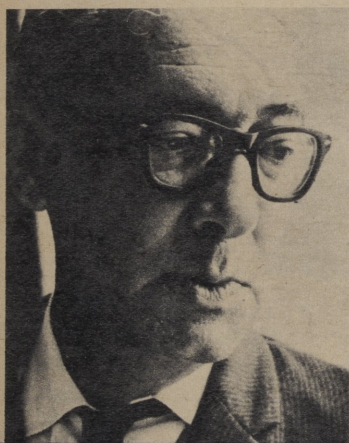


# imagen

Quincenario de Arte, Literatura e Información Cultural / Nº 6 / Caracas, 1/15 de agosto 1967 / Bs. 0,50

EN ESTE NUMERO:

■ Sobre semántica, crítica y "nuevo cine" ■ Luz y movimiento: Arte Cinético en el Museo de Arte Moderno de París ■



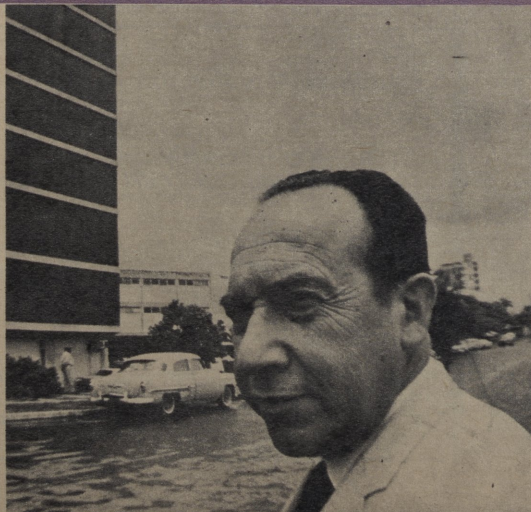
ONETTI



VARGAS LLOSA



GARCÍA MÁRQUEZ



ALEGRIA



CRUZ DIEZ

**entrevistas**  
**a** **vargas llosa**  
**onetti**  
**garcía márquez**  
**alegría**  
**cruz diez**



PATROCINADA por la Universidad Central de Venezuela, el Instituto de Cultura y Bellas Artes y la Comisión Organizadora del Cuatricentenario de Caracas, se celebró entre el 4 y el 7 de Agosto la Segunda Reunión del XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. A primera vista el Congreso cumplió sus funciones, esto es, tomando en consideración las limitaciones de tiempo y las circunstancias que lo rodearon. Hubo premura por llenar a cabalidad el espléndido propósito que hizo posible la agrupación de un nutrido número de escritores, novelistas y profesores de literatura en torno a la naturaleza y función de la actividad literaria. Y acaso esa premura obedecía menos a un esfuerzo por enfrentar opiniones que a un verdadero espíritu de diálogo en donde cada participante manifestara sus ideas y dejara clara su posición ante la propia visión del arte. Creemos que por primera vez, pese a las circunstancias y las mismas dificultades internas que este tipo de reuniones conlleva necesariamente, se logró el proyecto de consulta humana en ese nivel en que la obra literaria es una continuidad del juego dialéctico de la conciencia. Es posible que la conversación, tal como la entendemos en su esencia más simple, no era la intención fundamental de este XIII Congreso, pero casi podemos asegurar que este fue el testimonio y el carácter que tomaron algunas de sus sesiones y que resumió en el ánimo del público la reunión final en el Ateneo de Caracas. Por primera vez un acontecimiento casi privado que atañía por su cualidad a los artistas, trascendió a un público más vasto, suplantando toda clase de reticencias parcialidades. Vimos a los novelistas narrar su propia desesperación ante los conflictos de su trabajo. Sin orgullos, acaso más bien con cierta tímida convicción de estar realizando una tarea no más digna que cualquier otra, los novelistas de Latinoamérica nos contaron los procesos internos, no siempre muy precisos, que preceden la elaboración de sus obras, la gratuidad de una ficción que el lector común no percibe. Escuchamos parte de esa historia de conquista verbal en que se ha convertido la narrativa de este continente y, sobre todo; el significado que para el novelista tiene la experiencia existencial y la lucha que establece con el medio que lo rodea. Vimos casi gráficamente el relato de una generación de escritores por sobrepasar las condiciones de un mundo hostil y de fuerzas externas que enajenan vastas posibilidades. El panorama de nuestra literatura, la imagen sorprendente de nuestra literatura recorrió el rostro del público en esta última y curiosa reunión que acaso ha puesto a meditar a más de un asistente sobre el destino de la expresión estética. Este XIII Congreso Internacional va a jugar en un futuro dentro de una situación particularmente importante, y eso explica por qué los novelistas de Latinoamérica han encontrado un adversario contra la desesperación y contra el riesgo del propio silencio. Con frecuencia las decisiones formuladas bajo el entusiasmo toman otra sonoridad muy distinta de la prevista. Esto es casi siempre válido para el artista que trabaja con una materia tan peligrosa como es su experiencia y la experiencia total de la humanidad. Pero, luego de oír a nuestros novelistas expresarse frente al vacío y al dolor, frente a la subjetividad y al simbolismo utilitario, frente a los vicios y los inventarios lúgubres de una sociedad en permanente transformación, creemos estar seguros que sus palabras, sus juicios, sus determinaciones encierran una doble defensa. No sólo defienden el ejercicio del arte, sino también su derecho a expresar su libertad. El XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana ha logrado lo que tal vez otros Congresos no alcanzaron a hacer: conversar sobre literatura y comprometer en ese diálogo el público, la masa que constituyen los lectores, acaso, como alguien afirmó justamente, la razón y la justificación de su propio trabajo.

Nº 6 / Caracas, 1/15 de agosto de 1967

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

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

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

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

**imagen**

#### ORDEN DE SUSCRIPCION

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

Nombre y apellidos .....  
Dirección completa .....

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

Apdo. 12497 — CARACAS



# JUAN CARLOS ONETTI



Está allí y parece que de pronto estuviese triste, lejos, retirado de todo cuanto está ocurriendo a su alrededor inmediato. Le molesta tal vez sentarse a responder preguntas periodísticas. No discute los asuntos que a nosotros parecen importarnos.

Onetti escribe. Lo hace —según él— sin seguir una disciplina, cuando siente la verdadera necesidad de hacerlo.

El rostro está un poco amargo y las respuestas poseen esa misma característica del rostro.

Sabe que entre **LOS ADIOSES** y **JUNTACADAVERES** han ocurrido muchas cosas; sabe que vive en su país y que fue invitado al congreso. Fuma mientras escucha discutir acerca de la novela del petróleo y luego se marcha como tratando de escapar.

Al pasar las seis de la tarde no quiere ser visitado. Tal vez le molesta o tal vez no quiere o sencillamente en ese momento se siente más cerca de Juan Carlos Onetti.

— ¿Qué es lo que más le importa?

JCO.—Me es realmente imposible responder. No creo que un hombre llegue a saber que le importa una determinada cosa en especial. Los objetos y objetivos importantes van surgiendo a través de la vida misma.

— ¿Qué piensa de la poesía?

JCO.—Me siento muy bien ante los grandes poetas. Lo demás no me importa. No hay términos medios en la poesía.

— ¿Hay alguna de sus novelas a la cual esté ligado intimamente?

JCO.—Sí. LA VIDA BREVE.

— ¿Posee usted un estilo que caracterice a su obra literaria?

JCO.—Creo que no, en el sentido literario. Digo esto por cuanto pienso que el estilo es el hombre mismo. Así como el hombre ante circunstancias diversas asume posiciones diversas y maneras de solucionar sus conflic-

tos también diversas, de la misma manera ocurre con la literatura. El escritor debe enfrentarse a cada tema nuevo de una manera nueva. **Los Adioses** no podía trabajarlos de la misma manera que trabajé **Juntacadaveres**. El tratamiento es siempre otro ante cada nueva creación.

*Bajó vestido como siempre, con ese traje gris que no es de verano ni de invierno, con cuello y corbata y los zapatos brillantes. No tiene otro traje; pero parecía que acababa de comprar todo lo que llevaba puesto. Y era como si no hubiera sucedido nada en el almuerzo, como si la muchacha no hubiera llegado y nadie supiera lo que estaba pasando. Porque, lo que nunca, bajó alegre y conversador, le hizo bromas al portero y obligó al encargado del bar a que tomara una copa con él. Es de no creer.*

(LOS ADIOSES)

*Pasaron algunos meses desde el arribo de las mujeres. Nosotros, los que bajamos el camino y los que no lo bajábamos, encogimos los hombros y aceptamos, indiferentes a no, que se quedaran para siempre. Los que íbamos a llamar en la gruesa puerta de la casa de la costa, hundida en el muro blanco y rugoso, flanqueada por los balcones con rejas y persianas, pintadas de celeste, dábamos nuestro asentimiento, nuestra bienvenida, con los golpes, casi siempre desafiantes, de los nudillos en la madera. Los que no descendimos el camino sinuoso y polvoriento, suscribimos la aceptación en cuanto dejamos de hablar del prostíbulo, en cuanto preferimos volver a los viejos, probablemente eternos temas de discusión en Santa María; las perspectivas de las cosechas y de sus precios, la política, los progresos de la Colonia.*

(JUNTACADAVERES)

— ¿Cree usted que el lenguaje es el personaje de la actual novela latinoamericana como ha afirmado Rodríguez Monegal?

JCO.—No creo —y esto lo digo categóricamente— que el lenguaje sea un personaje dentro de la novela. Pienso que es un instrumento que cada escritor utiliza y renueva según su creación se lo exija pero en ningún momento como personaje. Los personajes de una novela son los hombres y todo cuanto los mueve es sencillamente la vida. El artefacto lenguaje no puede estar por encima de

Fotos: DANIEL GONZALEZ







la vida misma y de los hombres como protagonistas de una novela o un cuento.

— ¿Qué piensa de novelistas como Robbe-Grillet?

JCO.—No me interesan. Creo que ellos trabajan la literatura como una disciplina de laboratorio y en un sentido totalmente intelectual tratando de hacer una novela objetiva, casi fotográfica. Lo curioso es que por esa vía de un supuesto objetivismo tan sólo han llegado a un casi completo subjetivismo. Han hecho de la técnica lo más importante y es necesario tener claro que la técnica es tan sólo un instrumento del cual debe hacerse el mejor uso, sin llegar a convertirlo en el asunto central de la creación.

— ¿Puede entenderse esa afirmación como un alerta en cuanto a lo técnico en la creación?

JCO.—Sí. Fíjese, lo que ocurre es que por el camino de la exageración técnica se llega a una incomunicación y pienso que el escritor debe fundamentalmente comunicarse con el resto de los hombres. De lo contrario su obra pierde el verdadero sentido.

— ¿Qué piensa del barroco en la literatura?

JCO.—Debo repetirle que el estilo es el hombre.

— ¿Cuál es su meta actual?

*Mientras estuvo la mujer de los anteojos de sol no llegaron los sobres escritos a mano ni los de papel madera. Vivían en el hotel, y el hombre no volvió al depósito de basuras ni a la casita de las portuguesas; paseaban tomados del brazo, alquilaban caballos y cochecitos, y subían y bajaban la sierra, sonreían alternativamente, endurecidos, sobre fondos pintorescos, para fotografiarse con la "Leica" que se había traído ella colgada de un hombre.*

(LOS ADIOS)

JCO.—Terminar una novela que ya he comenzado.

— ¿De la actual generación de escritores cuál es el que más le interesa?

JCO.—Julio Cortázar.

*Vio a la mujer en la cama, semidesnuda, sangrante, forcejeando, con los dedos clavados en la cabeza que movía con furia y a compás. Vio la rotunda barriga asombrosa, distinguió los rápidos brillos de los ojos de vidrio y de los dientes apretados. Sólo al rato comprendió y pudo imaginar la trampa. Temblando de miedo y asco se apartó de la ventana y se puso en marcha hacia la costa. Cruzó, casi corriendo, embarrado, frente al Belgrano dormido, alcanzó unos minutos después el muelle de tablas y se puso a respirar con lágrimas el olor de la vegetación invisible, de maderas y charcos podridos.*

(EL ASTILLERO)

— ¿Le interesa el cine?

JCO.—Realmente sí. Conversando con García Márquez, éste me decía que la gran tragedia del escritor para el cine es ver ya filmado todo cuanto ha escrito, por cuanto nunca lo que queda en las imágenes cinematográficas es igual a lo que el guionista ha pensado. De todas formas me interesan mucho Antonioni y Fellini.

— ¿Qué piensa de la religión?

JCO.—Creo en que existe una profunda desolación al partir de la ausencia de Dios. El hombre debe crearse ficciones religiosas. El hombre debe vivir actos religiosos (debo aclarar que no me refiero exclusivamente a la vivencia de un templo). Fíjese: la pérdida del sentido a causa del alcohol, o a causa de estar escribiendo casi obsesivamente o el momento en que se hace el amor, son hechos religiosos. La vida religiosa —en el

sentido más amplio— es la forma que uno quiera darle a la vida.

— ¿Qué piensa de la pasada generación de escritores?

JCO.—Sirven como medio de enlace con la actual.

— ¿Qué piensa de la literatura venezolana?

JCO.—¿Dónde están los libros? En verdad estamos muy distanciados editorialmente. No llegamos a conocer mucho de lo que se escribe en otros países.

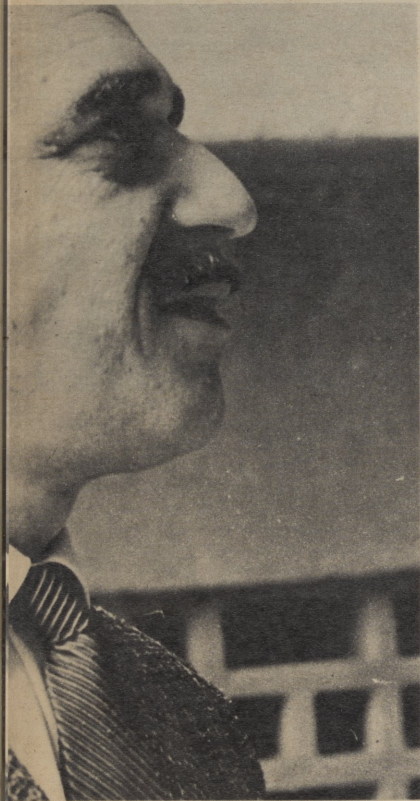
*Yo me paseaba de un lado a otro, alternando los flancos que ofrecía a la silueta sin espesor, a las verticales verdes y rosadas adheridas al muro, recibiendo las palabrotas en la espalda cuando me acercaba a la puerta y al balcón, ofreciéndoles el pecho al volver. Comprendía al aire del cuarto como se comprende a un amigo; yo era el amigo pródigo de este aire y regresaba a él después de una ausencia de toda la vida, me empeñaba en celebrar el regreso enumerando todas las veces que, en el pasado, estuve olfateándolo y me negué a respirarlo; la oía ahogarse e interrumpirse, mezclar el rabioso llanto con el jadeo, maldiciones con arrepentimientos definitivos. Infatigable y profética, ayudada por impensadas revelaciones, insultando a Arce, a la vida y a ella misma; analizaba a hombres y mujeres, establecía paralelos sorprendentes, revisaba antiguas opiniones sobre el amor y el sacrificio y —negando y afirmando la utilidad de la experiencia— preconizaba novedosos estilos vitales, desconocía las fronteras entre el bien y el mal, una y otra vez terminaba sus frases con su nihilista "mundo loco". Me detuve junto a la mesa, llené mi copa.*

LA VIDA BREVE



# GABRIEL GARCIA MARQUEZ

## ESTO LO CONTO GARCIA MARQUEZ



Fotos: DANIEL GONZALEZ

Un día una señora, una mujer vieja, sirce el desayuno a sus hijos y mientras lo hace dice:

—Tengo el presentimiento de que algo muy grande va a ocurrir en este día. El hijo —un joven de unos 17 años— le dice:

—No creo que ocurra nada importante en este pueblo hoy.

El joven, después de desayunar, sale y se va al billar. Estando allí y mientras se prepara para tirar una carambola bastante sencilla, el hombre que juega con él le dice:

—Te apuesto un peso a que no haces esa carambola.

—Acepto —dice el joven y lanza la carambola, fallando en la ejecución.

—¿Por qué fallaste esa carambola tan fácil? —le dicen.

—En verdad no sé —responde él—, pero desde esta mañana estoy preocupado, pues mi madre dijo que tenía un presentimiento de que algo muy grande iba a pasar hoy en el pueblo.

El joven se marcha a la casa de su abuela y se consigue allí con una prima y la amiga de la prima y les cuenta todo cuanto le ha ocurrido en esa mañana.

La amiga de la prima se marcha y se dirige a la carnicería y le dice al carnicero:

—Deme una libra de carne... o mejor deme dos, pues por allí andan diciendo que hoy va a ocurrir algo muy malo en el pueblo y lo mejor es estar preparada.

Una señora que entra a la carnicería en el momento que la muchacha sale dice al carnicero:

—Deme una libra de carne.

Este, el carnicero, le responde:

—Señora, lo mejor es que lleve dos, ya

que todas las personas que han venido hoy en la mañana me han señalado que algo muy grande va a ocurrir hoy en este pueblo.

La señora compra cuatro libras y se marcha. Al final, toda la carne ha sido vendida en la carnicería.

En la tarde los hombres que conversan en los corredores de las casas se sienten acalorados, y uno de ellos anota:

—Se han dado cuenta que hoy hace mucho calor.

Otro dice:

—Es el mismo calor de siempre.

—No, dice el primero que habló— creo que hoy hay algo muy extraño en este calor.

—Y fíjese —continúa— se ha parado un pajarito solitario en medio de la plaza. Eso me parece muy extraño.

De pronto un hombre dice:

—Si va a ocurrir algo no me agarrará aquí. Yo me voy.

Recoge todos sus bienes, sus muebles, sus animales y montándolos en una carreta se marcha hacia las afueras del pueblo.

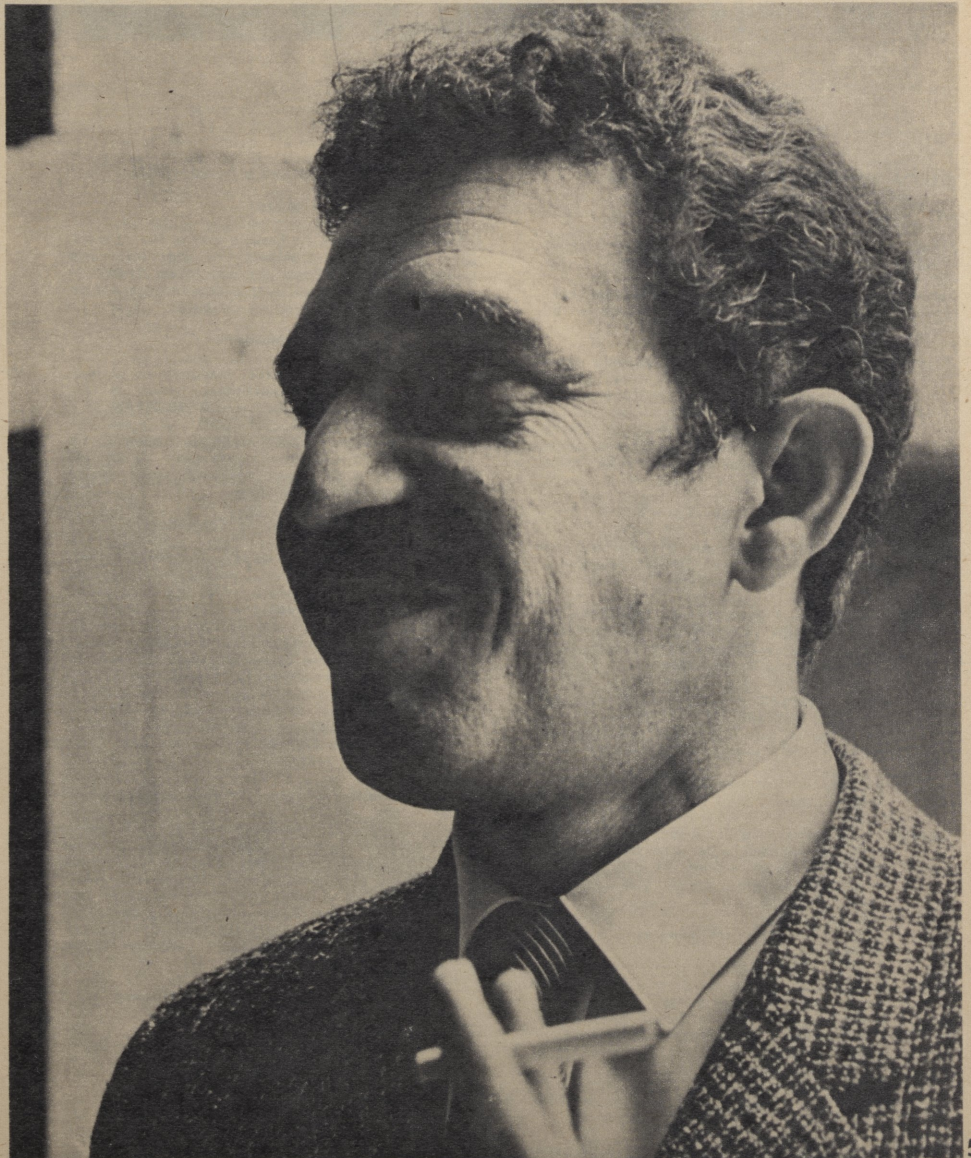
Los otros que le observan piensan que si él se marcha ellos también lo harán.

Así comienza la caravana, el éxodo, de carretas con todos los enseres de los habitantes del pueblo.

Uno de los hombres, en el momento de salir de su casa, decide quemar ésta para que aquello que ha de suceder en el pueblo no dañe todo cuanto él ha construido, y así comienza un gran incendio del pueblo.

Al final del cortejo, la madre del joven de 17 años dice:

—Yo dije esta mañana que tenía el presentimiento de que algo muy grande iba a pasar hoy en el pueblo.







#### GARCÍA MÁRQUEZ DIJO EN ESTOS DÍAS

— ¿A dónde quieres llegar?

GGM.—Sencillamente a ser el más importante escritor del mundo.

— En todas tus novelas aparece un cura, ¿responde eso a una actitud ante lo religioso?

GGM.—No. Ese cura que aparece en mis narraciones es sencillamente un cura que me he hallado en todos los pueblos que he visitado y entonces al colocarlo allí en mis novelas lo que he tratado de demostrar es que la figura de ese cura no se corresponde con lo que su definición clerical haría suponer.

— ¿Cómo estás ante tus libros?

GGM.—Los olvido después de publicados. Solamente me interesa el que voy a escribir. Es así, inevitablemente.

— De pronto el gallo de "EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA" se convierte en un personaje simbólico por su carácter aglutinador de la población.

GGM.—Oye, en verdad, no se que pasa, pero puedo confesarte que ese gallo no es más que un gallo. Lo escribí y lo coloqué allí como gallo y quiero que permanezca como tal.

— ¿Cuáles son los escritores que más te han influenciado?

GGM.—La verdad es que no sé. De pronto los críticos se han dado a la tarea de señalarme un conjunto de influencias que hasta yo mismo he llegado a pensar que en verdad las he recibido.

— ¿Qué piensas de los congresos de escritores?

GGM.—Pienso que debían hacerse a manera de conversación con la gente, es decir, evitando el protocolo de las sesiones y poniendo el énfasis en las conversaciones un poco personales entre los escritores. Más discusión humana.

— ¿Por qué colaboras en la revista MUNDO NUEVO?

6 GGM.—Fíjate, creo que influyo en las publicacio-

nes donde colaboro y no éstas en mí.

— ¿A dónde va ahora?

GGM.—A Barcelona de España con el fin de escribir en los próximos dos años mi nueva novela. Lo hago por cuanto ha llegado el momento en el cual puedo comenzar a vivir de mis derechos de autor.

— ¿Hasta cuándo Macondo?

GGM.—Fíjate, hay un error. Macondo es el pueblo donde se desarrollan algunos de mis cuentos y las novelas LA HOJARASCA Y CIEN AÑOS DE SOLEDAD, las otras dos novelas se desarrollan en otro pueblo muy distinto. Creo que es un error de los lectores o de pronto Macondo se ha vuelto demasiado importante.

— ¿Por qué no vives en Colombia?

GGM.—Fíjate, Colombia es un país donde los escritores tienen una posición privilegiada dentro de la escala social. En el momento en que comienzo a escribir necesitaba hacer cualquier trabajo para vivir y en Colombia no hubiese podido hacer cualquier oficio ya que corría el riesgo de ser mal visto, en cambio en París podía recoger botellas y escribir ya que cualquier escritor en París así lo hace. Ahora, en este momento, tengo serios compromisos editoriales que me impiden vivir en mi país. Creo que nada más.

— ¿En qué momento comienzas a escribir?

GGM.—Justamente cuando ya no soporto el cuento que durante mucho tiempo he venido rumiando. No tomo notas. Lo único que hago es ir construyendo mis novelas mentalmente y luego cuando se me hacen demasiado familiares me dedico a contarlas con la misma "cara de palo" con que las abuelas le contaban a uno cualquier hecho fantástico o real.

— ¿Y la otra generación de escritores?

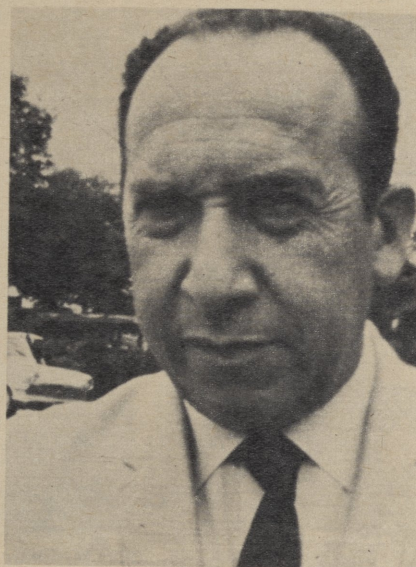
GGM.—No los he leído.

— Gallegos, por ejemplo...

GGM.—Aquel momento en que Mujiquita entra en su oficina y encuentra una gallina que está en su nido empollando es el momento justo para una gran novela.



# FERNANDO ALEGRIA



Gabriel García Márquez dice que Fernando Alegria es portátil y es necesario aceptar que tiene razón. Va, viene, camina, habla nerviosamente cuando está de pie y un poco más en calma cuando se sienta. Se sabe desconocido dentro de un gran público fuera de su país pero eso no le molesta sino que por el contrario lo mueve a analizar el por qué de esta situación. Conversa fluidamente, invita a un trago, se muestra severamente sincero en sus respuestas y hay algo de frescura en su rostro. Alegria escribe y da la impresión de que no sabe hacer otra cosa que eso. Conoce bien a Chile o trata de conocerlo y sentirse bien en su país como él mismo lo dice. Medita y al cabo de un tiempo le provoca interrogar a los periodistas que lo han entrevistado.

## ENTREVISTA CON FERNANDO ALEGRIA

— ¿Quién es Fernando Alegria?

FA.—Justa su pregunta. En verdad soy un escritor desconocido fuera de mi país. Desconocido por razones lógicas, como es la falta de contacto editorial entre los países iberoamericanos. Puedo decir que Fernando Alegria es un escritor sin géneros literarios, es el autor de novelas como CABALLO DE COPAS, la cual va por su sexta edición, MAÑANA LOS GUERREROS, LAUTARO, CAMALEON y NOCHES DEL CAZADOR, es también el autor de dos libros de cuentos, a saber: EL POETA QUE SE VOLVIO GUSANO y CATACLISMO.

— ¿Cuál es su posición ante la generación de los pasados narradores hispanoamericanos?

FA.—Creo que frente a esta generación se debe mantener una relación de tradición y valorarla en función de este concepto. Tomar de ella todo aquello que nos parezca importante pero teniendo presente que sería un error histórico tratar de escribir actualmente como ellos lo hicieron. Basta un ejemplo: el tema de barbarie y civilización no tiene para nosotros la vigencia que para ellos pudo tener.

— ¿Cuándo escribe Fernando Alegria?

FA.—Lo hago cuando siento el hecho de escribir como una necesidad primera. Necesidad ésta que me viene de visiones poéticas que voy acumulando lentamente hasta que llega el momento de describirlas, de contarlas. Es ese proceso "monstruoso" de deformar la realidad real en realidad literaria. Los problemas que me ocurren dentro de una jerarquía de importancia van dejando de ser problemas diarios de todos para pasar a ser una problemática íntima.

— ¿Qué pasa con la poesía?

FA.—Créame, estoy convencido plenamente que por encima de los géneros tradicionales está

una naturaleza esencial que es definitivamente más importante. También he escrito poesía. "Viva Chile, M..." es un ejemplo vital de eso. Continué escribiendo dentro de las formas que mi tarea literaria me exija sin ocuparme a cual género pertenecen esas formas.

— ¿Qué es lo que más le importa?

FA.—La creación. Fundamentalmente lo que el hombre hace con su vida y con su obra. La vida estética no es más que el reflejo puro de la vida diaria. Yo me rebelo contra un arte donde no hay expresión vital, ya que un arte concebido así no es más que una falsificación de la vida misma del hombre.

— ¿Se siente bien en Chile?

FA.—Sentirse bien es bastante difícil sea en Chile o en cualquier otro sitio. Puedo decirte que en Chile soy leído, se me quiere mucho, protesto, me siento acompañado, en definitiva me siento en Chile.

— ¿Qué piensa del barroco?

FA.—Realmente se está enterrando definitivamente. Creo que con excepción de Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias no queda ya en hispanoamérica otro narrador barroco. Creo que es fundamental contar la anécdota diaria, ese hecho que nos desequilibra diariamente y contarlo sin recargamientos formales y sin mayores rebuscamientos. En absoluto trato de señalar a los citados escritores como deficientes en su tarea literaria, por lo contrario creo que están dentro de la primera línea en la generación de escritores hispano-hablantes.

— ¿Qué piensa de Pablo Neruda?

FA.—Realmente me gusta el que yo conozco. Conozco a ese Neruda profundamente humano, lleno de vivencias que va transformando en arte, en literatura, ese Neruda con quien es posible conversar en Isla Negra. Debo decir ahora que Neruda es un poeta seriamente rejuvenecido y así lo demuestra su "MEMORIAL DE ISLA NEGRA". Neruda va siendo conducido por la juventud, es decir, no escapa a las nuevas motivaciones de la poesía actual y en especial no escapa al movimiento joven de poesía en Chile, los sigue de cerca y discute con ellos, se alimenta de ellos. Los posibles comentarios contrarios a Neruda no me interesan en la medida que como le digo me gusta el Neruda que yo conozco.

— ¿Le interesa algún escritor venezolano en especial?

FA.—Sí. Me interesa mucho Ramón Díaz Sánchez. Me parece que este escritor en su novela "MENE" logra un acercamiento real a la temática que se propuso y una captación y transmisión de la realidad real a realidad literaria, la que rompe con los anteriores escritores venezolanos.

— ¿De los nuevos narradores, cuál le interesa más?

FA.—Definitivamente Gabriel García Márquez.

— ¿Cómo ve usted el problema de la religión dentro de su obra literaria?

FA.—No me interesa. Nunca la he colocado dentro de mi obra. No ha constituido un problema fundamental en mi vida como hombre ni como escritor. De pronto me resulta extraña su pregunta.

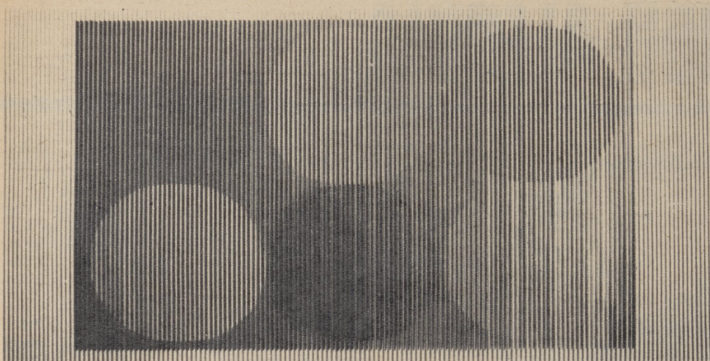
— ¿Cuál es su meta?

FA.—En verdad son dos mis metas: la primera es escribir todo cuanto me he propuesto, terminar mis novelas, mis cuentos, mis poemas. Y la segunda es sencillamente lograr una manera integral de vivir en mi tierra. Lograr a sentirme definitivamente dentro de todo viviendo.

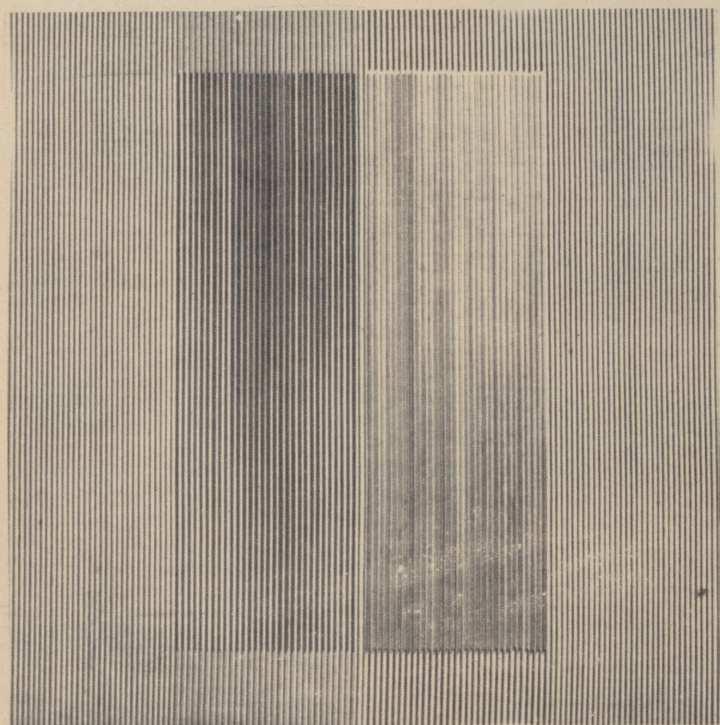


Fotos: DANIEL GONZALEZ





FISIOCROMIA N° 337 / PARIS, JUNIO 1967



FISIOCROMIA N° 342 / PARIS, JULIO 1967

## ORIGENES

- RG.—Vamos a comenzar por los orígenes. ¿Dónde situas el arte cinético?
- CD.—Lo cinético no es una búsqueda única. Es una nueva manera de enfrentar el arte. Hay integración del tiempo y del espacio en una realidad inmediata, presente, con vida propia. No es, pues, un arte de interpretación o de evasión. Los iconos son una transposición de la idea de Dios. Hay un largo camino hasta llegar a la realidad plástica que no representa sino a sí misma.
- RG.—¿Es posible establecer nexos, relaciones? ¿Duchamp, Herbin?
- CD.—En lo abstracto el tiempo está ausente, o mejor dicho, detenido. El espacio y el tiempo son allí una interpretación puramente intelectual. Gabó y Duchamp sí plantearon algo nuevo: idea de integración del tiempo, las máquinas ópticas. Herbin es todavía la nostalgia "naïve" del color. Los Suprematistas y Mondrian colocan el color sobre una superficie y no se modifica. El espectador no presencia su transmutación, su evolución en el espacio.
- RG.—¿Cuál sería el campo propiamente cinético?
- CD.—Cada quien trabaja con un elemento. Le Parq con el reflejo,

Soto con la desmaterialización, yo con el color. Considero que el color no había sido tomado sino como instrumento, algo que se utiliza "para" otra cosa. Busco el color como actor solo. Hay en las fisiocromías un intento de saturación de luz y de color que se modifican, evolucionan, cambian dando una realidad que nunca es la misma. Naturalmente, el color no es absoluto, no existe sino en relación. Yo procuro su desdoblamiento, su evolución en el tiempo y en el espacio.

RG.—¿No podría pensarse también que en las experiencias del llamado "op art" existe una transmutación, una inestabilidad, un dinamismo interno del color?

CD.—El "op" es una forma de excitación óptica basada en la ilusión. Emplea como recurso las limitaciones del ojo para captar contrastes inestables. Es en el fondo el mismo objetivo de la perspectiva, pero llevado a otros desarrollos.

RG.—Hay una creación en el artista. ¿Debemos suponer una creatividad también en el espectador, en el caso del arte cinético?

CD.—Sí, éste es el gran cambio. El espectador pasa a ser participante activo, activador. Muchas personas que han adquirido mis obras encuentran a menudo nue-

vos efectos, causados por la iluminación y nuevas circunstancias, que en el espacio limitado del taller no se habían visto. En esta relación viva, el espectador se convierte en investigador.

## "EL QUE QUIERE NACER DEBE ROMPER UN MUNDO"

RG.—¿Qué heredamos del pasado?

CD.—Se ha comentado y hablado mucho acerca de la elucubración del arte. Se constituye un movimiento y resulta válido, pero cuando éste llega a su saturación, se vuelve elucubración...

RG.—¿Entonces es correcto ese término de "demolición" que empleaste recientemente en relación a lo que convendría hacer con buena parte de plástica actual y precedente?

CD.—Toda cultura modifica, transforma. No se trata de negar, de desvalorar, sino de querer ir más allá. Si se ha de ir contra el pasado inmediato, es para fijar lo que éste no dio, o para transformar lo que no alcanzó a cambiar. Todo cuanto ha modificado la estructura del pensamiento quedará.

RG.—Toda época produce y deja aportes. ¿Qué nos ofrece la nuestra?

CD.—Revelaciones, conocimientos. Ca-

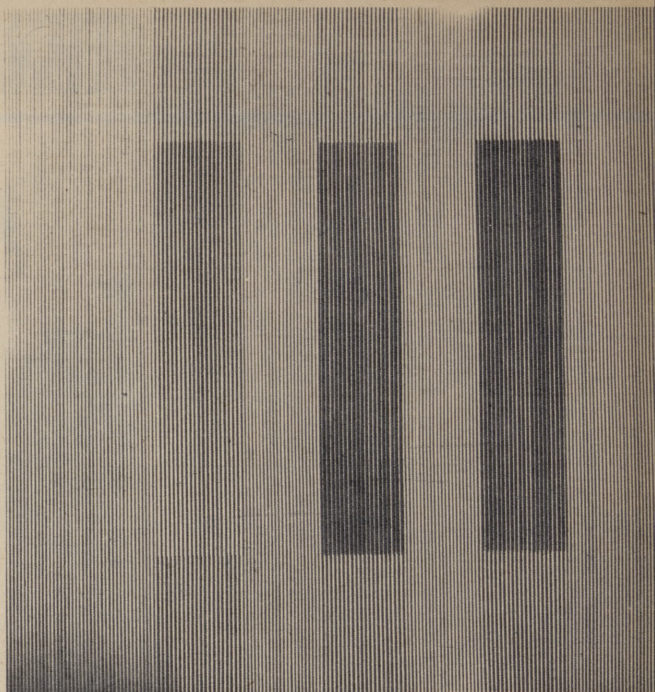
da vez que me informo de lo que ignoraba, me lleno de otras corrientes plásticas, me ante las conquistas del arte, los descubrimientos científicos, el desarrollo de las temáticas.

RG.—¿Cómo reacciones tú, hombre, ante un Velázquez o ante otras corrientes plásticas, la actualidad, ante cualquier otra manifestación pictórica?

CD.—Con las Meninas se cumple un hecho histórico... puede decirse que nadie había visto antes lo que vio y fijó Velázquez en una exposición de Picasso tres retratos que constituyen una invención definitiva y verdadera contribución. En todo de su obra, para mí, no da interés.

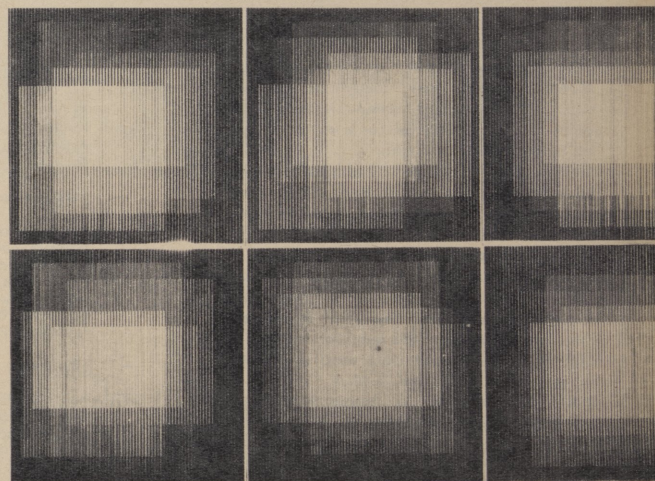
RG.—¿No hay en tu actitud un uso de conciencia histórica, un pre presente o limitador?

CD.—Lo que realmente resulta importante son los creadores. Los intermediarios y seguidores dan de lado. Hay que distinguir entre valoración y sentimiento. El arte no puede ser sentimental. Es una toma de conciencia de la cultura que le es propia. Al pasar por un museo inevitablemente lo que es historia, lo que me ha hecho



FISIOCROMIA N° 340 / PARIS, JULIO 1967

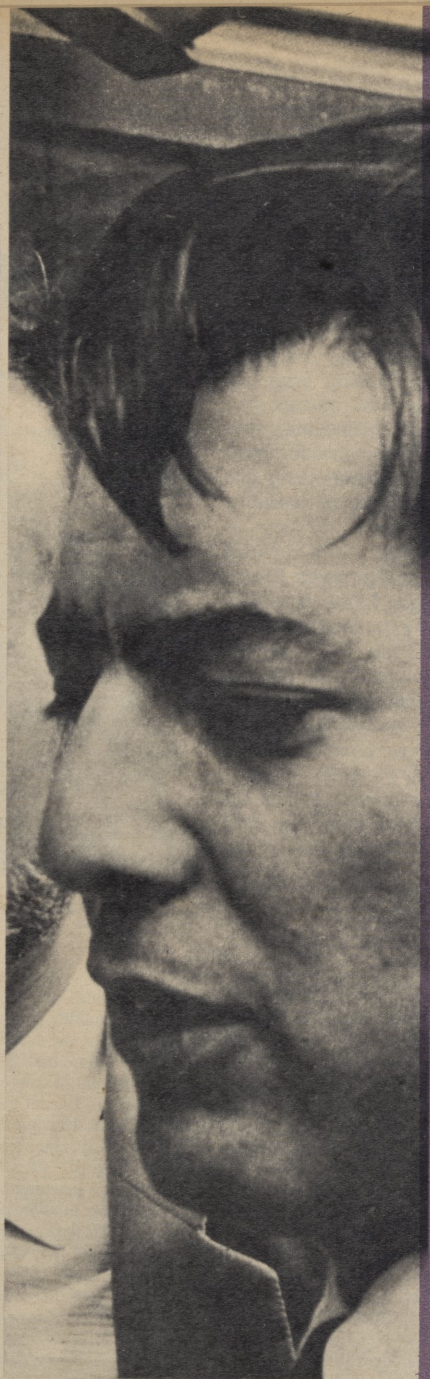
FISIOCROMIA N° 327 / PARIS, MAYO 1967





# conversación con

# vargas llosa



UNA asombrosa lucidez, una posición ideológica firme, una preocupación constante, cotidiana, insistente por el destino de nuestra América y el papel del intelectual como ser comprometido en la transformación de este continente caótico y alienado, caracterizan en lo fundamental a este joven escritor peruano, que a los escasos 31 años de edad ha sabido ganarse la admiración y el respeto del público de todas las latitudes. Sabíamos de su talento excelente de narrador, conocíamos el dominio ejercido por él en el arte de componer novelas, que como "La Ciudad y los Perros" y "La Casa Verde", son una lograda conjunción de técnicas, de lenguaje duro, de contenidos increíblemente convincentes y reveladores de un mundo que nos deslumbra sin sernos totalmente ajeno. Pero su presencia en Caracas nos ha descubierto, aún a través del acoso al que el legítimo interés de un numeroso público lo ha sometido y que podría a la larga privarnos de su interioridad más profunda, la presencia en él de una manera de ser intelectual que va más allá del talento y de la realización feliz e importante. Y en este descubrimiento, se nos hace importante resaltar como rasgo fundamental de su personalidad, su actitud de vigilancia y alerta. Vargas Llosa vive en el interés permanente por

**Los escritores  
latinoamericanos  
contemporáneos  
representan  
la tendencia  
más audaz  
y ambiciosa  
de la  
novela occidental**



las cosas del intelecto y de la vida, es un militante de la literatura y esto significa estar al corriente, diaria y minuciosamente, de todo cuanto acontece en el mundo de la creación; estar obligado a opinar, a comprometerse en los juicios, a conocer los creadores, a sentirse solidario con ellos en sus buenos propósitos y a intervenir directamente, desde su incorrupta posición, cuando el halago o el temor o la comodidad hagan de ellos presas fáciles del conformismo. Esta manera de ser intelectual no asombra extraordinariamente en un escritor como él. Por lo general, hemos encontrado en casi todos los escritores y críticos que integran la llamada gran corriente novelística latinoamericana de hoy, iguales propósitos e iguales actitudes: el novelista latinoamericano que hoy conmueve al mundo no es un ser aislado, encerrado en su universo creativo, sin más compromiso que el de poner a marchar de manera efectiva, su mecanismo expresivo. El escritor latinoamericano de hoy es un ser ampliamente ligado a su realidad, y esta realidad es una misma y persistente desde México hasta Tierra del Fuego. Lo que asombra en Vargas Llosa es encontrar en él el ejemplo más cabal de este compromiso y esta determinación tenaz de estar con las cosas de nuestro tiempo. Es descubrir una lucidez a toda prueba, una claridad que desafía los fantasmas y las obsesiones que lo han hecho ordenador de historias, sin dejarse dominar por ellos y convertirse en un ser confinado en el solitario y atormentado mundo de la creación.

Vargas Llosa es insolentemente joven. Y por eso mismo no nos extraña que él sea quien lleve, con más rigor y devoción que ningún otro, la palabra de su generación.



MF.—Una de sus novelas, "La Ciudad y los Perros", se encuadra dentro de una temática urbana. "La Casa Verde", por el contrario, tiene como escenario la zona rural. ¿Se trata de un propósito premeditado de abarcar dos aspectos de la realidad peruana?

VLL.—En realidad, no he planificado las novelas con ese criterio: en "La Ciudad y los Perros" la historia que yo quería contar transcurría en la ciudad. La historia de "La Casa Verde" no exclusivamente rural, porque casi la mitad de la novela está situada en la ciudad, aunque se trata de una ciudad de provincia. La novela transcurre entre dos mundos, el mundo de la selva y el de una ciudad de la costa como Piura, pero no se trata de una premeditación de mi parte. Fueron historias que yo quería contar, o, mejor dicho, experiencias que yo quería volcar a través de historias y que se desarrollaron en esos dos mundos; por eso aparecieron en mi novela. Nunca me he preocupado, en realidad, de los escenarios donde ocurren las historias; siempre son las historias las que me han interesado primero, las que me han movido a escribirlas.

MF.—¿Cree usted haber hecho una interpretación de esa realidad que convierte en material novelístico o su papel es exclusivamente testimonial?

VLL.—Yo creo que la literatura es también testimonio, pero no es exclusivamente testimonio. La literatura comienza donde termina el testimonio. De otro modo, la literatura sería periodismo, historia, sociología... Creo que la manera como la literatura testimonia sobre la realidad implica indudablemente una interpretación de la misma y propone una visión del mundo, es decir, es algo más vasto, más complejo que la simple enumeración o relación de unos hechos. Lo que pienso es que esta interpretación no tiene que ser en ningún caso premeditada y que es muy peligroso que esta interpretación anteceda al propósito del narrador al contar una historia. Creo que la interpretación de la realidad a través de la literatura debe ser una especie de segregación de la ficción misma, debe venir fundamentalmente de la ficción. La ficción no debe ilustrar teorías morales, sociales, políticas o estéticas, sino que, al contrario, estas teorías deben emanar de la ficción, ser la consecuencia de ellas, y que, por lo tanto, la preocupación fundamental del novelista es la creación de estas ficciones.

MF.—Se le atribuyen a usted influencias notables de algunos novelistas de las últimas décadas. ¿Hasta qué punto esas influencias son determinantes, sobre todo en lo que se refiere a la técnica de sus novelas?

VLL.—Es difícil para un autor tener conciencia cabal de los libros o los autores que han influido en él. En mi caso, los autores que más me han influido son aquellos que más han marcado mi sensibilidad, mis ideas sobre la literatura.

Es probable que un autor como Flaubert, por ejemplo, al que admiro mucho y al que creo deber mucho, haya influido en mi manera de escribir, en mi manera de entender la literatura. Pienso que Flaubert es muy importante dentro de la historia de la novela, que en cierta forma él provocó una revolución narrativa, porque con Flaubert las novelas se emancipan totalmente del creador. Él logró una técnica, un modo de distribución de los materiales narrativos tal, que daba a la ficción la apariencia de soberanía, de autonomía, de ser autosuficiente, de no depender de ese narrador omnisciente que mueve los hilos de los personajes en todas las novelas clásicas, ese narrador que está siempre entrometiéndose en la acción. Eso es algo de lo que yo estoy muy consciente cuando escribo. Trato de que las historias den esa impresión, esa apariencia de soberanía, de autonomía, hasta de autarquía; trato de que aparezcan esos mundos justificados por sí mismos, como independientes de todo elemento ajeno, de todo ser extraño, como lo sería el autor. Creo que esa técnica alcanzó su perfección con Flaubert y en este sentido todos los escritores contemporáneos somos deudores suyos. Algunos inconscientemente, sin saberlo, y otros, como sería mi caso, conscientemente. Aparte de Flaubert, podría citar muchos otros autores que me han impresionado, que he leído, releído y que releo todavía. Me gustaría citar entre ellos a Johanot Martorell, el autor de "Tirante el Blanco". "Tirante el Blanco" es una novela de caballería escrita en catalán por Martorell—quien era valenciano—que yo leí cuando acababa de entrar en la Universidad. Esta novela produjo en mí una verdadera conmoción. Se trata de un libro muy vasto, muy ambicioso y muy rico desde el punto de vista de la fantasía, de la imaginación y también de la técnica narrativa, e incluso, hasta donde yo puedo saber, de la estructura misma. Tal vez lo que más me impresionó y lo que más me ha quedado de este libro es la actitud que tiene el creador frente a la realidad de su tiempo, realidad que él representa en su novela: es una actitud ecuménica, universal, sin fronteras. En "Tirante el Blanco" está descrito el mundo medievo a todos sus niveles: los hechos cotidianos, la vida en el interior de los castillos, la vida de los pueblos, de las aldeas, de las ferias... Está descrita, en fin, la situación espiritual de la Edad Media, las preocupaciones religiosas, místicas. Esa obsesión de los católicos medievales de reconquistar el Santo Sepulcro, todo ese movimiento que constituyeron las Cruzadas, aparece también allí. También aparecen descritas las batallas, la técnica militar de la época. Es, por otra parte, una novela costumbrista: descubre el atuendo, lo que la gente vestía, lo que comía, cómo se movilizaba, en qué consistían sus diversiones, cuáles eran los objetos de que se rodeaban. También está descrita una dimensión puramente mítica de la época, la realidad subjetiva de la Edad Media. Vemos entonces que con la misma realidad con que aparecen las lanzas de los cruzados, los árboles o los castillos, se nos presentan los fantasmas, las obsesiones de aquellos hombres, en la forma de seres puramente imaginarios, pero que para la Edad Media tenían una presencia real, como son, por

**conversación  
con  
Vargas Llosa**



Fotos: DANIEL GONZALEZ









ejemplo, los gnomos, el mago Merlín, el hada Morganda, Hurganda la desconocida, los Caballeros de la Mesa Redonda y todos estos ingredientes de la realidad medioeval están fundidos dentro de un todo en el que no existen censuras, no existen fronteras. Todo está unido, como está unido en la realidad y como está unido en la vida; y esto es, tal vez, lo más maravilloso de esta novela, que nos propone una visión de la realidad más o menos total. Esto está propuesto constantemente en las novelas de caballería, aunque tal vez en ninguna se logró con tanto genio, con tanta penetración como lo logró Johaot Martorell. He leído esta novela muchas veces y diría que siempre he ambicionado escribir otra que fuera el equivalente, aplicada a mi realidad, a mi época, de lo que fue el "Tirante el Blanco" para la Edad Media. Es curioso que esta novela, que no nombra ni una sola vez a España, ni a Cataluña, que transcurre en parte en Inglaterra y en mayor parte en Grecia, nos presenta un testimonio maravilloso y fiel de lo que fue la vida medioeval española. Creo que es la manera como procede la literatura: a veces dice mucho mejor las cosas sin mencionarlas directamente. Y aparte de los novelistas medioevales y de Flaubert, quisiera también citar a autores como Tolstoi, que me ha impresionado mucho, al que he leído mucho. "La Guerra y la Paz" es también, en cierta forma, el equivalente en su época de lo que fue "Tirante el Blanco" en la suya. Ya más cerca de nosotros, el escritor moderno que he admirado más, que me parece que representa una especie de cumbre dentro de la novela contemporánea, es Faulkner. Finalmente, quisiera también aludir a los escritores latinoamericanos contemporáneos que me parece que representan hoy día la tendencia más original, más rica, más audaz y ambiciosa dentro de la novela occidental.

MF.—La novela que usted escribe actualmente tiene como tema fundamental, tengo entendido, la dictadura de Odría, en el Perú. ¿Se trata de vivencias directas suyas con respecto a esa dictadura o es un tema escogido premeditadamente para cumplir, en cierto modo, con una época desgraciada de su país?

VLI.—No, absolutamente. No es tampoco el tema fundamental la dictadura de Odría. Lo que a mí siempre me ha interesado cuando he escrito un cuento o una novela es volcar una experiencia personal a través de una ficción. A través de una ficción en la que esta experiencia está a veces diluida hasta casi desaparecer. Pero es esa experiencia la que ha servido de estímulo, de motor de esa historia, de esa ficción. En el caso de la novela que estoy escribiendo yo vuelco, o trato de volcar, una serie de experiencias mías situadas entre los años 48 y 56 en el Perú. Es una época muy importante para mí: la época en que dejé de ser niño, de ser adolescente, en que dejé el colegio y entré en la Universidad. Cuando descubrí que la realidad es más ancha de lo que puede ser para un niño. En ese momento me encontré con un país sometido a una dictadura muy especial, una dictadura menos sangüinaria que sus gemelas, como la dominicana, la venezolana o la colombiana, pero que fue profundamente corruptora: sus métodos fueron más sutiles, más inasibles y consistieron esencialmente en corromper moral, política y socialmente. Nadie sufrió tanto esto como mi generación, es decir, los que comenzábamos a ser hombres en ese entonces. Hay una serie de episodios en los que estas experiencias se han concretado, que yo he conservado y que de alguna manera he tratado de incorporar a este libro que estoy escribiendo. Pero la materia fundamental del libro no es la dictadura, ni siquiera es la política, aunque, claro está, aparecen como un elemento condicionante de lo que ocurre en ella. Es, como en La Casa Verde, la vida, o girones de vida, de una serie de personas de distintos medios, de distintas clases sociales, de distinta procedencia, y lo que ocurre con ellas a lo largo de esos ocho años. Estos destinos individuales así mezclados a lo largo de estos ocho años pueden además constituir una ficción —válida en sí misma, si esta ficción resulta válida—, dar un testimonio, espero que fiel, de lo que significó la dictadura de Odría para todos nosotros, para mi país en general.

MF.—Usted ha declarado que desde el exterior es más amplio el punto de mira sobre su propio país. Estamos de acuerdo, en principio. Pero quisiéramos saber si después de algunos años de ausencia, la realidad peruana, en permanente transformación, no llegará a escapársele.

VLI.—Este es un peligro que amenaza a todo escritor exilado. Efectivamente, la distancia da una mayor perspectiva sobre la propia realidad, pero puede también borrar o deformar esta perspectiva. Puede además —y creo que es éste el mayor peligro— hacer que el escritor pierda el contacto directo con el idioma vivo de la calle. Esto para un escritor de índole fantástica es menos riesgoso que para un escritor como yo, que aspira a ser realista fundamentalmente. Es un peligro que yo me he planteado, del cual estoy consciente, pero a pesar de ello me doy cuenta que aún me resulta más fácil, psicológicamente, y también materialmen-

te, escribir lejos de mi país. Se trata, en todo caso, de una lejanía puramente física, porque yo sólo escribo sobre el Perú y sólo me interesa escribir sobre el Perú. De todos modos, no me parece mal que los escritores escriban sobre otras realidades; hace un rato citaba el caso de Martorell, que situó sus historias en Grecia y en Inglaterra y de este modo habló de su país y su época mejor que si las hubiera situado en Cataluña. Creo que no se puede establecer una regla general para todos los escritores: yo podría citar muchos casos de escritores que han vivido fuera de sus realidades y para quienes la distancia no significó de ningún modo frustración. Podría citar por ejemplo a Conrad que escribió libros tan buenos y tan importantes sobre islas en las que estuvo casi siempre de paso; que conoció fugazmente, de escritores como Malraux que ha dado libros admirables sobre España o sobre China, países que él conoció apenas. Más cerca de nosotros, Hemingway, quien pasó su vida trotando de un país a otro. Pero también es indudable que hay muchos casos de escritores para quienes la distancia significó una especie de suicidio. No sé cuál será mi caso. He tratado siempre de volver a mi país, de mantener con él contactos esporádicos pero vívidos y creo que en el futuro lo seguiré haciendo. El peligro por ahora no es inminente, ni he sentido que esto obstaculiza mi trabajo de escritor. Si fuera así probablemente regresaría a mi país, pero por ahora prefiero seguir viviendo fuera, porque, como ya dije antes, psicológica y materialmente escribo mejor.

MF.—Queremos insistir sobre la cuestión de la experiencia personal: ¿cree que con la elaboración de sus novelas, en las cuales la experiencia personal es material fundamental, se ha desembarazado usted de algunos fantasmas de su vida?

VLI.—Creo que sí, que la creación literaria es una tentativa de recuperación y a la vez de exorcismo de ciertos fantasmas. Cuando uno escribe está tratando de librarse de algo que lo atormenta, que no es del todo claro para él, y a la vez está tratando de rescatar, de revivir, de salvar del olvido cierto tipo de experiencias que lo han marcado más profundamente que otras y que no quiere dejar morir, que no quiere que desaparezcan. Es un proceso complejo, contradictorio y del que el escritor no siempre está muy consciente y que, por otra parte, no siempre puede gobernar: muchas veces es gobernado por él. En mi caso, yo citaría, por ejemplo, el colegio militar Leoncio Prado donde pasé dos años: esos dos años significaron para mí una verdadera conmoción en muchos sentidos y es indudable que, desde que escribí el libro, esa experiencia ha sido en cierta forma dejada atrás por mí.

MF.—Se ha insistido mucho, en reportajes y entrevistas, en el rigor que se impone Ud. para realizar su obra —el hecho de que trabaje permanentemente ocho horas diarias, etc.— ¿Ha tratado Ud. de sugerir que este sistema de trabajo arduo y sistemático es la única posibilidad de realización para un escritor?

VLI.—Es la única posibilidad en mi caso. Pero tampoco en esto no se debe establecer una regla general, no se debe proponer normas únicas ni paradigmas. Un escritor, así como tiene su propio mundo, tiene también sus propios apetitos, sus propias curiosidades, sus propias obsesiones. Tiene también sus propias técnicas, sus propias estructuras y su propio método de trabajo. En mi caso, guiarme por la espontaneidad, por la intuición del momento, por lo que se llamó en un tiempo la inspiración —en la cual yo no creo—, sería fatal. He comprobado que lo que escribo sin revisión, sin paciencia, sin mucha obstinación, resulta siempre caótico, incoherente; que las primeras versiones —tanto de los cuentos como de las dos novelas que he escrito— son materiales muy deficientes desde el punto de vista literario, son incluso poco legibles. Es evidente que necesito de un método especial para escribir: necesito a través de varias redacciones de los episodios descubrir cual es el tratamiento que conviene más para cada situación, cual es la técnica más apropiada para aprovechar mejor las vivencias que pueda encerrar en sí cada episodio. Por otra parte, pienso que la novela en sí misma exige una constancia, un rigor más estricto que otros géneros. Me parece comprensible que un poeta, por ejemplo, escriba guiándose por la espontaneidad y no trabaje de una manera laboriosa y disciplinada. Pero la novela, que es la creación de un mundo muy vasto, exige que el escritor vaya en cierto modo viviendo este mundo desde adentro, vaya incorporándose, vaya siendo aceptado por este mundo y creo que esto sólo se consigue a través de una disciplina, de una cierta constancia, de una cierta paciencia.

MF.—Sus novelas han sido traducidas a varios idiomas. ¿Ha tenido Ud. posibilidad de supervisar esas traducciones? En sentido general, ¿está usted conforme con ellas?

VLI.—Lo curioso es que la única traducción que he supervisado es la francesa y parece la menos buena que

conversación  
con  
Vargas Llosa



se ha hecho. Trabajé con el traductor, que es un profesor de la Universidad y tuve muchas discusiones durante el trabajo, pues él se negaba a utilizar el argot, el vocabulario popular, los giros populares, lo que yo considero un criterio un tanto académico. A pesar de que trabajamos juntos y discutimos juntos los problemas que planteaba la traducción, el resultado me pareció muy deficiente, en el sentido de que no me parecía que representaba exactamente en francés lo que la novela decía en español. En el caso de otras traducciones, en fin, sólo he mantenido correspondencias con los traductores al alemán, al italiano y con el traductor norteamericano. No sé si estas traducciones son buenas o malas, pero he podido resolver así, a través de la correspondencia, algunas dificultades que planteaban esas traducciones.

**MF.**—¿Cree usted posible utilizar el argot de otros países para la traducción de sus novelas en las cuales se emplea abundantemente el lenguaje popular peruano? ¿Hasta qué punto la variabilidad entre un argot y otro es muy profunda?

**VLI.**—Desde luego, toda traducción es, en cierta forma, una traición. Eso está dicho ya. Prefiero poner el ejemplo: en el caso de "La Ciudad y los Perros", se trataba de diálogos entre los alumnos del colegio, quienes utilizan el lenguaje popular, los giros más locales. Este lenguaje es el resultado del ambiente en que viven los muchachos y también de su edad; por lo tanto, quiere ser significativo, quiere mostrar lo que son ellos a través de la elección, del uso que hacen de las palabras.

Resultaba para mí un tanto absurdo que la versión francesa hablara, no como hablan los muchachos de trece o catorce años de barrios marginales de París, sino como hablan los jóvenes intelectuales y los jóvenes snobs de Saint-Germain des Prés o como pueden hablar los profesores universitarios. En este sentido, el empleo de argot me parecía preferible al empleo de un lenguaje académico, rígido, que no sólo iba a quitar vitalidad a los episodios, sino incluso, a veces, sentido.

**MF.**—¿Qué realizaciones literarias europeas actuales le interesan? ¿Cuáles encontraría en relación con la actual novelística latinoamericana?

**VLI.**—Yo creo que la novela norteamericana y la novela europea contemporánea están siguiendo caminos que divergen, aunque entre los escritores europeos contemporáneos haya algunos que me importan y que admiro incluso a distancia. Entre éstos, citaría tal vez a Beckett, que me parece el más original, tal vez el más profundo, aunque la visión del mundo que propone en sus obras y métodos, tanto de escritura como de técnica, no me entusiasmen y, en todo caso, no creo que pudieran servir para mostrar las cosas que me interesa mostrar o para describir la parte de la realidad que a mí me concierne. Desde el punto de vista estrictamente técnico, sí tengo interés por lo que hacen algunos escritores como Robbe-Grillet, Natalie Serrante, Claude Simon, etc. La técnica que ha perfeccionado Natalie Serrante para mostrar esas inclinaciones, esas orientaciones del hombre que son anteriores a su conciencia, anteriores a los actos, anteriores a su psicología, me parece sumamente hábil, sumamente eficaz. Creo que puede servir mucho a los escritores tener conciencia de la existencia de este instrumento creado por ella. Como también la técnica de Robbe-Grillet, esa técnica mediante la cual atrapa el mundo inerte, la materia inerte, los objetos, ese método por el cual cosifica a los hombres, los convierte también en objetos, en determinadas ocasiones puede ser muy útil para un escritor de cualquier realidad, aún cuando sus intereses, sus curiosidades, difieran completamente de las de Robbe-Grillet. Tanto las técnicas como los procedimientos de escritura son

patrimonio universal. Nosotros debemos estar informados, debemos estar enterados de lo que ellos están haciendo. Pero me parece que el mundo, o el sector del mundo, en el cual concentran su atención todos estos escritores, por muchas razones, porque el resto de la realidad está inmobilizado y es poco atractivo para el escritor, o porque está ya escrito y reescrito mil veces por sus propias literaturas, no es el mundo sobre el que trabajamos los escritores latinoamericanos. Nuestro mundo es absolutamente virgen desde el punto de vista literario: nosotros estamos obligados a ser al mismo tiempo Balzac, Proust y Beckett. Creo que la realidad con la que trabajamos es muy amplia, muy vasta y está toda ella para ser descrita por la literatura.

**MF.**—Se ha tratado de insinuar que el final de la Casa Verde —el encuentro de Lalita con su tierra y su aparente sentimiento de esperanza— revela de su parte un propósito de hacer lo que podría llamarse una novela positiva. ¿Está usted de acuerdo con esta opinión?

**VLI.**—Nunca me he propuesto hacer una novela positiva, ni una novela negativa. Jamás me ha pasado por la cabeza. Creo que no hay novelas positivas ni novelas negativas, sino buenas y malas novelas y que todas las buenas novelas son, en última instancia, positivas, que contribuyen de una manera indirecta, a veces de una manera muy parabólica, al perfeccionamiento humano, a cambiar la vida, a transformar la sociedad, al hombre mismo. Pero jamás me he propuesto de una manera consciente, nunca he premeditado lo que pueden ser las consecuencias sociales, históricas, morales, religiosas o políticas de lo que escribo. Siempre me ha interesado fundamentalmente contar una historia y he tratado de contarla de la manera más verosímil, más viviente posible. En cuanto al final de La Casa Verde, creo que resultaba la consecuencia lógica de esas vidas que la novela venía mostrando a lo largo de los cuarenta años en que transcurre, que ese era el final no sólo previsible, sino irremediable de esos destinos cuyo signo común es la frustración, una frustración que solo en una mínima parte les incumbe a ellos mismos, porque es más bien el resultado del medio, del mundo en que se mueven, de esas extrañas camisas de fuerza invisibles que los están constantemente maniatando o alienando. Pero tampoco esto lo he querido mostrar de una manera deliberada. Esto es algo que ahora me resulta más o menos evidente, una vez que la novela está terminada. En realidad, cuando escribí La Casa Verde lo que quería era contar la historia de Fushía y la historia de Jum, que son dos historias que había recogido yo, más o menos directamente, en el Alto Marañón, tal como están presentadas en la novela. Esto no es muy exacto; en realidad, la historia está muy reelaborada, muy transformada. En fin, yo había estado en la selva, había visto un cacique torturado por haber querido formar una cooperativa para escapar al control de los caucheros, de los patronos con los que trabajaba, y cómo, por esto, había sido golpeado ejemplarmente en público. Había sabido también de la existencia de este personaje fabuloso, este japonés que se había instalado en una isla del río Santiago, formando un ejército particular con el cual asaltaba las tribus, robaba el caucho, las pieles y que además tenía un harén de niñas indígenas arrebatadas a sus pueblos. Estas dos historias me impresionaron mucho y quise escribir una novela basada en ellas. En el proceso mismo de la creación de esta novela, a esas historias se fueron mezclando otras que han nacido parcialmente de mi fantasía y parcialmente también de experiencias anteriores, como fueron las de mi infancia en Piura. Esto de una manera muy poco consciente, muy extraña y misteriosa. El resultado ha sido la novela ésta en que los dos mundos están fundidos; yo no me propuse que esa novela fuera así, tampoco me propuse, de una manera deliberada, que terminara así. No escribo para demostrar nada y por lo tanto no me puedo proponer escribir libros positivos o negativos. Lo que me interesa fundamentalmente, y creo que es

conversación  
con  
Vargas Llosa











## conversación con Vargas Llosa

el caso de todos los escritores, es contar historias.

**MF.**—¿Cree usted que otra rama del arte puede tener influencia determinante en un novelista de la realidad?

**MF.**—Lo curioso con la novela, con la literatura en general, es que no constituye un saber especial en el caso del escritor. El escritor no se nutre exclusivamente de literatura como un matemático se nutre de un aspecto determinado de la realidad o como un médico tiene más o menos delimitado su campo de operaciones dentro de la realidad. El campo de operaciones de la literatura es la realidad, que es inagotable en sí misma, que es infinita, y por lo tanto, el mundo de la literatura es inagotable e infinito. Un escritor puede apelar en todo ese mundo a lo que más le interesa y entre las cosas a las que puede acudir, de las que puede apoyarse, de las que puede servirse, están también todas las artes, todos los otros géneros literarios. En los últimos años ha habido una influencia bastante notoria en la literatura de un arte especial que es el cine. Es en la novela sobre todo donde esto se ha reflejado de una manera muy visible, a partir de los escritores norteamericanos de los años veinte. En nuestros días el cine sigue contribuyendo de una manera muy notable al empleo de ciertas técnicas, a la utilización de ciertos procedimientos para mostrar la realidad. Es un hecho que la novela de los últimos años es mucho más visual de lo que era antes y en el caso concreto de los escritores experimentalistas europeos, como sería Robbe-Grillet, esto es evidente, puesto que escriben al mismo tiempo cine y novela, empleando las mismas técnicas. Creo también que la poesía es un arte o un género que aporta constantemente elementos fundamentales a la novela.

**MF.**—Son notorios su agudo sentido crítico y su actitud de permanente interés por las más recientes producciones literarias latinoamericanas. ¿Podría hablarnos de algunos nuevos valores peruanos y continentales que particularmente le merezcan interés?

**VLL.**—Podría hablar durante mucho tiempo sobre la novela latinoamericana contemporánea que a mí me interesa cada vez más, que cada vez más me sorprende y me deslumbra. Creo que en los últimos meses han aparecido dos libros fundamentales dentro de la novelística latinoamericana. El primero por orden cronológico sería "Paradiso" del escritor cubano José Lezama Lima. Lezama Lima es un poeta desgraciadamente poco conocido en América Latina. Fue un gran animador cultural latinoamericano; dirigió la revista "Orígenes", una revista de poesía hermética que salió durante muchos años y tuvo gran influencia sobre los poetas latinoamericanos. "Paradiso" es una novela que acaba de salir, en la cual Lezama ha trabajado gran parte de su vida. Constituye un libro de extraordinaria calidad, de extraordinaria riqueza. Es un libro muy difícil de describir, porque su materia es esencialmente huidiza, pero, de una manera muy breve y muy esquemática él propone en este libro una visión del mundo absolutamente personal y original, lo que

llama un sistema poético del mundo, con cuyos principios uno puede disentir. En todo caso la demostración o la mostración de este mundo es fascinante desde el punto de vista literario. El ha podido crear una realidad que es ante todo sensorial, no es una realidad que esté mostrada, ni que se mueva por elementos de tipo racional, ni siquiera psicológicos, sino fundamentalmente a través de sensaciones, de audiciones. Todo esto escrito en una prosa de un barroquismo que Julio Cortázar ha llamado "inocente americano". El libro es de una riqueza de construcción notable. Yo creo que es una de las novelas latinoamericanas mejores que se haya escrito en los últimos años. También quisiera citar la última novela de García Márquez, "Cien años de soledad", muy distinta de "Paradiso", pero igualmente extraordinaria. Yo he citado al comienzo de esta entrevista el caso de Johanot Martorell, de cómo en sus novelas era extraordinario que estuviera descrito un mundo en sus distintos niveles, en sus distintas dimensiones. En "Cien años de soledad" García Márquez ha conseguido algo parecido. El nos describe toda la historia de Macondo. —"un pueblo imaginario"— desde su nacimiento hasta su desaparición, arrebatado por los vientos. Y esta historia está descrita a niveles muy distintos. Un nivel puramente objetivo: cuando en Macondo ocurren muchas cosas puramente externas, verificables por los sentidos, hay toda una problemática social latinoamericana que está inscrita a lo largo de esta historia. Pero a la vez, hay todo un mundo mítico, también profundamente americano que él ha conseguido incorporar a esa otra realidad objetiva. Entonces hay una dimensión fantástica de la novela que él ha logrado de una manera magistral. Lo que más me gusta a mí de las novelas es creer en todo lo que ocurre; yo creí en las treinta y dos guerras del coronel Aureliano Buendía y creí también en las alfombras voladoras y en los gigantes imanes de unos gitanos que pasan por las calles del pueblo arrebatando a las cocinas, las cacerolas, los cuchillos, las tijeras. "Cien años de soledad" está escrito con una prosa de una eficacia, de una imaginación, de una riqueza realmente extraordinaria. Creo que estos dos libros son de una importancia enorme dentro de la novela latinoamericana, aunque, claro está, podría citar también a muchos otros autores.

**MF.**—¿Quisiera usted hablarnos, Vargas Llosa, acerca de sus proyectos inmediatos y futuros?

**VLL.**—Entre mis proyectos inmediatos está el de terminar esa novela que comencé hace dos años y que no sé aún cuánto tiempo más me llevará. Luego tengo muchos proyectos acumulados. Como yo me demoro tanto para escribir un libro, a lo largo de tres o tres años y medio que me tomó por ejemplo escribir "La ciudad y los perros", "La casa verde", aglomeré en mi escritorio gran cantidad de notas y proyectos que creo poder realizar ahora. Estos proyectos incluyen cuentos y también novelas. Probablemente al terminar esta novela comenzaré a escribir otra. No sé todavía sobre qué, ni cómo será...

M. F.

En nuestro próximo SUPLEMENTO:

# BLAKE SIN PROFECIA

SERRANO PONCELA



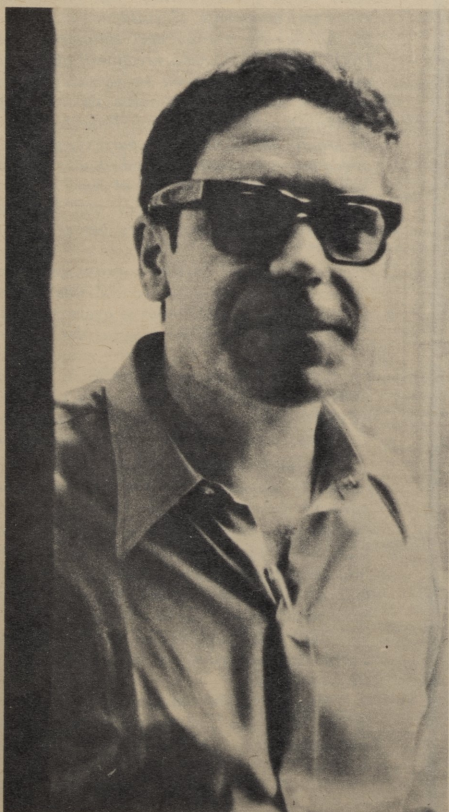


Fotos: DANIEL GONZALEZ

# entrevista con Carlos Cruz Diez

ROBERTO GUEVARA

La presente es ante todo una conversación que el pintor Carlos Cruz Diez sostuvo con nuestro colaborador Roberto Guevara. Se prefirió la forma de diálogo, sin preguntas y respuestas preconcebidas. De allí el tono informal que adquiere el texto, en donde el lector podrá apreciar reiteraciones que enriquecen y dan vida al diálogo.



y llegar donde estoy, lo que me ha formado. El arte no es complacencia. Lo sentimental, el lastre romántico, se apoyan en símbolos, y éstos cambian, se vuelven inoperantes.

RG.—Se me ocurre pensar, por ejemplo, en el efecto que podría causarte durante un paseo por el Louvre una vieja arpa sahita, un vaso etrusco, o en cualquier otro sitio, un "objet trouvé", una cosa fascinante. ¿Cómo te afectaría? ¿Lo considerarías un hecho plásticamente "significativo"?

CD.—Me afectan como pueden impresionarme los árboles o las cosas de la naturaleza, pero no son importantes. Seguramente no me interesan, como tampoco el arte negro.

RG.—Sin embargo, el descubrimiento del arte negro produjo un impacto en la cultura europea, con una determinante influencia en corrientes como el cubismo y el surrealismo. ¿No hay una contradicción entre este desinterés y tu celo por la conciencia histórica?

CD.—El arte negro no constituye un verdadero aporte para el arte europeo, en todo caso sólo lo sería en tanto que materia, estímulo para que otros realizaran arte. También la ciencia tie-

ne inventiva y sirve como recurso, pero no es arte en sí.

RG.—¿Debemos considerar que en el curso de los siglos el artista ha llegado a "ver" de una manera diferente, porque la entidad psíquica y física que respalda la visión también se ha modificado con el paso del tiempo y las transformaciones culturales?

CD.—Eso es perfectamente normal. Es la evolución. Hay indios que no pueden reconocer una foto de sí mismos, porque carecen de conciencia externa de sí. Hay una evolución constante en todos los órdenes. Piero della Francesca pinta un sentido de la eternidad. Hoy un hombre no cree ya en la eternidad. Su obra no puede basarse en cosas fijas, en conceptos anteriores al Renacimiento. Tenemos que partir de la conciencia de lo inestable y perecedero.

## LA EVIDENCIA SENSORIAL

RG.—Volvamos a tu trabajo. ¿Cuál es su necesidad, su motivación y mecánica, su punto de partida?

CD.—Parte es conciencia, parte es emotiva. Hay una necesidad simultánea de ambos contenidos. De lo contrario, no sería arte.

RG.—¿De qué manera las vivencias y 17



experiencias que tú eres, entran dentro de tu obra?, o bien, ¿qué es la obra dentro de tu vida?

CD.—Trabajo y vida son una cosa. Mi casa es un taller. Todo cuanto me rodea forma parte de mi trabajo. Todos mis actos están en función de él, y rechazo cuanto se le opone.

RG.—Una pregunta para volver atrás. Se dice que Cruz Díez es más "estético", que busca sobre todo agradar, crear sensaciones risueñas, bellas. ¿Se trata acaso de un arte para ver?

CD.—Hablo directo a los sentidos. No es estético mi trabajo, precisamente porque es un arte de evidencias. Si resulta bello, feo, agradable, etc., no es mi culpa. Depende seguramente del espectador. Las personas reaccionan diversamente ante el color rojo: hay quienes lo repudian, hay quienes se sienten estimulados en su presencia. Hay muchas teorías generales sobre la simbología y efectos del color. Pero el hecho fundamental es que cada quien recibe el impacto del color de una manera particular.

#### "...UN GRADO DE LO TERRIBLE"

RG.—Pienso en Rilke, cuando situaba lo bello como "un primer grado de lo terrible". Su pensamiento debía apuntar a la nueva vastedad sin cánones del arte, con un acento de abismos. ¿Si una forma de arte permanece esencialmente sensorial, debe entonces ser ajena al sufrimiento, a la angustia, al caos que rodea lo humano?

CD.—No, porque esa forma de arte toca al ser. La preocupación pertenece al intelecto. El mundo de las ideas, muy diferentes del mundo de las sensaciones.

RG.—¿Guernica, como obra de arte?

CD.—Como manifestación plástica: no hay aportes, no hay algo que signifique un paso adelante. Es sólo un símbolo creado, en un momento histórico.

RG.—¿Hasta donde llega su valor expresivo?

CD.—Como monumento histórico, es expresivo. Tal como una estatua. Guernica es un símbolo.

RG.—Creo entender que la obra de arte propiamente tal debe ser siempre no sólo autosuficiente y totalmente indicativa de sí misma, sino además históricamente significativa...

CD.—La obra de arte es permanente, pero su valoración fluctúa. Klee ha sido relegado u olvidado, porque no refleja las preocupaciones de esta época. Igual sucede con Mondrian. De ambos quedará lo que las próximas generaciones consideren importantes. Cada generación toma del pasado los elementos necesarios para afirmarse y avanzar. En ese momento, tales elementos adquieren trascenden-

cia, porque sostienen los nuevos intentos. Breugel era muy importante para los expresionistas. Para mí es importante, pero no necesario.

#### EL ARTE CINETICO HOY

RG.—En las primeras Bienales de París, se observó un excesivo plegamiento a las corrientes geométricas y abstractas, por parte de muchos jóvenes pintores latinoamericanos. ¿Se ha mantenido tal situación?

CD.—A partir de los 60 a 62 años, la situación cambia completamente. Se aclaran conceptos. Se comprende que el arte abstracto puro es un arte tradicional, plano. Se propone en ese momento un arte de la realidad. Sin creación, sin invención, el arte se vuelve academia. Cuando no se piensa y se imita, el resultado son kilómetros de tachismos, de informalismo, de abstraccionismo. El nuevo arte cinético explota todas las posibilidades del mundo físico y tecnológico, para establecer nuevos recursos y medios expresivos, nuevos espectáculos y acontecimientos plásticos. Lo importante es no caer en los "sub".

RG.—¿Hay entre esas nuevas vías una posibilidad de retomar la idea de un arte de integración, con la arquitectura, por ejemplo?

CD.—Sí. La perspectiva de una integración de las artes vuelve a actualizarse. Un artista plástico puede crear en y para el dominio arquitectónico. Es una proyección en el ambiente. Por otra parte, la exploración del dominio visual, del movimiento, de la luz, se realiza cada día a una escala mayor, sin precedentes.

RG.—¿Se orienta tu labor actual en este sentido?

CD.—Se orienta hacia el gran espectáculo del color, en un espacio "propio". Para la Bienal de Sao Paulo he preparado una obra que rodea al espectador por 360°. Es un gran dodecaedro que suscita una transición ininterrumpida del color.

RG.—¿A qué atribuyes la falta de seguidores del movimiento cinético entre los jóvenes pintores venezolanos?

CD.—Se debe tal vez a falta de información. Existe inquietud, pero debiera ser canalizada hacia nuevos principios. Repito: el arte es creación e invención constantes. Debe seguir adelante, no puede estancarse en fórmulas pasadas, en academias cualesquiera que éstas sean. Todo artista joven debe partir de él hacia adelante. Los jóvenes deberían estar ya lejos de nosotros. En el arte de lo invisible, de lo intangible. O algo más atrevido: el arte es tan infinito como la vida.

un libro

## LOS INQUISIDORES

Pedro Orgambide



De manera arbitraria podría clasificarse a los libros, en libros bellamente logrados desde el punto de vista literario y libros que dicen verdades que nos estremecen (de ningún modo estos grupos son excluyentes entre sí). A ese segundo grupo citado pertenece **LOS INQUISIDORES** de Pedro Orgambide. Y pertenece a ese grupo porque todo cuanto allí se cuenta da la impresión de ser absolutamente real y verdadero. Y lo es.

Orgambide toma para la construcción toda una gama de temas (lugares comunes) conocidos, como son: la persecución nazi, la persecución de los negros en los Estados Unidos, el proceso a Galileo, la vida bandoleril del gaucho argentino, las torturas proporcionadas por la Inquisición a los judíos en Hispanoamérica, etc. Todos estos temas —que de pronto parecen muchos— son amalgamados por el escritor con el leit-motiv de la violencia que cada uno de ellos implica.

El libro está lleno de nombres, nombres que en verdad no importan sino en la medida de su significado general, de su comportamiento simbólico. Es Joe, es Galileo, es Efraín Azevedo, es Marjorie, son muchos los que están en las páginas de la narración y otros que de pronto salen de ella como para señalarlos que todo cuanto allí se cuenta aún pervive. Al final tenemos una sensación de angustia, angustia complicada, angustia que implica nuestra complicidad en los padeceres de esos personajes, angustia por sus actos de amor consumados sobre la realidad mediocre en que se han desarrollado, angustia por los puñales que aparecen. Contradictoriamente, esta angustia también nos viene de la gran serenidad con que el narrador cuenta.

Particularmente el collage como expresión de arte nunca me ha llegado a convencer totalmente, pero en el caso de los **INQUISIDORES**, debo reconocer que Orgambide lo realiza con una destreza admirable: la narración acerca de un hombre sometido a juicio por ser judío (en los tiempos de la colonización española), narración con un clima dramático en ascenso, castrada de pronto por el narrador para conducirnos a un sitio donde un negro toca trompeta (creyendo haber hallado su libertad al abandonar su pueblo natal en el Sur) y al salir de su trabajo es apuñaleado por tres blancos, por la sola razón de ser negro y el paso de inmediato a un párrafo como éste:

"¡Bruja! ¡Bruja!", gritan los chicos limeños, detrás del carro que conduce a Zenobia a la hoguera. Ella sonríe tontamente, como si oyera a su hijo, ajena a las impresiones, a las injurias del gentío que llena la plaza..."

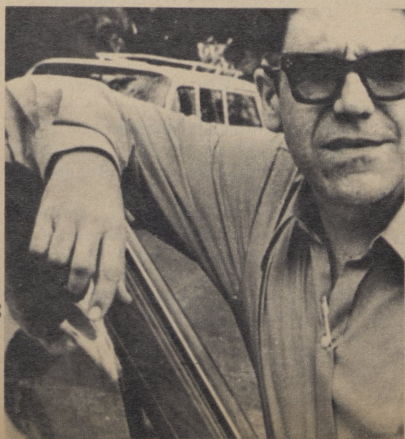
en absoluto causan mala impresión al lector interesado; por el contrario nos muestran cómo un escritor bien informado, acucioso en la búsqueda de sus materiales, puede construir con diversidad de hechos un libro completo en cuanto a concepción del mundo.

Al final, todo es rebelión, todo es incorporación definitiva contra la absurda violencia que los hombres han implantado para la existencia. En el final están todos en una calle aun cuando el escritor prefiere meter a los negros y uniformar a los blancos en esa tan vieja persecución. Final donde a Joe tan sólo le queda recordar un salmo que su madre le enseñó. Y al lado de ese salmo el haberse aferrado a la vida por medio de una incorporación a la lucha colectiva.

**LOS INQUISIDORES**, es un libro contra los inquisidores. Libro para contribuir a acabar con esos eternos perseguidores de cada época.

En mi opinión con este libro ya Orgambide está definitivamente incorporado a esa nueva modalidad de la narrativa hispanoamericana. Realismo desgarrante de estúpida factura literaria.

CARLOS GONZALEZ UEGAS





1. El principio de **figuración** sólo señala la ausencia de **transfemenidad** y la presencia de **auto-expresión** en cierto tipo, o calidad, de imagen cinematográfica; no referencia la inclusión de ésta en contextos más amplios o niveles ideológicos que prolongarían su caracterización hasta exigir la utilización de la categoría de **desarrollo**. Pues si bien es cierto, que éste alcanzó una "normalización" (según la expresión de Metz) figurativa relativamente temprana, permanece planteada, aún hoy, la exigüidad del lenguaje. En otros términos, la superación de tal exigüidad debería provenir de un aumento de carga histórica (comunicabilidad) y una disminución de estereotipos, esto es, una movilidad (o plasticidad) continuamente recreada en el estado de la sintaxis. Por otra parte, el inicio del cine no consistió en la instauración propiamente dicha de un lenguaje, sino de una narrativa, con lo que una semántica de por sí avanzada se convertía en un hecho ambiguo al permitir la transferencia de sus consecuencias naturales al ámbito confuso de la interpretación a partir de tales consecuencias.

Tal vez lo único que diferencia al "nuevo cine" de cualquier otro período en la historia del cine sea la presencia **equivoca** del lenguaje y el juego que posibilita. Presencia equívoca desde el momento en que deja de ser modalidad natural, semántica arcaica, propias del cine primitivo, y comienza (e inaugura) la destrucción de malentendidos temático-estructurales que provienen, en parte, de la evolución de su propia gramática, que viene reducida a la "creación" de unos cuantos pre-sintagmas (fundidos, travelling, sobre-exposición, primer plano, etc.) que habían asumido casi de inmediato valor expresivo autónomo por obra del vector pasivo y receptivo de los esquemas proyectivos del público. De otro lado, el rechazo de la **expresividad** como esquema único de proposición impone la formulación de una semántica nueva o **no asimilable**, esto es, anti-estereotípica, pero que no excluya un nivel mínimo de comunicabilidad, que remite, a su vez, a la creatividad del receptor: un proceso continuo de alteración que oscila entre lo conocido (y la disposición que parte de lo conocido) y lo "proveniente" o posible que se trata de institucionalizar.

2. Al parecer, en cine, la exigencia de un lenguaje no institucionalizado e inteligible a la vez, es totalmente distinta de las exigencias planteadas por las demás formas históricas de expresión. Por dos razones específicas: 1) Porque, en primer lugar, no existe, respecto del cine un código "fijo" de sentidos determinados léxicamente (cosa demostrada plenamente por la importantísima intervención de Pasolini, "Il cinema di poesia" Pesaro, 65) ni la relación de indeterminación, concebida por Saussure, entre la **langue** y la **parole**. Lo que hay, ciertamente, es un cuerpo de significados visuales (cristalizaciones sincrónicas) que: o funciona como los **iconic signs** de Peirce ("Collected Papers") o no funciona en absoluto, una vez superado el estadio histórico-semántico que le da lugar; cosa que constituye, en resumidas cuentas, un principio de **convencionalización** cinematográfica problemático, sin embargo, en lo que se refiere a la convencionalidad del lenguaje cotidiano. Por ello es que el cine mudo ha funcionado como el fijador de un cuerpo supuestamente lingüístico, y que hoy se nos asemeja al mayor muestrario de "lugares comunes" que jamás haya acumulado arte alguno.

2) Porque, en segundo lugar, siendo la imagen cinematográfica un hecho **naturalmente** "abierto", rechaza, en principio, el código y tan sólo admite, al máximo, un sistema de referencias que **no se confunde, forzosamente, con aquel que proporciona el "texto" mismo (narración, montaje)**.

3. Lo que se ha dicho hasta aquí presupone, aun teniendo en cuenta las objeciones planteadas, la coincidencia del cine con una forma nueva del lenguaje. El problema incide tanto en la estructura misma del cine como en la interpretación de los objetos cinematográficos. Pues si se admite que el cine constituye un lenguaje, pueden producirse dos casos límite: o se lleva a sus extremos las consecuencias de aquella naturalidad del lenguaje, lo que conduce a una necesaria nivelación no selectiva de los productos cinematográficos; o bien se crean las fórmulas de paso necesarias entre lenguajes (lenguajes cinematográficos y lenguaje de la crítica, y, también, la posibilidad de lenguaje sobre lenguaje dentro del mismo cine) y debe ser admitido entonces que,



"El Eclipse"

ARIEL GRINER

## sobre SEMANTICA, CRITICA Y "NUEVO CINE"

al menos en parte, el estado actual de la evolución cinematográfica es "mudo", ya que no proporciona indicio alguno de traslación fuera de su propio campo, que es aquel desarrollado en extremo de su misma semántica, o sea, super lenguaje, cuya traducción en otros términos no es más que una aminoración por defecto y no por exceso de una falta de compensación entre niveles distintos. 4. Una vez considerado el problema del lenguaje se presenta un segundo gran problema, el de la narrativa cinematográfica. Formularemos la siguiente afirmación: allí donde hay montaje, hay narrativa (aunque no, al menos en sentido absoluto, a la inversa). La equivalencia, de entrada, entre montaje y narrativa obedece a una consideración temática que toma al primer término como conjunto de los pre-sintagmas antes mencionados (y otros) y al segundo como unificación de aquél: subyaciendo, además, la totalización perceptiva que opera toda imagen cinematográfica (que es una de las claves interpretativas de la obra de Krakauer, "Theory of film"). Ello significa, también, tomar a la sintaxis no como simple esquema de la relación plano-montaje, sino como soporte primero del lenguaje cinematográfico "normalizado". Así tenemos que, junto a la convencionalización de la que ya se ha dicho algo, la sintaxis es el segundo de los denominadores comunes (en tanto concepto interpretativo y operativo), entre el lenguaje cotidiano y el del cine y justo en tanto "relato" de la continuidad. A su vez, el signo cinematográfico (que Pasolini propone reducir a los elementos últimos que integran la imagen) es el resultado de un contrapunto unívoco o equivocado de elementos, de los cuales el lenguaje cinematográfico sería la totalización (no ya simplemente perceptiva) de un sentido, contextualmente determinado. Así, la narración consistiría en un módulo del montaje reducido a la sintaxis. Queda, por advertir, sin embargo, que el problema del lenguaje, en cine, no se agota en el problema de la sintaxis.

### PROBLEMAS HISTORICOS

1. Nos oponemos a Arnheim (en su "Film as art"), en su idea de que las "categorías" fundamentales del cine fueron determinadas por la etapa muda (aunque sí aceptamos la designación de cine "mudo" como estructural y no meramente cronológica). Por el contrario, creemos posible negarle al cine la absoluta historicidad de cada momento de su evolución y, una vez sacada a relucir la cuestión del lenguaje, creemos sea válida la determinación en lo que se refiere a la

presencia de un "progreso" en el curso de la historia del cine.

2. En una frase, si intentáramos resumir el problema del lenguaje podría decirse que: destruir la semántica arcaica, esto es, natural, vale decir, apropiarse de los medios de expresión y proposición propiamente filmicos.

3. Desde un punto de mira alejado de las anteriores consideraciones, consideramos al cine como lugar privilegiado entre los productos semánticos de la industria cultural más reciente, sin creer que sea posible, actualmente, la configuración de un conjunto autónomo de valores "estéticos".

supuestamente no contaminado por la ideologización constante que aquella industria impone, aun en sus productos al parecer más acabados. Por otra parte, la enaenación de los medios de expresión cinematográficos, enajenación semántica antes que sociológica, es la causante de un desplazamiento de esos "valores" estéticos (que estaban para el cine arcaico fuera de toda discusión) a las cualidades técnicas, que lo implican, en lo absoluto, una vez realizadas, un juicio, de cualquier tipo que sea, pero juicio y momento de la reflexión al fin. De manera que la alternativa es única, a saber, la de aquel "cinema di poesia" que Pasolini concluye considerando como "el mito y la conciencia técnica de la forma" o, en otras palabras, y en sus representantes más lúcidos (desde el Welles de "El Proceso" hasta el Godard de "Pierrot le fou") mito y conciencia de la ideología.

III

### Un ejemplo

Antonioni, "L'Eclipse":

1) Plantea y destruye el mito de la subjetividad inefable como fetiche sentimental burgués de origen romántico; y probablemente destruya también la "poética" (al menos la cinematográfica) que le sirve de base a tal mito, en tanto propugnadores de lugares estético-estilísticos privilegiados.

2) Aquella "visualización arquetípica", la imagen de "L'Eclipse" en que se superponen dentro del plano árboles y ladrillos, ejemplo maestro de **idea** filmica y juicio conceptual filmico, compleja como los niveles que contiene (a la vez que imagen símbolo de la contraposición externa entre un mundo rousseauniano y la presencia de la sociedad industrial); creación, a la par, de aquellos esquemas expresivos que exteriorizan la mencionada subjetividad inefable.

3) Culminación del proceso que parte de un realismo crítico minado en sus fundamentos y llega hasta la radicalización lingüística de la vanguardia, "L'Eclipse" ha de considerarse como una de las claves del cine contemporáneo, en tanto clarificación de toda una poética y de una historia estetizante, de aquella, "decadencia de los valores burgueses" reducida a su última transparencia, la dilucidación absoluta e internamente comprendida de la alienación subjetiva, a la que no escapa (v. II, 3) la obra de arte misma.

## ELEGOS / Eugenio Montejo. (Editorial Arte, 1967)

A una poesía de tendencia experimental que se complace en el azar mismo de la palabra y en su posible encuentro comunicativo. Montejo opone en sus *Elegos* una sustancia real y en sí radiante, ahí donde la memoria vuelve continuamente por sus fueros, y provoca todas las solicitudes. Debemos en beneficio de ella, y de nuestra propia infancia inventariar el mundo otra vez, y llamar con signos y nombres, aunque sean algo arbitrarios, a los seres y cosas que antaño nos rodearon con amor. Debemos también apoyarnos en símbolos concretos y existenciales, y desandar el tiempo en las márgenes del poema, cuidando "que no nos pese mucho el corazón", según expresaba Shelley.

Para no incurrir en la sensiblería ni en el capricho irracional, Montejo sostiene su poema *Elegos* con una vigilancia lúcida y llena de rigor. El elemento narrativo subyace en su canto y lo mantiene como unidad tensa y cerrada. Una muy punzante nostalgia lo lleva hacia los brazos del padre y a configurar con su imagen, el eterno principio y el eterno retorno

"Había una vez un padre y yo era su hijo."

"Había una vez un hijo y él era mi padre,  
el sobrepadre de los días, el padre y dos."

Hay en el rumor, en el paisaje, en las líneas de *Elegos* una atmósfera neblinosa, de algo irremediamente destruido, y una como sensación de tierra alta que bordeara el páramo. Entonces, "la lluvia habla latín", la casa es "clueca en el invierno", y "el agua se arrebujó en la piedad de los bajantes". Aquella tierra alta, no siempre apacible, podría ser el único cobijo del hombre —su gran soledad— y también la distancia entre su presente y el pasado.

Ya no podremos volver, dice con insistencia Eugenio Montejo. No obstante ello habla de su preceptor, de su bizca tía, de su vivir que "es araña en la tela del poema", y ahora con un tono de mayor confidencia y angustia de su hermano muerto, "el rey David".

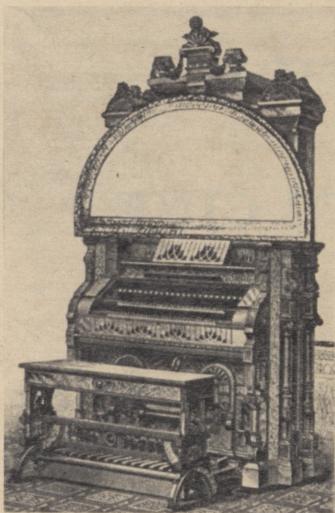
JUAN SANCHEZ PELAEZ



**F**RANK POPPER nació en Praga, el 17 de abril de 1918. Reside durante algunos años en Viena y, a partir de 1938, en Inglaterra, donde adquiere la nacionalidad británica. Después de una temporada de estudios en Roma, se radica en París en 1955. Estudia las literaturas alemana, inglesa, italiana y francesa y obtiene diplomas universitarios en estas disciplinas. Paralelamente a estos estudios, se consagra a las nuevas tendencias del arte. Doctor de la Universidad de París, participa en los trabajos de investigación del Instituto de Estética y de las Ciencias del Arte. Particularmente interesado por el movimiento y la luz en el arte, escribe numerosos artículos en revistas científicas y artísticas (Sciences de l'Art, le Courier de l'Unesco, l'Oeil, Galerie des Arts, Studio International, Art and Artits). Sobre el tema del movimiento y la luz en el arte, dicta varias conferencias en diversos países y publica el ensayo titulado "Kinetic Art, Yesterday, To-day and Tomorrow" (London, Motion Books, 1966). Igualmente ha prologado importantes exposiciones y ha participado en su organización ("Art and Mouvement", en la Real Academia de Escocia, Edimburgo, 1965; "Art et Mouvement", en el Museo de Tel-Aviv, 1965; "Licht und Bewegung, en la Kunsthalle de Dusseldorf; "Kunst-Licht-Kunst en el Stedelijk Van Abbemuseum, en Eindhoven y "Lumière et Mouvement" en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de París, en 1967). En 1967, publica "Nacimiento del Arte Cinético — La Imagen del Movimiento en las Artes Plásticas Desde 1860".

# LUZ Y MOVIMIENTO

Arte Cinético  
en el  
Museo de Arte Moderno  
de París



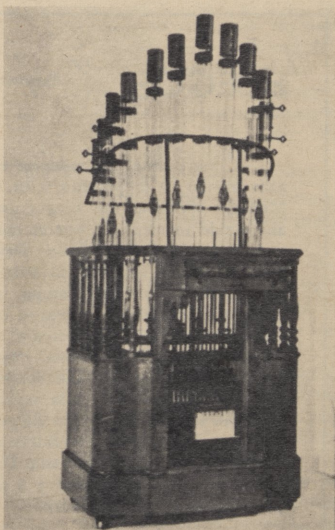
B. Bishop - Organo de colores, hacia 1880 (U.S.A.)



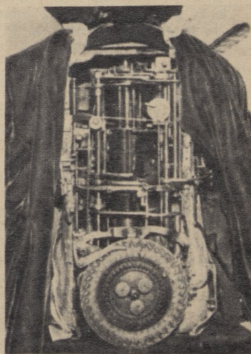
Roetgen y Kintzing, Siglo XVII. Jugadora de tímpano, autómatas. Conservatorio de Artes y Oficios, París.



Baranoff-Rossiné. Disco optofónico, 1914-1926.



F. Kastner - Pirófono, 1869-1873. Science Museum, Londres, British Crown Copyright.



Jacquet-Droz. El escritor, autómatas, 1774. Museo de la ciudad de Neuchatel.

**L**A expresión "arte cinético", neologismo atrevido, se ha hecho moneda corriente desde hace algunos años. Su origen data de 1920.

En su "Manifiesto Realista", Gabo (con su hermano Pevsner) repudió "el error milenario heredado del arte egipcio, que veía en los ritmos estáticos los únicos elementos de la creación plástica", y quiso remplazarlos por los ritmos cinéticos: "formas esenciales de nuestra percepción del tiempo real".

Esta declaración, que coincide con la primera obra cinética de Gabo —una vara de acero puesta en movimiento por un motor— pone en valor un término utilizado hasta entonces en los dominios de la física mecánica y de la química y crea un nuevo círculo entre el arte y la ciencia, abriendo así el camino para una nueva interpretación de la realidad.

Posteriormente, Moholy-Nagy utiliza, con cierta intermitencia, el término "arte cinético". Pero es en París, hacia 1955, donde tuvo lugar una profunda renovación de las diferentes corrientes que iban a formar no un nuevo estilo sino, más bien, un nuevo arte.

Precedidos —en lo que respecta al movimiento como tema plástico— por los Futuristas italianos y rusos, por los artistas del Blaue Reiter, por los Rayonistas, por Marcel Duchamp, por Francis Picabia; —en lo que respecta a los efectos de movimientos gráficos— por el Vorticismo, por Tatlin, por Kandinski, por Klee, por Schwitters, por Liessitzky y Berlewí; y por Kupka, por Deiaunay, por Malevitch,



Con un extenso estudio del crítico Frank POPPER, y bajo el título de "Luz y Movimiento", el Museo de Arte Moderno de la ciudad de París ha presentado —por primera vez en Francia— una exposición exclusivamente consagrada al arte cinético.

Imagen ofrece a sus lectores la traducción de tres fragmentos de este importante estudio.



por Mondrian y por Van Doesburg —en lo que respecta a la interacción del color—, artistas como Herbin, Albers y Vasarely evolucionan cada vez más hacia expresiones cinéticas apremiantes.

Desde entonces, los efectos de movimiento obtenidos sobre la superficie plana a menudo sirven de trampolines para investigaciones más osadas, en relieve o en combaduras. Pero vamos ya un cambio cualitativo importante desde que el movimiento real se introduce en la obra.

En la orientación de las obras de Tatlin (especialmente de sus "contra-relieves"), de Archipenko, de Boccioni, de Duchamp-Villon y de Vantongerloo, de las "máquinas" de Gabo, de Marcel Duchamp, de Moholy-Nagy y de Pesanek, de los móviles de Man Ray, Rochenko, Calder y Molinari, las búsquedas tridimensionales —ya bastante avanzadas hacia los años 50— han podido desplegarse gracias a Ochöffer, Tinguely, Pol Bury, Takis y Kramer quienes han elaborado construcciones mecánicas tridimensionales. Paralelamente, el mismo Calder, Chadwick, K. Martin, Riekey, Le Parc y Vardanega desarrollaron los móviles que responden a las fuerzas aleatorias de la naturaleza. Estas dos sub-divisiones de obras cinéticas tridimensionales permanecen durante un tiempo en el centro de las investigaciones agrupadas bajo el nombre de arte cinético.

Hacia 1955, tiene lugar, igualmente, un nuevo desarrollo de las investigaciones "ópticas". A la vez que siguen preocupados por los problemas del movimiento gráfico y de las vibraciones debidas a la interacción del color, algunos artistas obtienen el movimiento mediante efectos ópticos de superposición y de transparencia (Vasarely, Soto). De esto resulta una mayor participación del espectador quien debe realizar una serie de movimientos para captar toda la experiencia cinética. En este sentido, una investigación aún más imperiosa fue realizada por Agam, quien creó obras que exigían del espectador movimientos muy precisos y que sólo bajo esta condición revelaban su estructura: una estructura fundada sobre la noción de la imagen evanescente, una estructura que engendra un agudo sentimiento del tiempo. Agam creó también obras en las que la manipulación del espectador se transformaba en parte integrante del proceso estético.

## LOS ORIGENES

El movimiento luminoso —tema central de la exposición "Luz y Movimiento"— surgió de las experiencias realizadas con los órganos de colores, la fotografía, el cine y las proyecciones teatrales.

Los órganos de colores, a veces llamados órganos de pintura luminosa, datan del siglo XVIII. En los países anglosajones, este arte ha sido llamado "Colour-Music". De esta palabra, en el artículo de A. B. Klein de la Enciclopedia Británica, encontramos la siguiente definición: "Colour-Music" es el término más frecuentemente utilizado para designar un arte que emplea la luz cambiante como principal medio de expresión".

El primer instrumento de este género fue construido, probablemente, por el padre jesuita y matemático Louis-Bertrand Castel (1688-1757). Su órgano, descrito en detalles en la obra "Ingenio, Ocurren-

cias y Singularidades del Padre Castel" (atribuida al Abate de la Porte, Amsterdam y París, 1763), estaba construido de manera que las teclas llenaran una doble función. Las teclas accionaban lengüetas para hacer vibrar las cuerdas e, igualmente, hacían aparecer bandas coloreadas transparentes. Muy probablemente, el padre Castel tenía la intención de colocar fuentes luminosas detrás de las bandas.

A la división arbitraria del espectro de Newton, en 1801 viene a sumarse otra fuente de errores para los analistas del sonido y el color. Trátase de la teoría ondulatoria de la luz, profesada por Thomas Young. Pero Helmholtz se dará cuenta de las divergencias profundas entre la construcción y la percepción del ojo y las del oído, y entre las respuestas "características" a los estímulos recibidos. Progresivamente se irán abandonando las analogías fáciles entre música y efectos cromáticos.

Frederic Kastner, inventor del pi. rófono (órgano que emitía sonidos armoniosos y que estaba compuesto de tubos de vidrio a través de los cuales pasaban llamas de hidrógeno o de gas de alumbrado) hacia 1870 presentó espectáculos musicales con el concurso de la voz humana, del piano y de la orquesta. En América, durante esa misma época, Bainbridge Bishop construyó un instrumento que proyectaba colores sobre una pantalla. Para estas proyecciones, Bishop empleó, al comienzo, la luz del día y, luego, la luz de un arco eléctrico. En Inglaterra, Alexander Wallace Rimington (1854-1918) construyó un órgano de colores que fue presentado en 1895. En 1911 Rimington publica su libro sobre la música en colores, el mismo año de la primera presentación en Moscú del "Poema de Fuego" (Prometeo) de Scriabine. El compositor ruso había introducido en su partitura el "teclado de luz" o "Tastiera per luce" para hacer seguir las diferentes modulaciones de su poema sinfónico por matices de colores. La primera audición de "Prometeo" con teclado de luz tuvo lugar en Nueva York, en 1915. En cuanto al cine, su influencia sobre las artes plásticas se hace sentir desde 1912, año en que el pintor Surville creó sus primeros "Ritmos Coloreados". Los films abstractos de Eggeling, Richter, Leger, Duchamp, Man Ray y Len Ley establecieron la relación entre el cine y las artes plásticas de la luz.

En lo que se refiere al teatro, numerosas experiencias, desde la Antigüedad y el Renacimiento, y el teatro de sombras chinas del siglo XVIII, habían precedido los inventos decisivos de Adolphe Appia y de Edward Gordon Craig. Entre 1880 y 1885, al introducirse en el teatro la iluminación eléctrica, la luz comienza a tomar una nueva importancia en el "dramatismo" y la "simbolización", Appia organiza el espacio de manera de traducir el drama, y la luz móvil será empleada para crear este espacio. Los juegos de luz de Craig deben "romper" los diferentes ángulos, y la creación del decorado se hace por medios cinéticos "abstractos", es decir, mediante la luz móvil y el juego de tabiques.

En el dominio coreográfico, las danzas de velos de Loie Fuller preceden a los Ballets Rusos de Diaghilev y a los Ballets suecos de Rolf de Maré. Todos ellos aplican el principio de la movilidad luminosa. Estas experiencias convergen

hacia 1920 y establecen la luz móvil como nueva expresión plástica. Thomas Wilfred, cuyos primeros trabajos en este dominio datan de 1905, ocupa un lugar privilegiado. Nacido en 1889 en Dinamarca, Wilfred perfeccionó su primer instrumento de composición visual y muda, el Clavilux, en 1919 en los Estados Unidos. A esta nueva forma de arte, Wilfred dio el nombre de "Lumia".

El Clavilux tenía un gran teclado de cinco hileras de teclas corredizas y cordones para obtener los colores; una batería con seis proyectores principales y cierto número de proyectores auxiliares. En 1922 un primer recital fue presentado en Nueva York. Luego Wilfred emprendió a lo largo del mundo una gran "tournée" con su instrumento. La teoría del arte de Wilfred parte de la luz y, a través de la forma, el color y sus factores secundarios, llega al movimiento o a la "manifestación cinética de la luz".

En principio, "Lumia" fue concebido como un arte de representación y de interpretación públicas. Luego Wilfred realizó obras en las que las composiciones de la luz y el color estaban predeterminadas y proyectadas sobre una pantalla según un largo ciclo de metamorfosis y de movimientos que daban la impresión de un arte más íntimo.

Experiencias similares al Clavilux fueron intentadas en los años 1920-1925, especialmente por A. B. Klein y por Hallock Greenwalt, mientras A. Ricciardi instalaba un proyector de luz coloreada que debía funcionar permanentemente en su Teatro del Colore de Roma.

Las experiencias "optofónicas" de Baranoff-Rossiné y de Raúl Hausmann, el "sonocromatiscopio" de Alexander Laszlo, los juegos de colores y luces reflejados que se practicaban en el Bauhaus, la obra de Zdenek Pesanek en Checoslovaquia tienen una estrecha relación con las artes plásticas. Así, la partitura de la Lichtsonate de Hirschfeld-Mack muestra el desarrollo paralelo de la música, de la luz y de las formas; el artista define sus Reflektische Lichtspiele como: "un juego de planos luminosos y móviles amarillos, rojos, verdes y azules, desarrollados en un escalonamiento orgánico, desde la oscuridad hasta la más intensa luminosidad".

En el Reflektische Farblightspiel de Kurt Schwerdtfeger, concebido en la misma época, el punto de partida está dado por fuentes móviles de luz que envían rayos coloreados a través de las "formas aéreas" recortadas que producen sobre la pantalla formas libres. Simultáneamente, los colores se reflejan y se modifican. En la escultura, Desserpri, hacia 1950, incorpora la luz a sus relieves y construcciones, sin agregar a ellos el movimiento...

## LA PROYECCION

En esta abertura de las artes de la luz y el movimiento hacia el futuro, el énfasis está puesto sobre la búsqueda incesante. Ello pone en revisión las relaciones que parecían inmutables entre artista, obra de arte y espectador. Al espectador ha sido transferida una parte de la responsabilidad del artista, y esta responsabilidad lo obligará a ser activo en la exploración de los fenómenos del movimiento y de la luz. Este proceso de desmistifica-

ción del arte —(desmistificación en el sentido en que la obra de arte no es ya una cosa terminada, sino, más bien, un elemento de la vida misma)— este proceso de desmistificación del arte y del artista, esencial para el avance de las investigaciones plásticas, ¿desembo- cará en una negación pura y simple del arte? Si, en el sentido individual de la persona. No, desde el momento en que sirva a una revalorización del ser humano que al fin participará en la investigación de los fenómenos naturales enunciados por la exposición "Luz y Movimiento".

El ingrediente "espectáculo" de las búsquedas cinéticas parece conducir, ya sea por los artistas individuales que parten de una idea, ya sea por los grupos más preocupados por la socialización del arte, a esa revalorización del hombre al interior de un medio ambiente moderno donde los descubrimientos de la ciencia y de las realizaciones tecnológicas se hallan, al fin, dominadas por él.

Ninguno de los dos términos de esta alternativa parece, al menos por los momentos, tomar la delantera. La luz y el movimiento como expresión plástica tendrán todavía un largo período de investigación evolutiva antes de ser completamente asimilados por la vida social. Pero aún, al realizarse esta hipótesis, la investigación estética encontrará un lugar privilegiado dentro de un arte que puede ser el arte del medio ambiente. Las miras del arte cinético se sitúan, pues, mucho más allá de una imposición de nuevos estilos. No se trata de una reedición de la polémica emprendida hace medio siglo entre Malevitch —partidario de salvaguardar los derechos del arte y de la concepción del arte como actividad espiritual, tendencia a la que se harán solidarios Kandinsky, Pevsner y Gabo y Tatlin, defensor de una reconversión del artista en técnico calificado, capaz de servir de útiles y de materiales modernos, y anunciador de la muerte de la pintura en provecho del arte aplicado y "mecanizado".

El arte cinético supera el concepto tradicional de "estilo" por el simple hecho de utilizar el movimiento y la luz como "materiales" que hacen desaparecer toda forma, "figurativa" o "abstracta". En cada trayectoria válida, su significación está basada en una conciencia o una idea (y hasta se ha llegado a hablar de una "filosofía cinética"). Actualmente, el arte está lejos de comprometerse con una rehabilitación del Constructivismo o con una reactivación de las búsquedas Dada y Surrealistas. El arte cinético —más particularmente el luminocinematismo— aunque resumiendo diversas tendencias estilísticas anteriores, se halla resueltamente orientado hacia el futuro.

El arte cinético supera el cuadro estrecho de las artes plásticas, tiende a la desaparición de la imagen, a la desmaterialización de la obra; tiende, además, a la aplicación urbana y arquitectónica, al espectáculo polisensorial y a la participación activa del "espectador". El arte cinético asume plenamente todas las realizaciones tecnológicas. Busca al espectador como "partenaire" del artista y del investigador. Estimulado por el movimiento y la luz, el hombre podrá, al fin, labrar estéticamente su medio ambiente.

París, 1967.





## SONRIENTE MIXTI FORI

Algunos retratos de los Waikas de Venezuela, obras de extraordinario valor artístico de Bárbara Brandli, parecen señalar en su estado superior de sonriente impasibilidad, que existe la identidad humana del yo y del Absoluto. Existiendo en lo que Charles Moeller llamaría "la sonrisa de Dios: clave del mundo cristiano, expresada en la humana sonrisa de irradiación discreta, humilde, deslumbrada, del amor (de todo el amor —el de los pobres hombres y el de Dios!)— porque la personalidad del hombre no es sino transparencia al amor de los hombres y a la santidad de Dios...".

Bárbara Brandli, artista nuestra contemporánea, encontró tal sonrisa superlativa en rostros primitivos, y al reconocer "el esplendor de su forma", expresó el alma colectiva de un pueblo a través de sus visajes. A manera de los grandes de la antigüedad del arte.

Por ejemplo: Da Vinci en la Mona Lisa, donde existe la fusión de secreto interior y amor visible, de serenidad perturbadora y de ternura apenas discernible; un recordatorio de literatura valiosa sobre el amor —como en el Siglo XX: la tesis de D'Arcy, quien expresa que lo que fue creado por Amor, encuentra su fin y perfección en ese Amor— porque el grado de perfección de las cosas finitas tiene que medirse por la cantidad de su participación en el amor divino. 2.

En 1956, el director del Museo de Birmingham, Richard Howard probó en una exposición de gran extensión, que la sonrisa de la Mona Lisa existió en todo el arte arcaico desde Grecia; y muy especialmente en las grandes esculturas góticas de Rheims y Chartres. Que en casi toda la historia del arte, los artistas han logrado expresar el mundo interior, sobrenatural, de la persona humana en sonrisas pequeñas, firmes, evocadoras de una esperanza y dulzura misteriosa que excede las fuerzas de la naturaleza. Sonrisas parecidas a las primeras sonrisas de la infancia.

Porque la sabiduría inefable de la infancia se refiere a lo invisible, al doble mundo de pureza e inocencia, de melancolía y terror —envuelto en el alma infantil. Expresando muy temprano, de manera primitiva intacta, el conocimiento del cristiano como ha nacido: un ser solitario, aislado en su madurez en un mundo que se ríe de él. Porque en el mundo a su alrededor, ha caído en desuso la esperanza como fuerza íntima, "animadora de la vida; deseo de felicidad eterna detrás del goce actual", que según Tripones, "nos da el apetito de lo desconocido— jamás satisfecho en la tierra". 3. Bárbara Brandli ha encontrado en "Kanakurakuni" 4 una sonriente mixti fori, captada para siempre, caudal para el arte venezolano. Otros contemporáneos, hasta los nababs del arte, no han logrado sino gestos disformes, sugiriendo la ilicitud humana o una simpatía mamífera de dientes pelados en sonrisas en nada alumbradas por el presentimiento de las dimensiones infinitas de nuestro destino eterno. En nada tendidas ardientemente, con voluntad activa, hacia la plenitud del júbilo que es el mismo Dios, reconocido por Coccoatzeau, cuando exclamó "La poesía, mi Dios, eres tú!"

LUCIA QUINTERO YANES

## La novela iberoamericana

UNA EXPOSICIÓN de la novela iberoamericana fue inaugurada recientemente en la Biblioteca Nacional. Su organización estuvo a cargo de Caracciolo Rivas, y coincidió con el XIII Congreso de Literatura Iberoamericana, reunido en Caracas, bajo la presidencia del escritor José Ramón Medina.

La parte inicial de esta exposición está constituida por los estudios que sobre la novela han publicado Luis Alberto Sánchez, Arturo Uslar Pietri, Salvador Garmendia, Pascual Venegas Filardo, Augusto Guzmán, Germán García y Fernando Alegría, entre otros. De Alegría es un interesante trabajo titulado "Manuel Rojas: trascendentalismo en la novela chilena". Germán García y Augusto Guzmán, por su parte, muestran obras sobre la novela argentina y boliviana, respectivamente.

En lo tocante al panorama de nuestra novela, se escogieron los nombres más representativos, es decir, los que se inscriben a partir del modernismo: Díaz Rodríguez, César Dominici, José Rafael Pocaterra y Rómulo Gallegos, para citar sólo unos pocos. Y aquí cabría un dato por demás interesante: De Rómulo Gallegos se muestran única y exclusivamente las primeras ediciones de sus obras.

En la sección dedicada a la Argentina están los libros de Ernesto Sabato, Jorge Luis Borges, Guillermo Houssé y Leopoldo Marechal. Este último, esencialmente poeta, figura con su hasta hoy única novela publicada: "Adán Buenos Aires". Un poco más allá, en la parte que corresponde a Brasil, el espectador encontrará libros de autores tan conocidos como Jorge Amado y libros de autores que, a semejanza de Carmen Da Silva, apenas comienzan a explorar el género de la novela.

Muchas cosas se nos ocurren alrededor de esta interesante exposición. Una de ellas, la que consideramos más aconsejable, es la posibilidad de trasladarla a otros lugares de la capital.

V. S.

## Alejandro Jodorowsky: Teatro pánico

EN LA COLECCIÓN "Alacena" de la Editorial Era de México, apareció no hace mucho, un libro singular: el *Teatro Pánico*, de Alejandro Jodorowsky, autor que se ha destacado por sus *Cuentos Pánicos* y sus *Juegos Pánicos*, libros en los que viene envuelto algo que llamaremos "filosofía pánica", aunque ese término no tenga sino un carácter provisional. Jodorowsky, además de sus libros, ostenta actitudes en el mundo del teatro mexicano y parisino que le han valido ser conocido como niño terrible de la nueva filosofía. Los pánicos forman un grupo con ramificaciones en México y la capital francesa, y su representante más destacado ha llegado a ser el hispano-francés Arrabal, cuyo teatro ha triunfado casi plenamente en París.

Este Teatro Pánico de Jodorowsky tiene una intención claramente señalada, aunque no tan claramente realizada: echar al teatro fuera del teatro. ¿Qué significa esto? Significa lo siguiente: más allá del teatro clásico, que corresponde a la figuración pictórica; más allá también del teatro moderno (Beckett, Ionesco, Adamov, Genet), que corresponde a la abstracción, hay que inventar un nuevo teatro, una nueva posición, una nueva plataforma por completo diferente de las anteriores.

¿Cómo se realiza esto en la práctica del Teatro Pánico? Jodorowsky en un prólogo que en este volumen no se debe pensar hallar la plena realización del pánico. Sin embargo, en él estarán sentadas sus bases. Nos parece que, a pesar de la explicación de Jodorowsky —que tiene un tono defensivo que lo perjudica— este teatro sigue siendo el teatro de la abstracción. No creemos que en él se sobrepasen los logros de un Beckett, por ejemplo.

Lo cual no quiere en modo alguno decir que Jodorowsky no sea un autor talentosísimo. Quiere tan sólo decir que un autor con su talento no tiene ninguna necesidad de tales filosofías. Jamás las filosofías han sustituido a la obra de arte. Al contrario, la han deteriorado y la han paralizado.

R. F.

## Punto 31

EN NUESTRO PAÍS las revistas especializadas —aun más si se trata de arquitectura y urbanismo— son escasas, tardas o tempranas, condeñadas al fracaso. Para hablar de arquitectura, no tenemos sino que recordar los casos típicos de las revistas "A", que circuló una vez: "Integral" (8 números), "Su Casa" (4 números), "Paral" (4 números); y, desde luego, la esporádica revista de la Sociedad Venezolana de Arquitectos.

Esta existencia efímera parece corresponderse con la escasa consideración que a nuestros arquitectos les merece la arquitectura en tanto que arte, y los problemas de comunicación a un nivel que no sea estrictamente técnico.

REVISTA  
NACIONAL  
de CULTURA

Apartado 12497 / Caracas  
VENEZUELA

## los rostros urbanos de manasés

"Un primitivo en la ciudad". Se nos ocurre que podría ser el título de este comentario. Si no fuera porque dudamos mucho que Manasés Rodríguez sea en el verdadero sentido de la palabra, un pintor ingenuo. O, en todo caso, su presencia en la plástica del país ahonda más en la problemática que se plantea respecto al esclarecimiento de la noción de arte ingenuo. Y pone de manifiesto la necesidad de dilucidar tan discutida como escabrosa cuestión.

Es evidente que cuando abordamos este tema estamos tratando con una terminología académica, convencional. En realidad debería importarnos mucho menos el hecho de definir una clase de arte que apreciar su calidad. Pero, en este caso, no necesitaríamos hacer uso de palabras. La explicación parece ser, entonces, de suma importancia. Lo ingenuo significa un despojo completo de lo que resulta accesorio a la intuición pura, y en este sentido queda descartada cualquier noción adquirida o aprendida, toda norma que no venga dada por la máxima espontaneidad de visión y realización. Privan la memoria o la imaginación por sobre la realidad para dejar constancia de un mundo aparte, cerrado, legible a través de símbolos y metáforas de una particular eficacia narrativa o poética. Se diría que el ingenuo tiene los sentidos al aire libre, sin contacto consciente, sin raíces, con la tradición. O esta tradición es sencillamente la de la cultura de una comunidad, grupo o raza.

En cierta forma en Manasés Rodríguez se cumplen estas condiciones de ingenuo, no sólo en lo que se refiere a la pureza de la necesidad y a la falta de eslabones conscientes con la técnica o la escuela: por la falta de un criterio estimativo del arte que lo rodea (del que hacen los demás artistas) y para cuya comprensión sigue también su propio impulso; por el trasfondo mágico de su forma de expresión (en general, el ingenuo interpreta el mundo al modo como él cree verlo y no como es o se ha creído en términos normales que es).

Sin embargo, las características ingenuas que prevalecen en la necesidad expresiva de Manasés, y en su actitud de creador, se vierten en la obra en formas evidentemente cultas o preconcebidas (en apariencia) infantiles, revelando un parentesco estilístico con el arte de Paul Klee y una corriente del figurativismo moderno. Lo que puede deducirse frente al caso de Manasés supone tener presente los siguientes hechos: Que Manasés no conoce la obra de Klee y

otros artistas que podrían serle asociados como posibles influencias. Que no ha estudiado con nadie ni ha asistido a escuelas. Que hasta la edad de 44 años, a pesar de haber sido chófer de personas adineradas que visitaban con frecuencia museos y galerías, no había visto pintura ni interesado por el arte. Que sólo después de haber pintado sus primeros "cuadros" empezó a asistir a exposiciones y a ver pintura. Que lo que para otros puede ser una búsqueda consciente (por ejemplo en el caso de Angel Luque) de las posibilidades del arte de los niños y los locos, en Manasés emerge de modo natural, revelando en su obra un impulso ingenuo puro. La falta de color, la calidad de grabado de sus guaches, la negritud de su pintura, la carencia de unidad narrativa y la ausencia de perspectivas planas, que son generalmente atributos de la ingenuo no restan validez a lo que hemos expresado respecto a la presumible característica ingenua de su pintura.

Esa especie de imagen pública del rostro atestigua sobre un gran habitante alienado de la ciudad. La cultura visual de aquello que como ciudadano común le ha sido dado experimentar (la TV, la revista ilustrada, las imágenes de la ciudad, en fin) en Caracas —donde nació en 1921— es lo que determina, por una parte, su bagaje de pintor y, por otra, el tipo peculiar de lenguaje empleado. Las geometrías laberínticas y el rayado incisivo que sirve de manifestación primaria a una sensibilidad abstracta, se dan acompañados por una innumerable fuente de simbologías a la vez que, en el plano de la composición, por la abundante utilización de texturas y transparencias logradas generalmente por yuxtaposición de los colores.

Es una plasticidad dura y agresiva como las pesadillas de un tipo que sueña mientras se ve obligado a conducir su automóvil. Como la del grabado en madera. Ella no supone fáciles concesiones al gusto por las armonías bellas, sino que impone estrictas leyes de acción que se cumplen a cabalidad y espontáneamente dentro del cuadro. Nada llama aquí a una fácil euforia. Se necesita saber ver.

La pintura de Manasés nos remite a una de las visiones más singulares que un artista venezolano actual pueda tener sobre el mundo de la ciudad. Si no es un verdadero ingenuo, por lo menos deberá admitirse que es un auténtico pintor.

JUAN CALZADILLA



Nuestro arquitecto es generalmente un técnico del diseño y en muy contados casos existe preocupación por una actitud humanística (la arquitectura industrial ha acelerado este proceso de deshumanización para convertir al arquitecto en un simple diseñador) en la que quede involucrada una idea de concebir la totalidad de la vida integrada a la totalidad de las artes, como proceso de fusión y síntesis. No, hoy sólo existe la función. Arquitectos aficionados a la pintura de paisajes al estilo Golding o sin interés alguno por otra actividad que no sea específicamente la del diseño, son contradicciones patentes, extremos opuestos y casos frecuentísimos en nuestro medio. Hay arquitectos industriales que tienen la pintura de caballete (retratos y desnudos) como un hobby. Los salones de la Sociedad Venezolana de Arquitectos son un ejemplo de confusión acerca de la función de las artes.

Por tales consideraciones, esfuerzos de síntesis como los que viene realizando *Punto* (revista de la Facultad de Arquitectos y Urbanismo de la U. C. V.) resultan a la larga no sólo heroicos, sino indiscutiblemente valiosos. En la revista *Punto* sobreviven un poco los ideales integracionistas de la década del 50, al pretender convertirse esta publicación en órgano que enfoque la necesidad de crear la unidad entre la arquitectura técnica y las actividades generales del espíritu, en busca de ese humanismo hoy perdido. Puede ser que se nos diga que *Punto* es una revista semi-oficial (en parte pagada por la Universidad, en parte pagada por su propia publicidad, es decir, autofinanciada) y que su tarea por lo tanto es pedagógica y dirigida. Sin embargo, la persistencia en este caso se refiere a la labor de un solo hombre: Antonio Granados Valdés; y sería mezquino —en un país negado por completo y *per secula* a las actividades de equipo— no reconocerle lo que *Punto* le debe en estos seis años de existencia de la publicación. *Punto* trae siempre un interesante material internacional, cuyo análisis, en lo que respecta al N° 31, que acaba de aparecer, no es cuestión de hacer en una mera reseña, tanto más si se trata de una revista con buena distribución. Nos estamos limitando a indicar a los colaboradores del número 31:

J. M. Menéndez, Michel Ragon, G. Samona, S. Giedion, Henry E. Vogeler, Svend Riemer, Juan David García Bacca, Mahio Benmergui y R. González Almeida, Juan Calzadilla.

A. M.

## \* Preguntas de IMAGEN

### JOSE IGNACIO CABRUJAS Y FIESOLE



JOSE IGNACIO CABRUJAS, Zacarías

IMAGEN.— ¿Qué es Fiesole?

CABRUJAS.—Fiesole es una ciudad cercana a Florencia, donde hay casas muy grandes con habitaciones de madera. Una ciudad donde hay parques, donde hay árboles de cementerio y nada más.

IMAGEN.— Y ¿por qué algo en Venezuela que se llame Fiesole?

CABRUJAS.—Probablemente porque en Venezuela no hay nada que se parezca a Fiesole.

IMAGEN.— ¿Quiénes hacen Fiesole y por qué.

CABRUJAS.—Fiesole la hacen: José Antonio Gutiérrez, Herman Lejter y yo. La hacen porque compartimos una experiencia mucho más humana que profesional y porque me hice a la idea de que sólo esas personas podrían realizarla junto conmigo. Lejter, por ejemplo, estuvo 21 días aislado, preparando esa puesta en escena.

IMAGEN.— ¿Qué ha pasado desde Juan Francisco de León hasta Fiesole?

CABRUJAS.—Muchas cosas. Primero: ocho años; segundo: demasiadas crisis, todas ellas caracterizadas por una actitud cada día más acentuada de reconocer que lo único que no se mueve soy yo. Puede ser que eso sea una especie de madurez. Juan Francisco de León tenía 52 personajes. Fiesole tiene 2.

IMAGEN.— ¿Lo escenográfico en Fiesole a qué responde?

CABRUJAS.—Isabel López habla de un espacio que significa muchas cosas. Pero en realidad creo que no responde a nada concreto. Es que... Fiesole no es una obra concreta.

IMAGEN.— Sé que eres aficionado a la Ciencia-Ficción. ¿Tiene esto algo que ver con tu teatro?

CABRUJAS.—No. La Ciencia-Ficción es la literatura de un mundo tecnológico. No hay nada más ridículo que esos autores españoles o latinoamericanos de ciencia-ficción.

IMAGEN.— ¿Qué haces actualmente?

CABRUJAS.—Escribo una pieza a la que he llamado "La Comedia

de las extravagancias".

IMAGEN.— ¿Y en campos no teatrales...?

CABRUJAS.—En los otros campos está la mayor parte de cada día. Son: un guión de cine, muchas conferencias, ETCETERA, una comedia musical, una adaptación de Macbeth, etc.

IMAGEN.— ¿Y el Cabrujas cuentista.

CABRUJAS.—Quiero a principios del próximo año editar un volumen de cuentos. Por el momento, me dedico a corregirlo y a veces a reescribir algunos de ellos. Pero no hay un Cabrujas cuentista. Todo cuanto hago es lo mismo.

IMAGEN.— ¿Por qué el Nuevo Grupo, para estrenar Fiesole?

CABRUJAS.—Porque allí está la gente en las cuales creo. Porque es una aventura que implica evidentemente una mayor madurez. Porque son personas que se aproximan a una realidad y sobre todo porque es un foco de enorme capacidad de trabajo y eso en mí tiene un resultado estimulante.

IMAGEN.— ¿De la poesía... qué?

CABRUJAS.—Yo creo que la poesía es una condición de las cosas que se crean. En ese sentido, me interesa mucho más el adjetivo poético que el sustantivo poesía.

IMAGEN.— ¿Qué te ocurre con lo que te rodea?

CABRUJAS.—ME HARTA. Pero cuando uno dice eso, se siente inmediatamente el prototipo de una de esas ridículas neurosis bajo las cuales es fácil esconder la falta de talento, la falta de acción. A mí me harta por razones muy concretas. Lo que me rodea es demasiado distinto a lo que yo soy. Entonces, sólo me produce paz, esa paz tan deseada cuatro o cinco tipos a quienes he visto siempre corriendo junto conmigo.

IMAGEN.— ¿Es Fiesole, esa paz?

CABRUJAS.—No. No realmente. Fiesole es esa paz cuando yo pongo fin y siento que me duelen los riñones. Hasta allí es paz. Pero... después no.

## EL MONTE ANALOGO / EDITORIAL MUNDONUEVO - ARGENTINA, 1961

RENE DAUMAL decide arrojar una parte de su cuerpo fuera de la realidad, y se esfuerza de tal modo que cree conseguirlo porque no advierte que esos miembros sólo han penetrado en sí mismo: la presión ha sido hacia adentro. Es ésta la experiencia expuesta en su breve novela "El Monte Análogo", obra construida formalmente como un relato de desarrollo lineal en relación al argumento y trabajado con el método riguroso del simbolismo. La narración está interrumpida por la muerte del autor, que acaece en 1944, cuando Daumal tenía treinta y seis años; la idea que le dio origen, sin embargo, alcanzó completa exposición en los cinco capítulos que componen el libro. Daumal había militado en el surrealismo; de esta disciplina surgen dos volúmenes de poemas—"El Contracielo" y "Poesía Blanca-Poesía Negra"—, que posteriormente fueron agrupados en uno. Es la época del entrenamiento: imaginación violenta lógica e inteligencia. Todo es aplicado y ello convierte en extraordinarios algunos de esos escritos. La conexión entre aventura vital y arte, como será constante en el autor, se ha establecido: acaba de quedar atrás su adolescencia, y con ella un intento de asfixia para experimentar cómo desaparece la conciencia, prácticas de dispersión mental a través de las drogas, el inicio de los viajes, etc. Es consistente la preparación síquica y artística para emprender la ejecución de sus hermosas novelas. René Daumal conoce el mundo religioso de occidente y se interna luego en el budismo y el brahmanismo. Desconfía de las religiones, de sus absurdos martirios. En "El Monte Análogo" hay un capítulo que cuenta acerca del universo tenebroso de los monjes. Sin embargo, como Yeats, no puede desprenderse de la creencia en una superrealidad; entonces hace interna su fe y se encuentra viviendo, porque debió tropezarlos a cada paso, ya en París o en América, en súbitos círculos obsesivos, ajenos a toda realidad. Doble tormento, no obstante, porque después la lucidez arrojaba de su convencimiento toda serenidad y volvía él a comprender que "a veces un hombre se somete dentro de su corazón, somete lo visible a lo visible y trata de volver al origen". Y de este modo, bajo el enfoque racional: ¿Cómo concebir este origen? ¿No era acaso la montaña divina un artificio? Feroz combate para Daumal; tan violento que lo obligaba a olvidar que su propio cuerpo se estaba hincando dentro de sí mismo, que la montaña era ficción. El argumento de la novela es nítido: un hombre comprende un día la auténtica significación de las montañas. Intuía sus funciones por todas las culturas anteriores a nuestro siglo, cada pueblo dio un carácter específico, tendente siempre a lo divino, a la imagen de las montañas. Pero sólo este hombre obtiene la evidencia de que la montaña "representa la unión entre el cielo y la tierra". Entonces

labora cálculos, racionaliza el conocimiento científico y finalmente se encuentra, con otros expedicionarios, dispuesto a realizar la búsqueda. Parten cumpliendo sus hipótesis. En el océano, el viento los arrastrará a un nuevo país. "No consigo dar la impresión de esta cosa completamente extraordinaria y al mismo tiempo totalmente evidente, esta asombrosa rapidez en sentido contrario", dice el protagonista. Porque al amanecer han alcanzado su objetivo: están al pie de la montaña que conduce al cielo, la única, invisible pero asequible para todos. Una montaña donde nada es diferente del mundo conocido por los viajeros, sino análogo. El relato se corta cuando comienza la ascensión.

El lenguaje es directo en cuanto al desarrollo de la acción, aspecto básico para hacer posible el experimento simbolista. La precisión que este método aturridor exige se cumple con honradez: bajo la costra de palabras, los puntos de referencia—determinantes del sentido de la obra—surgen con secuencia casi excesivamente limpia. Todo es símbolo bajo la voluntad; sólo el artista realiza la selección. Así, Daumal concibe una idea central: hay centenares de instrumentos para expresarla, pero, en correspondencia simétrica, únicamente es válido un recurso de naturaleza sensorial para transmitir esa idea. Por ello, envolviendo la búsqueda del cielo, el autor estructura el relato en relación a la montaña. Pero a pesar del estado de alerta en que fue escrito "El Monte Análogo", el procedimiento que rige su elaboración agobia a Daumal y lo obliga, ya enfermo, dedicado a morir, a permitir que penetren en la superficie externa de la narración, elementos extraños a su método artístico. De este modo, el recurso ingenuo de nominar la nave en la cual se realizaría la travesía, choca con la sobriedad y atmósfera restantes. Aun admitiendo la huella surrealista (que, por otra parte, es notable en la descripción de fauna y flora del nuevo país), ese apunte de la novela se hace imperdonable. "El Monte Análogo", sin embargo, es un libro sintético, una confesión expuesta a través de excelente arquitectura. En él lo que se busca no es Dios, es el cielo. Y el cielo es un derivado de la conducta individual. Aquí la corriente interna de la obra se agudiza: sólo es posible ascender a medida que el individuo pierde su capa exterior, las apreciaciones éticas conocidas. La preparación de los viajeros en las faldas de la montaña señala con precisión ese aspecto: vamos por una nueva moral, derivada del individuo, no adherida a él: un dominio propio establecido sobre las posibilidades humanas. Surge en ello, constante, el Daumal que conoce el tormento, la lucidez.

José Balza



# mesa redonda

## Libros

Dos libros nos llegan de la Universidad de Mérida: *Aire Iluminado*, de Carlos César Rodríguez, y *Teoría del cuento*, de Juan Bosch. El primero lo habíamos leído y comentado hace algún tiempo. El otro, que más que libro es un cuaderno, recoge tres ensayos hasta hace poco dispersos en algunas revistas del país. Juan Bosch los escribió y publicó en Venezuela. Nos detendremos, por ahora, en *Aire Iluminado*, y diremos que es un libro de poemas, el tercero que publica su autor. Los anteriores, *Los Espejos de mi sangre* y *Follaje Redimido*, aparecieron en 1944 y 1959, y afirman, junto con el tercero, ese muy cierto clima de melancolía presente en casi toda la poesía de Carlos Rodríguez, un poeta hacia el cual un injusto silencio desemboca.

Decíamos que un cierto clima de melancolía cruza por todos y cada uno de los poemas de este libro. El poeta acude a los recuerdos y precipita imágenes que por momentos se acercan a la infancia. Entonces acontece un paisaje que "duele en el costado insomne del recuerdo".

Y bien, dadas las razones de espacio, remitimos el comentario a los tres ensayos de Juan Bosch, autor: entre otros libros de cuentos, de *La muchacha de la Guaira* y *Dos pesos de agua*. Autor también de una novela, *La Mañana*, que apareció en 1936 y es la única que ha escrito.

Esta teoría del cuento la realizó Juan Bosch con la experiencia y claridad que su maestría como cuentista pudo proporcionarle.

De allí su importancia y el interés que pueda despertar en sus lectores. El tema en el cuento es el título del primer ensayo. Siguen *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos* y la forma en el cuento. Antes hay una magnífica nota sobre el autor y su obra. La escribe Domingo Miliani y

dice, entre otras cosas, lo siguiente: "hay que afirmar que Juan Bosch es uno de los maestros del cuento hispanoamericano contemporáneo. Su obra es la cuentística por antonomasia, más que la novela, cultivada apenas una vez; y más que el ensayo, donde se muestra un airoso prosista, sólido de ideas que no logran zafarse de esa magia del narrador nato". Bien está, pues, la iniciativa de publicar este cuaderno, porque a la escasa bibliografía teórica sobre el cuento, con excepción del Decálogo de Quiroga, ha venido a sumarse esta experiencia del creador que hay en Juan Bosch.

V. S.

## Promoción Emilio Boggio

UNA SEGUNDA PROMOCION ha egresado de la Escuela de Artes Plásticas de Cumaná. Lleva el nombre del pintor venezolano Emilio Boggio y constituye un ejemplo de la tenacidad que anima al personal docente y a los alumnos de dicha institución.

Anexa al Instituto "Gómez Cardiel", la Escuela de Artes Plásticas de Cumaná no sólo ha encaminado sus propósitos hacia la formación de jóvenes valores, sino que trata de rescatar para esos mismos valores una más amplia base cultural. Muy bien podría ilustrarse tal afirmación con las actividades realizadas durante el año lectivo 1966-1967: proyecciones cinematográficas, recitales, conferencias y exposiciones que abarcan cerámica y pintura.

Y bien, con motivo de la promoción a la cual nos hemos referido, la Escuela de Artes Plásticas de Cumaná ha organizado una exposición de fin de curso. Participan todos y cada uno de los alumnos que asisten a las clases diurnas y nocturnas. Se logra así una muestra bastante completa de lo efectuado a lo largo de doce meses de trabajo: pintura, dibujo, escultura, cerámica y publicidad.

V. S.

## Cinemateca Nacional

### PROGRAMACION DE AGOSTO DE 1967

|                          |                                                                                                                                                                                                                                                        |
|--------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Martes 15                | HISTORIA DEL CINE: "LOS PRIMEROS COMICOS". Charles Chaplin. Buster Keaton. Harry Langdon.                                                                                                                                                              |
| Miércoles 16 y Jueves 17 | CICLO JAPONES: "EL CUERVO AMARILLO", de Heimo Suke Goshio. Una obra maestra de un realizador desconocido hasta ahora en Venezuela. Además el cortometraje: "EL JAPON DE HOY".                                                                          |
| Viernes 18               | HOMENAJE A VALERIO ZURLINI: "UN VERANO VIOLENTO", realizada en 1959 por este estupendo director italiano. Con Eleonora Rossi Drago, Jean Louis Trintignant (protagonista de "Un hombre y una mujer"), Lilia Brignone y Enrico Mario Salerno.           |
| Sábado 19 y Domingo 20   | CICLO JAPONES: "NORAINU" (El perro rabioso), de Akira Kurosawa. Con Toshiro Mifune y Takashi Shimura. Una de las primeras películas de Kurosawa; interesante encuesta policial emparentada con el neorrealismo.                                        |
| Martes 22                | HISTORIA DEL CINE: "EXTRACTOS DE GRIFFITH". Un análisis panorámico del genial creador americano.<br>"NORAINU" (El perro rabioso).                                                                                                                      |
| Miércoles 23 y Jueves 24 | FUNCION DE GALA DEL MES: "NUEVE DIAS DE UN AÑO", de Mikail Romm. Con Alexei Batalov, Tatiana Lavrova e Innokenti Smoktunovsky (intérprete de "Hamlet", de Kon-zintsev). Un importante film ruso, de uno de los más discutidos realizadores soviéticos. |
| Viernes 25               | HOMENAJE A VALERIO ZURLINI: "DOS HERMANOS, DOS DESTINOS". Con Marcello Mastroianni, Jacques Perrin y Salvo Randone. Excelente fotografía y maravilloso color en una fiel adaptación de la novela de Vasco Pratolini "Crónica de mi familia".           |
| Sábado 26 y Domingo 27   | "NORAINU" (El perro rabioso).                                                                                                                                                                                                                          |
| Martes 29                | HISTORIA DEL CINE: "CORTOS DE CHARLES CHAPLIN". Los mejores cortometrajes del genial cómico.                                                                                                                                                           |
| Miércoles 30 y Jueves 31 | CICLO JAPONES: "ONIBABA" (El mito del sexo), de Kaneto Shindo. Una de las mejores películas japonesas de todos los tiempos.                                                                                                                            |

## VARGAS LLOSA:

### el regreso de la memoria

JUVENAL LOPEZ RUIZ

SEGUN la crítica, *La Casa Verde*, novela de Mario Vargas Llosa corrobora en términos ambiciosos el triunfo obtenido por el novelista peruano con *La Ciudad y los Perros*. Se pondera la excelencia técnica que hace posible el desarrollo de historias parciales hasta constituir su unidad.

Su aporte novedoso a la narrativa iberoamericana puede resumirse en la manera como ofrece la realidad. No se trata del relato épico al modo tradicional que refería personajes heroicos consagrados a la doma de la tierra; es más bien la narración fría que se despoja del énfasis, propuesta a la curiosidad y no a la aventura de signo histórico o geográfico. Los héroes que su autor apoda "los inconquistables" carecen deliberadamente de grandeza romántica y se comportan con ánimo avaro, ignoran los propósitos morales y no postula empresas de tipo social. Sólo de vez en cuando alguien insinúa la protesta. Así dice un fragmento: "Se metieron a las tribus con el cuento de enseñar el español a los paganos y ya veía el resultado. Le daban una paliza a un cabo, arruinaban el negocio de Pedro Escabino..." "La vez pasada habían sido unos extranjeros, unos ingleses, con el cuento de la botánica; se habían metido al monte y se llevaron semillas del árbol del caucho, y un día el mundo se llenó de iebes salidos de las colonias inglesas, más barato que el peruano y el brasileño..."

Los combates singulares se libran contra infusorios: rechazan el flagelo de los copiosos aranos de arena que caen durante la noche sobre hombres y cosas, la plaga de insectos y sus molestias pertinaces, los malos olores.

El hombre pareciera a veces identificarse con ellos: la ontología de un personaje insinúa esa situación con negligencia. "Pero nosotros —dice— no sentimos ni con el sol ni cuando está nublado, nunca sentimos nada. Olemos lo mismo todo el tiempo y ya no parece que apestara, sino que así fuera el olor de la vida."

Otros detalles configuran la realidad: los indios pasivos y los despojos de que son víctimas, el consumo alcohólico, el sexo, la prostitución, la conscripción, las Misiones religiosas, el contrabando. Ciertos atisbos postulan el contraste irónico con la moral objetiva; la repugnancia entre la predicación de las instituciones y la abstracción de estas últimas. La conscripción o reclutamiento que practican con violencia los oficiales (milicos según el lenguaje sureño) al apresar al hombre del pueblo, a quien se amarra para luego adiestrarlo entre procacidades y alusiones al patriotismo. No faltan vagas referencias a la política.

Pero un novelista es mucho más que el eventual catalogador de hombres y cosas. Es un artista que incluso declara las ambigüedades que confieren a la narrativa valor estético. A ellas confía Vargas Llosa el vigor de su relato. Les asigna una expectativa donde la realidad hispanoamericana se configura a contrapelo de la historia oficial: son, por ejemplo, las actividades comerciales lícitas que devienen en contrabando y hacen posible la aparición del prostíbulo de "La Casa Verde".

Esta novela, de más de 400 páginas, constituye un registro prodigioso; una memoria eficaz de personas y cosas cuya aglutinación se ofrece en despliegue de destreza verbal, con abundancia de conceptos; Sin embargo, no escapa al detalle prolijo generador del tedio y que en reminiscencia anacrónica contrasta con el plan moderno de la novela. Así dice un pasaje: "En la claridad azul, a través de nubes de polvo, se distinguen cuerpos tumbados sobre esteras a la puerta de las viviendas, mujeres con cántaros a la cabeza que cruzan las esquinas asnos de mirada soñolienta y apática..."

De vez en cuando, Vargas Llosa selecciona para tributarlos a la modernidad que han postulado algunos novelistas ya clásicos personajes y circunstancias de la historia americana, aptos para lo real maravilloso; sin perjuicio de bosquejar, sin demorarse, tradiciones de la política peruana: el

## IMAGEN recomienda

### éxitos de librería

LA CASA VERDE / Mario Vargas Llosa

entre las obras más complejas y representativas de la nueva literatura latinoamericana. Ed. Seix Barral.

CIEN AÑOS DE SOLEDAD / Gabriel García Márquez

novela que consagra al autor entre los más destacados escritores de hispanoamérica. Ed. Suramericana.

LOS NUESTROS / Luis Harss

interesante documento psicobiográfico sobre los nuevos narradores latinoamericanos. Ed. Suramericana.

JOSE TRIGO / Fernando del Paso

un joven novelista mexicano acomete una aventura extraordinaria: la reestructuración del lenguaje narrativo. Ed. Siglo XXI.

ZONA SAGRADA / Carlos Fuentes

notable porque señala la maestría que ha alcanzado este autor mexicano. Ed. Siglo XXI.

SOBRE HEROES Y TUMBAS / Ernesto Sábato

una de las más elogiadas e importantes novelas de nuestro tiempo. Fabril Editora.

LOS INQUISIDORES / Pedro Orgambide

novela-collage que une elementos narrativos con documentos históricos y actuales. Ed. Suramericana.

EL REGRESO / Calvet Casey

una colección de narraciones cuya forma oscila entre la tradicional del cuento y el relato poético. Ed. Seix Barral.

MONTEVIDEANOS / Mario Benedetti

como en *Dublinenses*, de Joyce, Benedetti aborda el tema de la ciudad y su gente. Ed. Alfa.

GRACIAS POR EL FUEGO / Mario Benedetti

una novela del autor actual más leído en el Uruguay. Ed. Alfa.

JUNTA CADAVERES / Juan Carlos Onetti

el último libro del más célebre escritor uruguayo. Ed. Alfa.

EL ASTILLERO / Juan Carlos Onetti

considerado unánimemente como un libro magistral. Fabril Editora.

FICCION 67

cinco cuentistas venezolanos reunidos bajo un tema de actualidad. Ed. Universitaria.

abrismo y su arraigo entre un sector de la juventud; la memoria de Sánchez Cerro y la tendencia militarista a la cual se aferran algunos campesinos y gente de aventura

Pero *La Casa Verde* tiene contenido poético. Poesía es la creación del viejo Anselmo un personaje que participa de las virtudes y de los vicios del poblado: se entenebrece y hace llorar tocando el arpa; funda el prostíbulo, recoge a una campesina ciega y la hace su querida, pero es radicalmente bueno. No faltan caracteres de neto perfil psicológico: el padre García, intranquilo y fanático, indiciado de quemar la casa al viejo Anselmo por funciones de brazo ejecutor en el castigo del pecado.

Como epílogo, sobre el pequeño estrado lugareño se cuentan vidas paralelas y la historia toda del lugar pareciera no tener otro destino que el de servir de marco a esas pasiones y a esas presencias modestas, ajustadas a la común estatura humana y sin parangón con la naturaleza que los aprisiona.