMENTO N.º 14/15

asturias

vuelve a precipitarse la ciega y —paradójicamente— esclarecedora luz de la mitología indígena. A medida que el novelista despliega sus argucias narrativas, un símbolo fundamental se nutre y crece: la colisión entre diablos telúricos nativos y el extranjero demonio cristiano. Equivalente mítico de la oposición entre la religiosidad elemental y profunda del campesino maya y la religión "a la diablo" de un falso "cristianismo", desnaturalizado y maniqueo. En lo histórico, resistencia de una cultura fundada sobre valores comunitarios a la invasión de otra, individualista y antihumana, basada sobre el "pis-dólar".

El lado sagrado de las cosas.

Una mirada de conjunto del universo novelesco y poético de Miguel Angel Asturias, posibilita la aprehensión de un sentido que trasciende la circunstancia histórica y lo provisorio del hecho socio-político (pensar lo contrario sería fijarle una limitación y una estrechez que negaría —aunque no creemos en la infalibilidad crítica del Nobel— el reconocimiento mundial que ahora se le hace), para ofrecerse como signo de una actitud más espiritual y permanente del hombre: la percepción del lado esencial y sagrado de las cosas.

Sin caer en el irrealismo histórico, pero también a salvo del prurito historicista y sociológico de buena parte de la novelística hispanoamericana, Asturias ha podido concebir la realidad profunda de nuestro mundo: reino más de energías que de sustancias y donde una voluntad sagrada parece moverlo todo.

En los libros de Asturias lo sagrado aparece en su forma primera, la original —tal vez la más legítima—, es decir, como una categoría de la sensibilidad y no del intelecto. Formulado en términos de percepción y sensación, hace que las cosas nos revelen

su otra cara, una cualidad existente en ellas no por simple inmanencia, sino porque una gracia misteriosa viene a añadirseles.

Una de las formas más evidentes que asume lo sagrado en los textos de Asturias es el respeto y la fascinación por los Elementos y su consideración como fuerzas con las cuales el hombre debe contar. En la entrevista a la que hemos aludido antes, nos decía: "... a medida que nos vamos civilizando llegamos a perder el contacto con lo natural y sagrado y elemental del hombre. Usamos el agua sin respeto, usamos la palabra sin respeto, usamos la luz sin respeto; ahora me pongo yo a pensar cuando uno está metido en nuestros campos... una llamita, un fuego, un poco de agua limpia, todo, cómo adquiere sentido. Entonces yo sí pienso que en mis libros hay un respeto, hacia un aspecto sagrado de las cosas, porque las cosas indudablemente para el hombre no son simples elementos, sino que son ayudas..." Nada más extraño a este escritor que el espíritu de examen o el escepticismo solapado ante las creencias de su pueblo. Ni impermeable ni refractario, él ha hecho carne de palabra el mundo misterioso del indígena guatemalteco, sin caer en esa tentación tan contemporánea de introducir en todo, mecanismos desacralizadores. Valga para Asturias la hiperbólica fórmula de T. S. Eliot: "el poeta es más viejo que el resto de los humanos", tanto por la debilidad ante la percusión y el ritmo del lenguaje como por un deseo de comunión sagrada con el mundo a través de los laberintos míticos.

Generalmente, su escritura va cargada de un valor en apariencia sólo ético, antagonismo entre bien y mal, pero si miramos al fondo advertiremos que en el contexto se asimila a una polaridad religiosa, oposición de las categorías de sagrado y profano. La resistencia de Asturias y su constante denuncia de la moderna colonización yankee

en Centroamérica, no es sólo la consecuencia de un estímulo político y social; es, además, en lo hondo, una aversión por la mezcla, por ese mestizaje que en apariencia parece consagrar su obra, en fin, por la desnaturalización de un mundo diáfano, a causa de la invasión de antivalores y fuerzas ajenas, que en el espejo de la conciencia religiosa de su pueblo se reflejan como fuerzas profanas.

Bien sabemos cómo para la mentalidad religiosa indígena, el orden natural continúa el orden social o viceversa, y lo refleja. Un acto que desarticule la vida social es un acto contra natura y pone en peligro la armonía misma del universo y de la existencia. El despojo de la tierra —tema permanente en Asturias—, no sólo constituye un acto contra legítimos derechos, sino atentado contra el orden cósmico y el sentido mismo de la existencia, al trastocar la estructura social originaria y sus más íntimos valores. "Los hombres verdaderos, los hechos de maíz —nos dice en *Mulata de Tal*—, dejan de existir realmente y se vuelven seres ficticios, cuando no viven para la comunidad.... "Plantas, animales, astros..., existen todos juntos, todos juntos como fueron creados!" El hombre y la sociedad se estructuran como la naturaleza. El indio es un grano de maíz, parte de una mazorca. El universo fue creado como una inmensa comunidad y en él los existentes cobran sentido por una función de conjunto, por su solidaridad cósmica. De allí que la enajenación del hombre resida en la pretensión de vivir aislado, "ajeno a los millones de destinos que se tejen y destejan alrededor suyo". Asimismo, la presencia de un "cristianismo" maniqueo, con su "demonio extranjero" (esto sería secuela de la colonización española), que considera al hombre como "carne de infierno" y promueve la multiplicación de seres aislados, orgullosos como él, feroces, negociantes,



"religiosos a la diablo como él", se constituye también en un factor de mezcla y en generador de caos al desvincular la triple e indisoluble relación —como en una sola existencia—, de individuo-comunidad-dioses.

Ingenuo sería ver en la actitud irónica o de acusación que asume Asturias frente a la "tradición cristiana" de su país, la misma postura del escéptico o del marxista "a la diablo", inspector sanitario celoso de que el pueblo no consuma "opio", por la evidente razón de que, consciente o inconscientemente, en su obra gravita el peso de una tradición milenaria, que quiere recuperar su pureza original, su visión sagrada de las cosas y restablecer así el orden perdido del universo.

Por ello, no es sólo metafórico ver en Asturias el ejecutor de un amplio gesto mágico —en él la magia es el lenguaje, el más sagrado de los gestos: "No es el canto por la palabra / es la palabra por la magia..."—, cuyo fin ha sido devolver a su tierra la diaphanidad primitiva, enturbiada por dos colonizaciones. Si algo se pone en evidencia con la lectura de Asturias es lo análogo de su pasión por la tierra natal, con la actitud telúrica del indio. "Dulce es la tierra donde uno nace. No tiene precio. Toda la demás es amarga...", escribe en *El Papa verde*. Y el vehículo del indio con la tierra no es un hecho de mero condicionamiento geográfico, sino, esencialmente, un acto religioso, una fuerza de sagrado respeto que lo liga. Ese lazo vital, constituye para el indio una vía de acceso al mundo invisible; lo pone en contacto con las "puissances dispensatrices de la vie, dont profitent l'homme et la nature" (2). El abandono de su paisaje natal o el cambio que en él introduzca una colonización se presenta, por lo tanto, como un signo de muerte y un obstáculo para acoplar su pulso al ritmo de las fuentes que periódicamente vivifican el ser. Iluminadoras de la condición del indio y de la mala conciencia que de ella tiene el invasor, son estas palabras en *El Papa Verde*: "No eran humanos. Eran raíces. Raíces. Y no quedaba sino arrancarlas, exterminarlas, como parte de los bosques..."

De manera, pues, que Asturias parece oficiar un rito que haciendo actual y presente el pasado mítico, contribuya a la creación de un mundo remozado. En esta línea adquiere su más hondo sentido el universo literario de Asturias: recreación de un mundo primordial, espacio mítico, y reconquista de un estado original por vía del lenguaje, a fin de restituir para el hombre guatemalteco la dimensión más profunda y transparente de su país.

Así, una vez más, "la ley de pensar lo impensado" (tal vez la huella más duradera del surrealismo francés en Asturias) y la creación imaginaria, nos reconcilian con lo elemental —al darle un sentido e imponerlo como un lenguaje— que es en el fondo reconciliación con el cosmos, con Dios, matriz primordial y fin de todo sendero. En su obra resuena el eco de "... las voces del invisible que lo rodean a uno", como nos confesaba hace muy pocos días entre flores de papel, máscaras mayas y la satisfacción del Nobel.

NOTAS

(1) Miguel Angel Asturias. *Clair-veillé de printemps*. Edition bilingue traduit de l'espagnol par René L. F. Durand. Gallimard. Paris, 1965. Collection "Poésie du Monde entier".

(2) Cf. Roger Caillols. *L'homme et le sacré*. Gallimard. p. 137.



asturias



Con sus rasgos indígenas y su portentosa estatura, entre aquel rojo violento de la altombra y los vasos sagrados, las mascaradas y las fabulosas figuras de las pequeñas esculturas mayas, parecía un sacerdote de Tikal o Quirigua, un "maestro-mazo" traído a la europea, dispuesto a contestar ceremonioso y cordial, éstas y otras inquisiciones para IMAGEN:

—¿Qué significa para usted el Premio Nobel de Literatura? más de rigor no podía ser la pregunta, pero por alguna parte había que empezar, aunque éste fuera el fin y no el principio de su obra.

—Yo creo que en este caso el Premio Nobel tiene un sentido muy especial. Cuando el Nobel se da a un escritor que pertenece a una región, a un idioma ya reconocido como importante dentro del rol de la cultura universal, no tiene el carácter ni la trascendencia que adquieren ahora, en que se concede a América Latina. Y se da a la América Latina en la persona de un novelista, no de un poeta. Hasta el presente se había concedido dos veces a escritores en lengua española y las dos veces a poetas: Juan Ramón Jiménez y Gabriela Mistral. Por esto creo que el Premio Nobel de Literatura adquiere ahora —apartándose yo del todo, pero con sólo ser dedicado a América Latina— una trascendencia y una importancia considerables. Usted bien sabe cómo en este momento las novelas de los latinoamericanos se traducen a todos los idiomas europeos: las novelas de los venezolanos (con una sonrisa agradecemos su buena voluntad), de los ecuatorianos, mexicanos, argentinos... pero faltaba, por decirlo así, "el espadarazo" faltaba decirle al mundo: Aquí hay una literatura que funciona, que existe, que vive, que tiene sus particularidades, que no es como la europea. Y es en esto, pienso, donde radica la mayor significación del Nobel.

—En relación a esta pujanza con que parece manifestarse hoy la narrativa latinoamericana, Manuel Pedro González tenía prevista una ponencia para el XIII Congreso de Literatura Iberoamericana, en la cual sostenía que nuestra novelística atraviesa por una etapa de crisis, por "un período de esterilidad creadora en escala genial". Como puede apreciar, una tesis muy polémica que contradice la idea general. ¿Qué piensa usted de eso?

—Yo leí la ponencia en El Nacional o en algún otro periódico. Pienso que era absolutamente polémica y creo que también situado él en una postura muy pontifical. Pero si él hubiera como yo lo he hecho, un recorrido por todas las universidades de Francia,

de Italia, de Alemania (las dos Alemani- as, la del Este y la del Oeste), y por las de Escandinavia, se daría cuenta que nuestra narrativa no está pasando por un momento crítico, sino que está en pleno crecimiento. Hay que pensar que nuestra novela en su forma actual empieza en 1920; está, pues, en pañales, y los pasos que se han dado son muy importantes. Los críticos franceses reconocen que en este momento no hay novela más importante en el extranjero que la latinoamericana. El puesto que ocupó la novela norteamericana, lo ocupa ahora nuestra narrativa. Hay cosas que son evidentes, y frente a estas afirmaciones hay un hecho elemental: todas las casas editoriales de Francia han agregado lectores en español. Lo mismo sucede en Alemania o en Italia; quiera decir que si esto ocurre, las editoriales no lo están haciendo simplemente por negocio, sino que lo hacen gracias a la importancia que ha adquirido nuestra novela. Hay además una cosa muy importante: nuestra novela no es perfecta, ni mucho menos, pero es varia, la escriben gentes de distintas clases sociales, novelistas provenientes de distintos fondos culturales, de distintos países, de diferentes latitudes. Es decir, se trata de un producto heterogéneo, pero con una gran fuerza detrás y una gran humanidad.

—Yendo ahora a un plano más personal, el que responde a su propia creación, ¿Ud. podría sintetizarnos las líneas fundamentales de su estética. Es decir, lo que lo ha llevado a construir ese universo que es su narrativa?

—Mi narrativa es esencialmente una prolongación indudable de la gran narrativa de los mayas y quichés. De acuerdo a los estudios que se están haciendo, sabemos que existieron narradores cuyas obras llegaron a alcanzar la forma de novela, en una época anterior a la llegada de los españoles. Durante la dominación española, muchos de ellos aprendían a escribir con caracteres latinos y escriben sus primeras narraciones, sus primeros poemas, sus primeras obras de teatro, en lenguas quiché, cakchikel, mam, tzutuhil, nahuatl, pero con caracteres latinos. Así comienza a circular toda esta literatura, hasta que Felipe II prohíbe que se escriba. Es decir, tenemos un antecedente evidente, la narrativa de la época precolombina, donde indudablemente se une mi narrativa, la cual no hace sino continuar el camino de todos esos textos.

—La crítica ha visto en su obra la influencia del surrealismo, ¿crea usted que ello es cierto, o se trata más bien de una coincidencia con el carácter del mundo maya, de esa narrativa precolombina también en cierta forma un poco surrealista?

AHORA SE SIENTAN USTEDES Y NOSOTROS LES VAMOS A CONTAR

Guillermo Yepes Boscan

—Lo que pasa es lo siguiente: Yo estuve en París durante toda la época surrealista, de los años veinte al treinta. Conocí a todos los surrealistas, escribí textos surrealistas. Hay uno que se llama *La Barba Provisional*, que es un texto absolutamente surrealista. Pero tuve y tengo la impresión de que el surrealismo francés es un movimiento absolutamente intelectual; muy importante, muy liberador, pero a fin de cuentas muy intelectual. En cambio, el surrealismo de mis libros corresponde un poco a la mentalidad indígena, mágica y primitiva, a la mentalidad de esta gente que está siempre entre lo real y lo soñado, entre lo real y lo imaginado, entre lo real y lo que se inventa. Y creo que es esto lo que forma el eje principal de mi pretendido surrealismo.

Sin embargo, las palabras de Asturias habían convocado involuntariamente la famosa fórmula de Bretón: "... se trata de fijar esa zona del espíritu en que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos contradictoriamente".

La fórmula de Bretón y el recuerdo de unos versos de Claravieja Primavera: No es el canto por la palabra, / es la palabra por la magia. / Prometedor es su prodigio. / establecieron las asociaciones necesarias para sugerirnos la otra pregunta:

—Ud. como creador ¿piensa que la palabra es fundante, mágica, como lo afirman tantas veces muchos de sus personajes?

—Sí, y esto es absolutamente de carácter sagrado, indígena. La palabra para los indígenas fue y es lo más importante. Si usted recorre sus poblaciones, se dará cuenta que cuando pregunta cómo se llama una mujer, le dicen: María; cómo se llama un hombre, le dicen: Juan. Todas se llaman María y todos se llaman Juan. Nunca pronuncian el nombre de la mujer, porque saber el nombre de una mujer es apropiarse de ella, es desnudarla de su misterio. Generalmente, sólo el marido o una persona muy cercana sabe que se llama Anita, Julia o Tzumtané o cualquier otro nombre. El indio siente, pues, un respeto enorme por la palabra, es decir, la palabra

para él es todavía un vehículo sagrado.

—Y para usted?

—Para mí también, y es ante todo la palabra lo que cuenta. Creo que frente a la literatura española, que hace naturalmente el gran período del cuando, el cómo, el cuyo y todas esas cosas larguísimas, nosotros fuimos con el carácter indígena a poner la *palabra*, la palabra con un sentido substantivo, y luego la palabra con un sentido onomatopéyico. A mí me cuesta mucho escribir mis novelas porque mis novelas son audibles. Yo no quedo conforme con una página, con un párrafo, con una frase, hasta que después de leerla y releerla me resulta grata al oído. El indígena usaba la onomatopeya, repetición de sílabas, paralelismos, expresando las mismas ideas con distintas palabras... y todo eso se encuentra en mis textos.

—En cuanto a su poesía ¿es ésta una proyección de su universo novelístico, o constituye al contrario una exigencia autónoma?

—Yo empecé escribiendo poemas y por muchos años, creo que del año 18 al 23, escribí sólo poesía, no escribía prosa. Tenía una melena, me dejaba la corbata grande, era un poeta. Entonces se me planteó este problema: yo buscaba la expresión americana, lo más radicalmente indígena dentro de la lengua heredada. Ahora bien, si uno escribe en verso va hay una medida española, hay una rima y hay un ritmo; para deshacerse de esa cárcel había entonces que caer en la prosa. Por otra parte, yo pienso que en las novelas latinoamericanas, cuando son escritas por poetas como es el caso de *La Vorágine* y en muchos otros casos, la poesía viene a ser una especie de pulmón de la novela, permitiéndole así respirar al dejar uno correr la imaginación... Yo creo que la literatura del mundo entero, y por eso los latinoamericanos podemos salvarnos, y la vida del mundo entero está terminándose por lo analítico. Todo el mundo analiza y todo es analizable, y la imaginación se murió, nadie imagina... ¡Pero si podemos imaginar, podemos inventar mundos, podemos no-

asturias

sotros transformar el mundo imaginativamente...! Pero si empezamos a analizar vamos destruyendo, descolgando nuestros maravillosos mundos y vamos transformándonos en unos simples ejecutores de un análisis frío.

—En buena parte de su obra hay una como aguda preocupación por lo que yo denominaría "el lado sagrado de las cosas". Si Ud. cree que en realidad existe, ¿se debe ello a un mero recurso literario, o es la vivencia de una preocupación más metafísica, interrogación sobre el Absoluto o el misterio?

—Yo creo que se debe a un asunto un poco... ¡No, no es un recurso literario! Yo siempre he pensado y pienso cómo nosotros a medida que nos vamos civilizando, llegamos a perder el contacto con lo natural y sagrado y elemental del hombre. Usamos el agua sin respeto, usamos la palabra sin respeto, usamos la luz sin respeto. Ahora, me pongo yo a pensar cuando uno está metido en nuestros campos... una llamita, un fuego, un poco de agua limpia, todo, cómo adquiere sentido. Recuerdo que hace un año estuve en Guatemala y habíamos sudado en la costa y de repente llegamos a un lugar donde había agua limpia y nos echamos el agua... Volví a besar el agua y decía: bueno, esto es lo que tiene sentido. Entonces, yo sí pienso que en mis libros hay un respeto hacia un aspecto sagrado de las cosas, porque las cosas indudablemente, para el hombre no son simples elementos, sino que son ayudas... Los mismos muebles, cuando uno ha dejado su casa y después vuelve, no ove a los muebles, pero los muebles están hablando, están diciendo: "Aquí se sentaba tu abuela, aquí tu padre, aquí hay esto, aquí lo otro...", hay las voces del invisible que lo rodean a uno.

—Es decir, que debemos tomar su universo literal y no alusivamente?

—Yo creo que sí, que hay que tomarlo literalmente.

—¿Siente preferencia por alguna de sus obras?

—Siempre prefiero *Hombres de maíz* porque es un mundo cerrado, un mundo en el cual yo no hice concesiones al lector. Generalmente cuando se escribe una novela se está pensando ¿irán a entender esto o no lo irán a entender? ¿se podrá saber lo que yo digo o no se podrá saber? y se van haciendo recortes y concesiones para que el lector entienda. En *Hombres de maíz* dije: no, esto pueden no entenderlo, pero yo lo voy a escribir como lo estoy sintiendo... Y es el mundo cerrado de una cosa indioamericana.

—Claude Fell ha dicho a propósito de su último libro *El espejo de Lida Sal*, que usted se encuentra "más allá de las vanas querellas de los hombres". ¿Qué piensa Ud. de eso?

—Pues yo creo en este sentido que... ¡sí! yo siempre he estado un poco más allá de las vanas querellas de los hombres! porque nunca he participado en cocina literaria ni en... Es decir, me he limitado siempre a hacer mi labor y creo que mi carácter indiano me ha hecho sentirme simplemente vehículo de algo que se debía decir y agregar a las letras. No creador yo sólo, sino vehículo por medio del cual se han dicho estas cosas que no se habían dicho antes. Pero no soy dueño de eso, puedo en algún momento dado, enmudecer.

—¿Cómo entiende usted el compromiso literario?

—Cuando me dicen que soy un autor comprometido yo digo: "Sí, soy un autor comprometido". Pero, compromiso implica adquirir un compromiso, firmar una cosa, aceptar... "Yo me comprometo con usted", y no es éste el caso de mis libros. En mis libros lo que hay es una invasión de la vida. Estoy escribiendo una página y la vida viene a invadirme la página. Y ella se impone y en ella sucede tal problema: el problema económico, el problema

social (transportado, naturalmente, a la cosa artística); pero no es que yo me haya comprometido, sino que la vida me ha obligado a hacerlo. Si nosotros viviéramos en plena Edad Media, me vería con mis páginas invadidas por toda aquella cosa de los horóscopos, de las alquimias, etc., porque nuestras páginas no son sino pequeñas playas donde se va a estrellar el mar de los hechos y de la vida. Y nosotros lo aceptamos y lo ponemos porque se nos impone.

No somos independientes de la vida, menos los que vivimos en la ciudad, y a mí me gusta escribir dentro de ella. No soy de los que se aíslan para escribir. A mí me gusta escribir un rato, salgo a la calle, compro un periódico, entro a un café, hablo con alguien o no hablo con ninguno, regreso y continúo, porque la ciudad, el respiro de la ciudad me ayuda mucho para escribir.

El tiempo que sugirió la secretaria del novelista había concluido. El señor embajador, ahora con el Premio Nóbel en sus espaldas, tenía los minutos contados. Sin embargo, la conversación se hizo más informal y el grabador pudo aún recoger éstas co-

mo palabras finales:

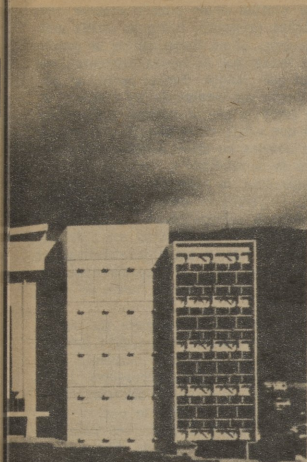
—Yo soy lector de novelas. Leo mucha novela francesa, la española, algunas veces la italiana, y además las traducciones que se hacen en francés de otras lenguas, y le digo que en verdad no hay novelistas como en Hispanoamérica. Tendremos enormes defectos, habrá "esto y el otro", pero hay una fuerza que no tiene la narrativa de estos países. Lo demás es todo masticado, ya lo sabemos... Cuando abrimos una novela francesa ya sabemos de qué se va a tratar. Yo les digo a los franceses que es en Indioamérica donde va a renacer la cultura europea. Ellos aquí ya la tienen como quedó el latín, como un idioma muerto, pero allá va a renacer como una cosa nueva. Y no me canso de repetirles: "Ahora se sientan ustedes y nosotros les vamos a contar. Ustedes ya nos contaron muchos años y nosotros sentados oímos a Flaubert, a Victor Hugo, a Cervantes, ahora, siéntense ustedes y somos nosotros los que vamos a empezar a contar".



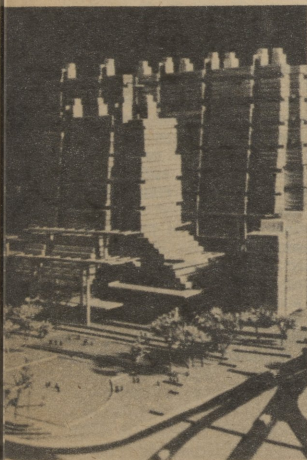
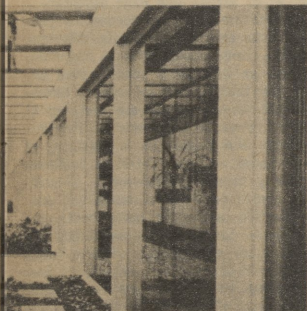
en nuestro próximo número:

El Mundo Mágico de CARLOS FUENTES

emir rodríguez monegal



Y VINCULO TURAL DE TECTURA



Oscar Tenreiro

un sistema de análisis histórico y análisis crítico sobre la arquitectura que se estaba haciendo. En la misma Facultad hay muy pocos individuos que han realizado una labor crítica de interés. Uno de ellos es Juan Pedro Posani, quien desde hace más o menos seis años está realizando una labor fundamental en este sentido. Esa puede ser una de las razones y yo me atrevería a decir que no es la más importante para combatir esa falta de interés en la arquitectura. Es evidente que en terrenos más especializados, como es la ciencia, por ejemplo, se encuentra una mayor participación de los distintos niveles de opinión. Un evento científico encuentra eco en la prensa, en la opinión pública en general. La Bienal de Arquitectura, en cambio, fue totalmente ignorada por la gran prensa del país. La creación de los grandes movimientos culturales se debe muchas veces a estos hechos circunstanciales... ¿qué hubiera ocurrido con el movimiento plástico de los Disidentes, —esto sin escatimarle su gran importancia histórica—, si no hubiera tenido el gran eco que encontró en la prensa? Evidentemente no hubiera tenido significación para el gran público. En un primer momento el interés del gran público por los acontecimientos culturales nace de la curiosidad que despierta el despliegue de noticias. Luego se van creando los verdaderos valores críticos. Porque no es necesario ser demasiado exigentes para advertir que nuestro movimiento plástico cuenta todavía, salvo honrosas excepciones, con una crítica improvisada. Pero, improvisada o no, cuenta con una crítica, con un interés. Creo que eso es lo importante, por lo menos en un primer momento: esa labor que viene desde arriba, la labor de vulgarización...

MF—Yo insisto, sin embargo, en que la falla está en los mismos arquitectos. No conozco un solo caso de arquitecto que se ocupe de escribir en los periódicos notas críticas o informativas sobre su especialidad, o que utilice cualquier otro canal de información para difundir los valores de la arquitectura, salvo algún artículo en revistas muy especializadas y de escasa circulación. No creo que se deba a una falta de interés del público, porque, ¿cómo se explicaría entonces que el público lea con interés todos los libros que se han escrito, por ejemplo, sobre la arquitectura colonial en Venezuela? En lo que respecta a la arquitectura moderna, no se ha hecho nada, salvo tal vez, como decíamos antes, con respecto a la Ciudad Universitaria. Las Bienales serían la única manifestación de este tipo...

OT—Por otra parte son muy recientes... Si, eso es cierto. Probablemente hay un fenómeno que lo justifica, o que lo explica, en todo caso: creo que a ello contribuyen las

inmensas fallas culturales en la preparación de los arquitectos, las cuales han dado como resultado el que aún entre ellos mismos no exista una noción clara de la función que deben cumplir. La prueba está en que aún se discuten entre ellos cosas como: "si la arquitectura es no es un arte". Son problemas ya hace tiempo superados en otros países, donde se llegó a la conclusión definitiva de que la arquitectura tiene un contenido técnico importante, pero también es un fenómeno artístico. Es evidente que la arquitectura tiene elementos de enorme importancia que no pertenecen al campo técnico: el problema del espacio, de la luz, del color, de la textura, de la visión, de la cuarta dimensión, entre otros. Sin embargo la discusión se ha planteado entre nosotros y hay gente que deliberadamente ha pretendido excluirse del mundo cultural del país y asignarse un papel exclusivamente técnico. Yo atribuiría eso a una falla cultural fundamental en su formación. Hay otro grupo, ya más consciente de esta función cultural, demasiado diría yo, que quieren colocarse en el otro extremo y hacer de la arquitectura un fenómeno exclusivamente teórico, artepurista. No creo que este sea el más peligroso, porque en última instancia es el más consciente. Hay una definición de Villanueva, sobre este problema, que es muy interesante. Villanueva dice que el arquitecto es un intelectual, en cuya formación intervienen elementos técnicos y culturales, que puede llegar a ser un artista, de acuerdo a sus capacidades. Lo cual significa que no todo título de arquitecto confiere carnet de artista.

MF—Existe otro fenómeno que yo traería a la conversación, que incide sobre la formación y proyección del arquitecto: es el de estar sujeto a un cierto mercantilismo...

OT—Justamente a eso iba. Sin duda alguna, es el inconveniente más poderoso con el que propiamente un arquitecto consciente y que desea realizar una tarea importante. Sobre todo en Venezuela, y en los últimos años, el arquitecto ha estado sujeto a esos problemas del mercado de la construcción, y sus posibilidades suben y bajan con el mismo ritmo que el mercado. Por otra parte, las grandes facilidades de rápido enriquecimiento que este boom mercantil ofrece, hacen que muchos arquitectos descuiden profundamente su preparación teórica, su preparación humanística. Es un problema realmente grave, pero no creo que sea exclusivo de los arquitectos. Últimamente se ha discutido mucho en Venezuela sobre la crisis de la novela, y esa crisis se ha atribuido en parte a que los escritores han descuidado su ejercicio literario atraídos por otros terrenos que les procuran bienestar económico o gloria fácil, como los negocios o la política

MF—En fin, creo que en líneas generales buena parte del problema parte de la falta de conciencia del arquitecto sobre el papel que juega en una sociedad... ¿cómo podría crearse esa conciencia?

OT—Fundamentalmente a través de la sindicalización, de la colegiación... Pero ese sería tema largo de discutir y no entraría dentro de los términos de una conversación como ésta.

MF—¿Y hasta qué punto el hecho de conceder premios en una Bienal, de reconocer la importancia de ciertas obras, logra influir en los sectores económicos?

OT—Justamente uno de los objetivos que nosotros quisiéramos lograr es éste: que la Bienal se convirtiera en una muestra de buena parte de los trabajos de arquitectura que se han realizado en el país, con todas las reservas que cualquier observador pueda tener sobre lo que se expone en ella. Y fundamentalmente que esas Bienales sirvan de referencia al público inversionista en el terreno privado y también a los sectores oficiales, sobre la labor de los arquitectos. Pero por sobre todo las Bienales están encaminadas a ofrecer a la opinión pública un balance de las posibilidades de nuestros arquitectos como realizadores y de esta manera romper de algún modo el cerco de indiferencia que parece aislar al mundo de la arquitectura en el país.

MF—En cuanto al problema de la crítica y la divulgación ¿no se han advertido síntomas que indiquen una posibilidad de cambio en este sentido?

OT—¿Cómo no!, es justicia reconocerlo. Yo me refería antes a la labor desarrollada por Posani; habría que agregar a Elias Toro, otro arquitecto de grandes preocupaciones y a Graziano Gasparini, que ha efectuado una labor importante dentro de su especialidad, que es la arquitectura colonial. Pero sobre todo estos síntomas se advierten entre los alumnos de la Facultad de Arquitectura: hay en este sentido, un grupo con grandes preocupaciones y grandes posibilidades. Pero, en definitiva, lo que sería de desear es que intervinieran, en los problemas de la arquitectura, personas ajenas a la profesión, críticos de arte, personas que se interesen por la arquitectura con criterio estético. Y creo que esto se lograría creando, entre arquitectos y público, una mayor vinculación de orden cultural. La arquitectura significa un hecho de verdadera importancia en el desarrollo de un joven país como el nuestro, y no veo por qué ese fenómeno tiene que estar desvinculado del resto de las actividades culturales.



el lenguaje visual de CARLOS EDUARDO PUCHE



PARA el creador existe y tiene sentido desde aquella espuma que cubrió los bordes de las montañas primarias, hasta la astilla más pequeña que alguien pueda descubrir. Si no fuese así no se podría pronunciar una sola vocal. La palabra brota por la fuerza existente con que los objetos conmueven la intimidad del creador. Que el poeta, el novelista, el pintor, el fotógrafo hablen según sus medios de un mural, de un pórtico, de una zanja, significa que entre lo que se nombra y el artista hay una unión tan entrañable, como la que existe entre la raíz y el cuerpo completo del árbol. Pero si lo que se nombra no tiene asiento real en el creador, ocurrirá una separación entre la sensibilidad y todo lo que circunda, y quien padecerá la consecuencia será la expresión que se embocará, que perderá su potencialidad. La creación surge del enlace del hombre con el mundo, y al decir mundo se sobreentienden los conflictos, los problemas, las ideas, etc. El artista para crear dona su ser a la par que el mundo entrega cuanto posee; entre éste y aquél se construye el lenguaje creador. Un lenguaje creador tiene tanto de espacio como de sueño íntimo, tanto de absoluto como de palpito interno; tanto de soledad como de astro que ilumina.

Estas fotografías que se muestran al público por primera vez, representan un aspecto más de la obra de Carlos Eduardo Puche. Son fotografías ricas en profundidad emotiva, en lirismo. Si, lírico, elocuente, sentido, sin rebuscamiento, es el lenguaje de este creador venezolano. Habla desde lo que cada cosa es y, para hacerlo, no importa criterio alguno, sólo deja que el muro surja mediante la luz y con todo lo que tiene de arcaico, de veraz. Si la ventana está allí, junto al suelo, es para que se le perciba su pulsación, su envoltura de días, meses, años. El alero angosto, de travesaños oscuros, se alarga, como ese silencio interior del alma tan necesario para que el sueño despliegue su poderío. Y si un trozo de puerta carcomida, con grietas que se anidan en un panel de infinitos siglos, permite ser admirada es por la razón de que este artista supo dejarla tal como el tiempo la fue transformando, el tiempo que se apropió del candado y lo selló para siempre. La franja escarapelada, los tiznes mugrientos de letras, una hoja de papel manchada con carbón, las tablas claveteadas que rememoran un batallón de irrompible defensa, se convierten en realidades que proclaman la verdad desde ellas mismas y sin apoyos ajenos a su ser.

Para este fotógrafo no hay desecho posible. En la cerradura pintada se arraiga la luz y aquella dialoga sin estorbos, sin que nadie la aprisione o le haga compartir otra historia. En estas fotografías la fuerza original se recupera y entonces la pared con honduras, fendas, narra la confesión de un horizonte ya envuelto entre las nubes más lejanas. Carlos Eduardo Puche toma la pared y ésta cuenta lo que solo ella puede decir y lo dice porque el artista está transformado ahí, como en la savia que necesitan los árboles para crecer. Cada ladrillo se hincha de veracidad y en seguida se recuerda a cada hombre que al gesticular, al habar, también manifiesta su índole. La puerta construida con grandes trozos como retazos, no es ya la puerta que nadie mira, que todos olvidan. Aquí, por la fragancia del lenguaje luminoso, recupera la esbeltez y se ensarta a la vida con la serenidad de lo que jamás cesa de existir. Está allí, íntegra, empañada por el tiempo, cubierta con desperfectos que más bien son como los puntales que soportan los empates del vendaval más poderoso.

Este artista se conjuga a la vida mediante su afinidad sensible con lo exterior, de esta afinidad nace su pensamiento, y nace no por un constante aprendizaje sino porque su intuición está libre, apta para que llegue lo que ha de llegarle y tan nuevo como aquel rayo que cayó por primera vez sobre los mares. Y si posee conocimientos los posee, porque sabe escuchar, contemplar lo que casualmente los demás ni miran ni ven. Tiene la suficiente humildad para que lo nuevo, lo que no ha sido conocido, tome un lugar en su expresión y ésta se relacione con los demás seres, sencillamente, sin alarde, sin ostentación. Su voz, que brota de cada una de estas fotografías, constituye esa raíz que crece dentro, con la fertilidad de un cielo cuyos astros refulgen cada vez que el lenguaje creador estalla y se esparce entre los seres.

Este fotógrafo, sencillo, generoso, es el artista que elige espontáneamente, tal como le dicta su propia libertad creadora. No conoce las predilecciones. Se siente totalmente asido a la existencia, y desde ella lanza su voz, como en un manantial de aguas transparentes, frescas. Viéndolo, recuerda a ese caminante que se interna en la selva y poco a poco comienza a escoger entre las ramas y las raíces, semillas, nidos, lianas. Recipiente de la vida, la acepta tal cual surge y desde ese instante el enlace entre él y lo que lo rodea se fija, y ya no es posible la discriminación. Ama y al amar es libre, y al ser libre, deja que la hojalata, el hierro anudado, regeneren y recobren de nuevo un lugar entre los hombres.

La concordancia entre la existencia y su ser se desenvuelve silenciosamente, como se desarrolla la semilla dentro de la tierra hasta que asoma el retoño primero del árbol. Su creación la efectúa quietamente, sin prisa, sólo atento a los seres, a los objetos que el tiempo cubre con patina. En la varilla que se dobla, en el cobre enmohecido, advierte tanta expresividad como en el fruto más jugoso. Y si recoge el alambre es porque sabe que allí hay tanta plenitud como en el mejor de los abrazos, más aún, cuando lo coloca, lo coloca tal cual el alambre adquirió una estructura. La estructura de un objeto es la expresión máxima de su ser, y este grandísimo artista que es Carlos Eduardo Puche, se la respeta y es más, sabe cómo unirlos a su ser, para luego, junto con ella, forjar un dántico de luminica expansión, un acorde de magnánima lucidez.

No es fácil hablar de un creador como es éste, con verdadera transcendencia universal. La mejor palabra para él sería la de un silencio tan grave, tan amoroso, tan puro, como el que se desprende de su objetografía. Las objetografías, que revolucionan el arte del lenguaje fotográfico, tienen el vigor de crear una realidad tangible, audaz, sin artificios, que se sitúa en la imaginación del espectador, como aquella montaña, como aquel mar, que jamás se suponía podían existir. No hay distinción entre el objetivo y su fotografía. Un solo cuerpo resplandece desde sus secretos más recónditos. Y es lógico. En las objetografías, el objeto permanece con una realidad tan directa, tan propia, como yacen los caminos sobre el mundo: fijos, estables, verdaderos. El elemento, en ellas, no se altera, está ahí, dentro de una blancura y firme con cuanto posee y poseyó. En estas obras, el tema primordial es la luz, es la sombra, son las cosas y el artista se atisba dentro de ellas, como el aire que respiran los árboles para existir, como la brisa que se tiene que aspirar para llegar hasta la cima. La luz es como el germen único para que el objeto viva y resalte su emanación, su cuerpo, su sombra. La sombra cae debajo del objeto, fidedigna, y si otra bruta es porque la luz circundante alumbra de tal manera que la hace nacer, como nacen a cada momento el oleaje que baña los arrecifes más encumbrados. Y se piensa en el ser humano que tiene dentro de sí muchos seres y que, de pronto, surgen en la individualidad por el encuentro con ciertos estímulos exteriores.

tres pin tores in genuos de mérida



José Gallardo

Lo primitivo

Lo primitivo es la fuente original del arte, lo que más cerca está de la naturaleza y de los sentimientos puros (amor místico, fraternal, carnal, territorial) del ser humano.

El artista primitivo busca un puente entre sí y lo amado; ya sea pintando un cuadro o flotando ante un ícono a cinco metros del suelo; lo mítico y lo mágico son inherentes a lo primitivo.

Los magos rupestres pintaban los animales que querían embrujar como verdaderos retratos, al principio; cuando su magia fue más profunda, pintaron esquemas, síntesis de animal; su doble, su soplo, su esencia; nada más... La magia simpática es el motor de los artistas ingenuos, de los esquizofrénicos; el doble de lo amado es atraído por el retrato de lo amado...

El ingenuo busca en lo primitivo su fuente de arte; que le da el gozo y la paz. Nada más elocuente para demostrarlo que el caso del serbio Bogosav Zivkovich, pastor atormentado por andro, zoo y fitoíncubos. Una mañana talló en madera la serpiente que lo amenazó en sueños la noche anterior; la serpiente se fue de sus sueños. Así nació su arte-terapéutica; desde aquel día materializó a sus incubos en madera y se liberó de ellos. Encontró el gozo y la paz; y hoy es un portero de Belgrado que la fama mece.

Lo folklórico

Lo folklórico es la memoria colectiva de un grupo que surge en el artista. El ingenuo busca lo folklórico porque le faltan los conceptos claros y personales para hacer su obra: el folklore le da esa sabiduría tradicional, consecuencia de las experiencias repetidas del grupo étnico. Lo folklórico no es individual, pero es un estímulo para llegar a ello, como llevado por la mano. Ese emisario que lleva colgando de un palo dos racimos gigantes de uva, tan popular en Israel, fue un emisario-espia (el primer espía del mundo, dicen los israelíes) que iba a visitar a los reyes más o menos amigos; la figura de hoy no es copia de una antigua ni una creación moderna; es las dos cosas a la vez, fundidas; porque esa forma vieja surge del subconsciente milenar del artista, sin saberlo él mismo.

A medida que la humanidad se hace masa-masa de obreros, masa de minoría artística también— desaparecen los valores tradicionales puros. En el fondo de nosotros mismos se ensucia lo primitivo y desaparece lo folklórico con la desaparición del sentido tribal. Cada uno tiene que buscar, por su propia cuenta, su experiencia personal; en el pozo del subconsciente.

Rousseau y los suyos se descubrieron lo folklórico.

Lo ingenuo

Lo ingenuo es la pureza antes del pensamiento lógico; el pensamiento lógico acaba siempre con lo ingenuo. Las relaciones entre sujeto y objeto del in-

genno nos parecen siempre arbitrarias. Todo está desorbitado, como en el sueño (el surrealismo en el fondo, es una vuelta a lo ingenuo que el sueño libera). Una caja de fósforos puede ser mayor que un hombre; y un hombre más pequeño que una casa.

Lo ingenuo se caracteriza por una selección particular que hace el sujeto del objeto; de él toma lo que le parece emocionante y bello; el resto, aunque sea básico (para un pensamiento lógico, claro es) desaparece; por arte de magia. Por ejemplo: "La escuadrilla de primavera" de la pintora estadounidense Gertrudis Mac Brady está formada de aviones con la cabina abierta y los pilotos sentados al aire libre; pero todas las alas de los aviones están florecidas...

Lo ingenuo va envuelto en cierta poesía pueril, que toma por bello lo minucioso, por fino lo muy dibujo, por vivo lo de color fuerte. Poesía de mentalidad de encajera.

Lo ingenuo es místico; nada puede ser más místico que las flores que pintaba Serafina Luis después de fregar los platos cuando era sirvienta.

Lo ingenuo es ascético; nada puede ser más ascético que esas casas pintadas por Luis Vavin, piedra tras piedra, repetidas después por el anarquista y pintor ingenuo Miguel García Vivancos.

A veces, lo ingenuo es mitológico y absurdo, como los cuadros históricos del jardinero francés Augusto Andrés Bau-chant.

Se dice que los ingenuos se forman en la soledad, el dolor y la miseria; que son seres marginados por alguna razón moral o física, por la imposibilidad para la lucha por la existencia; tal vez. Si es así, la ingenuidad es una defensa, grotesca como una flor de muladar, contri lo negativo.

Rousseau y los suyos redescubrieron lo ingenuo.

Lo primitivo, lo folklórico y lo ingenuo son tres formas puras que siempre tienen relaciones entre sí.

Y ahora, he aquí tres pintores ingenuos que viven en Mérida siguiendo tres caminos paralelos pero sin apenas conocerse entre ellos.

JOSE GALLARDO

JOSE GALLARDO llegó a Venezuela como emigrante en 1950, a los 27 años de edad; llegó de su Málaga natal, España. Desde su llegada se estableció en Mérida, vendedor de reproducciones de cuadros famosos. A veces, las fotografías le llegaban ajadas; decidió retorcarlas; y así pintó por primera vez. Al cabo de algunos años, llegó a tener una ferretería y un hotel, en una avenida principal. Ahora, su vida económica resuelta, pinta a ratos perdidos sus recuerdos infantiles del cortijo de sus abuelos, en Velez, Málaga, donde se crió; con sus secaderos de uva, sus obreros madrugadores, sus animales domésticos, sus campos en pendiente...

José Gallardo pinta con la pureza propia de los maestros del género, pareciéndose mucho a Vivin. Su realidad poética se hace minuciosa para mostrar cada detalle de las cuerdas que atan el pasar entoldado, para mostrar los repliegues del suelo pizarroso. El profundo amor a los detalles, anclado en el recuerdo del pintor, establece un contacto directo y espiritual entre sujeto y objeto, entre el artista y su mundo. El dibujo es impecable (precisamente como no es en la realidad nuestra), para que los colores no se mezclen al relle-



Leon Egipto

nar con ellos los recintos formados por el dibujo.

Gallardo pinta muy poco; apenas un cuadro o dos por año; pero tiene un cuadro real, tal vez el más perfecto de todos los suyos: su ferretería; un pequeño museo de poesía pueril; cada objeto en su predestinado lugar; estableciendo una relación entre los objetos que evoca la exaltación metafísica de los objetos de Jorge Chirico.

LEON EGIPTO

L EON Egipto es el seudónimo de ese hombre alto y seco; un indio guajiro que no sabe cuándo nació ni dónde, en la Guajira colombiana.

Es serio y solemne; cuando sonríe (no ríe jamás) muestra el hueco de su calavera. Su historia es trágica: nació agónico, el cuerpo roto; lo enterraron frecuentemente, durante su infancia, hasta el cuello, para que la Tierra-madre le diera fuerza. Cada día esperaban su muerte, pero vivió; en los hospitales, durante años; luego, hundiéndose el regatón de sus muletas en la arena de la Guajira.

Pintó siempre lo que no tuvo: casas, trajes bellos y mujeres exóticas. Pintó colores calientes para su cuerpo álgido.

Desde hace varios años está establecido en Mérida, ya sin muletas; ya viviendo de la venta de sus cuadros.

La soledad de los hospitales, la más profunda y la más hueca, le enseñó a no discutir, a no protestar; en vez de discutir y protestar, pinta; pinta para todo y para todos.

No es un pintor ingenuo sencillo; algunos de sus cuadros son casi primitivos; los otros son folklóricos; es, por lo tanto, un ingenuo completo, con toda la gana en sí. Su última fase parece mítica: pinta a los que cree sus ancestros, los egipcios. Se cree la reencarnación de un egipcio antiguo: de ahí su seudónimo; pinta egipcios de pacotilla, con rayas blancas y perfiles inseguros.

—Creo en la reencarnación. Tengo pruebas; lo siento en mí mismo, en el egipcio que llevo dentro.

(Horas de dolor intenso y morfina, en el hospital; horas de ébri, en un mundo sin piedad; visiones, obsesiones, esquizofrenia).

No es una pintura, la suya, decorativa, como la del serafico Feliciano Carvallo, pero es agradable al ojo; y tiene sobre Carvallo la profundidad de los temas, la fuerza mágica que al ingenuo de Naiguatá le faltan; incluso en sus cuadros de tipo folklórico hay siempre algo inquietante, que va más allá del adorno; algo propio de los primitivos y solamente de ellos: la emoción de la cosa que está detrás de la cosa; la trastienda, el trasfondo.

Tal vez lo acusen de haber usado todas las formas características de los ingenuos y hasta de ser un ingenuo con cierta sabiduría pictórica, aunque empírica; sí; como todo creador, busca sus fuentes en lo que ve; y lo que más ve un pintor por ingenuo que sea, no es el ser humano o el paisaje sino la pintura de los otros pintores...



Maria Isabel Rivas

MARIA ISABEL RIVAS

MARIA Isabel Ribas nació en los alrededores de Mérida; allí ha vivido siempre, dedicada a acompañar a su madre y a cuidarla; hasta hace pocos años que su madre murió. También hace pocos años que tomó la decisión de hacerse pintora diplomada. Fue a la Escuela de Artes Plásticas e hizo un cursillo de tres meses; recibió el certificado y se marchó con él. Así, de pintora ingenua pasó a ser pintora ingenua diplomada.

En Venezuela se da el caso de ciertos pintores ingenuos de tendencia expresionista. El más famoso de ellos es el homónimo de María Isabel Ribas, Bárbaro Rivas. No se conocieron: María Isabel Ribas no conoce a ningún pintor. Ahora pinta como en su juventud bordaba; sola, de espaldas a todo, en su habitación decorada con el diploma.

A veces, va al centro de Mérida; a entregar un mensaje de paz a un periódico; mensaje dirigido a las Naciones Unidas; porque oyó algo, que amenazaba la paz, en la radio; y señala en su escrito la solución; simbólicamente, porque el escrito tiene pocas letras y dibujadas, porque no sabe leer; y menos escribir. Desde hace tiempo lucha tesoneramente por la paz; de esa manera.

Es seria, preocupada por su alta misión: guardar la paz entre los hombres de mala voluntad; esa responsabilidad (los espías la buscan, la amenazan, pero hay otros espías buenos que la protegen) ensombrece sus cuadros.

Pinta paisajes y edificios: aquellos vistos en su juventud y éstos cuando va al centro, a llevar los mensajes.

A veces, cuando sonríe, tiene algo de paranoíca.

No es dramática, su pintura, como la de Bárbaro Rivas, pero es solemne, seria, profundamente seria. Sus catedrales, de torres inclinadas, son impresionantes. El gris está por todas partes, en sus cuadros, poniendo sombras, ensuciando los colores claros. Los colores calientes no existen para ella; pinta con azules y verdes, con algunos ocre y marrones.

El mundo artístico de María Isabel Ribas no sirve para liberarla de su mundo interior sombrío, de sus angustias; la libera de sus sueños de infancia, de sus deseos comprimidos de virgen menopáusica ya; de sus tristezas.

Cuando no pinta, escucha la radio, para descubrir a los enemigos de la paz y vencerlos, a través de las Naciones Unidas, prevenidas por sus mensajes.

Su pintura quedará como una manifestación extraña, un poco expresionista, de ingenuidad; es una doliente pintura fría, hija de un corazón (los ingenuos pintan con los dedos y con el corazón) que se fue secando en el submundo de una casa sin hombres y sin niños...



CUANDO NO SE TIENE SINO UNA NAVAJA

PETRA CARREÑO

HAY seres que poseen un espíritu nebuloso, primitivo, genésico. Son la materia de donde pudo surgir un mundo visible y con categoría de universo.

Esta situación caótica, el prede todas las cosas, el antes, la primera alusión a cualquier cosmogonía, la utilizo ahora para referirme a una persona y salvarme momentáneamente de la tentación de aplicar un calificativo. Ese calificativo sería: ingenuo.

Entre tanto, intentaré presentarla, antes que explicarla.

Me parece que se atenta contra la integridad de los sujetos cuando los forzamos a entrar en los moldes convencionales, en los esquemas rillados. Es más (y esto es muy personal), el hallazgo en este terreno no me interesa. Me satisface el encuentro, la relación de ángel a ángel y no de Dios a ángel.

Petra Carreño de Ramírez tiene cuarenta y un años, es cumanesa y nunca ha salido de Cumaná. Es la persona de quien quiero hablar. Porque la estimo mucho desde el primer contacto afectuoso, tengo miedo de que una palabra la lleve y la traiga por un mundo que no es el suyo, y al final, después de tanta oscilación, cuando quede de nuevo en el punto neutro de su existencia, sienta que ha hecho el payaso. Para no convertir esto en un monólogo inexcusable, quiero dar una idea de Petra.

Su abuelo, Pedro Caballero, era agricultor y al mismo tiempo titiritero. Hacía los muñecos utilizando madera de Tacarigua. Petra, de niña, lo acompañaba formando parte del grupo. Encabezaba el coro que se detenía frente a cualquier puerta a cantar la historia mientras los títeres actuaban:

En este famoso día
le vamos a presentar
esta famosa corrida
con toros de buen corral

Corrida de Toros, se llamaba uno de los números que montaba el abuelo. Tenía que ver con Rubito, torero venezolano de la época y estas representaciones se hacían durante el mes de diciembre y por carnaval.

—Me gustan mucho las fiestas —nos dice— especialmente, diciembre es un mes que me atrae. Mi marido toca guitarra y en casa siempre hacemos alegres reuniones con otros amigos. Yo llevo las maracas.

24 Muy chica todavía, llegó a ganar

dinero pintando lotería de monigotes. La fama de su habilidad se extendió por el barrio y llovieron los encargos: flores, pájaros y toda clase de animales.

Recordando esto, lo sintetiza con un refrán: los tientos salen a las cazuelas.

—Nunca había hecho estas cosas (se refiere a sus atractivos muñecos), pero cuando Alfredo Armas Alfonso quiso rescatar algunas tradiciones cumanesas, me llamó a mí y me preguntó si yo era capaz de hacer algunos títeres. Contesté que sí y me suministró materiales. Ahora me la paso haciendo animales. Me gustan mucho. Sólo necesito madera y navaja y un poco de tiempo. Los Muñecos de Petra conservan todavía mucho contacto con la pintura. Puede decirse que es a partir de ese momento cuando cobran vida. Carecen de intención, tomando el término en su significado más corriente. Hay en cambio un gran candor y esto es suficiente cuando se expresa por sí mismo, cuando no encubre otras cosas.

Algunas cabezas con barbas recuerdan el bizantino más primitivo, y en general, se asemejan a las tallas populares de cualquier país. Es difícil decir que Petra talla. Su navaja, respecto a la madera, guarda la misma relación que el pincel con respecto al papel. Lo hace como si estuviera pintando y no tallando. En algunas figuras (cabeza de mujer) ha logrado algo más, ha creado un moño. El cuerpo no tiene necesidad de existir.

De estas experiencias puede pasar a otras, pero no es difícil afirmar que su evolución será puramente formal hasta darle mayor riqueza sin necesidad de sacrificar otros valores. La línea infantil que brota de sus manos, acompañará siempre sus creaciones.

Allí radica su encanto, su pureza. Y ahora sí podemos hablar con menos temor y sin concesiones. En ella la ingenuidad no sustituye nada ni es tampoco un atavismo; es un estado de conciencia, una manera de vivir, que no se puede erradicar sino con la muerte. No es deficiencia ni limitación; es plenitud y potencia, cuyos catastros no están hechos.

Petra es transparente y a veces se opaca como los dibujos en el interior de esas canicas que han sido demasiado golpeadas, pero carece de amaneramientos y nunca se ha cebado en una forma para vivir de ella.

ARNALDO ACOSTA BELLO

ciencias

- Beveridge, W.I.B.: El arte de la investigación científica, 269 p. 12,—
De Venanzi, Francisco: Perfiles de la ciencia moderna, 164 p. 5,—
García Bacca, J.D.: Textos clásicos para la historia de las ciencias, 149 p. 15,—
Gómez, Otto Lima: ¿Sólo Medicina?, 103 p. 4,—
Pi Suner, Augusto: Los fundamentos de la biología, 364 p. 22,—
Sánchez-Peláez, Abel: El acusado y el psiquiatra, 216 p. 13,—
Valarino, Fernando: La otra psiquiatría, 227 p. 9,—

ciencias políticas

- Adcock, Frank Ezra: Las ideas y la práctica política en Roma, 168 p. 6,—
Botero, Giovanni: La razón de Estado y otros escritos, 245 p. 12,—

ciencias sociales

- Abouhamad, Jeannette: Apuntes de introducción a la Sociología, 58 p. 3,50
Albornoz, Orlando: La sociología en Venezuela, 243 p. 10,—
Benko, Francois: La revolución industrial en el mundo, 182 p. 9,—
Bouthoul, Gastón: Ibn Jaldun; su filosofía social, 113 p. 5,—
Dirección de Cultura: El Estado Yaracuy, 290 p. 12,—
Fernández-Shaw, D.: Organización internacional, 518 p. 24,—
Hill, George W.: El Estado Sucre. Sus recursos humanos, 250 p. 12,—
Maza Zavala, D.F.: Análisis macroeconómico, 586 p. 34,—
Medina Franco, R.: Sociología e Historia (Estudios críticos), 51 p. 3,—
Otero Silva, Miguel: México y la Revolución Mexicana. Un escritor venezolano en la Unión Soviética, 55 p. 4,—
Pasquali, Antonio: Comunicación y cultura de masas, 309 p. 18,—
Quintero, Rodolfo: Antropología de las ciudades latinoamericanas, 262 p. 9,—
Quintero, Rodolfo: Elementos para una sociología del trabajo, 271 p. 15,—
Quintero, Rodolfo: El hombre y la guerra, 193 p. 9,—
Quintero, Rodolfo: Sindicalismo y cambio social en Venezuela, 104 p. 7,—
Salazar J., José M.: La sociabilidad. Consideraciones generales y primeros resultados de su estudio experimental, 102 p. 6,—
Ugarte-Gabaldón: América Latina ante Estados Unidos, 57 p. 4,—
U.C.V.: Estudio de Caracas, Vol. II (dos tomos), 1.110 p. 50,—
U.C.V.: Memoria. X Aniversario de la Escuela de Sociología y Antropología, 309 p. 15,—
Uzcátegui, Rafael: Seguro Social Obligatorio, 67 p. 5,50

derecho

- Colombia (República de Colombia, 1819-1831): Cuerpo de Leyes de la República de Colombia 1821-1827, 605 p. 20,—
Cuenca, Humberto: Derecho Procesal Civil (Tomo I), 498 p. 30,—
Klug, Ulrich: Lógica jurídica, 223 p. 10,—
Sola, René de: Opinión Jurídica, 191 p. 10,—
U.C.V.: Constituciones europeas, 334 p. 8,—

economía

- Arcila Fariás, E.: El Real Consulado de Caracas, 255 p. 7,—
Arellano Moreno, A.: Documentos para la historia económica de Venezuela, 420 p. 14,—
Brito Figueroa, F.: La estructura económica de Venezuela colonial, 428 p. 22,—
Carrillo Batalla, Tomás E.: Crisis y Administración Fiscal, 871 p. 30,—
Carrillo Batalla, T. E.: El presupuesto soviético como instrumento de planificación y desarrollo económico, 140 p. 6,—
Colegio de Economistas de Venezuela: Diagnóstico de la Economía venezolana, 177 p. 10,—
Córdova-Silva: Aspectos teóricos del subdesarrollo, 273 p. 16,—

- Egidi Belli, Raniero: Teoría y política monetarias, 495 p. 20,—
Fernández-Shaw, D.: Estampas de la vida económica española, 65 p. 4,—
Huberman, L. (y otros): La economía cubana, 139 p. 6,—
Leal, Ildefonso (comp.): Documentos del Real Consulado de Caracas, 259 p. 10,—
Losada Aldana, R.: Dialéctica del subdesarrollo, 232 p. 12,—
Maza Zavala, D.F.: Aspectos del desarrollo económico de Venezuela, 168 p. 5,—
Maza Zavala, D.F. (y otros): Perfiles de la economía venezolana, 127 p. 6,—
Maza Zavala, D.F.: Problemas de la economía exterior de Venezuela, 390 p. 25,—
Maza Zavala, D.F.: Venezuela, una economía dependiente, 378 p. 20,—
Mejía Alarcón, P.E.: Monopolio y precios del petróleo, 89 p. 5,—
Pérez Alfonso, J.P.: La dinámica del petróleo en el progreso de Venezuela, 274 p. 15,—
Pesenti, Antonio: Lecciones de Economía Política, 418 p. 20,—
Plaza, Salvador de la: Desarrollo económico e industrias básicas, 174 p. 4,—
Plaza, Salvador de la: Reforma Agraria en Venezuela (Objetivos y Evaluación), 73 p. 2,—
U.C.V.: Venezuela primero, 94 p. 6,—

educación

- Acosta Saignes, Gladys de: Investigación sobre materiales de la escuela venezolana, 185 p. 15,—
Escovar Salom, R.: La Universidad y la construcción nacional, 50 p. 2,—
González Baquero, R.: Análisis del proceso histórico de la educación urbana (1870-1932) y de la educación rural (1932-1957) en Venezuela, 223 p. 10,—
Lemmo, Angelina: La educación en Venezuela en 1870, 138 p. 10,—
Reyes Baena, J. F.: Ciencia, investigación y docencia, 68 p. 4,—
Reyes Baena, J.F.: El niño de cero a tres años en la psicología de René Zazzo, 81 p. 4,—
Vannini, Marisa: La lingua italiana, 388 p. 17,—
Vegas, Luisa Elena: La evolución social del preescolar, 85 p. 5,—

estadística

- Azorín Poch, Francisco: Curso de muestreo y aplicaciones, 346 p. 35,—
Campos, Gerardo: Estadística general (problemas y sus soluciones), 133 p. 8,—
Michalup, Eric: Sobre la interpolación osculatoria, 50 p. 5,—
Rivas González E.: Problemas actuales en el seguro de rentas, 50 p. 5,—
Vásquez D., Tulio: Problemario de estadística económica, 119 p. 10,—

filología

- Hildebrandt, Martha: La lengua de Bolívar (I: léxico), 525 p. 20,—
Lain, Milagro: La palabra en Unamuno, 93 p. 3,50
Rojas, Manuel: Apuntes sobre la expresión escrita, 64 p. 3,—
Rosenblat, Angel: Andrés Bello a los cien años de su muerte, 48 p. 2,50
Rosenblat, Angel: El castellano de España y el castellano de América, 62 p. 3,50
Rosenblat, Angel: Feticismo de la letra, 90 p. 3,50

filosofía

- Feuerbach, Ludwig Andreas: Textos escogidos, 193 p. 10,—
Gaos, José: Filosofía contemporánea, 334 p. 20,—
García Bacca, J.D.: Introducción literaria a la filosofía, 328 p. 15,—
García Bacca, J.D.: Siete modelos de filosofar, 288 p. 8,—
Goldmann, Lucien: Investigaciones dialécticas, 265 p. 7,—
Gurvitch, Georges: Dialéctica y sociología, 230 p. 16,—
Mayz Vallenilla, Ernesto: Ontología del conocimiento, 449 p. 25,—
Núñez Tenorio, J.R.: Apuntes de introducción a la filosofía, 125 p. 4,—
Nuño Montes, J.A.: El pensamiento de Platón, 172 p. 10,—
Nuño Montes, J.A.: La dialéctica platónica, 207 p. 12,—
Nuño Montes, J. A.: Sentido de la filosofía contemporánea, 313 p. 12,—
Pasquali, Antonio: Fundamentos gnoseológicos para una ciencia de la moral, 149 p. 8,—

Revel, Jean Francois: ¿Para qué filósofos?, 192 p.
 Riu, Federico: Ontología del siglo XX, 136 p.
 Sánchez Mazas, M.: Fundamentos matemáticos de la lógica formal, 142 p.
 Sartre, Jean-Paul: Crítica de la razón dialéctica, 62 p.
 U.C.V.: Homenaje a Ortega y Gasset, 135 p.
 Zea, Leopoldo: Lationamérica y el mundo, 165 p.

folklore

Acosta Saignes, M.: Estudios de folklore venezolano, 289 p.
 Armas Chitty, J. A. de: Vocabulario del hato, 212 p.
 Cardona, M., y otros: Panorama del folklore venezolano, 229 p.
 Carrera, Gustavo L., y Vetencourt, Federico: Los tambores de San Juan, 56 p.

historia

Acosta Saignes, M.: Estudios de etnología antigua de Venezuela, 216 p.
 Arcila Fariás, E.: El régimen de la encomienda en Venezuela, 379 p.
 Arcila Fariás, E.: Historia de la soberbia y otros ensayos, 157 p.

intendencia en España y en América, 596 p.
 Núñez, Enrique B.: La estatua de "El Venezolano" (Guzmán o un destino frustrado). El 24 de enero, 60 p.
 Romano, Ruggiero: Cuestiones de historia económica latinoamericana, 69 p.
 Rosas Marcano, J.: La independencia de Venezuela y los periódicos de París (1808-1825), 490 p.
 Rosas Marcano, J.: El Times de Londres y la Expedición de Miranda a Venezuela (1806), 87 p.
 Silva Otero, A.: La diplomacia hispanoamericanista de la Gran Colombia, 73 p.
 U. C. V.: El concepto de la historia en Caracciolo Parra-Pérez, 137 p.
 U. C. V.: El concepto de la historia en Laureano Vallenilla Lanz, 113 p.
 U. C. V.: Materiales para el estudio de la cuestión agraria en Venezuela (1800-1830), 630 p.

literatura

Alvarez, Federico: Labor periodística de don Andrés Bello, 302 p.
 Bemporad, Manuel (y otros): Galileo Galilei, 61 p.
 Carossa, Hans (y otros): Cuentos de animales, 69 p.
 Crema, Edoardo: Dante (1265-

Parés Espino, Pedro: Poemas coloniales, 88 p.
 Peña, Israel: José Angel Lamas (1775-1814), 86 p.
 Pereira, Gustavo: En plena estación, 71 p.
 Pocoterra, José Rafael: Después de mí..., 202 p.
 Puerta Flores, Ismael: Las peregrinaciones largas, 302 p.
 Ratcliff, Dillwyn F.: La prosa de ficción en Venezuela, 260 p.
 Rengifo, César: Teatro, 218 p.
 Reyes Baena, J. F.: Creyón, 347 p.
 Rosales, Julio: El Cojo Ilustrado, 110 p.
 Rosales, Julio: Panal de Cuentos (Selección 1905-1961), 200 p.
 Rosegger, Peter: Mi terruño en el bosque, 55 p.
 Schildburger: El libro de los esquil-danos, 61 p.
 Serrano Poncela, S.: Del Romancero a Machado, 197 p.
 Serrano Poncela, S.: Literatura y subliteratura, 168 p.
 Simón, Pierre-Henri: Proceso al hombre, 180 p.
 Stefano, Luciana de: La sociedad estamental de la baja edad media española a la luz de la literatura de la época, 161 p.
 Toro, Fermín: Los Mártires, 193 p.
 Van Tieghem, Philippe: Pequeña historia de las grandes doctrinas literarias en Francia, 286 p.
 Vivas, José Luis: La cuentística de Arturo Uslar Pietri, 158 p.



LIBRERIA COSMOS

Pasaje Río Apure, Local 200
 Telf. 41-53-55

- ☐ GARCIA MARQUEZ
100 AÑOS DE SOLEDAD 16.—
- ☐ GARMENDIA
LOS PEQUEÑOS SERES 10.—
- ☐ BRUNET
SOLEDAD DE LA SANGRE 10.—
- ☐ REVISTA
REVISTA MARGEN ¾ 15.—
- ☐ REVISTA
MUNDO NUEVO 17 4.—
- ☐ PONCE DE LEON
CARA O SELLO 10.—
- ☐ PERIODISMO-COMUNICACION DE MASAS
- ☐ RELACIONES PUBLICAS Y HUMANAS
- ☐ PUBLICIDAD-ADMINISTRACION
- ☐ SOCIOLOGIA-CONTABILIDAD
- ☐ LITERATURA LATINO-AMERICANA

ediciones

UCV

Servicio de Distribución de Publicaciones.
 Biblioteca. Ofic. 106. Telfs.: 62.28.11 (directo)
 y 61.98.11 Ext. 2130 y 2019 - Caracas

Armas Chitty, J.A. de: Tucupido, formación de un pueblo del llano, 291 p.
 Brito Figueroa, F.: Historia económica y social de Venezuela (Dos volúmenes), 681 p.
 Carbonell, Diego: Psicopatología de Bolívar, 457 p.
 Carrera Damas, Germán: Cuestiones de historiografía venezolana, 190 p.
 Carrera Damas, Germán (comp.): Historia de la historiografía venezolana, 650 p.
 Carrera Damas, Germán: Historiografía marxista venezolana y otros temas, 159 p.
 Carrera Damas, Germán: Tres temas de historia, 207 p.
 Chauu, Pierre: Las grandes líneas de la producción histórica en América Latina (1950-1962), 55 p.
 Fortique, Alejo: Los papeles de Alejo Fortique, 293 p.
 Kaufmann, William W.: La política británica y la independencia de América Latina (1804 - 1828), 246 p.
 Leal, Ildefonso (comp.): Cedulaario de la Universidad de Caracas (1721-1820), 257 p.
 Leal, Ildefonso: Historia de la Universidad de Caracas (1721-1827), 432 p.
 Mieres, Antonio: Tres autores en la historia de Baralt, 177 p.
 Morazzani de Pérez E., Gisela: La

1321), 280 p.
 Crema, Edoardo: La presencia de Italia en Andrés Bello, 154 p.
 Chalbaud, Román: La quema de Judas, 75 p.
 Eulenspiegel: Till Eulenspiegel, 72 p.
 Fabbiani Ruiz, José: La dolida infancia de Peruchio González, 154 p.
 Fabbiani Ruiz, José: Tres temas de poesía venezolana, 48 p.
 Frost, Robert: Seis poemas de Robert Frost, 47 p.
 Girard, René: Mentira romántica y verdad novelesca, 230 p.
 González, Manuel P.: Ensayos críticos, 182 p.
 Hebel, Johan Peter: El cofrecillo de tesoros, 45 p.
 Korn, Guillermo: Obra y gracia de "El Cojo Ilustrado", 78 p.
 Laños, Pierre Ambroise, François Choderlos de: Las relaciones peligrosas, 398 p.
 León, Carlos Augusto: El hombre y la estrella, 391 p.
 Malavé Mata, Héctor: Los sonámbulos, 87 p.
 Malavé Mata (y otros): Ficción 67 (cuentos), 109 p.
 Mujica, Héctor: Chile desde adentro y Venezuela desde afuera, 159 p.
 Nazoa, Aquiles: Mientras el palo va y viene, 79 p.
 Pardo, Isaac: Juan de Castellanos. Estudio de las Elegías de varones ilustres de Indias, 497 p.

música

Bor, Modesta: Sonata para violín y piano, 48 p.
 Lauro, A.: Sonatas para guitarra, 38 p.
 Pereira, Raimundo: Cinco canciones, 32 p.
 Plaza, Juan Bta.: El lenguaje de la música, 280 p.
 Sojo-Díaz: Aguinaldos, tonadas, canciones, 44 p.

periodismo

Amster, Mauricio: Técnica gráfica del periodismo, 174 p.
 Ara, Angel: Los clásicos y el micrófono, 131 p.
 Clausse, Roger: Búsqueda de una sociología de la noticia, 278 p.
 Febres Cordero, Julio: Establecimiento de la imprenta en Angostura. El Correo del Orinoco, 128 p.
 García Ponce, Servando: Apuntes sobre la libertad de prensa en Venezuela, 126 p.
 Martínez Pozueta, J. A.: Periodismo fotográfico, 92 p.
 Molina, Manuel Isidro: Cómo calcular originales; catálogo tipográfico de la Imprenta Universitaria, 67 p.
 Moreno Gómez, Luis, y Arroyo, Víctor J.: Cinco siglos tras la noticia, 154 p.
 Mujica, Héctor: El imperio de la noticia, 254 p.
 Navarro Sotillo, Próspero: La publicidad en Venezuela, 68 p.
 Pasquali, Antonio (comp.): Antología de textos para la Cátedra de Información Audiovisual, 278 p.
 Rosas Marcano, Jesús: La prensa nacional y las elecciones generales de 1958, 53 p.

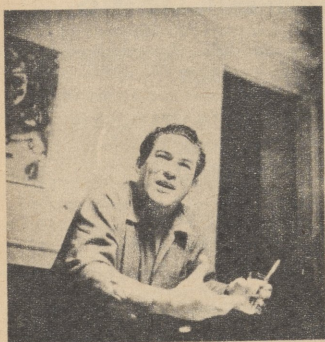
CINEMATECA NACIONAL

Miércoles 20.—SABOR DE MIEL (A Taste of Honey), de Tony Richardson, con Rita Tushingham, Murray Melvin, Dora Bryan. 1962.
 Jueves 21.—Idem.
 Viernes 22.—Homenaje a C. Lizzani: EL PROCESO DE VERONA (Il processo di Verona), con Silvana Mangano. 1962.
 Sábado 23.—GAUGUIN, de Alain Resnais. 1950.
 LOS SERES QUERIDOS (The Loved One), de Tony Richardson, con Robert Morse, Jonathan Winters. 1965.
 Domingo 24.—Cerrado.
 Martes 26.—Historia del Cine: LA REINA CRISTINA (Queen Christine), de Rouhen Mamoulian, con Greta Garbo, John Gilbert. 1934.
 Miércoles 27.—FUEGOS DE VERANO (Madmoiselle), de Tony Richardson, con Jeanne Moreau, Ettore Manni. 1966.
 Jueves 28.—Idem.
 Viernes 29.—Homenaje a N. Vedrés: PARIS 1900, de Nicole Vedrés, asistida por Alain Resnais. 1947.
 Sábado 30.—NOCHE Y NIEBLA (Nuit et Brouillard), de Alain Resnais. 1956.
 SANTUARIO (Sanctuary), de Tony Richardson, con Yves Montand, Lee Remick, Bradford Dillman. 1962.

ANTONIO ESTEVEZ

y su música

"...la música era todo para mí, era mi mundo y creía que el mundo era la música...". Desde que nuestros últimos grandes músicos de la Colonia perecieron en su mayoría participando en la lucha por la Independencia, la creación musical sufrió un gran período de estancamiento, ajena a todo el desarrollo musical del siglo XVIII en Europa. En este período la producción musical no tiene ni por la calidad de sus obras ni por su evolución, la misma suerte que tuvo la literatura y la plástica. Es-



ta situación se prolonga hasta que en las primeras décadas del siglo XX aparece una nueva generación de músicos formada por el maestro Vicente Emilio Sojo. A este grupo pertenece el maestro Antonio Estévez quien como el resto comienza a tomar parte en un reconocimiento de nuestras características musicales. Todas las obras de este grupo se alinean dentro del nacionalismo musical.

"...luego de la Cantata Criolla comienzo a plantearme problemas que me llevan a una crisis: no podía seguir escribiendo la Cantata hasta que muriese porque sabía que convertir mis procedimientos en un esquema a repetir, era ya de hecho estar muerto...".

Pero este renacimiento era paradójicamente viejo, se había comenzado a concebir la música con cánones ya superados, con técnicas y conceptos del romanticismo del siglo XVIII, pero al lado de la recopilación y armonización del material musical del siglo pasado se produce una evolución que llega a ubicarse en el impresionismo musical, en cuyo estilo se han concebido hasta ahora las mejores obras producidas en Venezuela.

"...no se trataba de "aventurerismos" o "fetichismos" o "estar a la moda" o algo por el estilo, se trataba simplemente de ensayar, de estar y marchar acorde con la problemática que se plantea a los seres sensibles en este momento histórico de la humanidad...".

Un claro ejemplo de esto es la "Cantata Criolla" de Estévez o su "Concierto para Orquesta", con el que alcanza a penetrar el mundo politonal, pero no importa la mejor o peor factura de cualquiera de las obras producidas, se ignora

que a la música le han dado movimientos como el serialismo, el atonalismo, el dodecafonismo, la música electrónica, la música aleatoria, etc.

"...tuve que comenzar a hacer una revisión total y ésta me llevó no solamente a poner en duda mi sistema de valores estético-musicales, sino mis propios elementos esenciales, físicos, psíquicos, los que me constituyen. Replantearme nuevamente: de dónde vengo, dónde estoy y hacia dónde me dirijo; comenzar una liberación interior, despojarme de lo absurdo, de lo con-



vencional, de la repetición de lo que mi memoria había almacenado: técnicas, ideas, dogmas, conceptos, imágenes, etc...".

Antonio Estévez se debate en esta problemática y viaja a Francia, a París, en busca de una salida para estar cerca de todas las nuevas experiencias musicales, pero está, por su condición de hombre perteneciente al nuevo mundo de la América Latina "con todas las ventajas y desventajas de ser de un país sub-desarrollado": llega de romper con las disciplinas del nacionalismo para buscar formas más libres de expresión y comienza por rechazar los nuevos dogmas que le proponen las escuelas que basan toda su razón de ser en el rechazo del tonalismo.

"...necesariamente tuve que reconsiderar los diferentes parámetros que han servido de base para la "creación" desde la música tradicional hasta la llamada música serial integral. En la base de la creación y la comprensión de toda esta creación estaba el tiempo y por lo tanto la memoria. Al hacer desaparecer la idea, la memoria, como elemento unificador me quedé con el "ser desnudo", con el sonido libre, sin ataduras directas con el pasado inmediato, ese sonido puramente libre, ya sea en su aspecto individual, lo que representó a comienzos de nuestra era cristiana: la monodía, o en su forma colectiva, la polifonía...".

Estévez sigue el proceso disolutivo de "la forma", que es el mismo de la idea. La idea crea la forma (melodía-tema-sujeto), ésta comienza a esfumarse gradualmente a partir del impresionismo musical, hasta llegar a atomizarse con Anton Webern y el serialismo integral. Ana-

liza el problema de la notación y de la interpretación y puede prescindir de ellos que sólo son intermediarios imperfectos entre la obra y el espectador. Se plantea una obra con un espectador no pasivo sino activo, donde éste escoja cualquier posibilidad entre un número infinito sin que los valores esenciales se alteren. Entre los valores nuevas que establece Estévez está la atemporalidad, cada instante de la obra es cerrado en sí mismo y no tiene relación con ningún instante pasado o futuro.

"...tuve que pensar negativamente,



pero no por ser original, porque mientras más se aleja un creador de buscar la originalidad, más cerca estará de ésta. La "originalidad" no tiene nada de original, pues ésta es sólo un hecho, una palabra simplemente. Ni positiva ni negativa...".

Rechaza la producción sonora con aparatos electrónicos, "detrás de cada cerebro electrónico hay un cerebro humano que lo creó" y comienza una verdadera odisea para dominar la materia, esa materia que vibra en el aire y produce ondas, sonidos. Crea con los instrumentos tradicionales nuevos universos sonoros, transforma nuevamente la materia en objetos sonoros en una búsqueda incesante de nuevas texturas, nuevas calidades de sonidos que se manifiestan en infinitos planos. Nacen así: la "Cromovibrafonía", obra para ser reproducida con la estructura cinética de Soto en la exposición de Montreal, Canadá. Luego, la "Cromofonía" y como una síntesis densa de estas dos obras, la "Espectrofonia", con la cual supera su primera etapa dentro de su nueva creación.

"...esta música, por mi llamada poética-espacial, no existe ni idea ni forma, salvo raros momentos donde se oyen reminiscencias, algunos fragmentos esporádicos de la música tradicional. La poética-espacial es una música infinita, intemporal, sin ideas ni pensamiento; está desprovista de nécdotas, sentimientos, etc.; en una palabra, desnuda, tal como es realmente, sin teorías, reglas ni dogmas...".

Se adhiere a la realidad, a lo esencial como un método para lograr una verdadera libertad para la expresión de su concepción cósmica.

IVAN GONZALEZ

La vitalidad es una constante en su producción que llega, en lo que él denomina la poética-espacial, a manifestarse en su más alta expresión. Ha logrado liberarse de todo lo que obstaculiza las relaciones directas entre él y su obra y entre ésta y el espectador. Al oír las nuevas obras de Estévez lo que más notablemente nos impresiona, luego de sustraernos del hechizo extático al que forzosamente conduce, es la naturaleza extraordinaria de su transformación, esto supone un poderoso trabajo, deducimos que para llegar a estos resultados ha debido realizar considerables esfuerzos.

"...leyendo a Albert Schweitzer tomé contacto con los grandes pensadores orientales, los cuales se me revelaron con una claridad que nunca imaginé; Tagore, Krishnamurti y sus intérpretes occidentales: Ram Linssen y René Fouéré, me ofrecieron una forma de concebir el mundo que coincidía increíblemente con mis propias experiencias y eran consonos con los resultados que había obtenido: "El universo es un edificio de pisos vibratorios", y Linssen: "El hombre es un medio transformador de energía. Es una especie de prisma viviente, que permite a la energía expresarse en él y por él, las posibilidades que ella contiene", y Krishnamurti: "lo real (la realidad) es una recreación de todos los instantes. Está libre de los hábitos, de las costumbres, de la repetición, por su constante renovación...".

Uno de los valores constantes en el arte es la posibilidad de, a través de él, tomar conocimiento, subjetivamente, del universo y es a este aspecto al que le da más relieve dentro de su nueva concepción de la música.

"...la música dentro del universo representa para mí un pequeño mundo físico-psíquico, a través del cual puedo expresar un sentido de lo real, es decir, lo desconocido, no indescriptible...".



la primera película de Peter Watkins

PRIVILEGE

RODOLFO
IZAGUIRRE

rismático del cantante, componen una vasta red monopolística capaz de abarcar cadenas de radio y televisión, empresas disqueras, supermercados, consorcios industriales e inversiones bancarias. La extendida influencia que el artista posee sobre el público lo convierte en una especie de talismán que sirve, incluso, para promover campañas nacionales de consumo o para orientar hacia el evangelio a las dispersas y confundidas ovejas de la iglesia anglicana.

El film narra, en efecto, el conflicto que opone a un joven y célebre cantante de música popular con los instrumentos económicos que lo han elevado a la fama y convertido en la imagen de la juventud en rebeldía contra las injusticias sociales. El conflicto pone en evidencia sordidos intereses financieros y la falsedad de una rebelión colectiva. Aterrorizada por la creciente ola de inconformismo que el cantante provoca, cada vez que se muestra al público con las manos esposadas y agredido por la policía, la Iglesia obtiene del grupo económico que maneja como fabuloso negocio aquella rebeldía escénica, la oportunidad de convertir el gesto de protesta y de rebelión en un acto de arrepentimiento y conformidad que permita el retorno al seno de la iglesia a aquellos desorientados espíritus. Un imponente acto de fe tiene lugar en un estadio. El cantante aparece entonces con las manos libres y clama por el perdón divino. Lloro en su fingido arrepentimiento del mismo modo como lo hacía en medio de su rebelde soledad. El conflicto surge cuando el cantante toma conciencia de la calidad y origen de ese gran privilegio que él posee. El artista se rebela contra sí mismo y denuncia públicamente los odiosos mecanismos financieros que han hecho de él un ser casi agónico, turbado, al borde de la neurosis y poseedor de un privilegio, en verdad, que él no es capaz de sostener: el privilegio de ser ductor y orientador, en falso, de las conciencias y dueño del espíritu de sus contemporáneos; cuando descubre que detrás de las manos esposadas o detrás del llamado al evangelio se esconden el cálculo, la negociación y el dinero.

Visto así, y con el apoyo de entevistas

en cámara fija —recurso formal empleado a menudo por el Godard de *Masculino-Femenino*— a los personeros que dirigen y manipulan al cantante (en el film: Paul Jones), hablan por él e intervienen en su vida personal y buscan quebrantar su relación afectiva con una joven pintora (la modelo Jean Shrimpton). *Privilege* roza la acidez, la despiadada mordacidad, la amarga ironía. Una burla al pretendido anticonformismo puesto en boga por ciertos cantantes populares y que esconde maquinaciones de empresarios y financistas. Una dura requisitoria contra ciertos mecanismos proselitistas de la iglesia que sólo evidenciarían la incapacidad de la palabra dicha desde el púlpito para sostener la devoción de los fieles. Una soterrada acusación a las esferas oficiales inglesas seducidas también y decoradas por el nuevo minotauro de la publicidad y la voracidad de los organismos de comunicación.

La verdadera rebeldía causa el conflicto que libera al joven cantante de los fantasmas del delirio y la neurosis que ya lo cercan. Se libera pero sucumbe. Cae en el olvido y en la verdadera soledad. Una rebeldía que va más allá del falso y espectacular desafío de manos esposadas y tortura física real que han puesto en escena los dueños del negocio y que el cantante asume, sin embargo, con pasividad rayana casi en el masoquismo; una rebeldía que insurge contra el mismo artista y le hace tomar conciencia de que no son éstos los medios válidos para señalar la injusticia, afirmar una actitud ideológica o insuflar nuevos alientos evangélicos a los desmemoriados de Dios. Un film que marca los puntos para una abierta discusión; que plantea acaso por primera vez en el cine inglés con seriedad y rigor el dramático caso de un joven cantante, tímido y desorientado, transformado por la banca y la industria en un ser de privilegios, voz de Dios y personaje del reino, guía del anticonformismo de sus compatriotas, que cae en el olvido y en el abandono, justo cuando comienza en verdad a rebelarse contra sus creadores.

Sin duda, uno de los films más importantes exhibidos en Venezuela, en 1967.

NEUVOS nombres comienzan a aparecer, vinculados a una más comprometida actitud, dentro de la renovada cinematografía inglesa. Uno de estos nombres es el de Peter Watkins, documentarista de cierto prestigio, que se inicia ahora en el largometraje de ficción. Su "obra prima" es este *Privilege* (La cumbre y el abismo), que los espectadores venezolanos han tenido ocasión de admirar en los últimos días de 1967.

Desde los agitados tiempos del *free cinema* (febrero de 1956), de sus prestigiosas afinidades con el movimiento teatral de los jóvenes iracundos y a partir también de la muerte algunos años más tarde de Winston Churchill —la muerte de una larga tradición y de una determinada política—, el cine inglés logró crear decididamente nuevos nexos con la realidad social y humana inglesa. Cedió el paso en las pantallas a una vigorosa disposición por conocer e interpretar el mundo en base a los problemas cotidianos sin abandonar una actitud de acusadora y lúcida crítica sobre el comportamiento moral y social del hombre inglés de la década del 60, en lugar de aquel obligado y acartonado té a las cinco, de las elegantes formas del humor y de la *flema* británica o del convencional dramatismo de los films de guerra.

La presencia de realizadores como Karel Reisz, Tony Richardson, Lindsay Anderson o Richard Lester abrieron el camino a una Inglaterra obrera y de

clase media hasta entonces escamoteada por le cine de la mistificación y el estereotipo. De tal suerte que las iniciales experiencias del *free cinema* y su incómodo paso al cine comercial han permitido a los espectadores del mundo conocer la rica, compleja, dinámica y contradictoria imagen de un país que comienza a analizarse mediante el cine, reflejándose en su propia verdad cinematográfica.

No otro es el caso de Peter Watkins. Formado en la escuela documentarista inglesa; nutrido por las experiencias vitales y franca atmósfera de libertad formal auspiciada por los realizadores mencionados y conocer de los intentos franceses de la *nouvelle vague*, en particular, del desenfadado periodístico de Godard, este nuevo director cinematográfico inglés busca en *Privilege* lo que combina y mueve a un celebrado cantante popular para poseer una desmesurada influencia sobre millones de jóvenes en una Inglaterra situada por conveniencia en un inmediato futuro que el espectador puede, no obstante, trasladar a nuestro abigarrado, mediatizado y convulso presente. Detrás de los gestos del cantante, detrás de sus dramáticas apariciones ante una histérica y conmovida audiencia de adolescentes y adultos; detrás de las atadas manos y la rebeldía social significadas en cada espectáculo, Watkins descubre poderosos mecanismos financieros que, utilizando el prestigio ciertamente ca-

de estas obras, como ya lo habrá entendido el lector, es de intención crítica a las costumbres, al sistema económico, a la política, y el resultado final de tal mezcla es un espectáculo multimotivacional, muy dinámico, casi cinematográfico, y sin duda alguna, superficialmente atractivo, presentado en condiciones menos precarias.

Aunque en tono menor, estas dos obras recuerdan el teatro de Cruzzani, y más vagamente, algunas de sus escenas al sainete de la débil tradición dramática venezolana; de alguna manera reflejan también la influencia de Eduardo Moreno y del Grupo ACAT, de Maracay (El tintero, Experimento N° 1), de donde han salido muchos de los miembros de la Pequeña Compañía; la influencia se revela en la intención crítica y principalmente en algunos aspectos formales de la puesta en escena, pues ACAT trabaja en una dimensión estética más sustancial: reinterpretando los estereotipos y a través de proposiciones dramáticas más audaces y sólidas. El grupo mismo, en fin, trae a la memoria a esos predecesores, los cómicos de la legua; como éstos, también los de la Pequeña Compañía dicen deambular por pueblos y villorrios para asistir a las ferias patronales y divertirse al villanaje con sus astracanadas. Los miembros del grupo están animados por la buena fe del carbonero: trabajan por puro amor al arte, sin afán de lucro, sólo uno de ellos, Riera, el director, se considera a sí mismo profesional del arte dramático; los demás son estudiantes, electricistas, vendedores, un abogado, obreros... y honestamente creen que están realizando una labor en beneficio de las masas populares.

Debo advertir que todo esto merece nuestro más profundo respeto, pero de ninguna manera puedo compartir su punto de vista. Su idea del teatro, en torno al lugar común, a lo cotidiano, aprehendiéndolo sin mayor elaboración estética, aunque esté dotado del encanto de lo ingenuo y avalado por la más pura honestidad de sus realizadores, es execrable; evidentemente es un teatro que satisface el más grosero gusto, y el artista se masifica: se reduce hasta el nivel de las masas en vez de hacer un intento por elevar las masas hasta su arte; responde, pues, al monstruoso principio que orienta y justifica la acción de los líderes de la radio y de la televisión locales: "Damos al público lo que pide"; el público, ciertamente, pide dramones sentimentales, veladas

aberraciones sexuales, burda comicidad, besos de fuego, crítica superficial —demagógica— a la política gubernamental y la historia de la muchacha buena que pecó por amor, pero lo hace porque ha sido liberadamente condicionado hacia ello por los mismos medios de información masiva, y a través de idéntica dosis cotidiana mantienen maniatada su conciencia en el bajo nivel. En cierta forma, y no dudo que inocentemente, insisto, este tipo de teatro le hace el juego al bajo cine mexicano (el que intenta justificar su mediocridad artística y vulgar erotismo a través de planteamiento convencional, sensiblero y anticientífico de "problemas sociales") y también a las novelas dramatizadas de la radio y la televisión: por simple asociación, viene a confirmar la idea de que las aberraciones de esos medios son el arte dramático.

El teatro de todos los tiempos, el más vigoroso, auténtico y esplendoroso, se ha nutrido de sus circunstancias cotidianas, pero a través de la reelaboración, de una cierta manipulación —el lenguaje, la organización de las ideas, el ángulo desde donde se plantea el asunto, la aprehensión del material universal, arquetipo y eterno de la circunstancia— que lo dota de categoría estética; es éste el teatro —el arte— trascendente, el realmente capaz de abrir brechas en el denso bloque que a la conciencia del hombre oponen los masas-media artist de todos los niveles: desde los escritores de tele-novelas y pintores de cromos, hasta los más sofisticados, con frecuencia verdaderamente artistas y por ello doblemente traidores engranados en el sistema de mercantilización del "objeto" de arte, que repiten insistente-mente para otra masa de mejor gusto pero no por ello menos ciega y convencional, sus complacientes, codiciados y por lo general muy bien pagados modelos exclusivos.

Por cierto, la apertura de la conciencia de una comunidad no se logra reafirmando estereotipos, ni mucho menos haciendo reclamos alarmistas y locales, pésimos chistes o tristísimas parodias; ocurre, en parte, como consecuencia del enfrentamiento de los grupos a las más puras y superiores formas del arte; así puede lograrse la disolución de los masificadores modelos culturales congelados, la quiebra de los estereotipos, y la conciencia del hombre, con nuevas perspectivas y posibilidades se liberará y emprenderá su gran vuelo hacia el futuro.

PEQUEÑA COMPAÑÍA DE TEATRO VENEZOLANO
O UNA IDEA ACERCA DEL TEATRO VENEZOLANO

rubén monasterios

EL Primer Festival de Arte de Caracas, organizado por el INCIBA, permitió al público capitalino conocer el trabajo de algunas compañías de teatro del interior del país; su programación incluyó espectáculos de tres grupos de provincia: el de la Universidad de los Andes (excelente la puesta en escena de El conserje, de Pinter, por Ildemaro Mujica; sería interesante abrir la temporada del Teatro Caracas del año próximo con este trabajo); el grupo "El Tonel", de Barquisimeto y la "Pequeña Compañía de Teatro Venezolano", de Maracay, indudablemente la más singular de todas, cuya concepción del teatro "popular" prometió discutir al final de un artículo anterior para IMAGEN (N° 13). La Pequeña Compañía trabajó en condiciones nada óptimas: fue confinada a la Concha Acústica del Parque del Este, punto desconocido por el público de teatro de la capital, y los asistentes debieron soportar el espectáculo de pie; fallaron, además, los sistemas de iluminación y de sonido; cuando uno lo graba ver algo más que siluetas en el remoto escenario, entonces no podía escuchar lo que decían. No obstante, en medio de todo aquel caos era posible descubrir una concepción del teatro, un enfoque particularísimo del quehacer teatral, probablemente único en toda Venezuela.

Las dos obras que presentó La Pequeña Compañía: *Opus Tre*, "esperpento en un acto" de Frank Flores, José Luis Jiménez y Pedro Riera, y *Pobre Anciana Millonaria*, o más simplemente, *PAM*, de Pedro Riera, tienen aproximadamente la misma factura: estructuralmente están configuradas por escenas vinculadas entre sí o sencillamente interpoladas sin obediencia a una línea central de desarrollo; también interpolan números musicales, suerte de canciones "de protesta", que sirven de prólogo a las escenas de bien, orientan la atención del espectador. Tal estructura les permite acortar las obras según las necesidades, o presentarlas completas. Las escenas en cuestión muestran ingenuamente, aunque no sin una chispa de humorismo popular, situaciones cotidianas; son algo muy semejantes a los sketches que algunos cómicos presentan por la televisión local. Los personajes que participan en las situaciones son los estereotipos que todos conocemos: el diputado venal, el político demagogo, el acaudalado propietario de negocios, monopolista y explotador, el jefecillo servil, el empleado explotado y maltratado, etcétera. El contenido

NICOLAS CURIEL

Y LOS DIEZ AÑOS DEL TEATRO

UNIVERSITARIO

carlos gonzález vegas

CGV.—¿Cuál es la razón de tu largo receso como director, después de Yo, Bertolt Brecht?

CURIEL.—Es bueno comenzar esta conversación con esa pregunta y más cuando viene de una persona que como tú ha estado ligado a la vida del TU desde 1957, año en el cual me encargué de la dirección e inicio de la nueva época que ahora celebramos. Te diré, que no entiendo como receso, el que las puestas en escena siguientes al Espectáculo 64, no hayan llevado mi responsabilidad principal como director. Creo que uno de nuestros objetivos, muy importante por demás, es la formación de otros cuadros de creación, de organización del TU. Actualmente podemos decir que esa actitud ha dado sus frutos y se vislumbran ya nuevos directores, nuevos creadores, que nos ofrecen de inmediato un trabajo de proyecciones cuyos límites no podemos calcular aún. Además de Alberto Sánchez, quien se ha revelado como un sorpresivo realizador, despuntan ya Eduardo Gil y César Díaz. Por otra parte, dentro de nuestros proyectos próximos está la invitación a Elizabeth Albahaca, para que venga por dos meses desde Polonia, donde trabaja actualmente con Gerzy Grotowski, para llevar la responsabilidad mayor en la puesta en escena de El Canto del Idolo Lusitano, última obra de Peter Weiss.

CGV.—Para quienes hemos estado cerca de tu labor, no nos resulta difícil observar que el trabajo corporal del actor cobra una especial importancia en tu montaje de Los Siete Pecados Capitales. ¿Puedes explicarnos esta nueva línea de creación?

CURIEL.—Ya lo decimos en el programa: el interés máximo de la puesta en escena de Los Siete Pecados Capitales, está centrado en lo que pudieramos llamar, a falta de otra definición más precisa, "la dramatización del gesto, las capacidades musicales y de expresividad física del actor". Con eso tratamos de entrar en la discusión fundamental de quienes se preocupan en el mundo por encontrar nuevas vías para el teatro de nuestra época. Las reacciones del público nos comprueban que algún hallazgo hemos hecho en este camino donde tratamos de establecer un equilibrio entre la provocación (planteamientos nuevos de soluciones aún indefinidas) y la comunicación (elementos de espectáculo con objetivos de diversión superior).

CGV.—Nicolás, ¿por qué a diez años de haber iniciado el TU, esta nueva etapa, aún no se ha logrado estabilizar una compañía?

CURIEL.—Creo que estamos actualmente más cercanos que nunca a ese objetivo de la estabilización de un equipo de trabajo. Pienso que el actual conjunto de prolongarse y madurar en su labor se convertiría en la mejor vía. Este problema requiere fundamentalmente una acción de tipo ad-

ministrativo. Las condiciones están dadas. Si el TU logra sueldos estables para una docena de actores y para cinco técnicos, la apertura de una nueva espiral progresiva sería un hecho, las bases que se han echado hasta ahora dan la impresión de que responden a una disciplina de trabajo fuera de lo común: Los Siete pecados capitales es una prueba.

CGV.—¿Crees que las autoridades administrativas y burocráticas de la Universidad, entienden lo que un Teatro Universitario significa para un país como el nuestro?

CURIEL.—Ha sido una dura labor, eso de la comprensión de un teatro estable y profesional para la UCV. Por allá por los años 61-62, algunos miembros del Consejo Académico llegaron a preconizar la eliminación de actividades como la nuestra, considerándolas un lucro y una exageración presupuestaria en una Universidad que necesitaba austeridad administrativa. A medida que ha pasado el tiempo hemos logrado imponer nuestra razón y hoy podemos defender ampliamente que no basta con un teatro universitario, sino que es necesario crear grupos de las Facultades con el fin de hacer más cabal esa energía espontánea que trae nuestro estudiante de medicina, de derecho, de ingeniería, etc., en cuanto a la práctica del arte se refiere. De la misma manera creemos que el TU viene a ser el teatro titular y centralizador de esta actividad en la Universidad —esto nos lo enseña la experiencia de otras universidades del mundo.

CGV.—Nicolás, quizá no sea aventurado afirmar que la escuela de teatro de la UCV al igual que el resto de escuelas de este tipo que han venido funcionando en el país, no ha dado verdaderos provechos... ¿Por qué?

CURIEL.—Creo que los errores cometidos hasta ahora en la cuestión de pedagogía teatral, vienen de una carencia de doctrina sobre el problema. No se pueden aplicar artesanías traídas de otras experiencias ya cumplidas y vencidas, sin tener una idea clara de doctrina y estética. Hasta ahora, todo lo hecho ha sido sobre conocimientos superficiales, influencias en gran parte por los trabajos efectuados en el teatro experimental de la Universidad de Chile y una aplicación también superficial y deformada de las experiencias del gran maestro ruso Constantin Stanislavsky, en cuyo nombre se han cometido tantas barbaridades. Ya lo hemos dicho otras veces, nosotros creemos que con un poco de dedicación, estudio y clarificación de algunas ideas fundamentales, podríamos llegar a la estructuración de un programa para los centros de arte dramático del país, programa que pudiera constituirse en modelo piloto para la América Latina. Es indudable que para eso se hace necesario delimitar los aportes positivos y negativos de las grandes empresas internacionales de codificación de la ciencia del actor, como han sido las experiencias



del Instituto Lunacharsky de Moscú y la aventura prestigiosa que ha protagonizado el Actor Studio de Lee Straberg de Nueva York. Posteriormente el fenómeno Brecht y las experiencias de la vanguardia anglosajona y polaca, han enriquecido el problema, dándonos medios superiores para su solución. Hemos superado ya el actor psicológico, el actor juguete de sus estados anímicos y caminamos hacia la preparación de un actor-instrumento superior, capaz de crear sobre una estructura técnica física, que garantice una interpretación homogénea y capaz de grandes "inspiraciones" a la hora marcada en el afiche. No se trata de un superrobot tecnificado sino de un nuevo actor de esta era científica.

CGV.—¿Es Brecht la mejor vía que has hallado para tu trabajo como realizador?

CURIEL.—Interesante esa pregunta, porque al correr de los años se ha llegado a crear una imagen nuestra, de especialistas en Brecht: la verdad es otra. Ha sido tal la influencia de Brecht en nuestra época, que pareciera necesario para caracterizar a un determinado creador de las disciplinas teatrales, referirse comparativamente a su mayor o menor cualidad o calidad brechtiana. Nosotros, en verdad, no creemos que nuestro temperamento sea definitivamente el que pudiera enmarcarse dentro de lo que el "vulgo" pueda considerar brechtiano ortodoxo.

CGV.—¿Por qué tu rechazo hacia los dramaturgos venezolanos? ¿Es una razón de carácter ideológico o acaso sus obras no

presentan las posibilidades para tu expresión como realizador?

CURIEL.—No se trata de rechazo, sino de una carencia de dramaturgos o de proyectos de dramaturgos de cierta calificación o vocación, como—para dedicarnos las pocas oportunidades de energía, dinero y actitudes. Cuando hemos creído que la vocación era superior, como en el caso de José Ignacio Cabrujas, no hemos dudado en lanzar todas nuestras energías en la empresa. Es bueno señalar que, de todas maneras, nuestro objetivo central debe ser producir las condiciones para que nazca una dramaturgia nuestra.

CGV.—¿Qué va a pasar con el teatro? Yo, nescio... ¿Brecht... happenings... ¿qué?

CURIEL.—Esa es la interrogante que da sabor a la aventura del arte. No puedo responderte a ciencia cierta... pero... en cuanto al camino que vamos a seguir en las búsquedas de estos meses venideros, no tenemos ninguna duda: con el montaje de Los días que conmovieron al mundo, marcharemos paralelos al documental sin aportes metafóricos de un Peter Weiss en La Averiguación y siguiendo la vía del documental-quión-happening controlado de Peter Brooks en US, construiremos el espectáculo Canto del Idolo Lusitano, cuyo tema es el problema de las colonias portuguesas, en la medida de una requisitoria contra el racismo y el colonialismo. Lo técnico, lo formal y lo estético, en cambio, recurran a las últimas experiencias de la vanguardia anglo-sajona.

Borges ciego y vidente

El escritor francés Jean de Millere que vive en Buenos Aires realizó una larga entrevista a Jorge Luis Borges y las grabó. Este material constituye una admirable documentación para descubrir el tono de Jorge Luis Borges, aquel de su conversación, aquel que va más allá de su literatura y de su invención. Durante esta larga entrevista, o durante estas entrevistas, Borges declaró:

"Le debo mucho a Roger Caillois, porque ha sido él quien me ha hecho conocer fuera de Buenos Aires...".

"Ahora estoy ciego, el mundo es todo para mí. Veo mejor porque puedo ver todo, por consiguiente yo sueño...".

"Digo estas cosas para consolarme, pero no para engañarme. Nadie puede decir una cosa semejante y creerla. Ya que estamos hablando en confianza, le diré que preferiría ver un poco más afuera de las cosas y un poco menos el interior de ellas... porque no estoy loco."

Premio Goncourt

No dejó de ser una sorpresa la elección imprevista del jurado del Premio Goncourt 67, seleccionando "La Marge" (El Margen) de André Pierre de Mandiargues después de una confusa expectativa, en que los finalistas fueron: Michel Bataille con "L'arbre de Noël"; Claire Etcherelli, con "Elise ou la vraie vie"; Catherine Guerard con "Renata n'importe quoi".

Haciendo la crítica de "La Marge" de André Pierre de Mandiargues, dijo Jean Mistler: "Es evidente que no hay que juzgar un libro como "La Marge", con el criterio de la verdad o de lo puramente moral. Su clima nocturno es aquel con el que Mac Orlan definía lo fantástico social. "La Marge" es un libro extraño, obsesivo, alucinante con páginas admirables y otras, donde el artificio se hace sentir, tal vez, demasiado. Algunas frases, nos sitúan en el clima de la guerra civil española del 37, del mismo modo que otras páginas pertenecen al más refinado lirismo, donde lo ornamental del barroco español se asocia a la sequedad desértica de los paisajes, en el sentido trágico de la vida".

Los soldados de Hochhuth

"Die Soldaten" de Rolf Hochhuth fue estrenada recientemente en el Teatro de la Fraie Volkshühne, de Berlín oeste. La obra "Los soldados" era una expectativa, por el tono naturalmente subversivo de Hochhuth. El tema situado en la injustificación del bombardeo de la población civil, durante la guerra era el punto de partida dramático, que gira en torno de los acontecimientos bélicos en la ciudad de Dresde, en la segunda guerra mundial. Este drama civil se desliza a la figura de Winston Churchill y "Die Soldaten" es más que la obra del drama civil, el drama personal de Winston Churchill, frente a un acontecimiento que va más allá de la pura anécdota histórica.

Hace algunas semanas "The Times" informaba que había sido prohibida por la censura inglesa la obra de Rolf Hochhuth; simplemente, porque era ofensiva a la memoria de Churchill. En esta ocasión del estreno de la obra "Die Soldaten", el crítico Roland Bryden del diario "The Observer", sostiene que "Los Soldados" de Hochhuth es una ficción, aunque el autor diga haberse inspirado en documentos que conserva, cuidadosamente, en un Banco de Suiza. Estos documentos parecen estar muy próximos al Misterio Medieval, (con vestuario moderno de los frisos gigantes-

cos en ténico de Hohn Huston realizados en la Biblia. Se critica a la obra "Los soldados" su tendencia a cultivar parlamentos y discursos minuciosos que por lo general, en la realidad histórica, no hay tiempo material para elaborarlos ni pronunciarlos. "La obra dice Roldan Bryden— de Hochhuth pareciera haber sido situada en la línea de la inverosimilitud, porque en ella no se exige ni la credulidad, ni la incredulidad... En cuanto a la posición de la crítica alemana, pareciera coincidir con la crítica británica, con respecto a la "premiere" de "Die Soldaten", de Rolf Hochhuth. El crítico alemán Dieter Zimmer refiriéndose en esta ocasión al "affaire" Sikorski y a la tesis de su asesinato, deduce que no hay en la obra la menor garantía de autenticidad para fundarla históricamente. En esta ocasión afirma Zimmer: "No hay que buscar la causa del fracaso de la obra de Rolf Hochhuth, ni en la falta de unidad, ni en la debilidad de la concepción, ni en la inconsistencia de los caracteres, ni en la sequedad de la escritura. La protección de la población civil en tiempo de guerra es un tema de gran importancia... Cada palabra que hace pronunciar Hochhuth a sus héroes, en favor de la protección de la población civil, indica implícitamente que los hombres en uniforme se matan entre ellos. El deseo de establecer una reglamentación internacional relativa a un dominio limitado de la guerra, es una manera de resignarse a la guerra y al equivalente de aprobarla, inconscientemente".

Basta... Robbe Grillet

Desde hace más de 15 años se habla de la Nueva Novela de Francia, y especialmente de las teorías literarias de Alain Robbe-Grillet; del mismo modo se habla con frecuencia del aburrimiento en el que sumerge el llamado "Nouveau Roman", que Jean Paul Sartre en un prólogo a "Portrait de un inconnu" de Nathalie Sarraute llamara "Antinovel". Y es frente a esta "antinovela" que el crítico Pierre Boisdeffre publica un panfleto: "La cafetière est sur la table". Y así era como comenzaba un relato de Alain Robbe Grillet, donde minuciosamente describía la cafetera y la mesa... Hoy Pierre Boisdeffre invita a Robbe-Grillet: "Queme sus libros... Robbe-Grillet...! Libérenos de esta literatura que cada año fatiga con mayor pasión nuestras literaturas... No siembre más por todas partes esos hongos alucinantes que no combaten el insomnio pero que lo dispersan..."

En esta ocasión Pierre Boisdeffre recuerda que en 1945 fue el año que vio morir la novela en Francia. Luego apareció Robbe Grillet en una primavera del 53. "Les Gommies"—era el primer libro de un joven agrónomo desconocido de 30 años. En ese momento nacía el Nouveau Roman, y no era una empresa revolucionaria sino un subproducto de una crisis. El escritor parecía que no tenía nada más que decir. Y había de la literatura una suerte de inventario minucioso de objetos. La Nueva Novela es una obra sin autor, sin personaje, sin lectores..."

¿Quién le teme al lobo?... Albee

Con motivo del estreno de "Delicate Balance" de Edward Albee en el Teatro del Odeón de Francia, Jerome Ecquer—"Combat"—realizó una entrevista al autor de "¿Quién le tiene miedo a Virginia Woolf?". En esta oportunidad Edward Albee declaró: "El teatro Off-Broadway se irá imponiendo, por su tendencia liberal que se opone a la especulación comercial del espectáculo de Boulevard.

El nuevo teatro denuncia un espíritu de experimentación que viene luchando desde hace 25 años..."

"No podemos ignorar la importancia del cine en el Teatro de nuestro tiempo. Ya es un lugar común la influencia que el cine ha ejercido en la literatura americana de post-guerra. Tal vez sea conveniente abolir los artificios formales que separaban un arte del otro..."

"Los grandes autores americanos son Tennessee Williams y O'Neill... En Estados Unidos, no existe una tradición teatral. Para los autores serios es un esfuerzo inmenso convencer al público de que la experiencia teatral es un esfuerzo unido entre el autor y el equipo de actores..."

"El Nuevo Teatro está condenado a deslizar entre sus propias experiencias. La mayor parte del público continúa en el teatro para escapar a la vez del arte y de la realidad..."

Es sabido que las obras de Edward Albee tienen títulos que no son fáciles de traducir. En París se recuerdan las obras de Albee más por las caras de actores que las interpretan que por el nombre de la obra. Se recuerda más el nombre de Terzoeff en "Zoo Story" que a "Zoo Story"; se recuerda más los rostros o los nombres de Raymond Gerome y Madeleine Robinson en "Qui a peur de V. Woolf" y hasta el de Richard Euron y Elizabeth Taylor en el film...

Recientemente fue estrenada en París "Delicate Balance". Podría traducirse por "Equilibrio Frágil" y quizá por "Equilibrio inestable", y la crítica la ha celebrado, con el mismo tono de la crítica de New York. Se habla en París de esta obra de vanguardia con tono de caricatura de teatro de boulevard. Una caricatura que tiene sus raíces en el teatro de Samuel Beckett.—Samuel Beckett que para Edward Albee representa en Francia la innovación. Sin embargo, aconsejan algunos críticos parisenses, que no conviene pensar en las influencias, porque Albee es un autor americano y escapa a las referencias europeas. "Su mundo —afirma Jean Paget—"Combat"—es el de la indecencia y el de la crueldad americana. Allí los burgueses son lobos. Me gusta que Albee nos muestre sus lobos tragando. Y que sus obras tengan la bendición de Jean Anouilh, Bernstein, Mauriac... Esos lobos tienen la envergadura del continente americano..."

En "Delicate Balance" es un pedazo de la vida americana: una ciudad lejana, reuniones en el Country Club, gente elegante y desprovista de imaginación y aburrida, sin saberlo separada de la realidad. Este pedazo de realidad que arrastra de alguna manera la influencia del Teatro de Sofócles, y Noel Coward, representada por la "troupe" de Jean Louis Barrault y Madeleine Renaud crea la nostalgia de verla representada por una troupe americana, en Broadway, donde seguramente trascendería más fácilmente el clima de Albee, que es el clima espectral de Edgar Poe y de la alienación de nuestro tiempo...

Ulyses panorámico

El cine de nuestro tiempo tiene la tendencia de explicar las obras literarias como si narrara historietas o compusiera muñequitos para un lector gigante o, simplemente, lo contrario, compusiera "super films" para un hombre medio con asombros de "lilliputiense".

Recientemente, fue estrenado en París el film "Ulyses" de Joseph Strick —que realizó "El Balcón", sobre textos de Jean Genet y que prepara "Justina" de Durrel.

Las 700 páginas y los 200 personajes de James Joyce han sido reducidos en un largo film que dura dos horas. Como todos los films inspirados en textos literarios podría largamente discutirse, pero es ya un es-

fuerzo victorioso lograr una adaptación del universo de James Joyce que va más allá de lo estrictamente literario, porque es tal vez, adaptar a la imagen la técnica del monólogo interior.

La crítica de París conviene en esta ocasión del estreno de "Ulyses" de James Joyce, por Joseph Strick, que no es Ulyses esencialmente un melodrama de la condición judía y se pregunta frente al film, por qué insiste Joseph Strick en los efectos de complicidad con aquellos espectadores que se complacen en un cierto folclore yidish... Se pregunta, igualmente, por el resultado de esta experiencia, que tiende a sumergir al espectador en un clima de obscuridad. El crítico Henry Chapier afirma: "Lo curioso de las imágenes filmadas por Strick es que choca el texto original. Esto no es extraño. Las frases de Joyce no están hechas para ser leídas en voz alta. La relativa juventud del lenguaje adquiere en la banda sonora una dimensión inesperada. Es mejor descubrir a Joyce leyéndolo. La transposición de Strick escapa a los efectos de un espejo deformante..."

Vieja Guardia: Sartre

El film de Serge Roullet inspirado sobre la "nouvelle" de Jean Paul Sartre: Le Mur —El Muro, que no obtuvo durante su presentación en el último Festival Internacional de Cinematografía de Venecia, mayor apoyo por parte de la crítica especializada, fue proyectado en París y en Nueva York, recientemente. En esta oportunidad Jean Paul Sartre respondiendo preguntas formuladas por los estudiantes con relación al film dijo: "El verdadero tema del film, no es la intriga sino el tiempo... Se ha reprochado al film su lentitud. Pero el problema que se planteó Serge Roullet era el de hacer vivir a los espectadores la muerte de los personajes y de hacerlos vivir en su lentitud..."

El crítico Henry Chapier—"Combat"—exclamó, no sin razón en esta oportunidad: "Como los héroes de la "nouvelle" de Sartre, en el film de Roullet avanzamos penosamente a través de una larga noche de espera, en este literario, teatral y lejano episodio de la guerra de España".

El Kafka joven

Max Brod descubrió biográficamente a Franz Kafka, pero existía una laguna en esa biografía y era aquella zona de sombra que sentíamos cuando pensábamos en Kafka joven. Klaus Wagenbach durante seis años ha reconstituido la imagen de Kafka de los primeros tiempos. "Franz Kafka, années de jeunesse —1883-1912"—revela la investigación penosa a través de documentos, prácticamente destruidos por los nazis. Leyendo estas páginas de algún modo recordamos la infancia de Dostoiévski —transcurrida entre un padre comerciante interesado por el triunfo social y una madre modesta y paciente.

De la imagen de este Kafka de Klaus Wagenbach se descubre el Franz Kafka condenado a un eterno exilio, despegado de todos los lazos afectivos, indeciso, indiferente, entregado a su deseo de soledad hasta la inconciencia, como el aventurero de la nostalgia de los contactos humanos, que haría exclamar a alguno de sus condiscípulos: "Lo queremos y lo estimamos, pero es imposible una amistad íntima con él. Está como encerrado dentro de un fanal... Siempre es extraño y lejano..."

La importancia del texto y de la investigación de Klaus Wagenbach es la de reconstruir la primera juventud de Kafka, al mismo tiempo que la de aportar un testimonio y documentos sobre la época, el contexto político social y lingüístico de Praga,

mesa redonda

SIERRALTA TINTA Y CERAS

Cultivar una técnica suele procurar al artista interesantes revelaciones, que ayudan a precisar y hacer sensibles sus propias ideas plásticas. Siempre se ha afirmado, con toda razón, que la disciplina es de por sí un comienzo, una experiencia para cernir de cerca las inquietudes y búsquedas, y hacerlas más auténticas dentro de su claridad. Las obras de Marielena que se exhiben en el Ateneo de Caracas, reflejan un intenso sentido de la indagación, dentro de técnicas afines, bordeando siempre un mismo tipo de manifestación plástica, desarrollando en varias fases cada posibilidad. Dentro del espíritu informalista, sus composiciones tienen una realidad humosa, lavada, de colores atezados e intensos, que se propagan como manchas o grutas. Es evidentemente un mundo íntimo, sugestivo, que evocan la contemplación interior, la evasión en los espacios soterrados. Por la factura, estos dibujos se asemejan notablemente a los efectos logrados por el grabado, tal vez porque en su proceso hay pasos similares; por ejemplo, la utilización de etapas de "impresión" de tintas, de cubrimiento con cera de algunas partes de la composición, de lavado y nuevas aplicaciones sucesivas. El logro final es satisfactorio y agradable, en su apariencia; efectivo en la perspectiva de amplia búsqueda futura, apoyada en la calidad ya presente. Hoy en esta primera exposición esa acostumbrada pluralidad de los inicios, que no sabríamos si considerar tendencias naturales de una realidad que se persigue, o las vacilaciones (también comprensibles) del camino en pleno forjamiento. Nos atreveríamos a conjeturar una mejor posibilidad en aquellas obras donde la composición es más apretada y concisa, donde se hace más espesa y misteriosa la unidad del espacio y las formas que encierra. El talento de la artista, su experiencia y dedicación en esta particular especialidad, son buenas razones para seguir esperando de ellas excelentes manifestaciones en los próximos años.

R.G.

IMAGEN PLÁSTICA DE CARACAS

CARACAS VISTA POR SUS PINTORES presenta cuarenta y cinco obras de igual número de pintores, que participaron en esta exposición al aceptar un tema único —la ciudad— que tratarían de acuerdo a sus propias interpretaciones y procedimientos plásticos. La mayoría de ellos siguió una tendencia figurativa y empleó el óleo. Casi podría afirmarse que una visión de conjunto de esta muestra destaca la preocupación de estructurar los trabajos alrededor de una imagen del objeto, que surge multívoca por la individualidad del conocimiento. El pintor lanza su sensibilidad sobre la ciudad y toma de ella un aspecto que elabora dentro de su propio marco vivencial. A partir de este hecho se perfilan tres orientaciones en la Exposición. Un grupo de obras presenta una visión panorámica del valle y la ciudad, tratando de captar el fenómeno en su conjunto. Otro grupo más bien retiene un aspecto particular de ese conocimiento, podría decirse un detalle, y entonces ofrece una calle, una arquitectura, un paisaje. En casi todas las obras está presente la vegetación y la topografía, y muchas veces, la ciudad arquitectónica es relegada. Es como si el tema se hubiera querido resolver por la pintura de la naturaleza. Hay abundantes pastas con diversos tonos y matices del verde y el azul y algunos cuadros ofrecen un colorido muy vigoroso. Otros se señalan estudios de masas, sombras y volúmenes aplicados a las montañas. La tercera orientación viene da-

da por la sobras que se propusieron hacer una interpretación del tema, más ligada a la vivencia del mismo que a su imagen visual. Hay entonces cuadros definitivamente abstractos, que se resuelven por el color, por estructuras de masas y líneas, sin que falten estudios de luz y atmósfera para una composición ambiental.

Esta exhibición también contiene cuarenta y cinco resultados, pues en ella se instituyó un premio único creado por la Fundación Eugenio Mendoza. Actuó un Jurado para designar la obra ganadora, y de acuerdo a su veredicto es posible inferir el criterio seguido para evaluar las obras que participaron en el concurso. Todo parece indicar que la valoración se hizo a nivel del tema y en relación con su expresión gráfica. Nuestra intención, aquí, no es la de discutir el juicio emitido por el Jurado, pero sí manifestamos nuestro desacuerdo con el criterio que fundamentó ese juicio, y el cual revela una concepción y una posición por parte de los miembros calificadores que, entre otras características, a la ya señalada de tomar como punto de partida el tema —lo cual, entre otras cosas, implica un juicio de contenido—, se agregan la condición de que el objeto pueda ser reconocido en la obra, y la de una suerte de pre-concepción sobre el tratamiento del tema, que aquí parece ser la exigencia de manifestar la evolución de la ciudad a lo largo de su historia. Habría, por tanto, un criterio que no se aplica a las formas plásticas sino a otras propiedades de la obra, pero el cual soslaya, entonces, valores estéticos. Nuestra apreciación final es la de que esta Exposición da elementos para la dialéctica del movimiento plástico venezolano, en el sentido de que, tomada en conjunto, no da una visión de la pintura que se hace en Venezuela en el año cuatricentenario, y más bien, rememora lo que ya desapareció como concepción plástica.

R.M.C.

GRACIELA SAMPER: TAPICES Y COLORES

Forman un hermoso conjunto, estos tejidos y tapices de Graciela Samper, presentados para fin de año en la Sala de Exposiciones del Ateneo de Caracas. Se adivina desde el comienzo que detrás de esta labor hay una personalidad inquieta, un talento respaldado por tanto amor y convicción por el trabajo de arte aplicado, que traspasa sus fines utilitarios. O si se quiere, que ennoblecen la utilidad, dándole un alcance superior a la función decorativa. Originales, cargados de formas y tramas que recuerdan frondas, cauces, pieles, texturas, los tapices y tejidos de Graciela Samper son una excelente demostración de las posibilidades de las artes plásticas aplicadas y concebidas en una intención eminentemente creadora. No creemos que Samper sea una pintora rezagada, una artista que prefiera tonos menores. Al contrario, su vocación está apuntando perfectamente en un camino que le es propicio y, según vemos, bastante fecundo. Pocas veces hemos encontrado, a través de una muestra sucinta, tanta riqueza inventiva, frescura, imaginación. Naturalmente, hay muchísimos puntos de contacto que no son más que una referencia inevitable de la pluralidad de mundos en que vivimos. Los colores de la artesanía de la India han influido a los escandinavos y éstos a todo el mundo. A su vez México revela, en su arte popular, afinidades cromáticas con muchas creaciones asiáticas del mismo tipo. Por eso sorprende, por inesperada y un tanto absurda, la calificación de "colores nacionales" establecida por la crítica Marta Traba al presentar esta exposición. El naranja, el rosa y el mo-

rado no son patrimonio nacional de país alguno. La más tímida mirada a la artesanía de cualquier país del mundo, comenzando por los "fríos" suecos, y concluyendo en los "cálidos" africanos. Estas afirmaciones tajantes, con sus implicaciones arbitrarias, tan del gusto de la famosa polemista argentina, siempre llevan un margen de confusa provocación; en este caso, imaginamos, echada simplemente al voleo. Graciela Samper (en la cual no vimos predominar precisamente esos colores) es una personalidad, y su obra dice bastante de ella.

R.G.

DIBUJOS

Carlos Poveda, costarricense, es un artista autodidacta que ha venido exponiendo desde 1961 en diversos países del continente. Aunque no reside en Venezuela, ya ha exhibido tres veces en el país. En el Centro de Bellas Artes, Maracaibo, el año pasado, en la Exposición Latinoamericana de Dibujo y Grabado, recientemente en Caracas, y ahora en esta muestra individual de dibujo. Poveda lleva a cabo un estudio de la línea en sus trabajos. La superficie en blanco recibe un trazo que poco a poco se cierra o se relaciona con puntos situados a un lado u otro de la línea y de aquí resulta una figuración. Surgen, entonces, cuerpos deformes y contrachos, pero al mismo tiempo, curiosos y atractivos. Las imágenes de estos monstruos también reciben un tratamiento por parte del artista, principalmente en el rostro. Allí las sombras en distintos niveles y áreas les dan una expresión, a la cual coadyuva su propia trama lineal y en la que los ojos ofrecen inmediatamente una expectativa. Alguien podría interesarse en el poder de referencia de esas figuras y buscar sus significaciones, pero nosotros estudiamos los procesos constructivos que definen a la obra. Poveda utiliza esmalte comercial y lo aplica con el mango del pincel valiéndose de varios pulsos. De este modo, el trazo surge grueso y denso unas veces, y otras, más bien fino y nervioso. La línea está sometida a un continuo crecimiento, que pasa por distintos ritmos y ángulos, direcciones y grosores, y en ciertas secciones se desvanecen en difuminos del gris al negro. Toda esta construcción lineal que se inventa y se niega, aparece y desaparece, y cuyo desarrollo en el espacio determina por ahora una figura, parece orientarse hacia la eliminación de ésta para dar paso a la línea pura y la indagación de todas sus posibilidades.

R.M.C.

ANGEL HURTADOhacia una textura del espacio

Los cuadros de Angel Hurtado pudieran ser interpretados como una ambición sideral de la pintura. La primera impresión, para cualquier tipo de espectador, es que Hurtado trata de representar un espacio poético, proveniente, sin duda, de una zona imaginaria o presentida. Pero la especulación subjetiva no es la única cualidad condicionante en estas Materias del Espacio (1) que Hurtado exhibe actualmente en el Museo de Bellas Artes. Es fácil también advertir que su experiencia y preocupación de pintor, lo conducen de modo natural hacia un tratamiento sensual de la materia pictórica. Partiendo de una identificación y un criterio que inicialmente lo vincularon a Hans Hartung, en cuanto a que Hurtado sintió la necesidad de emplear el espacio abierto, donde las formas, progresivamente eliminadas, adquieren la importancia y la agilidad de signos casi caligráficos. El plano básico del cuadro no era ya el soporte donde el pintor construiría un repertorio de formas expresivas, simbólicas o representativas, sino, al contrario, sería el espa-

cio mismo, la preocupación, el tema central, constituido en núcleo del problema que el artista intenta resolver. La insistencia en una escritura plástica, convertida en signos puros, transformada en una gesticulación directa y, tal vez, impremeditada; conduce inevitablemente al pintor a entregarse a esa suerte de goce sensorial, determinado por el color y la materia, el pigmento y la textura, que constituyen hoy en día la esencia formal de su pintura. Factores de índole formal que sirven de soporte a la argumentación poética e imaginaria de su obra.

Manuel Quintana Castillo.

(1) Hurtado expone en el Museo por invitación, especial del INCIBA.

LA RUTA DE LOSADA

VEINTICINCO MINUTOS de duración alcanza este documental realizado por la Compañía Shell de Venezuela como homenaje a la ciudad de Caracas en su cuatricentenario. Nada más justo y oportuno para este homenaje que evocar la travesía del conquistador y fundador de la ciudad en esta fecha tan significativa para los caraqueños. Gran parte de los veinticinco minutos del cortometraje se han destinado a seguir el perfil de esos pueblos y ciudades de España en donde Losada pasara su niñez, su adolescencia, su juventud, y donde sintiera nacer el amor por la aventura y el riesgo. Sensiblemente, sin otro alarde técnico que una imagen clara, sobria y nítida, la cámara de Giuseppe Nissoli nos va mostrando el paisaje que contemplara Losada: Río Negro del Puente (donde nació a comienzos del siglo 16), Plasencia, Salamanca, Trujillo, Mérida; el suelo extremeño, áspero, crudo, luminoso, despojado de lirismo pero no de belleza, que acaso es como un anticipo del escenario que verá en América; Sevilla, Sanlúcar; Andalucía y los puertos españoles del Atlántico, la puerta hacia el océano. La cámara contribuye a dar mayor expresión a esta secreta atmósfera del tardío medievo español que fue familiar a Losada y que tal vez alimentó la pasión por lo desconocido. Igual transparencia y sobriedad tiene el paisaje de Coro y de El Tocuyo, donde Losada permaneciera durante algún tiempo antes de emprender la codiciada conquista del Valle de los Caracas. Sin duda el elemento más importante de este documental es la fotografía: no hay búsqueda especial ni estratagemas, sino un enfoque lineal y preciso cuyo valor es dejar que la imagen por sí sola se exprese con absoluta unidad de tiempo. No así el texto que la acompaña, escrito por Angel Ara, el cual se nos antoja excesivo y metafórico, cuando tal vez hubiera sido más justo un comentario llano y explicativo que sirviera para apoyar oportunamente la flexibilidad de la imagen. Pero aun así, este cortometraje elaborado por el equipo técnico de la Shell, que ha tenido como productor a Guillermo Carrera, cumple su objetivo como un serio y magnífico homenaje a la ciudad en sus cuatro siglos y al recuerdo de su fundador.

E.P.

HUNG, BORGES, ESPINOZA

La exposición de los tres pintores trae poco nuevo de ellos. Algunos trabajos de años anteriores están firmados por Borges y nuevas soluciones de Espinoza y Hung, sin hallar este último la calidad de sus materias flotantes.

En Hung se repite a base de líneas puras y geometrías de las superficies del lienzo, ahora, con dos manos inexplicables, dos manos como guantes, como guantes helados, absurdos, sin ningún oficio, sin poder corregir la caótica composición del cuadro.

Por el contrario, y a pesar de la sala, exageradamente pequeña para las dimensiones de estos lienzos, puede sentirse en Borges la evolución feliz que ha sufrido la figura y el

color en este pintor. Antes logrados a base de pinceladas cortas, como cuchilladas, las figuras se veían necesitadas de una mayor desenvoltura, la línea impedía que el color, que sus multitud de colores permitieran gobernar mayores vacíos, y ahora la línea se hace curva, sigue la naturaleza de la forma y conspira con el color, para satisfacer sus propósitos.

Ejemplo de esta evolución es el gran lienzo titulado "Las altas finanzas", donde seres pequeños, degenerados, se regocijan en el placer de la farsa.

Espinoza da un salto y cae en la fotografía. Ahora no es ya el pincel. Son fotografías en sobrias composiciones, donde un mismo modelo se repite en el ensamblaje de tonos y profundidades quietas, mostrando en esta ocasión un esfuerzo por abarcar nuevas experiencias para su obra.

F.M.

LOS CUENTOS DE GARCIA MARQUEZ

LOS FUNERALES DE LA MAMÁ GRANDE", libro de cuentos que escribió Gabriel García Márquez en Caracas, fue reeditado recientemente por la Editorial Sudamericana, casa que también publicó su novela "Cien años de soledad". Este tomo apareció por primera vez en 1962, en la serie de Ficción de la Universidad Veracruzana. Los ocho cuentos que integran el libro llevan la clave de la obra creativa de García Márquez, y la cual está en la dependencia e independencia de sus trabajos, sean cuento o novela: independencia en cuanto sus elaboraciones logradas y redondas, con un valor propio, y dependencia en cuanto que se abren hacia una concepción total del mundo literario que su autor va forjando con pulso firme. Estos cuentos han sido escritos utilizando una técnica que podemos caracterizar como la narración de acciones explícitas —reacciones de los personajes expresadas a través de sus movimientos— que se condensan en una *gestalt*: la actividad total del personaje. De este modo, los seres literarios de García Márquez se definen principalmente por sus propios actos. Esos mosaicos de movimientos que se van agrupando en progresivas síntesis, como ampliaciones continuas, constituyen una de las características formales que presentan las obras de este escritor desde cuando apareció, en 1955, su cuento "Un día después del sábado", incluido ahora en el tomo de "Los funerales de la Mamá Grande" desde su primera edición. Así, en este relato hay una acción que se construye del siguiente modo: "Por encima del zumbido del ventilador eléctrico, oyó los golpes en la puerta y recordó con impaciencia que Argenida había la siesta en la última alcoba del corredor. Ni siquiera se le ocurrió preguntarse quién podía importunarla a esas horas. Volvió a abotonarse el corpiño, traspuso la puerta alambrada, caminó derecha y afectada a lo largo del corredor, atravesó la sala recargada de muebles y objetos decorativos y antes de abrir la puerta vio a través de la red metálica que allí estaba el padre Antonio Isabel...".

Nos parece que este cuento y los relatos "La siesta del martes" y "Los funerales de la Mamá Grande", son los trabajos más importantes del tomo que comentamos. El tema de "La siesta del martes" es el sopor que so-cava la voluntad de los habitantes de un pueblo —que por la descripción se asemeja mucho al Macondo de la época de la compañía bananera— y el cual solamente puede ser roto por un acontecimiento tan extraordinario como la llegada de una mujer y su hija, madre y hermana de un ladrón desconocido, muerto en el pueblo la semana anterior, y cuya tumba van a visitar estas mujeres. El párroco del lugar tiene que hacer un gran esfuerzo para levantarse y proporcionarles las llaves del cementerio. El cuento está escrito con un gran poder de síntesis y su narración es rectilínea, interrumpida nada más por la referencia a un hecho anterior —la muerte del ladrón— y continuada luego hasta el final con una fluidez segura. "Un día después del sábado" presenta una estructura narrativa que tiene mucho interés. Se destacan tres personajes: la viuda Rebeca, el padre Antonio Isabel y el muchacho forastero. Rebeca se coloca en la introducción, el padre Antonio Isabel en el nudo y el mu-

chacho en el desenlace. Pero estos momentos del relato están enlazados por el problema de los pájaros que llueven muertos sobre el pueblo, así como también los personajes se mueven de una parte a otra. Ocurre que el autor quiso caracterizarlos con cierta prolijidad, y tomamos como punto de referencia para la división del relato, precisamente, las masas de datos que se refieren a cada uno de ellos, dispuestas en lugares precisos dentro del desarrollo del asunto. En "Los funerales de la Mamá Grande", la oligarquía conservadora de Macondo se continúa en la familia de la Mamá Grande con más poder feudal. Para recrear literariamente las estructuras medievales que tanto da en caracterizar García Márquez, elabora un personaje símbolo que es la Mamá Grande y la cual ejerce su influencia sobre el país, y aún en el extranjero, desde su matriarcado centenario. En este cuento, la expresión tiende a ir más bien hacia la descripción que a la narración, y hay mayor abundancia de lenguaje, hinchado, si se quiere, con la rica imaginación de este escritor, que ya se empieza a desbordar hacia lo maravilloso. A partir de este libro, la orientación de forma y fondo que llevará a "Cien años de soledad" está trazada claramente.

R. M. C.

MUSICA EN EL ESPACIO

Si un espacio en otro (el que buscamos para la Música) este artículo es resonancia; lucha en otro, Música y Átomos, contra aquellas palabras, como esa estatua que quiere salir de la piedra, la estatua del espíritu. Un golpe, "un golpe de dados jamás abolirá el azar", un golpe ha hecho tomar a aquellas palabras nueva forma: el golpe es el tiempo, el azar es la idea, el espacio del tiempo.

¿La Música, es en el tiempo? Pero la Música no cuenta con el tiempo: ni un cadáver, dice Heidegger, es simplemente ante los ojos, ya que es posible objeto de la Anatomía Patológica. "El ser ahí es en el tiempo"; su manera de ser temporal es contar con el tiempo. La Música está en el tiempo, se la ve en el tiempo, espacia. liza: es el cuerpo que se acomoda percibiendo, encuentra espacio, idea para el tiempo. El tiempo es cantidad continua, dice Aristóteles; pero la discontinuidad es un momento de la cantidad (Hegel, Lógica), y ella es también entera (la discontinuidad) como momento que es de lo entero. (En la parte está el todo). La discontinuidad, discreción, de lo continuo, del tiempo, es el espacio y a la inversa.

Las experiencias "concretas" y "electrónicas" de Stockhausen, Pousseur, Eimert, cultivan esa discontinuidad; quieren que se vea el hecho musical: índices de racionalidad lo llama Pousseur. Huecos en el tiempo, caos (caos, dice Unamuno, quiere decir bostezo, hiato. Caos; es un abismo que se abre"). Música caótica, abismal.

Si no queremos concretarnos, pensar que el espacio y el tiempo son en lo que es espacial y temporal, lo material, podemos alienarnos, buscar la esencia del tiempo: "si nos movemos a lo largo de la continuidad concreta, dice Husserl (Fenomenología de la Conciencia del tiempo inmanente) progresamos en las modificaciones constantes, y en ello cambia constantemente el modo transcurrido, o sea, la continuidad transcurrida de los respectivos puntos temporales; el cambio constante, el transmutarse del ahora en antes". Muy husserlianamente llama Stockhausen a una obra suya "Zeitmasse", masa de tiempo: música aleatoria: los ejecutantes alargan y acortan sus "partes" alternativa y simultáneamente. El tiempo queda librado al azar "... jamás abolirá el azar". De la piedra sonora quiere surgir la estatua, la forma del tiempo, el espacio.

José Luis Ruggeri,

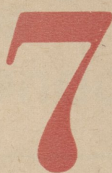
ossipzadkine

Y LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA

ZADKINE fue, indudablemente, un creador de su tiempo. Tal cual lo insinúa la ambigüedad de esta sentencia, hay que considerarlo un contemporáneo, artísticamente hablando, y con la misma verdad, uno de los ases forjadores de la realidad plástica de su momento histórico. Podría discutirse, en efecto y con sobrada razón, la irregularidad de sus aportes, la inestable calidad, la parcial asimilación a estilos y obras superiores a la suya. Pero en justicia nadie puede negar a Zadkine haber estado inmerso en ella, haciéndola y formando parte intrínseca con la realidad que hoy la sustenta para nosotros. Vista así, con la ventajosa perspectiva de casi medio siglo de incesante renovación, podemos fijar algunas líneas principales en la obra de Zadkine, nutrida por esa poderosa corriente colectiva que fue el cubismo, alertada por los grandes descubrimientos dados, surrealistas o africanos; sacudida en fin, por la convivencia con tantas experiencias excepcionalmente fecundas en consecuencias que todavía hoy se quieren registrar, con una cierta ingenuidad, es claro, entre las nuevas tendencias de memoria corta. Si partimos de la base lejana de la escultura contemporánea, descubrimos en la obra de Zadkine referencias generales a la fortaleza y fluidez formal de las esculturas de Rodin, a las cuales se yuxtaponen, una multiplicidad variable de confluentes, comunes visiones y maneras desbrozadas en el curso de una trayectoria plástica. No es extraño ver tras la tendencia a la síntesis armoniosa, del gusto ocasional por las formas redondeadas y macizas, un deje del espíritu de Maillol, llevado, como la influencia de Rodin, a un grado perceptible sólo en una visión referencial de la progresiva transformación de la escultura desde fines y comienzos de siglo hasta las primeras décadas. Zadkine fue pródigo en su manifestación. Aceptó muchas tentaciones, holló muchas tierras. Estilizó la figura humana, su tema esencial, como el de tantos otros escultores, llevándola a una arquitectónica mole, conformada por líneas agudas o impresionistas, resumida en equilibrios de concavidades y convexidades, donde el espacio fluye y se aloja, alternativamente. Barroco a veces, naturalista despojado otras, dentro del peculiar gusto cubista. Cercano al virulento sentido del gesto de Lipchitz; o serenamente confundido en el abiquamiento de formas e impulsos. La hora de la verdad es difícil en artistas como Zadkine, desde luego auténticos y compenetrados con su época, no como simples testigos o artistas marginales, sino implicados en el reto de cada nueva experiencia y proposición; y no obstante, su obra no es imponente, porque carece de la coherencia, del rigor, de la unidad, del inmediato impacto de otros escultores que, en su mismo tiempo, lograron definir una personalidad más original y, en consecuencia, más creadora. Una poesía tosca, una torpeza sublimada, un ímpetu huraño y a medias renuente, en la diversidad de obra crean el espíritu familiar necesario para vincular las experiencias cumplidas. Su muerte, prácticamente ignorada por la prensa venezolana, con pocas y honrosas excepciones, nos ha traído a la actualidad su figura de ruso exilado, la aventura fabulosa del siglo en que vivió, la vigencia de estas cosas suyas, en adelante su más exaltada existencia, su única realidad permanente. Ante ellas cabe el respeto de una obra valiosa, continua, desprovista del aliento genial y poco proclive al toque de maestría; y todavía entera, resistente, en su inconforme y tensa dignidad.

ROBERTO GUEVARA

colaboran en la redacción de mesa redonda: roberto guevara, roberto monterro castro, esdras parra y francisco massiani.



RELATOS DE CATACLISMO Y POESIA

IMAGEN
recomienda

LOS PEQUEÑOS SERES / Salvador
Garmendia

escrita en 1959, ésta es, sin duda, la primera novela venezolana que intenta por vías y procedimientos nuevos, acercarse a los temas febriles de nuestra ciudad y sus habitantes; publicada ahora en su segunda edición. Edit. Arca (Montevideo).

CUENTOS VENEZOLANOS / Selección
y notas de Enrique Congrains Martín

no se trata de una antología en el sentido tradicional, sino de una selección para señalar los fenómenos del lenguaje, temática y situación, que se dan en el proceso de nuestra científica. Edición del Instituto Latinoamericano de Vinculación Cultural.

GAZAPO / Gustavo Sáinz

experimento narrativo de un adolescente sobre la adolescencia, que es, realidad, una tentativa por rescatar los instantes aturridos y huidizos de esta edad antes de alcanzar los límites de la edad adulta. Edit. Joaquín Mortiz (México).

SOLEDAD DE LA SANGRE / Marta
Brunet

los ocho relatos de este libro —último de la recientemente desaparecida escritora chilena— están considerados entre los mejores de su obra literaria y en donde se revela toda la verdad de su estilo y de su arte. Edit. Arca (Montevideo).

CLAUDE LEVI-STRAUSS O EL NUEVO
FESTIN DE ESOPHO / Octavio
Paz

Suerte de introducción al pensamiento de uno de los más grandes exponentes del estructuralismo; pero también dilucidación de un tema constante en la reflexión estética de Paz: el lenguaje. Edit. Joaquín Mortiz.

LA REVOLUCION TEORICA DE MARX
/ Louis Althusser

el aporte de Marx visto no como una estructura cerrada o congelada, no como dogma, sino como base fundamental de una filosofía que todavía está por constituirse plenamente; Edit. Siglo XXI.

EROS Y TANATOS / Norman O.
Brown

una interpretación psicoanalítica, realmente impresionante, de la naturaleza humana, la historia y la cultura a partir de dos impulsos primordiales del hombre: el amor y la muerte; primera edición española. Edit. Joaquín Mortiz.

LOS NARRADORES ANTE EL PUBLICO / Varios autores

segunda serie de una tentativa editorial que ha tenido gran éxito: los narradores mexicanos contando y analizando públicamente su propia vida y su obra; aparecen esta vez, entre otros, José Revueltas, Jorge Ibargüengoitia y Gustavo Sáinz. Edit. Joaquín Mortiz.

LOS lectores de "Hombre que daba sed" (1), la colección de relatos de Adriano González León que acaba de publicar el editor Jorge Alvarez, en Buenos Aires, asociarán con algún trabajo estos textos impresionistas, torrentosos y nostálgicos, con "El Techo de la Ballena", ese movimiento de jóvenes pintores y poetas venezolanos, de estirpe neo-dadaísta, que protagonizó en los últimos años, en Caracas, algunos escándalos soberbios. Anticlericales, progresistas en cuestiones políticas y, en literatura y arte, de un vanguardismo militante, los "balleneros", sin embargo, constituyeron algo más que un grupo de epígonos tardíos del surrealismo o dadaísmo europeos. Si sus paradigmas, en el dominio de la creación poética, fueron Antonin Artaud, Breton o Desnos, su acción social, sus insolentes manifestos y sus exposiciones explosivas, tuvieron siempre un contenido profundamente americano, y los blancos de su agresividad y de su humor exasperado no fueron anodinas, impalpables siluetas oníricas, sino instituciones, hechos y personajes muy concretos de la realidad venezolana. Osados, contaminados hasta los huesos por la problemática social y política de su país, poseídos de una voluntad intransigente de contribuir a un cambio radical que no sólo suprimiera las más obvias injusticias, sino, a la vez, los prejuicios, los tabúes, y revolucionara al mismo tiempo, como pedía Rimbaud, la sociedad y la vida, esta etapa de los "balleneros" parece haber sido más de agitación que de creación artística, más de demolición que de construcción. Y si se analizan las publicaciones colectivas e individuales del "Techo" tal vez se descubra que su deuda con el surrealismo o con los poetas de la "Beat Generation" —a quienes también rindieron culto—, es menos artística o ideológica, que técnica y formal. La estrategia del escándalo, los métodos de la provocación, las tácticas del disturbio espiritual y moral que surrealistas y "beats" perfeccionaron, fueron utilizados por los "balleneros", dentro de su contexto nacional, de una manera que puede llamarse funcional. En cambio, ni la escritura automática, ni la exploración del inconsciente, ni el misticismo o la entronización de las drogas como estímulo creador preponderante parecen regir los escritos balleneros. Se ve bien esto, en el caso de los excelentes relatos de González León, que ha sido uno de los animadores principales del "Techo" y autor de varios de sus textos teóricos. Aunque algunos de sus cuentos ostentan epígrafes de surrealistas como Artaud y Desnos, y, uno de ellos, una alusión a la magia —"La magia, considerada en síntesis, es la ciencia del amor"—, ni los temas ni el tratamiento denotan una filiación onírica o "beat". Al contrario, se trata de textos que por su contenido y su factura se alinean dentro de una tradición narrativa americana característica: el realismo poético. Algunos, incluso, se aproximan bastante, por su anécdota, sus tipos humanos y el marco en el que están situados, a la literatura regionalista, aunque la perspectiva desde la que González León encara sus historias sea diametralmente opuesta a la de un criollista o costumbrista. La semejanza es sólo exterior, pero sin embargo significativa. González León construye sus ficciones con materiales que proceden de una realidad histórica y social muy precisa —la aldea y el campo venezolanos— aunque, desde luego, sus intenciones literarias no son la exaltación folklórica de la provincia ni la descripción detallista y complacida del paisaje local, sino el rescate de ciertas vivencias humanas nacidas en esos ambientes. El tono nostálgico, reminiscente, de casi todos sus relatos sugiere algo así como una tentativa de recuperación, a través de la literatura, de ciertos climas, personajes y situaciones conocidos por la experiencia y conservados en la memoria. (Aunque González León vive en Caracas, donde es profesor universitario, procede del interior, de Valera, donde nació hace 34 años). Y uno de los relatos —"Los gallos de metal", tal vez el más logrado del libro— está elaborado, incluso, en forma de una evocación. Refiriéndose a un libro anterior de González León ("Las hogueras más altas", Premio Municipal de Caracas), Miguel Angel Asturias escribió: "Es de este contraste de paisaje estático y de un azogado movimiento de cosas humanas, de donde extrae su secreto Adriano González León". Yo no conozco el libro precedente de este autor, pero en "Hombre que daba sed", la técnica me da la impresión de ser exactamente la contraria. Casi todos los relatos están contruidos en torno a una situación humana dada, estacionaria, que no se modifica o a lo largo de la narración, y que va revelándose mediante asociaciones de ideas, introspecciones, y recuerdos de los personajes o, lo que es más frecuente, a través de invocaciones de un invisible relator. "El Arco en el cielo" presenta al camionero Camilo Ortiz reviviendo los episodios capitales de su vida mientras conduce locamente su vehículo por "una carretera que no va a ningún lado, o va al infierno"; al final, Ortiz desbarranca el camión para vengarse de sus frustraciones y derrotas. Entre el principio y el

fin deben haber transcurrido unos minutos, quizá sólo unos segundos. El presente de la narración dura un instante y comprende un único episodio: el de la catarsis. Todo lo demás es una vertiginosa ronda de recuerdos amargos que pasan por la conciencia del personaje, ahondando su crisis, hasta precipitarlo en ese acto de desquite. La construcción de "Los pasos de rigor" es idéntica; el campanero o sacristán de la aldea sigue, a lo lejos, a un cortejo fúnebre y, mientras, su memoria retrotrae ciertas imágenes liberadoras en las que ha volcado su ferviente deseo de evasión —la llegada a la aldea de unos músicos, la primera función de cine—; al final del cuento, "la situación es la misma: el cortejo no ha llegado aún a la tumba. El movimiento todavía es menor en "Madam Clotilde", el más delicado y emotivo de los siete relatos: la adivinadora, pitonisa, maga y farsante, aparece sola, en su mundo de pacotilla y abalorios, acariciando melancólicamente su bola de cristal y su mazo de naipes, repasando mentalmente sus andanzas, desventuras y sueños; al final, la vemos tendida en el suelo, muerta entre sus tiernas mentiras. Todo puede haber ocurrido en un fragmento de segundo, el relato puede ser el desarrollo en cámara lenta de una intempestiva lluvia de imágenes que cruzó la conciencia de Madam Clotilde en el instante que caía fulminada. Sólo la estructura de "Los gallos de metal" se diferencia nítidamente de describe la marcha del grupo a través de una nahistoria, una sucesión de actos que van delineando anímicamente una situación y un personaje; aquí también se trata de una danza de imágenes evocadoras, pero la diferencia radica en que esta resurrección de un pasado no tiene como sede al propio personaje, sino al narrador, que se sitúa fuera de lo narrado. Ramón Corrales, el héroe de "Tramo sin terminar", es, como Camilo Ortiz, un hombre enloquecido, arrancado de sí mismo, por la desdicha; él no desbarrrancará un camión ajeno, su desquite contra el mundo será casi apocalíptico: dinamitará un campamento carretero. Aquí la anécdota está oscurecida a tal extremo por el lenguaje metafórico que casi no hay hechos detectables, sólo sensaciones y emociones: el acto único es la explosión. La vieja deslenguada y beata de "Decían J. R." es una ausencia que la memoria del narrador va animando con imágenes, voces y objetos vivaces, hasta hacerla brotar ante nuestros ojos como una emanación de las palabras con que la evoca: se trata de una estampa, de una prosa poética más que de un relato. El cuento que da título al libro, "Hombre que daba sed", describe también una situación única, pero desde dos planos diversos: una mujer va recordando a su compañero, mientras avanza por la selva hacia el lugar donde éste vive, que ha sido sepultado por un cataclismo, y la narración registra sus recuerdos, a la vez que describe la marcha del grupo a través de una naturaleza cerrada y hostil. De principio a fin la situación es la misma, pero aunque no se altere objetivamente, cambia, pues la intensidad emocional que transmite va creciendo junto con la progresión de los caminantes.

El interés mayor de estos cuentos no está en su anécdota, casi siempre huidiza, vaga y hasta convencional a veces, sino en las atmósferas extrañas y violentas que las envuelven. La virtud principal de González León es su prosa, de período amplio y lujoso, de enorme fuerza metafórica, y de una vitalidad constante, que colorea, anima, oscurece y da relieve a los seres y a los objetos, imprimiéndoles una versatilidad y un movimiento sorprendentes. Hay, desde luego, un peligro implícito en este lenguaje torrencial, de respiración oceánica: el de que se lleve todo por delante, rompa los diques de la historia, y sumerja hechos, cosas, personajes hasta hacerlos invisibles al lector. Y, en efecto, en algunas páginas de "Hombre que daba sed", el lenguaje es una presencia desbocada y excluyente, que ya no comunica nada y sólo se exhibe a sí misma. Pero cuando, como ocurre en "Madam Clotilde" y en "Los gallos de metal", el autor consigue sujetar su propia felicidad expresiva, y no se abandona a ella, sino la orienta de acuerdo a las necesidades de la historia que quiere contar, tiene un instrumento extraordinariamente eficaz y flexible, que le permite graduar los efectos, crear los climas más insólitos, caracterizar a los personajes y dar dramatismo, ironía o humor a las situaciones, con ligerísimas alteraciones en el ritmo de la prosa. Aunque logrados y valiosos, los relatos de "Hombre que daba sed" están todavía por debajo de esa prosa tan ricamente dotada de Adriano González León, le la que cabe esperar aventuras literarias mucho más ambiciosas y vastas.

Londres, octubre, 1967

(1) Adriano González León. "Hombre que daba sed". Buenos Aires. Editorial Jorge Alvarez. Colección Narradores americanos, 1967.