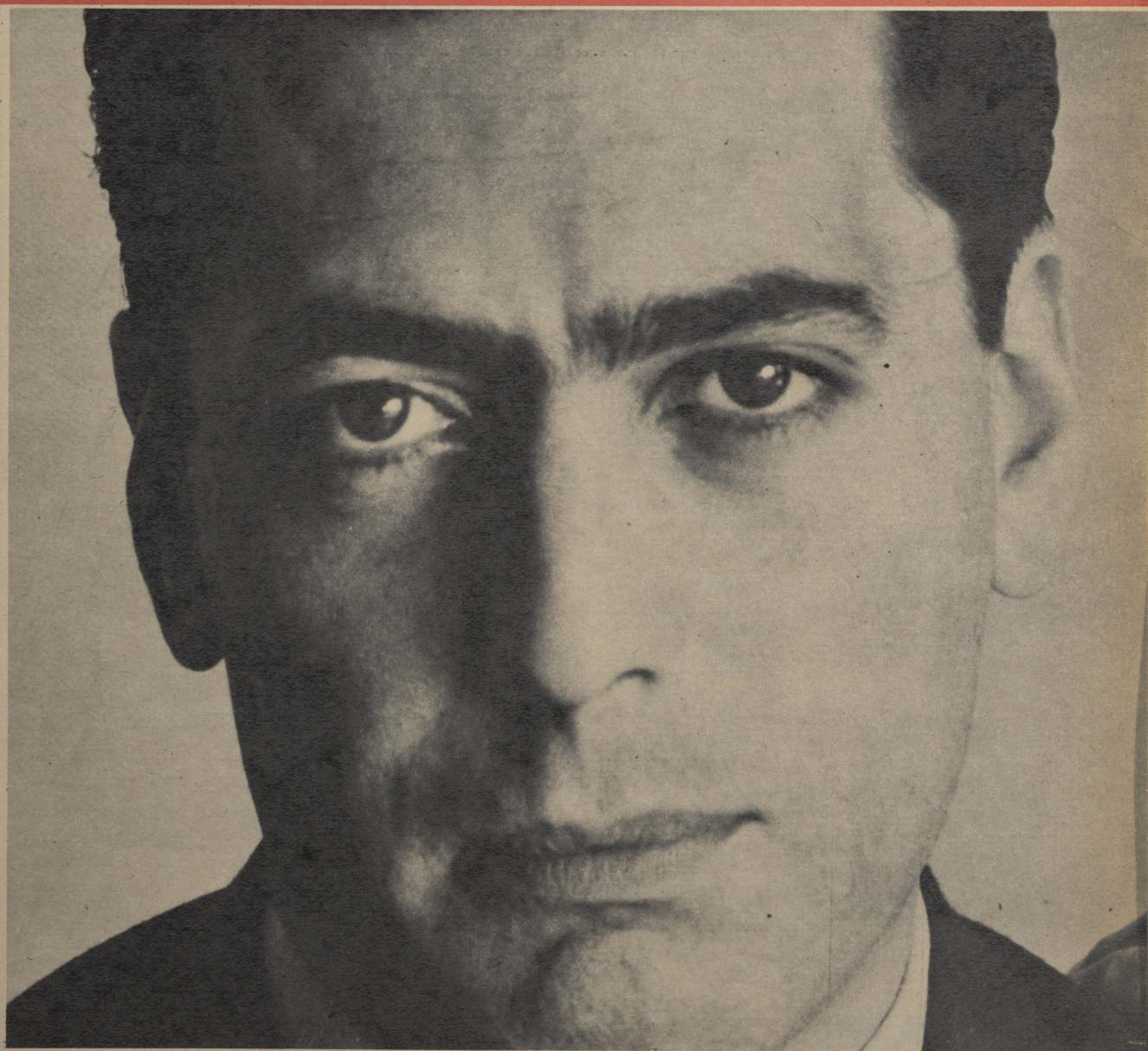


imagen

Quincenario de Arte, Literatura e Información Cultural / Nº 5 / Caracas, 15/30 de julio 1967 / Bs. 0,50

EN ESTE NUMERO:

■ El objeto y la
pintura ■ "Ezra
Pound" ■ Helena
(fragmento de no-
vela) ■ Vigencia
y mito de Chaplin



MARIO VARGAS LLOSA

Premio Internacional de Novela ROMULO GALLEGOS

“Yo creo que uno no puede
escribir sino en función de
una experiencia personal”.

MARIO VARGAS LLOSA

Creemos que para muy pocos ha constituido una sorpresa el hecho de que al escritor peruano Mario Vargas Llosa le haya sido adjudicado el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos. Casi podríamos decir —por nuestra parte— que lo presentíamos y, más aún, que nos parecía una elección justa no sólo por lo que el premio pueda significar económicamente, sino que por primera vez se da reconocimiento a la labor de un escritor joven y se toma en consideración su talento por encima de estrecheces aldeanas. De alguna manera el jurado —compuesto por escritores de valiosa trayectoria en el ámbito cultural latinoamericano— no hizo otra cosa que interpretar un deseo colectivo, un anhelo en el cual más de un artista joven de este país se había empeñado interiormente. Parece que se ha negado a la etapa final y el significado de esa elección se ha trasladado a una zona recíproca en donde el nombre de Vargas Llosa representa la formulación de nuevos caminos para la novelística latinoamericana. Pensamos, en primer término, en la tenacidad de este escritor cuya edad apenas llega a los 31 años; pensamos en su invencible fe en el trabajo creador, en la dedicación sin sospechas a una tarea como la del novelista, tan poco valorada culturalmente en estos países abrumados por fuerzas históricas y económicas. La obra de Mario Vargas Llosa se nos presenta ahora, fuera de cualquier consideración ejemplar, como una realidad que refleja fielmente el vigor de una vocación artística comprometida

con su tiempo, y la evidencia de un movimiento literario legítimamente americano que se está gestando y amenaza con llevar a cabo grandes y sensibles transformaciones en nuestro espacio cultural. Es el trabajo de un hombre joven para quien el compromiso del arte no se apoya en cómodas formulaciones demagógicas y que a la par es consciente de la tremenda responsabilidad social que gravita sobre el artista. Quizá por su juventud, Vargas Llosa no parece perder esa perspectiva en donde arte y lenguaje penetran hondamente en la realidad histórica y, al mismo tiempo, reivindica el punto de vista personal sobre la totalidad de la experiencia humana. Para él acaso, un escritor, un novelista es aquel que parte necesariamente de su yo propio, de sus vivencias para tener acceso a una realidad integrada que no omita el caos ni el vacío. De ahí que el tema más importante de su narrativa sea la violencia, la exaltación de la brutalidad. Y es que para Vargas Llosa su experiencia personal ha estado marcada por esa forma indeleble de la realidad que de alguna manera pareciera ser típicamente americana. La Casa Verde y, sobre todo, La Ciudad y Perros arrancan de esa visión única que ha quedado grabada en el trasfondo del espíritu. Pero la experiencia personal no lleva a Vargas Llosa por las zonas amorfas de lo subjetivo. Narrar es afirmar su yo, imponer una realidad construida sobre base empírica frente a una realidad natural y difusa. Y así tomando el verdadero sentido de lo personal, es como Vargas Llosa nos da una visión excepcional del mundo, de los hechos y acciones del mundo, a la vez que una visión de su experiencia vivida.

Nº 5 / Caracas, 15/30 de julio de 1967

imagen

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

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

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

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

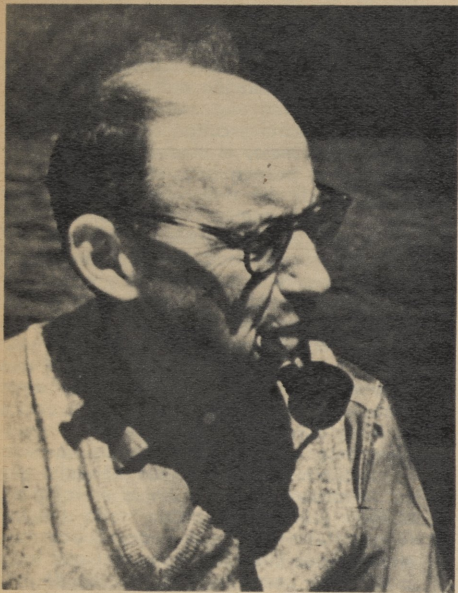
ORDEN DE SUSCRIPCION

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

Nombre y apellidos
Dirección completa

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

Apdo. 12497 — CARACAS



EL PROFESOR ULRICH LEO

PEDRO GRASES

Durante ocho años, desde 1938 a 1945, permaneció en Venezuela, el Dr. Ulrich Leo, entregado a la pasión de comprender los valores de la literatura del nuevo país, que, como él mismo dice, lo "acogió y abrigó" en esta primera etapa del destierro en el Nuevo Continente. Conoció y trató muy asiduamente a Ulrich Leo y a los suyos: una esposa admirable y los hijos en edad de aprendizaje escolar. En los primeros años los visité frecuentemente en su residencia de Los Chorrros. Luego, trasladado Leo a Valencia, lo veía siempre a cada visita que hacía a Caracas. Además, compartimos por mucho tiempo las tertulias del grupo "Viernes" y habíamos trabajado juntos en asuntos de orientación filológica, bibliográfica y en temas de enseñanza. Mientras permaneció en Valencia, me honró con su confianza, al hacerme depositario de los libros que había logrado traer consigo al partir de Alemania. Recuerdo vivamente su persona: enjuto y algo encorvado por el peso de tantas calamidades; con mirada de miope, pero aguda y penetrante a través de sus gruesos lentes; con su caminar desgarrado de perpetuo contemplador; y de atractiva conversación, en continuo interrogatorio de temas literarios y de lenguaje, un tanto tímido y un mucho terco hasta el empecinamiento, siempre bien intencionado. Me distinguí con su sincera amistad, a la que correspondí muy de corazón.

De su paso por Venezuela queda la constancia bibliográfica, gracias a la decidida voluntad amistosa de Pascual Venegas Filardo, de un cuaderno de la Asociación de Escritores Veneolanos, el N° 36, intitolado Estudios filológicos sobre letras venezolanas, editado gracias a la decidida voluntad generosa de Pascual Venegas Filardo. Y, además, un nutrido grupo de colaboraciones dispersas en publicaciones periódicas. Unas de Caracas: Viernes, Revista Nacional de Cultura, Bitácora, El Universal. Otras, de Valencia: el Boletín del Archivo Histórico, el Boletín del Ateneo de Valencia, Responsabilidad pública. Y, desde Caracas: la Revista Hispánica Moderna, de Nueva York; la Revista Iberoamericana, órgano de la Asociación Internacional de Literatura Iberoamericana; el Repertorio Americano, de San José, Costa Rica; el Boletín del Instituto de Filología, de Santiago de Chile; Revista cubana, La Habana; y probablemente algunas más que me hayan escapado, a pesar de haber convivido y compartido todos sus trabajos.

En 1945, decidió Leo trasladarse, con su familia, a Estados Unidos, como Profesor en Oskaloosa (Iowa), donde comenzó el proceso de intensa añoranza de su Venezuela, que me consta se llevó prendida en el alma. La correspondencia desde este tiempo hasta el fin de sus días es un canto de nostalgia a la tierra que se convirtió en el solar de sus amores. De Oskaloosa pasó, hacia 1950, a la Universidad de Toronto, en cuyo Departamento de Italiano y Estudios Hispánicos desarrolló su actividad de Profesor y de escritor hasta su muerte, acaecida en Toronto, el 4 de julio de 1964. A pesar de la lejanía, no abandonó sus intereses espirituales centrados en Venezuela. Dos obras editadas después de su partida son espléndido testimonio del afecto sólido, firme y profundo en el alma de Ulrich Leo: Rómulo Gallegos. Estudio sobre el arte de novelar, publicado en México, en 1954, en las Ediciones Humanismo, que dirigía don Ricardo Montilla, en la oportunidad de cumplirse los 25 años de la primera aparición de Doña Bárbara; y el libro Interpre-

taciones Hispanoamericanas. Ensayos de teoría y práctica estilísticas, 1939-1958, publicado en 1960 por el Departamento de Actividades Culturales, de la Universidad de Oriente, en Santiago de Cuba. En este volumen agrupa Leo un buen número de trabajos venezolanistas de estética literaria y de práctica estilística. El "Index nominum" de esta obra es un auténtico censo de amigos y escritores venezolanos a quienes dio su amistad y su interés intelectual, en emocionada entrega. Las cartas en que me pedía (lo mismo habrán sido las dirigidas a Alfonso Marín, de Valencia) que localizase y reprodujese los artículos dispersos en revistas (1) para que no se hundiesen "en las olas del Lete", son de una angustia apremiante, casi comparable a la trágica y dramática desesperanza que contiene la dedicatoria de las Interpretaciones Hispanoamericanas: "Venezuela, si hubiera querido, habría tenido en mí un hijo", lamentación muy expresiva de un elevado sentimiento.

En razón de tan intensa y legítima devoción a este sentimiento de hombre agradecido, es justo que se reedite hoy su espléndido libro: Rómulo Gallegos. Estudio sobre el arte de novelar, obra, por otra parte, rara y escasísima, pues tuvo circulación muy irregular cuando fue impresa por primera y única vez en 1954, en México.

Es justo, también, que se tribute a Ulrich Leo el homenaje del recuerdo por los positivos servicios que prestó como ciudadano y como escritor a su país de adopción.

Falleció a los 74 años de edad. Había nacido en Gotinga (Alemania), el 28 de mayo de 1890. Pertenecía a ilustre estirpe, pues su padre, el Dr. Friedrich Leo (1851-1914), Profesor en la Universidad de Gotinga, fue uno de los más grandes latinistas de su tiempo. Sus investigaciones sobre Plauto y sobre la literatura griega y romana son considerados como obras maestras, todavía vigentes. Por el lado materno, Ulrich Leo era descendiente del filósofo Moses Mendelssohn (1729-1786) y del gran músico Félix Mendelssohn (1809-1874). Realizó sus estudios de Filosofía y Letras en su ciudad natal y en Greifswald, en la especialización de lenguas clásicas y romances. Fue pronto Profesor en la Universidad de Francfort del Main y luego Bibliotecario de la Universidad de Bonn. A su labor docente añadió temerariamente Ulrich Leo la publicación de sus propias investigaciones como crítico y estilístico, en cuyo campo es figura pareja a la que representan para la cultura moderna los nombres de Karl Vossler, Leo Spitzer y Helmut Hatzfeld. Inició sus primeras indagaciones en literatura francesa con sus libros sobre el Roman de Renard (Greifswald, 1918) y Rutebeuf (Halle, 1922), a los que volverá sólo mucho más tarde con su estudio sobre la Ilustración, publicado en 1950. Concentró su mayor atención en la literatura italiana con estudios que han merecido el respeto de los especialistas más notables del mundo. Su libro sobre Fogazzaro (Heidelberg, 1928), y sus monografías sobre Dante (Deutsches Dante Jahrbuch, 11, 1929), sobre Pirandello (Deutsche Vierteljahrsschrift, 11, 1933) y sobre Leopardi (Archivum Romanicum, 16, 1933) son contribuciones valiosas, cuya significación ha sido recientemente subvertida por Hatzfeld (2).

La calamidad hitleriana en terrible pujanza de dominio obligó a Ulrich Leo a

abandonar su posición de Bibliotecario en la Universidad de Bonn y a interrumpir la vía de sus estudios. En 1936 deja su patria y en 1938 se traslada a Venezuela para prestar sus servicios en el Ministerio de Relaciones Exteriores. Se naturaliza venezolano y comienza otras actividades docentes en Caracas, en donde muy pronto establece relación fraterna con escritores. En 1942 se le encarna la ordenación del Archivo de la ciudad de Valencia, en el Estado Carabobo, de lo cual es signo un módico Boletín, del que sólo se publicaron unos pocos números. En 1945, emprende un nuevo camino hacia Estados Unidos, y, más tarde, al Canadá. Volvió en una sola oportunidad a Venezuela, cuando estaba recogiendo información sobre las más recientes producciones literarias del país, en vista a un trabajo que ignora si llegó a terminar. Se le veía pozo de este regreso, siquiera transitorio y breve, a la ciudad de Caracas.

La permanencia de ocho años en Venezuela orientó la pluma de Ulrich Leo hacia temas de literatura hispanoamericana, específicamente de Venezuela, y en ella, como asunto primordial, la figura de Rómulo Gallegos, a la que dedicó continuamente su extraordinaria capacidad de análisis. No descuidó ciertamente las investigaciones italianistas, ni en los días de Caracas, ni más tarde. Publica dos estudios sobre Dante (Filosofía y Letras, 4 y 6, 1941, 1943); sobre estilo individual y de época en la Contrarreforma (Colonia, 1953); sobre Alfieri; (Litterature Jahrbuch, 4, 1953); sobre Torcuato Tasso (Berna, 1957); otro sobre Dante (Analecta Romanica, 4, Francfort, 1957); y sobre Goldoni (Romanisches Forschung, 1958) (3).

Pero la atracción de las letras hispánicas prendió fuertemente en el alma de Ulrich Leo. Aunque Marcel Bataillon lo considere llegado tardíamente al hispanismo, las monografías dedicadas a Gallegos forman una lección de calidades poco comunes. La aplicación de las bases de doctrina que como comparatista, crítico, teorizador de la literatura y estilístico poseía Leo y que habían dado frutos espléndidos en sus disquisiciones sobre escritores franceses e italianos, iban a proporcionar ahora nueva cosecha en la investigación hispanoamericana. La agudeza de observaciones y su excelente buen gusto se desenvuelven en excelentes monografías sobre la prosa y el verso de los escritores de Venezuela (4). Lástima que la obra de Gallegos no alcanzase a ser examinada en su totalidad por Ulrich Leo. En el "Prefacio" a este libro manifiesta que se proponía también estudiar las restantes novelas: Sobre la misma tierra y La brizna de paja en el viento.

El pensamiento crítico-estilístico de Leo está presidido por el criterio de la unidad en el mundo de la creación literaria, en la que persigue siempre la comprensión estética y analítica, que él mismo confiesa que es la sola tarea digna del filólogo, algo así como una meta ideal a la que se propone llegar Leo con sus valoraciones de la obra literaria. La finísima apreciación de los caracteres peculiares de cada obra lo conduce a la estimación de vida y forma, como valores íntimamente ligados en la concepción del artista. El estudio de las novelas de Gallegos es buen exponente de cuánto podía haber dado la tarea de crítico e intérprete de las letras venezolanas, si el azar no lo hubiese conducido a otras playas.

El Profesor Kurt L. Levy, compañero de Ulrich Leo en la docencia universitaria en

Toronto, señala en el carácter de Leo dos peculiaridades, a mi juicio, bien observadas: la de ser severo consigo mismo; y la integridad intelectual y moral (5). Ambos trazos llevados a la exageración, hacían a veces difícil el diálogo con él, pues parecía mantener sus convicciones sin la menor ductilidad. Pero al conocerlo más a fondo, podía adivinarse la rectitud de opiniones y la bondad más acrisolada, que lo convertía en un ser profundamente humano y en extraordinario amio.

He pensado muchas veces en todo lo que entraña de fracaso para Ulrich Leo el hecho de que no pudiera mantenerse en Venezuela, a pesar del amor entrañable que sin duda alguna tuvo para el país y en contra de su deseo vehemente de quedarse entre nosotros el resto de su vida. Acaso la última razón esté en la enorme dificultad que tiene que vencer un inmigrante, trasplantado ya mayor (en el caso de Leo, casi a los 50 años de edad), después de haber vivido un ciclo vital tan completo: Gotinga, Greifswald, Francfort, Bonn; profesor, bibliotecario, autor de celebradísimas monografías de elevada erudición; cargada el alma con la amargura del destierro hacia climas y sociedades distintas que, con todo y el extremado afecto que susciten, exigen una radical transformación de la persona que lleva tan pesado fardo de dolor; y modificado el propio carácter por adversidades tan injustas que tienen que imprimir forzosamente un nuevo modo de ser, aparentemente inhóspito y en consecuencia poco propicio para la necesaria adaptación a otro medio, a otras gentes, a otras tareas.

Tal es el caso, según lo estimo personalmente, de Ulrich Leo en Venezuela. Dedicó noblemente ocho años de su vida y su trabajo en el nuevo país, a la comprensión de los valores literarios de una tierra que amaba entrañablemente, tarea que es exponente del propósito de fundar aquí su hogar definitivo, pero un rosario de incomodidades de las que hay que hacer responsable solamente a las circunstancias que intentó explicar, le indujeron a proseguir su peregrinaje a otras tierras, a otros horizontes. Todo se confabuló para hacer imposible la deseada adaptación.

Cuenta Kurt L. Levy que en la Universidad de Toronto, los colegas y los discípulos lo llamaban familiarmente "El Dotol", apelativo cariñoso que él mismo se había dado y que oía con alegría. ¿No será el símbolo más exacto —cariñoso simpatía y dolorida e inteligente resignación— de la permanente añoranza de la patria adoptiva que llevaba fundida en su espíritu?

(1) Quedan sin recoger en libro muchos escritos de Leo, desperdigados en publicaciones periódicas. Algunos de ellos relativos a Gallegos, aunque sobre aspectos más ocasionales en comparación con los capítulos que forman el libro que ahora se publica.

(2) Cf. Yearbook of Comparative and General Literature, 9, 1960, pp. 70-73.

(3) De teoría estética y de temas "lingüísticos, debemos registrar dos trabajos: uno sobre historia y estilo (Deutsche Vierteljahrsschrift, 9, 1931) y sobre dialectos e historia (Revista Cubana, 1941).

(4) Un trabajo notabilísimo en el hispanismo lo constituye su estudio sobre la originalidad poética del Arcipreste de Hita (Analecta Romanica, 6, 1958).

(5) Kurt L. Levy, "Ulrich Leo: In memoriam, 1890-1964", en Hispanic Review, vol. XXXIII, N° 1, January, 1965, pp. 63-65.

Desde los Dadaístas, los Surrealistas, Marcel Duchamp, Picabia, etc., el uso del objeto ha tenido diversas aplicaciones, intenciones e interpretaciones en las artes plásticas. En algunos casos el objeto ha sido tomado como un resultado o una realidad primaria, en bruto; donde su posible significación no tuviera que rebasar su particular naturaleza de objeto. En otros casos el objeto ha sido empleado para producir un shock psíquico o emocional, para difundir a la razón mediante la presencia simultánea de objetos heteróclitos cuya relación o familiaridad sería imposible en la vida ordinaria (recordemos el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección, propuesto por los surrealistas). En tercer lugar existe la posibilidad de utilizar el objeto, no para revelar su naturaleza o su propia significación, ni tampoco para producir shocks a la sensibilidad, sino para aprovechar su carácter plástico y someterlo a la pintura como un nuevo elemento de expresión capaz de enriquecer extraordinariamente la imagen visual, proporcionándole un mayor poder comunicativo y plástico. **Convertir al objeto en pintura** es, para el pintor, la más noble manera de utilizar e interpretar el objeto. La valoración del objeto como elemento plástico lleno de infinitas posibilidades es una de las premisas del arte de nuestro tiempo. El objeto ha sido una manera de retornar a la realidad, una manera de aferrarse al mundo y la vida a través de las cosas más sencillas y aparentemente triviales. Ha sido y, es, un modo sumamente eficaz de estimular la imaginación y encontrar posibilidades de creación siempre nuevas e inagotables. La poesía de las cosas. La sabiduría que las cosas contienen puede ser convertida en fuente inagotable de experiencias, y también en un potencial inigualable de fabulación y fantasía. No en vano dijo Dostoiéwsky que nada hay más fantástico que la realidad. Pero la realidad es todo, nada escapa a su influjo ni nadie puede ser inmune a su presencia. La realidad está presente en todas las cosas, incluso en los sueños y las acciones más absurdas. Lo que pudiera habernos molestado es el hábito de parcelar la realidad, de identificar

la realidad con un estrecho compartimiento de la vida, cuya excesiva valoración nos conduce al aburrimiento, más que a la desesperación. Las limitaciones y las inhibiciones siempre han tenido la mala propiedad de castrar las energías del espíritu. En tal sentido es necesario que el artista no se cierre, con premeditación y alevosía, la posibilidad de adquirir nuevas experiencias, de utilizar todos los medios y recursos necesarios para lograr la potencia expresiva que la obra requiere. La pintura, antes que un dogma inmodificable y frío, debe ser un medio de asumir la totalidad del mundo. El pasado, el presente y el futuro son ideas que el hombre tiene de la realidad de su existencia, pero antes que ideas son experiencias sensibles que mantienen una estrecha e indivisible relación. El presente deviene del pasado y contiene el futuro; una cosa no puede vivir sin la otra, no puede ser aislada porque su aislamiento e inmovilidad supondría su inexistencia como acontecimiento propio de la vida. La conciencia del pasado y del presente son abstracciones de la inteligencia, son intuiciones intelectuales que sólo podemos asimilar plenamente cuando se nos presentan, no como ideas, sino como sensaciones, como experiencias directas ante las cosas. Ese cúmulo de experiencias constituye la memoria de lo que hemos vivido, de lo que hemos sentido y comprendido, y que al vivirlo, sentirlo y comprenderlo, forman parte de nuestra existencia. **La pintura es una gran memoria**, es la memoria de algunas cosas, o de todas las cosas, que convertimos en objeto cada vez que ponemos colores, líneas, manchas, signos y formas sobre la tela o sobre un soporte cualquiera. La pintura en sí es un objeto, un objeto capaz de conmovernos y conmover a los demás. El cuadro posee un contenido intrínseco capaz de producir determinadas o indeterminadas sensaciones. En tal sentido, lo que el pintor hace no es sino transformar las cosas en objetos de otra realidad. La función del pintor, como la del alquimista, es la de modificar las cosas que recibe para convertirlas en otras. Los objetos entre sus manos, bien sean colores, tintas, mosaicos, papeles o pigmentos; sin perder su naturaleza original, su

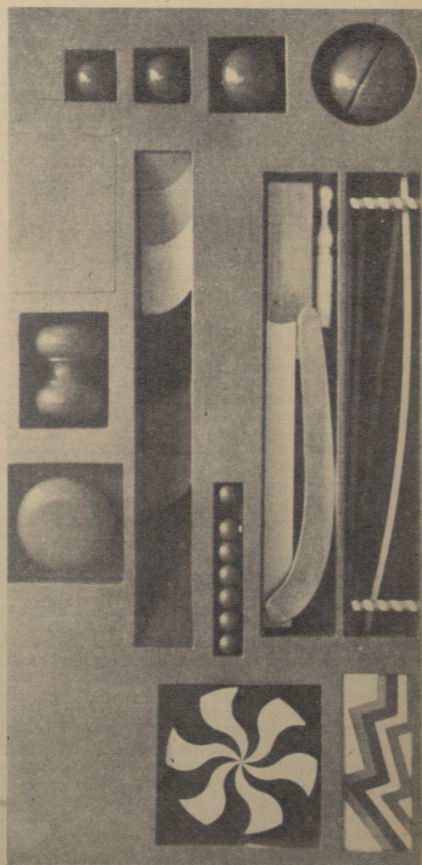
materia prima, se transforman, no obstante, en una cosa distinta, a la de que por sí solos constituían originalmente antes de sufrir la manipulación del artista. El pintor posee una sensibilidad particular, así como el escultor, el músico, el actor, el arquitecto, el cineasta y el escritor también la poseen a su modo. Esa sensibilidad particular determina que las cosas sean vistas y sentidas de un modo y no de otro. El escultor siente el volumen real o virtual, el arquitecto siente el espacio, el cineasta siente el movimiento y el escritor los acontecimientos. Es posible que unos y otros experimentos todos esos fenómenos juntos, pero los sentimos de manera distinta. Hay una forma de sensibilidad que predomina sobre las demás, y esa forma primaria decide que un hombre sea esto o aquello, o reaccione de determinada manera ante las cosas. La pintura ha sido tradicionalmente, y continúa siéndolo, cosa del plano. El pintor siente el volumen, el color y el espacio de un modo diferente al escultor o al arquitecto. Todos esos elementos le interesan, pero más que todo le interesan como factores capaces de modificar una superficie y transformarla en un resultado pictórico. Al pintor, aunque presente simultáneamente todas las dimensiones de un objeto (como lo hicieron los cubistas) en realidad sólo le preocupa una de ellas: la única dimensión situada frente a él y frente al espectador, es decir, la dimensión del plano. El problema del pintor es de una superficie, no de muchas. Incluso artistas cinéticos como Soto, Agam y Cruz Díez demuestran, no obstante los relieves que aplican sobre el soporte, una sensibilidad de pintor, ya que esos relieves y accesorios que producen la sensación del movimiento óptico, a fin de cuentas continúan desarrollándose en el plano, o sobre el plano, y no en el espacio abierto que corresponde al escultor y al arquitecto. Ya sé que hay personas enemigas de la diferenciación entre los conceptos de pintor, escultor, ceramista, grabador o arquitecto. Presumen que tales diferenciaciones son apriorísticas, convencionales y demasiado tradicionales, ya que el problema contemporáneo de las artes visuales rebasaría todos esos conceptos, para si-

el objeto y la pintura



MARTIAL RAYSE.

Rostro con perspectiva infinita



LUCIO DEL PEZZO.

Pirámide trunca/1966

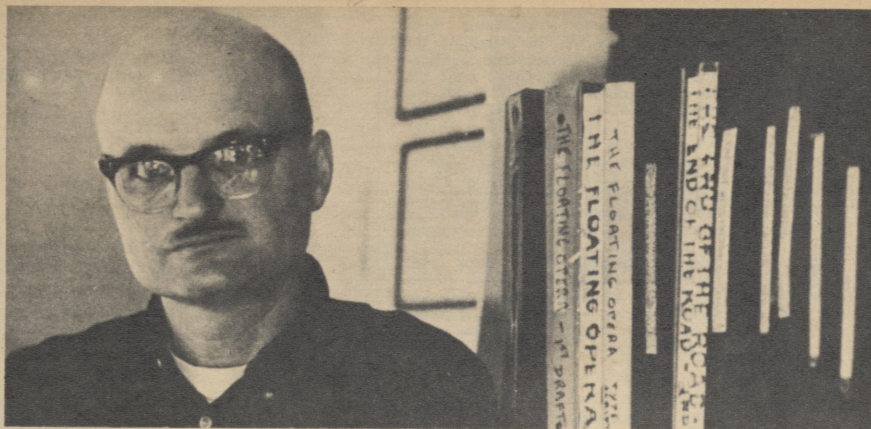
tuar a las personas dedicadas a esa actividad en la única condición de artistas plásticos, y nada más. Sin embargo, yo creo que las cualidades distintivas entre una y otra forma de sensibilidad sí existen; existen como cualidades originales y no como prejuicios artificiales. Tan fuerte es ese impulso natural hacia la sensibilidad del plano o del volumen, que existe una pintura escultórica, así como existe una escultura pictórica. También es posible que algunos artistas logren conciliar ambos términos; sin embargo, en tal situación, esos artistas se encontrarán inducidos a actuar como escultores cuando traten el volumen y el espacio real, o como pintores cuando trabajen sobre el plano y el espacio virtual. En caso contrario, una forma de sensibilidad prevalecerá sobre la otra. Hay casos excepcionales como el de Giacometti, quien logró una sorprendente identidad entre su pintura y su escultura. Giacometti, guiado por una singular necesidad expresiva, logró inventar el espacio necesario a las formas descarnadas y dramáticas de su pintura, y también pudo hacer que esas figuras ingravitas y ligeras de su escultura, sin dejar de serlo, casi se disolvieran en el aire.

El pintor puede utilizar los objetos volumétricos, tridimensionales y bidimensionales para someterlos a la condición de elementos pictóricos. Puede dotar a la imagen pictórica de una mayor potencia expresiva y una riqueza plástica superior; añadiendo el objeto, la fotografía, el recorte, los diseños ornamentales, a la imagen pintada, dibujada, recortada o reproducida. Su objetivo es el de activar el campo visual propio de la pintura, con la presencia simultánea de diversos elementos que se estimulen mutuamente. El pintor puede utilizar el objeto para convertirlo también en pintura. Integrado al plano de la pintura, ese objeto poseerá una importancia formal equivalente al color, la línea y los valores; y también contribuirá a la obtención de un clima psíquico extraño y alucinante; contribuirá a exaltar el poder subjetivo de la obra.

MANUEL QUINTANA CASTILLO

AKIKA BROWN.

Ensamblaje con muñecas/1964



crónica del lector común

END OF THE ROAD

de John Barth

ES ESTA, LA TERCERA NOVELA de John Barth, joven narrador norteamericano nacido en 1930 en Cambridge, Maryland, Eastern Shore. Los editores del libro expresan que Barth educó su infancia en las escuelas públicas del condado de Dorchester. Y es que las escuelas públicas han sido de gran fuerza y arraigo para ciertos seres sensibles; son vitales y polvosos, aleccionan para que no se sea "snob" desde las primeras gratitudes sino después que se ha recorrido, en la adultez por ejemplo, parte del camino de Swan. (Bien sé que clamo en el desierto: porque en Venezuela, pongamos por caso, el éxito de los pintores y de las galerías de arte ha cambiado en gran parte las características de nuestro sistema educativo y una gran mayoría ya no envía sus hijos a las escuelas públicas sino a unas susurrantes galerías privadas donde a los niños también se les entregan certificados de escolaridad). Pero, afortunadamente, como John Barth asistió a una escuela pública aunque terminó graduándose en la Universidad de John Hopkins, no resultó un ser estetizante sino un escritor, un hombre cuyos días son basados por experiencias.

En "End of the road" Barth describe a un joven hombre culto (edad, 30 años) que llega como profesor de gramática a la pequeña Universidad de Wicomico, en Maryland. Como Jacob Horner, el protagonista de la novela, Barth ha estado desarrollando su ficción al tiempo que ejercía una tarea docente en el "campus" del Estado de Pennsylvania. Pero Barth no cae en el culto a la personalidad. Por lo que, cuando describe la juventud y desenvoltura de Jacob Horner, los verbos y pronombres que lanza como soles eruditos sobre pupitres tensos y poblados en las tardes de verano, su común pero riguroso fonógrafo mozartiano, Barth prefiere detenerse en los metabólicos cambios de humor de su personaje que en ocasiones hacen pensar a Rennie Morgan, la amante de Jacob Horner, que éste no existe; y es que creemos que Barth, intencionalmente, propicia la "no existencia", la irrealidad de un personaje con el cual sin duda tiene cierta identidad temporal. Porque en este novelista parece privar más que el desarrollo de personajes, un deseo casi de su ausencia o de su vacío, y en "End of the road" hallamos antes que una estructuración de caracteres, un solapado estambre de vínculos. Ya en la literatura inglesa contemporánea, Iris Murdoch escribió una excelente novela, "A severed head", donde no son los seres o la trama los que configuran el libro, sino la mundanidad, la abyección o violencia en un despliegue de vínculos cada vez más asombrosos y caóticos.

Generalmente una ficción que se concentra en la descripción de lazos, en su fuerza o destruc-

ción, no abunda en una variedad y larga lista de personajes. Sólo los sucesivos nexos en que estos personajes se ven envueltos, los cambiantes lazos que acompañen su soledad o su amor, dará la imagen de traición de una narrativa donde se debate una pluralidad de seres cuando es en realidad un grupo exiguo de personajes, el que desde un principio describió el novelista, tal como acontece precisamente en "End of the road" donde John Barth se refiere a las relaciones del joven profesor Jacob Horner con el también joven matrimonio Morgan (Joe, el marido, como Horner, es profesor en el "campus" de Wicomico). Pero aquí no se trata del triángulo de suplicio a que una psicología y una novelística geométricas y pre-homeopáticas nos acostumbraron.

En el libro de Barth, las relaciones de Horner con los esposos Joe y Rennie Morgan son extrañas, singulares y en ocasiones no desprovistas de una jovialidad ácida. Esta jovialidad, que al mismo tiempo es racional y lógica, señala la plenitud u oficio a que puede llegar la ironía en países industrializados, altamente desarrollados donde no se la tomará como una destructora ficción de los inteligentes. Es cierto que la ironía puede hacer flaquear la intimidad de los personajes, como sucede en "End of the road", pero ese derrumbe y esa ironía serán ficticios, fantasiosos porque estarán respaldados por sólidas realidades industriales. Es en países pequeños, no suficientemente industrializados, donde la ironía de los creadores es vista como una venganza intelectual, un juego algo sádico y tormentoso destinado a provocar el aniquilamiento de los seres.

La novela de John Barth transcurre a través de diálogos fríos, penetrantes y precisos antes que decididamente inteligentes o profundos excepto el final, un doloroso exabrupto. Los personajes se ven sumergidos en las aguas penosas del adulterio, pero Barth nunca pierde de vista la parquedad narrativa. Porque el drama de sus protagonistas es el de ser demasiado analíticos y críticos. Y, a menudo, el haber otorgado exhaustivamente una posterioridad de palabra, de meditación, a las situaciones que viven, los conducirá al desbarajuste de sus vínculos, al menoscabo y desprecio de sus experiencias.

Elisa Lerner

Alfredo Silva Estrada

EZRA POUND

—Siempre me he equivocado —respondía Ezra Pound a una periodista italiana que lo entrevistó en Venecia hace tres años para una importante publicación. —Toda mi vida creí saber algo. Luego llegó un día extraño, y me di cuenta de que no sabía nada.

—Sí, me di cuenta de que no sabía nada. Y las palabras se vaciaron de sentido.

—Tal vez nuevos elementos se han introducido como una fuerza viva en la existencia humana —interviene la periodista, como para dar lugar a una explicación o a una justificación de la nueva actitud de Ezra Pound. Me refiero a la mecanización creciente y a su influencia antipoética y alineante sobre la humanidad.

—Sí, eso también —respondió Pound. Pero creo, al mismo tiempo, que todo eso es transitorio. Pienso que hay algo germinal en la humanidad que puede sobrevivir a la mecanización. Creo, en suma, que, a pesar de todo, una parte de la conciencia humana permanecerá y será capaz de luchar contra las fuerzas de la inconciencia.

La periodista quiere saber a través de qué medios, según Pound, se efectuará esa lucha.

—¡Oh, los medios! —responde el poeta. Ya no sé nada. He olvidado hasta el nombre de aquel filósofo griego que decía que nada existe, que si una cosa existiera sería incognoscible, y que si un hombre pudiera conocerla no podría comunicarla.

—Si tomamos sus palabras literalmente —argumenta la periodista— habría que entender entonces que el mundo actual es tan sólo un magma caótico sin ninguna vía de salvación.

—No, no es eso —aclara Pound. El mundo contemporáneo no existe. Nada existe que no se halle en relación con el pasado y el futuro. El mundo actual no es más que fusión, arco en el tiempo. Pero, insisto: ya no sé nada. He llegado demasiado tarde a la Incertidumbre suprema.

—Lo que lo hace sufrir, ¿es una constatación o una verdad? —indaga fríamente la periodista.

—Es algo a lo que he llegado a través del sufrimiento —afirma escuetamente el viejo Pound. Sí, a través del sufrimiento.

—Entonces, si el mundo actual no existe —prosigue la periodista en su línea de razonamiento— el hombre contemporáneo tampoco existe.

—Es eso, justamente —asiente Pound sin ambages. No existe un hombre contemporáneo. Existe solamente un hombre que puede tomar más amplia conciencia de sus errores...

—No sé si he comprendido bien —interrumpe la periodista, tal vez con una intención cáustica. ¿Errores u horrores?

—Errores y horrores... ambas cosas —subraya Pound, y agrega socráticamente: Los más tontos son quienes creen saber algo. Yo, en cambio, sé que no sé nada.

—Pero, cuando usted escribió A LUME SPENTO, LUSTRA: cuando usted estudiaba Confucio —continúa la periodista— o durante su trabajo en el vuelo espléndido de LOS CANTOS, ¿tenía usted una certidumbre?

—¡Oh, sí que la tenía! —exclama Pound. Efectivamente, lo repito: He llegado demasiado tarde a la duda.

Y en este punto muerto de la entrevista, la periodista no tiene más recurso que esgrimir una hipótesis: —Si esa gran duda hubiese llegado antes, ¿cómo habría orientado usted su vida y su obra?

—Habría evitado tantos errores —contesta Pound amargamente. Tenía buenas intenciones que no supe realizar... He sido estúpido... La conciencia me ha llegado demasiado tarde... Y demasiado tarde la certidumbre de no saber nada.

—¿Qué es, pues, lo que lo une a la vida —inquire la periodista—, desde el momento en que usted ha alcanzado la suprema certidumbre de la incertidumbre?

—Nada —afirma Pound. Nada me une a la vida. Simplemente, estoy sumergido en ella.

Pound no pierde la paciencia ante la exclamación un tanto irónica de su interlocutora:

—¿Y yo que esperaba que el puro conocimiento, ese don de la vejez, pudiese aportar también la paz y la belleza?

—Sí —concede Pound. El puro conocimiento puede aportar también la paz. El cosmos es tan maravilloso... Pero, Dios mío, todas estas palabras no son más que puros clichés.

—¡Me produce tanto cansancio completar apenas dos frases un poco difíciles!

—Tal vez nuestra conversación se está moviendo en un plano demasiado abstracto —observa la periodista. Quisiera pedirle que cambiáramos de tema... En uno de sus poemas leemos estos versos:

La época exigía sobre todo un molde de yeso,
Hecho sin pérdida de tiempo
Una prosa cinematográfica, no precisamente alabastro
Ni el cincelado de la rima.

Y más adelante:

Mi celebridad barata,
Lo que permaneciera de nuestra vida.

—A su edad, usted que ha animado tantos nuevos talentos, ¿qué consejo daría hoy a un joven poeta? Ante todo, ¿cuál es la cualidad más importante?

—Es difícil decir —titubea por un instante Pound—, pero estoy seguro de que un joven poeta debe mantener constantemente despierta su curiosidad. Eso no bastará, claro está, para hacer de él un escritor, pero puede salvarlo de la aridez, o, quizás, de algo todavía peor. Sí, para hacer algo que valga la pena, es preciso conservar esta fuerza: la curiosidad.

La periodista, con una curiosidad muy diferente de la que Pound defiende, interroga:

—¿Puede usted trabajar todavía? O acaso la gran incertidumbre lo posee hasta el extremo de volver inútil todo esfuerzo de creación, sea cual fuere...

—No, ya no trabajo —reconoce Pound. No hago nada. Me he vuelto iletrado y analfabeto. Caigo en le-



targo desde el comienzo del invierno. Por desgracia, no hago más que desarrollar mi glotonería y mi pereza... Si, caigo en letargo... y contemplo.

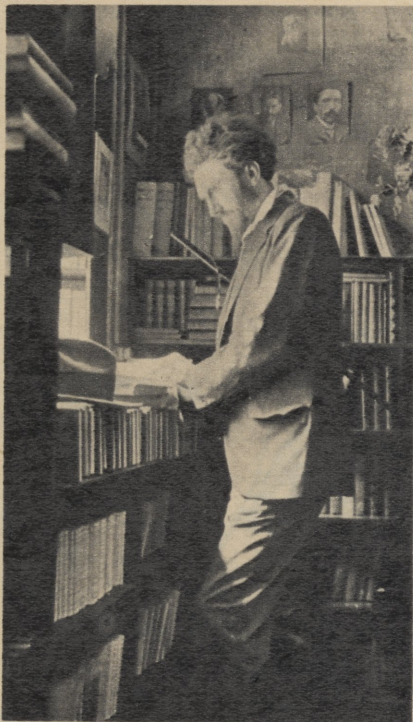
—Pero —insiste la periodista—, puesto que usted ha llegado a la incertidumbre total, ¿no veo cómo podría interesarse en conocer nuevos aspectos de la realidad?

—Es cierto —admite Pound. Hoy sólo conozco mi letargo... No pienso... Tengo sólo la certidumbre de mi gran incertidumbre... He llegado demasiado tarde a la duda.

□ Este hombre octogenario que está habitado por la suprema sabiduría negativa, es el mismo que desde comienzos de nuestro siglo ha contribuido como pocos al renuevo de la poesía de lengua inglesa. Como pocos, poeta universal. Como pocos, poeta que une a la creación pura y simple, el más riguroso sentido crítico y la más tenaz exigencia de conciencia y de conocimiento poéticos. Ezra Pound, máxima figura del movimiento imaginista que surgió en Londres y en Norteamérica alrededor de 1912. Ezra Pound, generoso animador de jóvenes talentos de la talla de Joyce, de Hemingway, de Eliot. Ezra Pound, el gran poeta que se propuso escribir "La Divina Comedia de nuestro tiempo", incorporando a sus CANTOS colosales, jeroglíficos egipcios, ideogramas chinos y un concierto de lenguas donde historia, anécdota y erudición constituyen una sola, intrincada e inextricable realidad poética.

Sería inútil especular —como intentó hacerlo la periodista italiana Grazia Levi— acerca de lo que hubiera podido ser la vida y la obra de Pound, si esa duda inmensa que hoy lo domina, hubiese llegado a él en los comienzos o en la plenitud de su actividad creadora. La obra poética y la exigente actitud crítica de Ezra Pound están cumplidas, en toda su grandeza, con todos los logros y todos los fracasos de una empresa que toca los extremos del poder humano.

La originalidad de Ezra Pound —escribe el poeta Thomas Stearns Eliot en un ensayo publicado en 1963— consiste en haber insistido en que la poesía es un arte, un arte que exige la aplicación y el estudio más arduos; y en haber observado que en nuestra época la poesía debe ser un arte consciente en el máximo grado. Y ha observado también que un poeta que conoce sólo la poesía de su propia lengua, está escasamente pertrechado, como el pintor o el músico que conozcan sólo la pintura o la música de su país. La misión del poeta es ser más que nadie consciente del propio lenguaje, más que nadie sensible al sentimiento, más que nadie consciente del significado de cada palabra que emplea. Debe, además, conocer todo lo que pueda de otras lenguas, porque una de las ventajas que derivan del cono-



cimiento de otras lenguas es que nos hace comprender mejor la propia. La "erudición" de Pound ha sido al mismo tiempo exagerada y subestimada; porque fue juzgada sobre todo por filósofos que no entendían de poesía o por poetas que tenían muy pocos conocimientos filológicos. Lo que Pound puede aportar, ante todo, a los jóvenes poetas (si éstos desean, en verdad, aceptar lo que él les ofrece) es su insistencia sobre el enorme trabajo consciente que debe cumplir en poesía; sus inestimables consejos sobre el género de entrenamiento que es preciso seguir: estudio de las mejores obras literarias... Pound nos da un ejemplo de dedicación al arte de la poesía que sólo puedo parangonar en nuestra época con el de Valery y, hasta cierto punto, con el de Yeats, y citar estos nombres da una idea de la importancia de Pound como exponente del arte de la poesía en un tiempo en que

La época exigía, sobre todo, un molde de yeso

Hecho sin pérdida de tiempo,

Una prosa cinematográfica, no precisamente

[alabastro

Ni el cincelado de la rima.



"élegos" de EUGENIO MONTEJO

Veintitún poemas breves, en un breve volumen y en una breve y casta edición de Editorial Arte: tal se presenta ELEGOS, libro de poesía del joven escritor Eugenio Montejo, un hombre solitario, estrictamente mudo y sumergido en la provincia. No estamos seguros de si es éste el libro premiado hace tiempo en el Concurso Pocater, del Ateneo de Valencia; en todo caso, es la primera vez que vemos compactada la obra poética de su autor, de cuya sensibilidad ya teníamos noticia.

Cuando tienen, en su propio medio, cosas buenas que leer, los jóvenes poetas maduran rápidamente. Una de las pruebas de que, desde hace unos diez años a esta parte, se está escribiendo buena poesía en Venezuela, es que los que hace cinco tenían veinte, publican ahora unos primeros libros sorprendentemente maduros. En otros tiempos hemos tenido buenos poetas; pero creemos que ésta es la primera vez que puede hablarse de buena poesía venezolana, en general. El término medio de valor ha subido sensiblemente. Hay ya jóvenes maestros, como Palomares, Pérez Perdomo, Cadenas, al lado de otros mayores: Gerbasi, Naoz, Gramcko, Sánchez Peláez, que componen lo que puede denominarse una escuela. Una escuela que, felizmente, no impone dictado alguno a sus discípulos, y los remite a la sabia frase rubeniana: *mi poesía es mía en mí*.

Lo que pretendemos decir es que se ha aireado notoriamente el lenguaje poético, y el lenguaje literario en general. A la prosa se la ve más degueñada, más segura de sí misma, entrando ya en esa sencillez que tanta falta le hacía cuando los escritores creían necesario revestir sus frases de toda clase de ornamentos y baratijas rococós. La poesía también se ha despojado. Poetas como Palomares y Cadenas han enseñado a los más jóvenes las infinitas posibilidades del lenguaje llano y hasta del coloquial; por su parte, poetas como Pérez Perdomo o Calzadilla han demostrado las verdaderas vías del esoterismo lingüístico, que no es otra cosa que acentuar la carga de misterio verbal sin menoscabo de la profunda claridad al fondo.

Montejo es poeta más joven que los nombrados, y se nota en él una sabia asimilación de sus mayores venezolanos, combinada, claro está, con una lectura equilibrada de poetas extranjeros. Diríamos, a vuelo de pájaro, que resuenan en sus versos ecos de los *Four Quartets* de Eliot y todo el caudal de la poesía hispánica. Montejo tiende a la reflexividad serena, y sea por temperamento, sea por paisaje vital, su poesía nada tiene que ver con eso que baratamente ha dado por llamarse "americano". ¡Como si en América no hubiese lugares de tanta quietud y paz como en Castilla o Escocia!

Montejo es elegíaco, así lo dice el título de su volumen: ELEGOS, que en griego significa llanto. Pero no es llanto lo que nos encontramos aquí. Como tampoco era exactamente el llanto lacrimal al que aludían los griegos. Se trata de una glándula afín a la del llanto, situada a su altura y con características semejantes. ¿Cómo llamar a esa glándula que segrega poesía tierna y triste, pensativa y serena? Los chinos, para decir "tristeza" no tienen una sola palabra, sino un ideograma que dice: *otoño del corazón*. Como ese otoño cordial chino es la atmósfera elegíaca. Y así lo ha entendido cabalmente el poeta Eugenio Montejo, quien eligió su nombre muy cuidadosa-

mente. Decíamos arriba que en Montejo se nota la atenta lectura de la poesía española, y ahora podemos afirmarlo más convincentemente: sólo alguien que haya meditado a fondo en su propia lengua adquiere el poder —eminente creador— de meditar a fondo en los términos de otras lenguas. Es inútil regodearse con Baudelaire si antes no se ha regodeado uno con Garcilaso o el Arcipreste. Es inútil viajar hacia Eliot si no se ha navegado por las tormentas de Quevedo. Y es inútil, en general, pretender crear un *clima poético* de cualquier especie en lengua castellana si no se domina bien esta lengua y se ha estudiado a sus máximos representantes.

Parecía cosa fácil fabricar estos breves ensayos elegíacos. Tienen una sencillez candorosa, una ductilidad y ligereza verbales tan acusadas que casi no se nota en ellas el cuidado infinito del artesano poético. Pero es menester subrayar esa presencia en este poemario. Montejo no es un versificador cualquiera con talento y habilidad; Montejo es, además de eso, un poeta que asume su oficio con total dedicación, con metas muy claras a cumplir, sin, claro está, dejar de darle su lugar al azar y a los relámpagos de la existencia.

En los bosques de mi antigua casa
oigo el jazz de los muertos.
Arde en las pailas ese momento de café
donde todo se muda. Oréanse ropas
en las cuerdas de los góticos árboles.
Cae luz entre las piedras y se dobla
la sombra de mi vida en un reposo táctil.
Atisbo a la mudex del establo
la brida que me salve de un recurso falible
palpo la montura de ser y prosigo
cuando recorra todo llamaré ya sin nadie
los muertos andan bajo tierra a caballo.

Este primer poema, que encabeza el volumen, puede dar idea al lector de lo que pretendemos decir. Elegía mezclada con égloga. Mezcla que tiene clarísima estirpe en lenguas castellanas:

corrientes aguas, puras, cristalinas,
árboles que os estáis mirando en ellas...

Sin embargo, en Montejo hay un elemento peculiar: la familiaridad; el *locus amoenus*, en vez de ser un río y un prado, es un establo. Porque si hay llanto interior en estos versos, es un llanto familiar, ancestral, genésico, apenas entrevisto pero presente y actuante. Montejo nos ha dado un libro que es el libro de sus muertos, un oscuro son familiar, de antepasados que andan a caballo bajo tierra.

Sorprende, repetimos, la seguridad expresiva de este joven poeta. Seguridad que le ha permitido elaborar una breve y sólida introducción a su propia obra futura, cimentada en pulcritud y hondura, en sencillez evocatoria.

RICARDO FUENTES

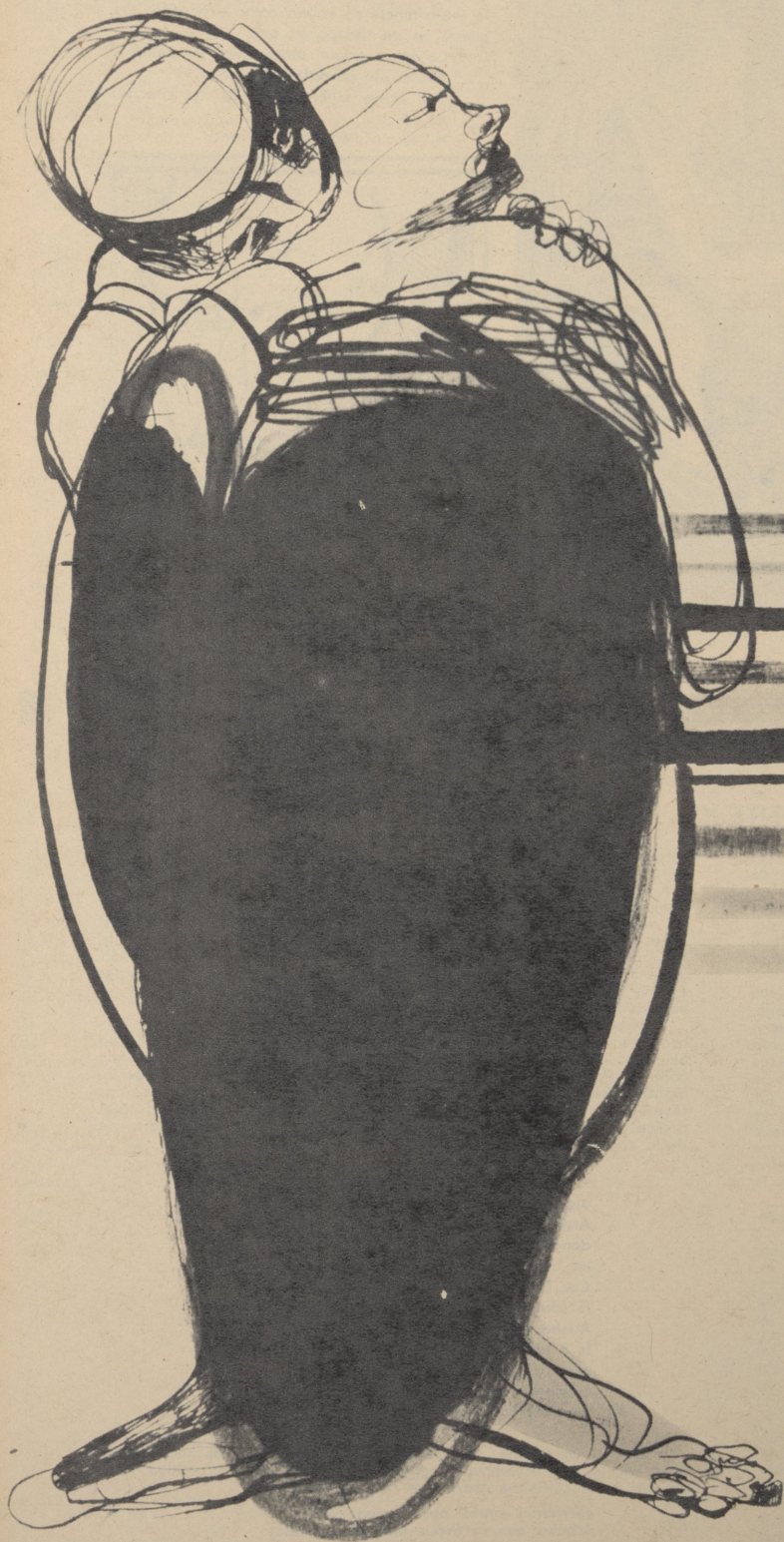
ELLA NO DEBERÍA salir de mi imaginación; debo saberla allí, sin embargo, caminando entre amigos comunes, ejerciendo su autonomía, obligándome a respetar nuestra complicidad, "conspiración de silencio" o como se llame, como ella ha querido que la nominemos de manera arbitraria, aun ahora cuando entra él.

Es decir: allí entra otro de los invitados, uno más quien, no obstante, dentro de poco será completamente singular, y yo le diré traje gris y le diré él, y será él quien me la escamotee esta noche, ésta y quien sabe cuántas anteriores, será él como ya sabemos, como saben Uds. y el narrador de este relato y como yo hubiera podido saberlo o decirlo antes, será él quien baile con ella y me obligue a pensar, a comportarme como lo he hecho antes, quiero decir: no antes en la vida, sino en esta narración, páginas antes, cuando esto que ahora veo ya había pasado. Allí entra uno de traje gris, el sexto de los invitados que se aparece —si no contamos a la niña quien, al fin y al cabo, no era una invitada—; ahora estamos: la pareja que encontré en el momento de entrar al ascensor, dos muchachas jóvenes que llegaron al

que no tenía tiempo, dijo, de bajar hasta el estacionamiento del edificio; yo que lo conduzco hasta el lavadero, el sitio donde cuelgan la ropa, y el tipo que se inclina sobre el parapeto: por un momento creí que se iba hasta la planta baja con todo y vómito, porque el tipo es pequeño y cuando se contrae casi que cae. Si no es porque lo agarro rápidamente por los pantalones, estuviéramos ahora recogiendo. El vómito bañó el carro, digo el carro de ella, pero eso no es nada si imaginamos cómo hubiera quedado si éste le cae encima. Afortunadamente nadie se enteró. Es decir, no se enteró en ese momento, porque ahora a éste le da por contárselo a todo el mundo y me señala, y un grupo de invitados a cada momento voltean a verme, mientras el vómito con flux negro se contrae, esta vez por causa de las carcajadas y me señala, y se ríe y se va y se lo cuenta a otro grupo y me miran y yo estoy deseando no haber intervenido en la cuestión o haber dejado que se fuera, volando con todo y rasca contra el carro, o que esta narración estuviese a otra altura para decir: "entra el tipo que vomitará y me pedirá que lo salve cuando esté a punto de caer, en este

fragmento de novela

HELENA



mismo tiempo (a la de rosado la conozco), éste de traje gris de quien sé estudia un año superior, y yo. Iba a decir que no esperaba ver en la fiesta personas extrañas a nuestro grupo, pero veo que no tengo derecho a hacerlo: lo que yo pueda considerar como mi grupo a lo mejor no lo es para ella quien, tal vez (es decir, con toda seguridad), tiene varios, que yo ni siquiera sospecho.

Este gris, por ejemplo, ¿desde cuándo lo conoce? Ha llegado temprano, debe tener algún interés particular en la reunión: la de rosado o su compañera, o alguna otra que espera encontrar y que aún no ha llegado, a quien, sin embargo, a pesar de amar, o de dispensarle algún interés, no conoce, o no lo hace en grado tal como para proponerle que vinieran juntos a la fiesta porque, de lo contrario, no hubiese venido solo. A menos que quien le interese ya esté aquí esperándole; en tal caso podría tratarse de ella misma, nuestra adorable anfitriona. Pero no, no lo creo. Todos estamos borrachos a esta altura de la fiesta, con la sala llena y las bebidas casi agotadas; siempre ocurre. Todavía estoy abrumado por el susto: el que está a mi lado preguntó la ubicación del baño, lo conduje, la puerta estaba cerrada y no quiso esperar a que se abriera, preguntó por una ventana alejada, por-

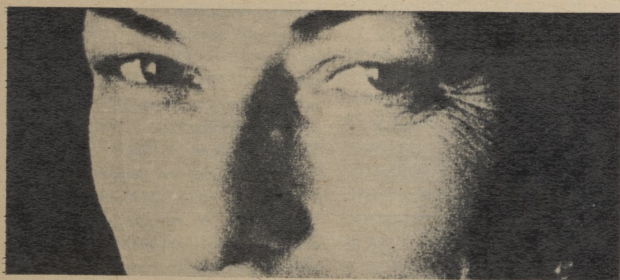
momento entra a la fiesta, saluda, se excusa por no poder quedarse, y se despide; esto me ahorraría las dificultades actuales, pero el tiempo es una dimensión tan poco conocida del espacio, que ni esto podría hacerse; quiero decir: ni en una novela como esta podría hacerse sin dislocar la historia; y menos yo, simple personaje, marioneta.

¿Quién, que estuviese en sus cabales, podría retenerlo para siempre? Pero la forma, esa forma que bosquejaste para destruirme, borraba toda lucidez. Sin proponértelo, hacías de mí una simple marioneta. Frágil títere movido a expensas de tu inconsciente. Lo digo así para que estés más tranquila: "de tu inconsciente". Es una manera de decirlo y nada más, porque, en verdad, ¿nada sabías del efecto que ejercías sobre mí? Me cuesta creerlo. Y cómo comprobarlo ahora: es un misterio que te ha seguido y continuará y sucumbirá a tu lado, porque ya no volveré a verte. Ah, cómo pesa todo esto, ahora, después de tu viaje, es decir, después de aquella fiesta: tu fiesta de despedida. No sé cómo te las arreglaste para mantenerlo oculto tanto tiempo, sin dejar que ninguno de nosotros, ni siquiera yo, se enterara. Bueno, yo menos que nadie. Fue una sorpresa, ¿sabes? Para todos. Me refiero al anuncio súbito, cuando ya estaba por terminar-

notas para un

PANORAMA DE LA NOVELA EN AMERICA LATINA

GUIMARAES ROSA



BULLRICH



CABRERA INFANTE



DEL PASO



OTERO SILVA



SABATO

Guimaraes Rosa:
**GRAN SERTÓN:
 VEREDAS**



Rodolfo Izaguirre

Dice: "El sitio sertón se extiende: es donde los pastos no tienen puertas, es donde uno puede tragarse diez, quince leguas, sin topar con casa de morador; es donde el criminal vive su cristo-jesús, apartado del palo de la autoridad... el sertón está en todas partes..."

"...Sertón. Sabe usted: el sertón es donde el pensamiento de uno se forma más fuerte que el poder del lugar. Vivir es muy peligroso..."

"...Usted ve, usted sabe. El sertón es lo penal, criminal. El sertón es donde el hombre tiene que tener la dura nuca y mano cuadrada..."

Dice: "Muchas idas marchas: sertón siempre. El sertón es esto: usted empuja para atrás, pero de repente él vuelve a rodearlo a usted por los lados. El sertón es cuando menos se espera, digo..."

Y: "El sertón está dentro de uno". "¿Revolver el sertón como dueño? Pero el sertón era para, poco a poco, ir obediéndole; no era para componerse a la fuerza. Todos los que malcabalgan por el sertón sólo alcanzan a dominar la rienda por algunos trechos; que, rastro, el sertón va volviéndose tigre por debajo de la silla..."

Y: "Cuadrando que así llegamos a aquellos lugares, cuyo nombre no se sabía. Hasta hasta. El camino de todos los recodos. El sertón—como se dice—, queriendo usted buscarlo, nunca lo encuentra. De repente, por sí, cuando uno no lo espera, el sertón viene. Pero, donde allá, era el sertón sórdido, el propio, el mismo..."

Hasta decir: "Sertón viejo de edades. Porque —la sierra pide sierra—, y desde aquellas, altas, es por lo que usted ve bien cómo el sertón va y vuelve. De nada sirve volver la espalda. El anda por aquí, y va a andar por otros lugares, tan distante. Su rumor se escucha. El sertón, siendo del sol y de los pájaros, urubú, gavilán, que siempre vuelan, las inmensidades, por sobre... travesía peligrosa, pero es la vida. El sertón que sube y que baja. Pero que en las curvas de los campos extienden hacia más lejos. Allí envejece el viento..."

A lo largo de 460 páginas de la Seix Barral, 1967, en la sin duda excelente traducción de Angel Crespo, van surgiendo y perfilándose ante el lector los extraños, áspers, rijosos y a veces dulces y alentadores y misteriosos confines del sertón brasileiro; suerte de fabulosa dimensión geográfica, poco menos que la tercera parte del "continente" llamado Brasil, en la que se suceden y alternan todas las variaciones orográficas y muchas edades de la geología. El sertón es decir Goiás, Bahía, Maranhão o Pará; es decir selva amazónica, llano, altas montañas emparradas. Equivale a decir raro misticismo y desencadenada

violencia humana. Para Joao Guimaraes Rosa, el sertón es zona de la historia brasileira.

En el pasado y durante decenios, el nordeste del Brasil conoció dos tipos de revueltas de carácter muy feudal; la de los *beatos* o fanáticos —personajes extraordinarios que exhortaban a la violencia y auspiciaban la conquista de una especie de paraíso ubicado más allá del sertón, justo en el rumbo del mar, a través de crueles y despiadados sermones—, y la revuelta de los *yagunzos*: montoneras, cimarrones y caudillos furiosa y anárquicamente dispuestos a una dudosa e incierta lucha política en la que más entraba el pillaje, la violencia o el saqueo que guerra justa o propósito restaurador. Pero esta curiosa observancia política lograba diferenciar a los *yagunzos* de los llamados *cangaceiros*, grupos armados que se desplazaban por una zona intermedia de la violencia, dedicados exclusivamente al bandidaje. El *cinema novo* brasileiro nos ha ofrecido en films de mucha disposición formal y aliento narrativo tales como *Cangaceiro*, de Lima Barreto; *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, de Glauber Rocha o *Gran Sertão*, imágenes en verdad elocuentes de esta comarca vasta y compleja y de esta particular historia del Brasil.

Para Joao Guimaraes Rosa, el sertón es esa zona de epopeya, de áspero romance y brutal canción de gesta. Es el paso por el sertón de los legendarios caudillos: Juca Ramiro, Medeiro Vaz, Titán Pasos, Zé Bebelo o Riobaldo Tatarana, confundidos en la ficción novelística y la veracidad con la fanática beatería: con el aire profético y mesiánico y la violencia armada de un Lourenço de Caldeira, de un Ciceron Romão Batista, Azulao o Virgulino Ferreira.

A través de la difícil sintaxis de su novela *Gran Sertón: veredas*, Guimaraes Rosa nos aproxima al personaje central de esa dilatada región del Brasil y de esta monumental obra narrativa realizada en 1963: mediante el empleo de una fórmula literaria bastante convencional como es la confesión, el *yagunzo* Riobaldo, ahora viejo y retirado de la acción armada, narra a un pasivo e invisible oyente la crónica detallada de su vida, inicia el largo y accidentado y a veces confuso y complicado relato de la violencia, realiza una de las más sorprendentes radiografías del sertón. El procedimiento coloquial que impone y cierra un ciclo, al final de las 460 páginas de la novela, evidencia ciertas fallas en el esquema elegido por Guimaraes Rosa para narrar las peripecias de los *yagunzos*. No siempre logra el autor sostener el ritmo y la agilidad que el *yagunzo* Riobaldo imprime desde el comienzo a su relato; más bien, la narración se extravía por momentos, pierde fuerza y se entorpece a causa de la profusión de detalles, menudencias y observaciones al margen del torrente narrativo que, si bien contribuyen a enriquecer y realzar la belleza literaria de la obra, confunden y fatigan grandemente al lector. Pero en conjunto, estamos frente a uno de los intentos literarios más importantes alcanzados por la narrativa sudamericana en la década del 60. Estamos frente al *Gran Sertón: veredas*, de Joao Guimaraes Rosa. Lingüista destacado, filólogo, diplomático, médico, militar en tiempos de Getulio Vargas, conocedor profundo del alma

secreta del sertón, Guimaraes Rosa nace en Minas Gerais, en 1908. Para la historia de la literatura brasileira, su nombre quedará inscrito entre los que han sabido renovar por completo el lenguaje portugués que se escribe en Brasil. Heredero, por su dedicación al estudio y comprensión del *sertão*, de escritores como Alfonso Arinos (*Pelo Sertão*, 1918), de Euclides Da Cunha (*Os sertões*, 1902), Guimaraes no lo es menos de Simões Lopes Neto o del prolífico Mario de Andrade en lo que respecta al laborioso trabajo de asimilación y renovación del idioma, partiendo del dialecto usual en Minas Gerais al que Guimaraes Rosa agrega inflexiones, giros, arcaísmos, aliteraciones en combinaciones con otros dialectos del sertón. Conocedor del habla en las diversas regiones del nordeste brasileiro, Guimaraes Rosa construye el sorprendente monólogo del *yagunzo* Riobaldo a la manera de un Joyce del Brasil, elevando el habla regional a categoría suma de la literatura. "El lenguaje, asegura Luis Harss en su ensayo: *Joao Guimaraes Rosa, o la otra orilla*, es densamente emotivo, mezcla de erudición y dialecto, lleno de giros inesperados, inversiones, proverbios, interjecciones, preguntas retóricas, consonancias, pleonasmos, expletivos, aliteraciones, arcaísmos, latinismos, indianismos, palabras inventadas, retruécanos, acertijos y adivinanzas, saltos mortales y carambolas, casi una hipertrofia de todos los elementos del habla popular, hasta la rima interna... Abundan las ortografías fonéticas, los aumentativos y los diminutivos, el silabeo excéntrico que da a las palabras una carga oculta o explora su poder alusivo. Es precisamente por su malabarismo lingüístico —una de las glorias del idioma portugués— que más se le ha censurado. Porque emplea modismos endémicos en ciertas regiones, amalgamándolos en combinaciones insólitas o arbitrarias, se ha acusado a Guimaraes Rosa de falsear el idioma". En realidad, lo que este erudito hombre de letras ha logrado es, justamente lo contrario: ha enriquecido en tal forma el propio idioma nacional que desde ahora todo nuevo intento literario deberá indagar en los ricos y complejos mecanismos verbales del *Gran Sertón*.

Apoiado en una sólida formación europea, Guimaraes Rosa inicia en el Brasil —al igual que Carpentier en las Antillas y Asturias en Guatemala— una especie de redescubrimiento de América y una búsqueda de lo universal en las abstractas implicaciones del sertón, en el carácter fabuloso de la epopeya y la violencia, en el prestigioso pasado histórico. Novela social por su acento subrepticio, *Gran Sertón: veredas* participa igualmente de una fuerza barroca comparable a los mejores trabajos de Carpentier. En Guimaraes Rosa el lector asiste a la destrucción, en el Brasil, de la forma *novela*. El empleo del monólogo y la portentosa novedad del lenguaje conducen a Guimaraes a una sostenida narración a través de la descripción de un *sertão* en continuado proceso de descomposición, de desintegración, en el que la violencia humana, la muerte se erigen como tema obsesivo que sólo tiende a testimoniar un desorden social. De igual modo, el temor de no ser comprendidos por públicos de otras latitudes impone a la descripción un

**PANORAMA
 DE
 LA NOVELA
 EN
 AMÉRICA LATINA**

exceso de detalles que marca las obras con un sello abiertamente barroco. Más que la descripción física del sertón, Guimarães Rosa plantea una metafísica del noreste brasileiro; ahonda en el alma misma del sertón, investiga el extraño aire mesiánico y profético que sopla por la extensa comarca; construye una ética de la violencia y persigue incansablemente por todos los rincones del sertón al Hermógenes, asesino del gran caudillo Joca Ramiro, en el convencimiento de que el traidor no es otro sino el propio Diablo. En esta alegórica búsqueda del mal, el diablo viaja en el viento, en el remolino: el Arrengado, el Can, el Cramullón, el Indivíduo, el Cojo, el Temba, el Azarape, el Cosa-Ruín, el Mafarro, el Pie-Negro, el Zardo, el Dubá-Dubá, el Rapaz, el Tristón, el No-sé-qué-diga, el Que-nunca-se-

rie, el Otro, el Figura, murcielagón, tenez, zarrambombón, debo, brujo, malencarado, pie-de-pato, el Aquel, el Hermógenes... el Diablo en el sertón codiciando la violencia y la muerte. Cercando el yagunzo en medio del remolino: "A lo que no venía el huracán de un vendaval grande, con El en un trono, entrevistado, sentado en cátedra bien en el centro. ¡Lo que yo quería ahora!... yo quería ser más que yo... Dios o el demonio, sufrí un viejo pensar... ¡Dios y el demonio! —¡Acabar con el Hermógenes! Reducir a aquel hombre; y aquello figuré para precisar de afirmar el espíritu en la formalidad de alguna razón... Pero El —el Dado, el Condenado— sí: para enfrentarse conmigo, yo más fuerte que el El; de donde su pavor: y lamer el suelo y aceptar mis órdenes. Reuní sensatez. La ser-

piente dispara blandido, da un bote, pasó. Siendo que ya estaba yo allí, yo quería, yo podía, yo allí me quedaba. Como El. Nosotros dos, y el giro de la tolvanera: el runrún girando mundo afuera, en el devanear, fonil de final, de aquellos remolinos... el diablo en la calle, en medio del remolino..." Testigo de la violencia: profeta y yagunzo, conocedor de todos los meandros del lenguaje y habla popular, erudito de la historia, botánico, hombre del sertón, Guimarães Rosa ofrece para la literatura brasileira y para asombro del mundo el nuevo idioma y el ánimo de una novela extraña, difícil, tierna y despiadada, vasta y compleja; una novela única, joyciana, barroca; un punto alto en las letras sudamericanas; una novela igual al mundo que describe: el *Gran Sertón: veredas*. ■



Otero Silva: CASAS MUERTAS

Fernando Paz Castillo

Casas Muertas es la segunda novela de Miguel Otero Silva. La precede, con algunos años de existencia un poco solitaria, *Fiebre*. Y la siguen, después de un largo silencio vigilante, *Oficina N° 1* y *La Muerte de Honorio*, que no es, como la anterior, novela también de Carmen Rosa —la simpática muchacha de Ortiz—, alma, espontáneamente jovial, entre ruinas; pero que sin embargo contiene sus mismos elementos, naturales y espirituales y políticos, tratados o prometidos por el autor desde las páginas, todavía un poco impacientes de *Fiebre*. Por lo que las cuatro obras integran un amplio panorama nacional —dentro de un ámbito de universalidad contemporánea—, entre el año de 1928 y la noche de la muerte de Honorio, cuando "cuatro hombres sin hijos, metieron de frente la cabeza entre la almohada para ahogar sus viriles ganas de llorar"... O para no ver el alba próxima, que, como todos los días caería, a pesar de su luz propia, como una prolongación de la noche pasada, sobre las almas, también oscurecidas de su propio infortunio.

En *Casas Muertas* (novela de un puñado de seres humanos, parecidos, pero sin embargo profundamente distintos unos de otros, y en ello estriba uno de sus mayores méritos), Miguel regresa al tema idílico, y lo confronta a la vida moderna en medio de ásperas realidades, y sin que pierda, en esta experiencia, ninguna de sus ingénitas cualidades poéticas.

Pero es además, *Casas Muertas*, la novela de un pueblo, con sus fieles yerbas conquistadoras y su desolada llanura inmediata. Con sus casas en ruinas y con todo lo que en él existe. Con todo lo que fue grande y que a la sazón es pequeño; pero si pe-

queño, engrandecido por el dolor. Rebelde en Sebastián y en Carmen Rosa, los dos héroes juveniles; pero hecho costumbre ya en todos los otros personajes.

Es novela poemática, porque la naturaleza —espléndida pero cruel en el fondo—, a pesar de la solitaria belleza que de ella emana, se multiplica, según la manifiesta voluntad del autor, en personajes, no siempre humanos, pero que también parecen envejecer, con la vejez de los seres sensitivos que con ellos comparten su destino.

Y esto lo define el mismo Otero Silva, cuando dice, a propósito de Carmen Rosa: "Otro personaje cardinal de su infancia, como el señor Cartaya y la señora Berenice, como el patio de su casa y el recinto de la iglesia, fue el río. El humilde río Paya apenas lograba mención pasajera en la geografía. Pero cuando caían las lluvias de agosto y engrisaba su corriente, Carmen Rosa lo veía y lo sentía, como uno de los elementos fundamentales del universo".

El párrafo anterior puede tomarse como una síntesis de la obra, o de las obras. Porque Carmen Rosa vivirá siempre prisionera de su propia vida rutinaria e impetuosa. Lo mismo entre las casas en ruinas de Ortiz que junto a las improvisadas de *Oficina N° 1*. Y como ese río, confidente de su infancia, y del que tanto aprendió seguramente, acreciendo y disminuyendo su caudal según ajenas circunstancias. Pero en uno y otro caso con una voluntad constante de fuga hacia ignotos parajes.

Y es por ello, un acierto poético más del autor, el que no fuera en un hijo del propio Ortiz, sino del pueblo vecino de Parapara en quien se detuvieran en el primer amor —que es también una senda—, los ojos de Carmen Rosa, habituados a soñar y a esperar.

En un forastero, gallardo y mozo. Con las virtudes propias de nuestros campos sufridos, pero con la singularidad de poseer un alma sentimental y una inteligencia menos simple que la de sus compañeros.

Otero Silva aprovecha en esta novela, con certero instinto creador y con gran habilidad técnica todos los elementos, telúricos o espirituales del ambiente dentro del cual se mueven los personajes, consustanciándolos con éstos. Por ejemplo, Carmen Rosa es una con su jardín: "el patio era el más hermoso

de Ortiz. Posiblemente el único patio hermoso de Ortiz. En sembrarlo, en cuidarlo, en hacerlo florecer había empecinado Carmen Rosa su fibra juvenil, tercamente afanada en construir algo mientras a su alrededor todo se destruía".

Esta unión con la naturaleza, la conservará Carmen Rosa durante toda su existencia, porque cambiará hasta su propio sentido de la moral, pero no su terquedad de persistir ante lo irremediable. Más tarde, en *Oficina N° 1*, cuando ya han sucedido tantas cosas, y cuando la que un día plena de vida y de amor, se llenó de sombra, la nueva Carmen Rosa, de su infortunio nacida, después de oír una canción, inspirada en sentimientos populares, y que, por ello, unía el pasado con el presente, "permaneció largo rato, reclinado el rostro sobre la palma de moriche de su puerta, escuchando a los cantadores. Y aun después, cuando calló la guitarra de Luciano Millán y se disolvió la rueda de margariteños, se quedó respirando el áspero aroma de la sabana hasta que una nube opaca le oscureció el cielo y el llanto del viento entre los chaparrales comenzó a ponerla demasiado triste".

Aquí, como es fácil verlo, Carmen Rosa se integra al nuevo paisaje, por medio de una actitud material, subconsciente acaso, pero que tiene un hondo sentido espiritual, que define más su personalidad, aun fuera de *Casas Muertas*, y por eso lo traigo al presente.

Se confunde con el nuevo paisaje, por la aproximación del rostro a la palmera, cuyo vigor siente como un beso imprevisto en la propia carne, todavía nostálgica de los de Sebastián. Y así permaneció hasta que "el llanto del viento" —el viento humanizado también— "comenzó a ponerla triste".

Y en todo esto estriba el sentido poético —digo sentido y no ambiente—, que anima la figura de Carmen Rosa, uno de los personajes femeninos mejor construido de nuestra literatura.

Pero regresemos a *Casas Muertas*, obra en la que, por la misma condición pobre del medio, la vida de los personajes parece derramarse fuera de los seres humanos, sin que los más vitales —y esto no puede pasarse inadvertido—, se diluyan en el paisaje. Lo que suele suceder con esta clase de novelas; y más bien resultan fortalecidos, al parecer, por el influjo inmediato de la naturaleza, a la cual se someten o re-

huyen en uno como diálogo íntimo o contienda permanente.

Una especie de fatalismo, ínsito en todas las cosas, rige el proceso de la novela. Sebastián aparece en el pueblo un día de Santa Rosa. Por lo que, desde un comienzo, el libro se desarrolla entre sucesos inesperados. En un ambiente donde lo consuetudinario es también extraordinario. Así por ejemplo, la presencia del amor súbito en Carmen Rosa, que nunca había cometido pecado mortal hasta entonces, según le dice, por algo, a ella misma su confesor, el Padre Pernia; y el asalto de la muerte a Sebastián, aquel gallardo derribador de toros y domador de potros y uno de los mejores en las riñas de gallo de la localidad.

Y los personajes en el libro —si no lo fueron de origen, cosa difícil de penetrar porque siempre hay un trasfondo oscuro en los seres derrotados—, se van haciendo buenos con el ejercicio de la vida. Así doña Carmelita, la del “mohín de niño asustado que la vejez no había logrado borrar”; y “Hermelinda, la de la casa parroquial”, que “formaba parte indivisible de la iglesia, como el San Rafael que estaba al lado del altar mayor”... y como tantas otras realidades o apariencias melancólicas. Porque es esta, desde el mismo título; la novela de cosas y de seres contemplados, no desde el macizo apretado de sus vidas, incoloras hasta la aparición de Sebastián, sino desde la altura de la muerte. En efecto, la primera frase con que tropieza el lector, al abrir el libro, es la siguiente: “Esa mañana enterraron a Sebastián”... Y ya la idea de la muerte no lo abandona. No lo abandona ni aun en los momentos

más felices, cuando todo parece sonreír a los enamorados.

Y es asimismo, la novela de lo heroico familiar, porque así como existe lo trágico cotidiano, hay también lo heroico cotidiano; y éste aparece en *Casas Muertas* por doquiera, dándole a la vida de los personajes, sin menoscabo del realismo tradicional nuestro, una mayor proyección hacia el nuevo concepto de la novela, lo cual se encuentra, desde luego, más en el lenguaje que en la naturaleza de los personajes.

Cuando todo se derrumba, cuando sucumbe la voluntad ante el infortunio, cuando reina el desamparo junto a las criaturas y las cosas, el hombre acaso obedeciendo a un impulso secreto y conservador que lo conduce hacia la divinidad, se hace individualista. Y ciegamente, en su desencanto de los hombres, lo espera todo de un hombre solo. Por ello en los momentos de crisis, se crean los grandes personajes. Este fue el caso de Sebastián entre los abatidos habitantes de Ortiz. Carmen Rosa, lo mismo que sus compañeros, lo consideró un ser superior. Y así lo expresa el propio Miguel, su biógrafo más que su inventor, “pero había muerto Sebastián, cuya presencia fue un brioso pregón de vida en aquella aldea de muertos, y todos comprendían que su caída significaba la rendición plenaria del pueblo entero”.

Como una individualidad poderosa, vio el pueblo, vieron sus compañeros a Sebastián, quien no llegó más alto porque lo sorprendió la muerte. Y este es uno de los mejores aciertos de Otero Silva: dejar a su héroe como una esperanza. Sobre todo porque tal vez, de

acuerdo con las circunstancias del momento, llegado a la cumbre nada hubiera hecho.

De este modo concluye el párrafo anterior: “Si no logró escapar de la muerte Sebastián, joven como la madrugada, fuerte como el río en invierno, voluntarioso como el toro sin castigar, no quedaba a los otros habitantes de Ortiz, sino la resignada espera del acabamiento”.

La virtud congénita de la novela (porque las novelas como los hombres son consecuencias de sus propios defectos y cualidades), está para mí en lo que he señalado como heroico cotidiano. En esa Carmen Rosa, que viviendo en medio de una población de enfermos, no enfermó nunca; en doña Carmelita, que entre personas amargadas conservó su mohín de juventud; en el padre Pernia que no pierde su fe chabacana y candorosa, y en la señorita Berenice, que persiste, porque así la hizo la vida, en la tarea de enseñar; en todas estas cosas y actividades que reclaman para subsistir el ejercicio de un heroísmo diario; y que, de repente, cuando menos se le espera, se engrandecen. Sebastián venido de Parapara, con su caballo y con sus gallos, enciende fervor en Carmen Rosa. Y este fervor muerto Sebastián la impulsa, no a la realidad, que tal vez esquivaba por instinto de amor fracasado, sino a la soledad del camino, que siempre es promesa... Porque un camino hacia alguna parte lleva.

Esta es *Casas Muertas*. La novela de la individualidad: la novela poema. Como es *Oficina N° 1* la novela de la realidad. O la respuesta cruel de la vida a un alma soñadora. ■

PANORAMA DE LA NOVELA EN AMERICA LATINA

José Trigo es, entre las novelas hispanoamericanas, una de las más ambiciosas y también una de las más difíciles, debido a la oscuridad de la expresión y a la complejidad narrativa. Aunque se puede ubicar entre las novelas objetivas, del Paso concibe una técnica propia y crea un estilo muy original. En primer lugar, se aprecia la ruptura con los convencionalismos de la novela analítica y psicológica, y también, con el objetivismo óptico, descriptivo, que se limita a presentar, limitar y situar la ficción. La novedad de esta obra reside en la gran intensidad y riqueza expresiva, la cual diluye la acción novelesca, alejándola tras la densidad del lenguaje poético.

El autor intenta una visión de México en su historia y en su futuro. Parte de una huelga ferroviaria que tuvo lugar en Ciudad de México, en 1960. Pero al desarrollar las vidas de las gentes que habitan en la estación Nonoalco-Tlatelolco, se remonta a la Revolución Mexicana y especialmente a un episodio de la guerra de los cristeros para penetrar en el meollo y origen de la situación de inquietudes y luchas, que caracterizan la vida de estos trabajadores. La acción está enlazada con una mitología creada por el autor, donde se mezclan dioses paganos con el Dios único, y donde se alcanza un climax en la expresión poética y mágica. De este modo se unen en un mismo plano realidad y símbolo para constituir un mito de los mexicanos.

El lector es, en esta novela, un cómplice con quien el autor dialoga y se juega. Y es además un testigo, un personaje más que el autor quiere identificar con José Trigo para responsabilizarlo del crimen cometido en la persona de Luciano y de la pérdida de hombres que tanto significan en la lucha de los pueblos. (“Y nosotros que éramos José Trigo, nosotros estábamos allí”. p. 514.)

La estructura de la obra es simétrica; la técnica y los temas de los capítulos se corresponden en la primera y segunda parte. Los primeros nueve capítulos, reunidos bajo el subtítulo de “El Oeste”, están separados de los últimos, “El Este” por uno central: “El puente”; tal y como los campamentos Este y Oeste en la Estación están divididos por el puente de Nonoalco. Las palabras cabalísticas y los juegos de palabras sin significado lógico, que recuerdan el oficio de bruja de la madrecita Buenaventura, componen los capítulos nueve y el central, y constituyen la culminación de lo fantástico, donde los protagonistas se han elevado hasta la irrealidad.

En cada capítulo la técnica varía según las exigencias del tema. La enumeración periodística presenta las fechas y los hechos concretos, base de la acción. Se utiliza la narración objetiva para las descripciones y el desarrollo de los acontecimientos, sea en primera, segunda o tercera persona; los diálogos, con acotaciones a la manera del teatro, cuando hay acción directa; y el

Fernando Del Paso:

JOSE TRIGO



María Josefina Tejera

lenguaje descoyuntado, sin sentido lógico para la expresión poética.

No existe la continuidad del tiempo ni de la acción, pues se ha resquebrajado. Los hechos ya cumplidos se narran desde un presente hacia el recuerdo, pero sin orden. La dislocación del tiempo no está lograda en la simple descomposición de una narración en episodios que se presentan en desorden, sino que se han utilizado los tiempos verbales difusamente. “Lo sé porque lo veré también en sus ojos el día en que vea morir a tu hermano, la noche en que lo veamos, la mañana en que él lo lleve cargando hasta el sepulcro y la noche en que te verá nacer, porque él estará conmigo, impotente, asustado como una bestia torturada, temeroso de hacerme daño con sólo mirarme y sin embargo me mirará despacio, no dueño de sus actos y apenas de su respiración entrecortada,

del palpar solitario y amargo de su corazón. Y ahora se detiene, vuelve a caminar y de nuevo se aleja de aquí, y yo no puedo, hijo mío, no puedo olvidar cómo me miraba el miedo desde sus ojos grandotes." (p. 27)

La acción se transcribe desde varios puntos de vista, o sea, desde los distintos personajes, de modo que se insiste en un mismo hecho porque cada persona recuerda algo diferente, y es el lector quien une todas las versiones. Porque los recuerdos son difusos, y debido a las repeticiones y disgregaciones se mantiene una atmósfera de alucinación, de lejanía y de misterio. Algunas veces los hechos parecen que no han sucedido porque la descripción se logra en zonas de luz que mantienen el resto de la narración en la penumbra, tal y como si se iluminase un escenario con un solo reflector. (Véase p. 25)

Las cosas y las personas están perdidas en la nebulosa de la relatividad: los ojos no son negros, algunas veces lo son: depende del momento. José Trigo no es ni alto ni bajo. "José Trigo fue muchas veces alto y otras tantas retaco, alto para todos aquellos que lo vieron de cerca o bien acercándose: Eduviges, Buenaventura, el viejo de Buenaventura, Luciano y María Patrocinio/.../; y bajo otras tantas veces iguales porque todos los mismos aquellos lo vieron también alejarse y perderse cuando caminaba por la calle de la Crisante, alto sí cuando zanguayo estaba arrojado en el suelo del furgón y se levantó, prorrumpió del furgón y lo vio longicuo y girasol y pato tambaleante." (p. 27). Lo que se cuenta puede ser inventado, porque es de oídas a través de varias personas o de terceros. Lo que dice la madre Buenaventura, o lo que había visto María Patrocinio o lo que había presenciado Bernabé (p. 37).

Los detalles y los alrededores pueden ser precisos en la descripción y en cambio, el personaje es difuso: "como sentado en el muelle de un patio de carga y como mascando algo como que me miró después de restregarse los labios y los bigotes con un papel como mojado de babas" (p. 5). Los hechos mismos son disueltos en la nebulosidad: "la historia siempre trunca o aún no comenzada, y siempre detenida en los momentos en que la realidad y el sueño se confundían." (p. 19). Por lo tanto, los colores son inciertos y las cualidades cambiantes, según el recuerdo y la condición del observador.

La riqueza del lenguaje se logra no sólo con la utilización del vocabulario y de los giros idiomáticos típicos del habla mexicana y de los recursos tipográficos, sino principalmente con el uso de palabras eruditas o desusadas. Pero la enajenación del estilo reside en la abundancia de los recursos poéticos, como imágenes, repeticiones, repeticiones caóticas, supresiones, alteraciones, perífrasis, etc.

Las imágenes resaltan las cualidades similares entre los dos términos: "Y era otro un viejo más viejo de piel áspera y leñosa como madera cañiza"; ofrecen afinidades particulares: "niñita mía, colibrí de los cometas, mariposita de agua" (p. 82); hacen más explícita la expresión: "Las gotas de sudor que bañaban sus cuerpos parecían trans-

formarse en ampollas de granizo" (p. 98), o concretizan una idea, como en este caso, la esclavitud: "A él y a su lomo de bestia bruñida" (p. 34). Abundan las repeticiones de toda clase, inclusive de verbos: "y como le decíamos" te dicen "Nos decían": (p. 13); "Y él, sin moverse, sin mirarla, sin mirar que lo miraba mirar la noche" (p. 23), o de toda una frase sugestiva, como "se llevó mi vergüenza y mi amargura" (pp. 18 y 19). Igualmente son frecuentes las alteraciones: "con brujescos ojos burlescos" (p. 43), "marrulleros maullidos" (p. 59), "el argente agente" (p. 64), "figulinas figuras" (p. 124), "el fósforo fosforeció" (p. 218). En el capítulo 9, se hacen frecuentísimos: "porque en su manquedad de mancomún acuerdo se han mancomunado y piden alimón a alimón", "Porque tú, nube, nubeaste. Tú, tiempo, temporaste. Tú, arroyo, arroyaste, arrollante. Y tú lluvia, lloviste, turbulenta." Y los juegos fonéticos: "Paseo onomatop. Top. Topéyico." (p. 203), "jaula en mano y jilguero en jaula". (p. 29)

Los nombres de pueblos y de lugares poseen por sí solos una gran carga poética: Atenco de las Orillas, Cosamaloapán de los Colores, Cerro de las Tremontinas, Ciudad de las Palmeras, Glorietta de Peralvillo, etc.

Se buscan efectos onomatopéyicos, como cuando se imita el canto de la rana: "Una rana, babroac, croac" (p. 327), o el sonido de la mandíbula del viejo cuando masca: "y nuevamente los ojos del viejo farfalloso muelamolado mascaducando de encías mascomordientes que se quedó masca que masca que mascadura pansazonado con babatidero piensa que piensa pinche vieja ésta este pan está requetteduro, recontraduro vieja recontra éste chapl está requete chapl chapl, chapl...", p. 28. O el ruido de la lluvia: "La cosa empezó con un casi silente chipi chipi tipi top", p. 450, o de murmullos y besos: "Y yo, que le hice el buz a Buenaventura, que le hice chichisteos y le dije pichorrondones y zanahoriatos que fueron música celestial", p. 388.

La enumeración caótica a la manera de la poesía surrealista es utilizada también en las descripciones de esta novela: "Tufo. Un ómnibus urbano. Un hidrópico. El sillero: entular. Abejorros. Un lechero, botellas de leche aguada. Un hombre ordeña una locomotora maniobrera. Agua hirviendo para una buena rasurada. Y un penco, trozo" (p. 54). Los sustantivos solos, como frases unimembres adquieren mayor carga significativa.

Cuando para referirse a algo, se utilizan varios sinónimos, resaltan mejor los diferentes matices de cada término: "que era a la vez gritón, ujier, farante, telonero, mandamás y empresario" (p. 328). "Se escuchaba a lo lejos el silbato, silbato o siringa, siringa o zampoña del sereno, vigilante" (p. 35). Del Paso emprende una renovación del léxico castellano utilizando palabras cultas, muchas caídas en desuso, al lado de mexicanismos. Gran cantidad de estas palabras son largas y esdrújulas, de modo que se cambia así el ritmo habitual de la lengua. Los párrafos difíciles y artificiosos son propios de las descripciones, en cambio, la acción está narrada en un lenguaje más directo y no erudito. El léxico culto funciona

como eufemismo, puesto que es desconocido de la mayoría de los lectores y tiende a dificultar y retardar la lectura, como lo logran también las perífrasis ("con nuestras dos veces lóbulos colgantes oír el viento" (p. 502). Otras veces esta pedantería deliberada encierra ironía y crítica, como cuando se refiere a los cristeros (p. 125).

Las palabras en sí poseen cualidades particulares que el autor explota con sólo enumerarlas. Por eso, en cada campo, utiliza el nombre preciso de las cosas: "Buenaventura dobladillaba los manteles con pespunte magistrales. Buenaventura remendaba el pañet del Señor con una aguja capotera. Buenaventura bordaba los limbos y las fimbrias de las estolas y las sotanas, y Buenaventura le ministraba diariamente unas grandes hojas oodrantes y crespas, de envés cabelludo y cortadas de un místico arbutio, que él empleaba cuando regía" (p. 110).

El léxico de esta novela tiene varias procedencias. Alternan los términos como *pirosis* (p. 18) y *alopecia crónica* (p. 209) con palabras sólo usadas en poesía, como "noches *algéntes*" (p. 116). Términos tomados de la germanía, como *calcorro* (p. 21). Arcaísmos, como *acullá* (p. 125). Palabras compuestas como "las cosas tienen sus *aségunes*" (p. 84), *tansiquiera* (p. 90), *la bienllorada* (p. 96). Y otras que no aparecen en los diccionarios, como *peritueaban* (p. 153), quizás formada de *pértiga*, "vara larga"; *atingencia*, *enjundia* (¿error por enjundia?, *arrodujado* (p. 23, 28), *ambulacro* (p. 118), *desgarbilado* (p. 19), que parece un término intermedio entre *desgavilado*, documentado en México como "*desvuído*, *desairado*", *desgarbado* y *desgavillado*, que aparece en el Diccionario de la Real Academia con el sentido 'desmañado', en Andalucía.

Otras muchas expresiones muestran una actitud de juego ante el vocabulario. "Había muchos en hilera: litoral" (p. 327); "cabizbundo y meditabajo" (p. 212), *analfabestia* (p. 221). Y se vale de palabras como *infundibuliforme* (p. 152), *casalicio* (p. 162), *campanólogo*, *chiquichaque*, *malinchismo*, o de inversiones sintácticas: "Ah, no, para misterios, la Calzada de los" (p. 482), para crear una atmósfera lúdica.

Con respecto a los vocablos, expresiones y giros idiomáticos propios de México, el autor utiliza los primeros a la par de las palabras castizas, en las descripciones o párrafos narrativos, y transcribe los segundos sólo en los diálogos. No busca estilizar la lengua hablada, pero sí le interesa la frescura del lenguaje directo en cuanto a la libertad de sintaxis y a la utilización de los tiempos verbales. En los largos párrafos, imita la desarticulación y las dispersiones que se producen en la narración oral, pero sacrifica la naturalidad y la claridad en aras de la exactitud y de la ilustración.

Por todo ello concluimos, que el autor se ha expresado por acercamientos intuitivos que son propios de la expresión poética, que ubican su obra en una zona limítrofe entre la novela y la poesía. O sea, que se dan a un mismo tiempo la necesidad narrativa propia de la novela, y la ruptura de todo compromiso formal y de todo correlato objetivo, propio de lo poético. Por eso, la realidad no está entendida prosaicamente, sino de una manera informe e

innominable de la cual está ausente la reflexión y la prosa discursiva.

El nombre de la novela corresponde a uno de sus personajes. Sus actitudes y acciones están vistas desde la lejanía y nunca se llega a saber de dónde venía ni por qué había llegado al campamento. Para el autor no hay personaje principal, porque como lo aclara desde un comienzo: "la historia de un hombre que se llama José Trigo o José Trigo; da lo mismo porque lo que vale es la historia de los hombres" (p. 11). Realmente logra una novela en la cual el protagonista es el grupo de ferrocarrileros y donde se destacan varios por sus características particulares. Resaltan la vieja Buenaventura "con brujescos ojos burlescos", Don Pedro, el carpintero, "hombrachón huesudo, no blote, de orejas hollejudas, cabello lanuginoso y piel de madera cañiza" (p. 41), y Luciano el líder de la huelga. Cada uno de estos personajes tiene una trascendencia y una significación no sólo en el episodio de la huelga, sino en una dimensión histórica que se remonta a los orígenes mismos de las estructuras sociales del México actual. En la bruja Buenaventura se unen los misterios, las actitudes y las supersticiones de los cristeros (que también sobreviven hasta hoy—, con los sentimientos mágicos y las expresiones cabalísticas de las religiones indígenas. Luciano sabe congregar en sí la voluntad de las mayorías oprimidas, que en él y con él, saben unirse para la lucha, pero que no lo comprenden, y que lo traicionan porque se encuentran en la desesperación y el desamparo.

José Trigo es el resultado de la casualidad, de lo imprevisto. Es el testigo por excelencia que convive con los ferrocarrileros y que comparte pasivamente con ellos un momento de sus vidas. Aunque es un hombre extraño, lo reciben entre ellos, pero José Trigo no actúa; cuando se siente perseguido por Manuel Angel, el traidor y asesino de Luciano, se limita a ocultarse y a desaparecer. El autor nos hace también partícipes de su cobardía y de su huida. Todos somos culpables de la muerte de Luciano y todos, por indiferentes, también responsables de lo que sucede en nuestro momento, aunque no actuemos directamente. La situación de injusticia, de persecución, y de indigencia que viven estos hombres habrá de llegar a un fin en su futuro glorioso, que el autor anuncia al final de su obra.

Definitivamente, se puede afirmar que esta novela forma parte de una literatura hispanoamericana, donde se manifiesta un modo propio de ver la realidad y de expresarla. Actitud en la que persiste la forma barroca, como si persistieran en nosotros las características del siglo en que nacimos a la cultura: el XVII, junto con la riqueza de las artes indígenas. Como hemos subrayado, en esta obra se aprecia un virtuosismo formal que sin duda alguna responde a un deseo de interpretar el espíritu y el gusto de los hispanoamericanos.

Porque el autor conforma lo mexicano no sólo en los problemas del presente, y no sólo en la historia, sino también en la médula misma de sus modos de ser. El lenguaje oscuro obedece, pues, a la captación de los esquemas del pensamiento y de la expresión de su pueblo.

Pudíeramos comenzar diciendo que el cubano Guillermo Cabrera Infante es, entre los jóvenes, uno de los escritores latinoamericanos más vigorosos y acaso uno de los menos conocidos en la actualidad. En realidad, Cabrera Infante sólo ha publicado una novela: *TRES TRISTES TIGRES*, cuya primera versión titulada: *VISTA DEL AMANECER EN EL TROPICO*, obtuvo el premio Biblioteca Breve que otorga la Editorial Seix-Barral, de Barcelona. Un juicio valorativo expresado así, escuetamente, tiene la ventaja de no remitir a explicaciones ulteriores. Pero el caso es que Cabrera Infante sí necesita algo más, mucho más que un rotundo preámbulo elogioso. Creemos que este libro, que ha tomado el título del conocido trabalenguas infantil, es un revelador ensayo de lo que Carlos Fuentes llama, refiriéndose a la condición de la novela, *una voluntad de lenguaje*. Todo el libro es la tentativa por atrapar en su estado puro una forma peculiar del lenguaje hablado en Cuba, o mejor, el habla local de los habaneros. Cabrera Infante ha estructurado su novela partiendo de la exaltación del lenguaje popular, ese idioma que es la imagen social y geográfica de su país y particularmente de su ciudad, La Habana. Tal vez la relación de este libro con lo que comúnmente se entiende por novela tradicional, en el sentido estricto, sea escasa. Pero ¿qué es la novela tradicional? ¿Balzac? ¿Zola? ¿William James? y (en nuestros días) ¿Gide o Julián Green? Más bien lo que nos representa Cabrera Infante, a través de la *voz humana atrapada al vuelo*, no sea otra cosa que la imagen del *temperamento* cubano, el reflejo de la luz, de los rostros, del clima, de la pasión, del desorden, de lo sórdido y fastuoso, del sueño y la realidad que forman los planos sensibles de un país. A este punto qué importancia tiene un rótulo equivoco cuando la tarea es la conquista de una realidad, realidad que por su misma fuerza alcanza categorías autónomas. Un espectáculo vivo cuyo marco comienza siendo un notorio cabaret, un bullicioso y escasamente iluminado centro nocturno, en donde personajes de la farándula local alternan con hombres de negocios, magnates, políticos, caballeros de dudosos medios, deportistas y actrices internacionales, la fauna trasnochadora de una ciudad cosmopolita. Desde estas primeras páginas advertimos el poder persuasivo de Cabrera Infante, el poder de su lenguaje y caemos víctima de su penetración tenebrosa en el mundo ciego de los night-clubs". Casi tenemos la seguridad de que ese introito vertiginoso va a resumir la tensión del libro.

Dos advertencias previas. Primera: pretender decir algo más del libro de Sabato, después de haberse ocupado de él a raíz de las ediciones italiana, francesa y alemana, personalidades como Maurice Nadeau, Salvatore Quasimodo, Guido Piovene, G. W. Lorenz, sería desmedido si no se tratara de rendir fraternal homenaje al genio creador de un hombre con quien se han compartido inolvidables horas de locura y alegría. Pues Ernesto Sabato no sólo es un escritor de talla colosal. También es y de modo no menos remarcable un endemoniado niño travieso que se divierte

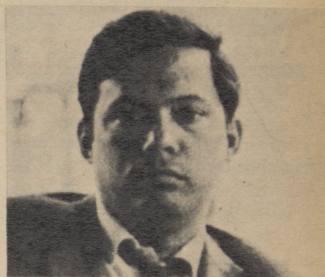
Y descubrimos lo implacable de esa visión que nos muestra la noche ve-teada, azogada por el alcohol, el humo y la música. La ambigüedad de esa soledad tumultuosa, esa estrepitosa animia de las grandes ciudades, ha quedado transcrita con movimiento certero. Es la noche habanera, pero también el día con su luminosidad despiadada, el calor del trópico, la embriaguez, su resaca y su vómito, lo que Cabrera Infante *ha atrapado al vuelo* en la voz del actor Silvestre, en la frase ágil de Arsenio Cué, en los chillidos de las coristas y bongoceros. Al mismo tiempo que un lenguaje, Cabrera Infante construye personajes y hechos sin orden preciso, a manera de un inmenso *collage* donde las caras de los héroes sórdidos de la oscuridad están pegadas de cualquier forma, pero mostrando su mejor rictus. La cantante de boleros, descomunal, deforme, con su silueta, elefantina y su increíble voz de niña de la canción popular; el genio de la locución difícil que vive en una constante invención de vocablos y retruécanos, cuyo nombre es ya de por sí un trabalenguas: Bustrófedon, que encarna una suerte de extraño animal mítico, fantástico del lenguaje y acaso también la negación de todo eufemismo; la joven perteneciente al frío y convencional mundo aristocrático, ávida de *vida* y de *experiencias*; todo ello gira con la ciudad, los fuegos, los humos, los sudores, los gritos y la música de la ciudad alrededor de un tocador de bongó. Y sin embargo, Cabrera Infante no quiere precisar sus héroes. Todo parece alusivo, reticente, dado a través de una quebradiza visión de caleidoscopio cuyos colores se encienden y se apagan al brillo de las lámparas del alumbrado público o de los faros de los automóviles. Y por primera vez vemos el intento de apresar lo inapresable, apresar la realidad teniendo como instrumento sólo la palabra, que es la condición de toda novela. No hay héroes, no hay personajes en el sentido tradicional, el único personaje que hallamos es el *habla de los habaneros*, el único rostro que vemos entre el humo y la música no es el de Eugenio Cué, Vivian Smith Corona, Alvarez del Real, Silvestre, Minerva, Eros, Códac, Livia, Laura Díaz, Sibila o Mirtilla, ni siquiera el rostro abotagado de la inefable Estrella, sino el rostro verbal que forma el lenguaje de los cubanos, y por primera vez el lenguaje, un lenguaje, se ha elevado a la condición de héroe por su propia tensión interna, por su propio juego, riqueza, flexibilidad y enajenación. La noche habanera está rasgada por relámpagos. Son *flushes*, a veces reite-

en colocar bombas de mal olor en los asientos de los profesores. Y aunque terriblemente solitario y aislado, no es ajeno a la franca hilaridad que despierta en sus camaradas de clase. Por eso está tan hondamente compenetrado del carácter de la obra de un Witold Gombrowicz que siente toda madurez como un desafío y a quien le hace el prólogo de su *Ferdydurke*. Segunda: No se trata aquí de decir simplemente algo más. Se trata de rendir modesta obediencia a esa mala costumbre que tanto se ha difundido con las revistas literarias entrometiéndose de tercero en

Cabrera Infante:

TRES TRISTES TIGRES

Esdras Parra



rados en el estilo cinematográfico, fulguraciones que nos dejan ver la omnisciencia del cine en el estilo de Cabrera Infante. Quiere que La Habana nocturna entre por los ojos de los lectores, como si presenciaran un film. Y aquí se apoya la fuerza de esta novela que es por su forma una película. Estamos en contacto con la ciudad nocturna, con la jerga nocturna, con la nocturna nostalgia de la música, con la agresividad anónima de la ciudad envuelta en la noche. Y vemos los monstruos que salen de sus cuevas, sentimos los olores, escuchamos los ruidos como un sonido vertiginoso en cuyo centro se retuercen los intraducibles trabalenguas de Bustrófedon y el prolongado alarido de una trompeta bajo cuyo estruendo tratamos de *imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada*. Toda novela auténtica, toda novela que nos irrite por su temática o por sus procedimientos, es un libro peligroso. Ahora, en Latinoamérica, hay demasiados libros peligrosos. Una novela como *Rayuela* es un atentado, y un atentado es también *La muerte de Artemio Cruz*, o *La Ciudad y Los Perros*. Constituyen fracturas violentas a la fidelidad del lenguaje puro, llamados a lo irracional. Este libro de Cabrera Infante es un instrumento amenazante en manos de un académico. Pero hay algo más, que se trata del trabalenguas de la vida, el destino fatalista del hombre está llevado al sarcasmo y pocas novelas como ésta desarrollan un humorismo tan saludable. Convivimos con los personajes de *TRES TRISTES TIGRES* no sólo en la medida de su dislocación lingüística, en la exaltación del lenguaje urbano, en sus localismos, en esa reconstrucción de la jerga popular de La Habana, sino también en su humorismo. Tal vez ésta sería la mayor enseñanza de Cabrera Infante: la de que no hay técnicas literarias válidas, la de que toda técnica es una falsedad, que una novela vive y vibra por su lenguaje,

Ernesto Sabato:

SOBRE HEROES Y TUMBAS

Baica Dávalos



una actividad que por fuerza debe constar sólo de dos términos, el del autor y el lector.

En ese prólogo a Gombrowicz, Sábato lanza una teoría digna de su originalidad de pensamiento: la de que existen culturas marginales, que quedaron en la periferia del mundo que fue conmovido por las transformaciones renacentistas. De que esos mundos *bárbaros*, entre los que se hallan el ruso y el escandinavo, el polaco y el español, nos son más accesibles a los *bárbaros* latinoamericanos, porque están emparentados con nuestras formas irracionales o arracionales de aprehender la realidad. Así se explicaría que Kierkegaard fuera tan bien asimilado por Unamuno, o que un filósofo argentino preceda a Sartre en sus planteamientos existencialistas; así que "una novela como *Ana Karenina*, con sus criadores de toros de raza y sus gobernantas francesas" o "*las Memorias desde el Subterráneo*, puedan ser mejor interpretadas en Argentina", según lo dice en el Prólogo a *Ferdynurke*.

Fruto de ese pensamiento arracional —si se puede permitir una contradicción tan patente— es esta novela en donde tal vez el único personaje *européizante* sea Bruno Bassán, un contemplativo, convertido en un paralítico del espíritu a causa de su indagación racional de la existencia. Su opuesto es Alejandra, que vive de la percepción de sus sentidos, en una especie de sabiduría corporal muy cara a las ideas de un Lawrence, a quien curiosamente en ningún caso se ha tratado de comparar a Sábato. Quizás, aunque exista una relación muy directa, no se lo ha tomado en cuenta por no ser el escritor inglés un hombre de un solo libro, como lo son Lautreamont, o Lowry, quienes más frecuentemente fueron citados por la crítica europea. Y es que en Sábato como en Lawrence, si bien por distintos caminos, se ha llegado a esa negación de las corrientes racionalistas de nuestra civilización mecanicista. Por distintos caminos porque, mientras en el inglés las convicciones han crecido con él por medio de un don innato, en Sábato ha debido producirse una suerte de rito iniciático extremadamente doloroso. Su experiencia como hombre de ciencia que a los treinta años trabaja con los Joliot-Curie y es considerado aún por los científicos que fueron sus compañeros en Francia o Estados Unidos, como un renegado, marca un destino singular. No en vano es de cabezas degolladas que tratan dos importantes temas del libro. Una de ellas es la de un exilado de la época de Rosas que paga con ella su desafío a la terrible Gestapo de esa época turbia, La Mazorca; la otra, es la del General Juan Galo de Lavalle, el héroe a quien llevan al degüello las tramas tejidas por los doctores que le hacen fusilar a Manuel Dorrego. Con su cabeza paga Lavalle haber desobedecido a las instigaciones de esas otras cabezas que se esconden detrás de bastidores en la tragedia de una guerra civil sangrienta y absurda.

Encerrado entre estas dos cabezas degolladas, una que viene del exilio y otra que huye al exilio para no ser presa de los federales de Oribe, el libro es, como Sábato lo reconoce en una nota preliminar, una ficción "mediante (la cual) el autor intenta liberarse de una obsesión que no resulta

clara ni para él mismo". Confesión trágica de la presión a que se ve sometido el creador por su creatura. Dividida en cuatro partes, la novela consta de: I) *El Dragón y la Princesa*; II) *Los rostros invisibles*; III) *Informe sobre Ciegos*; IV) *Un Dios desconocido*. En una quinta edición en la Colección Piragua de la Editorial Sudamericana, el libro trae un *Apéndice*, donde Sábato, explica de qué modo fue cambiando sus personajes y la forma de la obra, a medida que se internaba en ella.

En alguna parte Sábato declaró que se veía "forzado a narrar como si estuviera en una especie de galería de espejos". Esta es quizás la mayor innovación formal a que acude el novelista. Es lógico. Un suicida no se detiene a pensar si el calibre 44 es más mortal que el 32. Simplemente se mata porque está obsesionado con la idea de matarse. Lo hace con una corbata o un par de medias atadas, pero lo hace. Mas tal vez de modo oscuro, en esa final elección, tal como el novelista, el suicida da el sentido total a su vida, ese absoluto que perseguían al garrapatear las primeras cuartillas o cavarilar sobre el valor de sobrevivir. Ahogado por el vacío que se hace frente al conjunto de su creación que percibe ilimitada, un novelista de la vitalidad de Sábato no puede detenerse a comparar la acción del atributo sobre el sujeto a la redondez de una frase. Las frases más brillantes de *Sobre Héroes y Tumbas* son también las más abruptas y si la belleza se da, es por añadidura, por un compuesto agregado en que primero que todo estaba el vigor de una pasión absurda, llevada hasta la tirantez más insoportable. Así escribe Sábato ese *Informe sobre Ciegos*. De una simple indagación en ese mundo, visco y frío cuya presencia le asquea, surge un caos en el que el lector va adentrándose junto con el narrador como si descendiera a un infierno, pero no guiado por un espíritu puro que contempla a distancia ese vórtice, sino aferrado frenéticamente por la mano temblorosa de uno de los que allí sufre y quiere mostrarle cómo es ese sufrimiento.

En otros capítulos el autor llega a permitirse hasta el humor corriente y las apelaciones a nombres bien conocidos en la realidad argentina. Es su terreno de descanso. Atormentado por la visión del túnel psicológico en que se debaten a ciegas sus personajes, la chanza o la broma se pintan en sus párrafos, no a pesar de los otros temas turbios que resuenan aún en medio de esos otros capítulos de reposo, sino precisamente porque el único que sabe reír de un modo metafísico es el que acaba de experimentar la inicua gratitud de la catástrofe.

Con Vallejo —a quien se le puede comparar a causa de su honda compasión humana— Sábato "quiere escribir pero le sale espuma, quiere decir muchísimo y se atolla". Un rato es él quien habla, otro rato, en esa galería de espejos surge la voz de Alejandra, la de Bruno, la de Martín, Fernando. De este último tiene en un párrafo la completa seguridad de que es un canalla y pocas líneas más adelante defiende su ascetismo o su capacidad de sufrimiento para en el *Apéndice* observar: "Desdoblamiento: lujuria y asce-

tismo... Obsesión de la muerte y del absoluto". Lo mismo le ocurre con Alejandra, a quien Nadeau ve como una bruja y a otros impresionados como la víctima de poderes ocultos que trabajan sobre su espíritu, más una médium que una bruja si es que se debe recurrir a los términos espiritistas para designarla, cuando lo que más se revela en su personalidad es una sensualidad brutal del cuerpo, combatida por ese mismo ascetismo que hay en el carácter de su padre, bárbaros ambos, hechos con la pasta de Dimitri Karamazof, de Fedor Paulovitch, de Aliosha y Vanía.

Con estas gentes de carne y hueso unamuniano y dostoevskiano, a través de episodios nacionales tales como la quema de las iglesias por las muchedumbres peronistas o ese trozo de vibrante evocación de la gesta del general Lavalle retirándose al norte, *Sobre Héroes y Tumbas* ofrece una imagen de Argentina que no se detiene en Buenos Aires a pesar de que gran parte de la acción esté centrada en la capital. Ese final en que el joven Martín, después de la muerte de Alejandra, va a buscarse a sí mismo en el Sur, entreverado al despiadado relato de la retirada de la Legión, parecen afirmar que si el pasado del país estaba en el Norte y sigue estándolo, el futuro se encamina hacia las grandes praderas del Sur.

Pero considérese la segunda advertencia previa de esta nota para juzgar hasta qué punto es posible, describir a alguien como es el libro de Sábato. Así como Martín sólo tiene palabras balbucientes para revivir ante Bruno la imagen de Alejandra, este libro necesita de una segunda o tercera lectura con el espacio de mucho tiempo de por medio, para entregarnos toda su monstruosa belleza. Le ha sucedido a quien esto escribe: Tras la primera lectura voraz de una edición de 1964, publicó una nota en la Revista Nacional de Cultura. A tres años de esa nota, luego de una segunda lectura, el material que encuentra entre sus manos se le hace inaprehensible. Así le resulta que después de esta lectura sólo pueda decirlo todo con un vocablo: Bárbaro. Y se hubiera ahorrado escribir tanta palabra vana.

Así, —"Para terminar"— como suelen decir a mitad de su perorata esos oferentes de homenajes en discursos que suelen comenzar: —"No soy el más indicado para ofrecer este homenaje", frase que no les impide sentirse los más indicados, bueno será dar una sucinta topografía de la novela.

En *El Dragón y la Princesa*, Martín Castillo de 17 años recuerda el día que conoció a Alejandra. Un tiempo después se lo está contando a Bruno, quien ha estado en una época enamorado de Alejandra, solo que por error pues su verdadero amor debió ser la madre de Alejandra, Georgina. Entonces comienza un terrible enigma que se irá acumulando posteriormente. Después lo sabremos. No es Martín quien ama a Alejandra. Es Bruno quien ama a Georgina, la madre de ésta, quien a su vez en las perplejidades de Martín descubre su amor por Fernando. Estos son los cinco personajes de la novela. De ellos Georgina es la que menos cuenta y fuera del cuarteto quedará Fernando, el canalla que, como Bruno, reflexiona "no ha amado a nadie en

su vida". El escribirá el *Informe Sobre Ciegos*, marcado por una locura que desde niño le hace quitar los ojos a los pájaros. Pero antes de este capítulo conoceremos a la familia de los Olmos que viven en Barracas, un lugar donde las fábricas han desplazado a las quintas de un remoto pasado de terratenientes. En el segundo capítulo *Los Rostros Invisibles*, se muestra a Buenos Aires tal cual es, donde no falta un Borges ironizado por un padre jesuita literato y rebelde. En *El Túnel*, libro que en cierto modo constituye el *Esteban el Héroe*, de Sábato, un paso hacia la concreción de su novela mayor, Allende, el marido de María la protagonista a quien el pintor Juan Pablo Castel asesina, es un ciego. Aquí Fernando Vidal vive obsesionado con la idea de desenmascarar a la Secta de los Ciegos, una especie de hermandad internacional dedicada al Mal. Para hacerlo cae en un túnel de pesadilla, del que surge para declarar que la Secta espera su muerte. Este es el *Informe*. Luego vendrá, un 24 de junio, el desenlace de un enigma que no por eso se hará más claro. En una fecha sagrada, de un modo sagrado, por el fuego que todo lo purifica, desaparecen los Olmos. Alejandra se ha encerrado en la casa de Barracas, ha matado a su padre a quien amaba, se ha prendido fuego. Sobrevivirá Martín que será por un tiempo un muerto civil vagando a la ventura por la ciudad, hasta el día en que decide que si Dios no se le presenta en su habitación de hotel, se matará. Dios no llega. Aparece una mujer del pueblo que lo ha recogido al suicida y lo cuida hasta que se restablece. Cuando lo hace, encontrará una nueva esperanza. Quizás viviendo mucho llegue un día a saber quién era Alejandra, qué cosa lo unía a ella. Una y otra vez regresará del Sur a reiniciar una conversación absurda con Bruno, el testigo sempiterno. Ese será su porvenir. No será ni peor ni mejor que el del último héroe del libro, el general Juan Galo de Lavalle, "Cid de ojos azules", cuyo cadáver putrefacto debe trozar su ayudante militar, para llevar a Bolivia la cabeza y el corazón. Con este acto termina el libro, cuando Martín, recobrado de la impresión que le causara el suicidio de Alejandra, decide irse a buscar fortuna al Sur con su amigo Bucich, camiserero. ■

PANORAMA DE LA NOVELA EN AMERICA LATINA



Silvina Bullrich: LOS BURGUESES

Jesús Alberto León

En *Las Casuarinas*, estancia de los Barros a una hora de Buenos Aires, asistimos a la Última Cena. O mejor dicho, al Último Almuerzo. A la cabecera de la mesa un Cristo de pacotilla; menos que eso: Cristo decrepito, "acostumbrado a acatar órdenes" (p. 73); peor aún: lastimosa momia de dos cabezas: la pareja de los abuelos Barros. Van a ser dispensados los sacramentos de la hipocresía y la mediocridad burguesas. Pretexto de la ceremonia: el abuelo cumple noventa años. Asisten "veinticuatro personas sin contar la mesa de los chicos. Y luego los demás, los que no estaban convidados pero comprendían muy bien que no eran dignos de ocupar un asiento en esa mesa señorial. Los que se acercaban antes de que nos sentáramos a la mesa, o los que vinieron a los postres, y, tímidamente, pidiendo perdón con la mirada a cada comensal, oprimían conmovidos la mano del abuelo y de la abuela" (p. 12). ¡Menudo muestrario! Por supuesto, este almuerzo tiene su Judas (traición: magnífica palabra si se trata de vender a esta gente. ¿No dice José Bianco que toda verdadera novela es traición? Pues a ejercer ese ministerio: ¡novelistas del mundo, uníos!): Un miembro de la familia, una mujer que a diferencia de todos ellos ejercita (padece) la lucidez, desprecia y se conduce, entiende los ardidés de los demás y los denuncia. Es la supuesta narradora de la novela. En tono flexible, semoviente, irónico o compasivo según el caso, hila en un solo vuelo narrativo lo externo y lo psicológico, la agudeza y la expresión manida, la descripción a trazos rápidos y los comentarios de la autora. Va a desplegar ante nosotros la espuria mitología de las Very-Important-Persons, la sofocante épica de la mediocridad: epopeya de las envidias, las alianzas momentáneas para-estar-lo-más-cerca-posible-del-abuelo, el arribismo, las derrotas cuidadosamente ocultadas, las victorias pírricas, los quitate-tú-para-poderme-yo.

**PANORAMA
DE
LA NOVELA
EN
AMÉRICA LATINA**

Esa gesta degradada no puede darse a viva luz. Sus batallas se libran con sordina, en la zona previa y dubitativa en que se elabora la conducta humana (¿no explora a su manera Silvina Bullrich la región de los "tropismos" de Nathalie Sarraute?). Aquí el choque de armas no es ruidoso. Si se le advierte, es en alguna alteración del semblante o en el escorzo de ciertas frases; algo instantáneo, más para ser adivinado que visto a plenitud. Cada quien incide sobre el otro, quiere proponerle la mejor imagen de sí y encerrarlo a su vez en una mirada reducida: exorcismo. ¿Familiares afectuosos? qué va: habría que decir más bien "el hombre es un lobo para el hombre" o frase parecida; valga la de Hobbes en buena (¿buena?) hora porque no es para menos: estos comensales querían comerse entre sí, cada uno busca a ojos vistas las vulnerabilidades del otro, tantea sus zonas blandas, sus muros expugnables. "El hombre actual puede asegurarse contra todos los riesgos menos contra un almuerzo de familia" (p. 19).

Pero el tejemaneje íntimo apenas si se manifiesta. A la pugnacidad latente se la encubre con amabilidad patente; el juego de los "buenos modales" lo permite todo con tal nada salga a flote: "siempre temían que yo olvidara que éramos 'gente bien' y que la gente bien no debe decir la verdad, para eso está la educación" (p. 11). Con mucha razón Carlos Fuentes insinuaba recientemente que en América Latina la cultura de la burguesía está en definitiva definida como reacción, negación, exorcismo de la "cultura de la pobreza" (concepto de Oscar Lewis). Al trasfondo agresivo de la explosividad popular la "cultura de la riqueza" (valga la contrahechura) o pone sus tapujos, sus ocultamientos, su discreción. Es la hipocresía que Lorca señalaba (BODAS DE SANGRE) como tara moral básica de la sociedad española. Silvina Bullrich la muestra en esta anodina mezcla bonaerense de familia tradicional y "dulce hogar" burgués, mezcla a la cual cada factor parece aportar sólo su porción más negativa: ni la hidalguía de una parte ni el empuje ni la plétora ni las *great expectations* de la otra. Apenas medianía, y gracias! O, miedo sumergido. Miedo a la asunción de sí mismos, a la individualidad comprometida en reinventar su mundo, a la confrontación con una subjetividad problemática. Si batallan en esa región larvaria subyacente a sus comedidas conductas externas, es por razones mezquinas, por valores subalternos. Hay metas tácitamente aceptadas y es lícito perseguirlas con las armas que se tengan a mano: sentémonos junto al abuelo, salgamos retratados y reseñados en las columnas sociales de la prensa, trabajemos por la herencia: he aquí lo importante. De lo demás ni hablar. ("tenían miedo de que yo vomitara por ese vómito" - p. 11). ¡Pasatiempos a la orden: dejemos naufragar en ellos nuestro tiempo! ¡Hay refugio en el reino de los valores establecidos, anímense, todos a comulgar en el lugar común! Sí, a cada uno de los asistentes al almuerzo se le podría calificar como la narradora al esposo de su hija: "rey del lugar común" (p. 22). ¡Pero eso está muy bien!: el intercambio cere-

monial de frases hechas es la mejor salvaguardia: allí se está tranquilo, se coge fresco, descansa uno: "el mundo tranquilizador y desolado de lo inauténtico" dice Sartre. Perfectamente, ¿no era eso lo que buscaban? "Queríamos estar seguros, nos asegurábamos contra todo" (p. 19): deseo realizado. Todos huyen de sí mismos y recalcan en la aurea mediocritas, en el muelle reino de lo impersonal: "éramos veinticuatro y yo no lograba distinguir una sola cara, ni una expresión, ni un rasgo lindo o feo que se impusiera" (p. 9); "almuerzo de fantasmas, de seres humanos convertidos en fantasmas para un almuerzo de familia" (p. 27).

No hay propiamente personajes en esta sopa híbrida. Hay a lo sumo subjetividades borrosas; vagas *animulae* que se enfrentan, tejen y destejen situaciones, se agitan al fondo, subjetividades de trastienda que buscan reposo en las motivaciones convencionales, en el habla banal. La autenticidad es para ellos producto turbio y dudoso (agítese ante de usarlo). A menos que la entrega a ese mundo impersonal haya llegado al extremo de vaciarlos por entero.

Entonces quedan seres sin *enfermedad interior* (sigan mi consejo: mente sana en cuerpo sano), "sólidos y contundentes" (p. 10) como el marido de la hijita (p. 10) como el marido de la hija de la narradora, "totalmente previsibles" (p. 17) como el hijo, puramente exteriores, dados sólo al mundo de los otros, "no semejantes a todo el mundo sino precisamente la *encarnación* de todo el mundo" (Sartre). Pero por lo demás esto "fantasmas" tienen sus recreaciones favoritas, sí señor, su pie por donde más cojean. La indistinción no es tan total: hasta se puede hacer un *Who's Who*. Están los *frustrados* como Elena (esposa de Ezequiel, hijo primogénito muerto antes que sus desesperantes padres de longevidad extrema. Muerto Ezequiel no hay herencia para Elena, qué dolor, qué dolor, qué pena) o Gustavo ("su nombre es de los más barajados, pero en rigor de verdad nunca ocupó lugar en la conducción del país" - p. 64). Están los *arribistas* (los parientes pobres, Angélica, Sara, Eduardo: "es importante que se le vea en las fotos de la comida de los Barros. Hasta puede significar un ascenso" - p. 33). Están también los *exitosos* como Justo ("es un gran economista, todo el país lo reconoce, sería demencial discutirlo. ¿Pero por qué en un país en que hay tantos grandes economistas lo peor de todo es la situación económica?" - p. 43), María Antonieta ("su impertinencia siempre le valió el aplauso de quienes la rodeaban" - p. 48) o Luisa, casada con un conde italiano, nada menos! En fin, ya

basta. Lamentablemente (?), no todos los Apóstoles que asisten a este almuerzo han alcanzado la gracia plena de la estupidez en serie, la dichosa ascensión a la inanidad. Hay quienes alguna vez han presentado, o aún buscan, una posibilidad de *caída*, una *condenación* que los aparte de la letárgica beatitud prometida en este Paraíso recuperado de la tontería incesante. ¿Y qué es lo que da a la novela su bella tensión, su lancinante sinceridad, su filo de ironía sin caricatura? Precisamente la requisitoria de la narradora (impotente, lastimada) contra un medio que asfixia a los que parecía que podían escapar. Un medio capaz de convertir a su Loreley a su sirenita de Andersen ("aquella hija mía más misteriosa, más, sorpresiva en sus reacciones que todas las sirenas y las ninfas de los bosques nórdicos" - p. 17), en una convencional señora burguesa a quien su marido "llevaba del brazo, con orgullo de amo" (p. 16). Un medio limitador que cerca a Guillermo en sus "rarezas". Un medio anestesiante que liquidó al pintor, al hombre de ingenio que fue el abuelo (p. 41). Sin embargo, hay quienes no han cedido. Lucía, que halla en el amor una imprevista plenitud, introduce un reconfortante soplo de libertad en las páginas finales de este libro. Y la narradora se hace estimar del lector, lo compromete desde el comienzo con su lucidez, su compasión, su rabia. Ambas salen juntas del almuerzo. A la carrera, como para escapar. Lucía declara: "creo que el amor es ante todo eso: divertirse con alguien a morir. Todas las demás diversiones tienen el sabor agri dulce de las fiestas infantiles" (p. 128); y denuncia además: "las mujeres por lo general no tenemos dimensión propia (p. 129) ... nuestra medida nos la dan las demás, las amigas íntimas sobre todo" (p. 130). En cambio ella y la narradora se reencuentran en un nivel de auténtica intensidad: amor, vocación: plenitud. Atrás quedan los demás, hatjo de mequetrefes de creatividad nula (por contraste, la narradora es investigadora científica, tiene vocación cabal: eso los escandaliza; o los irrita al menos), de actitud siempre obsecuente ("gozan obedeciendo" como decía Valéry), de vuelo bajísimo: nunca más allá de la infula. También queda el abuelo, ya muerto, aunque sólo Lucía se ha dado cuenta y decide hacerse la desentendida: esta noche va a reunirse con su amante. Al día siguiente ("¿Hay testamento? Hay testamento?") "el velorio fue un poco menos lúgubre que el almuerzo" (p. 133). Todo se ha consumado. Repártanselo todo. ¡Salud, amigos Barros!

En nuestro próximo SUPLEMENTO:

**Textos sobre
MARIO VARGAS LLOSA**

se la reunión, aunque más que anuncio fue una excusa: "amigos me voy, etc" y todo el mundo viéndose a la cara y por qué y cuándo y para dónde y las amigas que te abrazan y a mí que la cuestión me agarra cuando estaba por salir (recuerda que decidí marcharme después que hablamos aparte, después que me dijiste lo que me dijiste junto al piano). Fue como un ventarrón frío, repentino, pero no tuve fuerzas para devolverme y despedirme y abrazarte como todos: me sentía muy despreciable, ¿ves?, no era el momento: me dolía que me lo hubieses ocultado, que hasta eso me hubieses ocultado. Y salí, corriendo prácticamente, sin esperar al ascensor, corriendo escaleras abajo y todo para nada, te lo digo ahora, para nada, porque la puerta del edificio estaba cerrada y no había llave eléctrica ni intercomunicador y yo no iba a subir después de aquello, no para verte de nuevo la cara. Así que esperé no se por cuánto tiempo hasta que bajaste tú a abrirle a una pareja que se iba, fue entonces (después que tú volviste a subir), cuando yo pude salir de mi escondite, detrás de una columna, y terminar de marcharme (decidiste dejar abierto el portal, me ima-

Ahora ella me llama, ni siquiera se ha tomado la molestia de esperar que el de flux gris se marche, no a ella eso no le importa: me llama para hablar en su habitación, cerca del piano, para esto tenemos que cruzar a través de la sala, hasta el pequeño pasillo, y doblar a la derecha. No llamamos la atención de nadie, ni siquiera la del gris: se ve que tampoco a él lo ha enterado acerca de mí. Comienza a hablar, pero después de las primeras palabras se forma como un zumbido en mi cabeza, ya nada puedo escuchar, nada después de eso de "permíteme compartirme entre tú y él. No quise que esto ocurriera, pero ya. No lo amo más que a ti, tampoco menos. Los amo por igual, simplemente igual". Y yo después de esto nada puedo oír, de modo que si un día se me ocurre contar (o contarme) otra cosa, será fantasía, sólo fantasía. Ahora siento sólo frío y deajo que ella salga primero, debo esperar que el rostro se me componga un poco, no logro dominar esta mueca, o esta posición de los músculos o lo que sea, que siento como tal. Me canso en esta posición, parado aquí recostado en la baranda del balcón: es un lugar fresco y adecuado, pero

CARLOS NOGUERA

gino que para evitar otras idas y vueltas).

Cómo pesa esto ahora. Fumo mucho, ¿sabes? Mientras te escribía esto he consumido un paquete, ¿recuerdas que antes no lo hacía? Bebía algo: pero fumar, nunca. Y hasta creo que he envejecido, si tiene sentido decir esto a mi edad.

Todos estamos borrachos, a esta altura de la fiesta y con las bebidas casi agotadas, siempre ocurre. He decidido tomar un cigarrillo para despejarme un poco y borrar la impresión del tipo del vomito, pero recuerdo, de pronto, que yo no fumo, que no fumo aún porque todavía no ocurre la conversación cerca del piano, porque todavía ella no me ha llamado para conversar, y yo estoy aquí, tranquilo, aún, llevando la mano al bolsillo interno del pantalón para tomar un cigarrillo, sin saber que aun en el caso de que quisiese fumar (como está ocurriendo, absurdo), no podría hacerlo, porque no tengo cigarrillos, ni uno, mucho menos una cajetilla, como las que usaré más tarde, cuando esté, por ejemplo, escribiéndole esta carta.

Es decir, no esta carta, porque esto no es una carta, sino la que han podido leer antes, Uds. un poco más arriba, hace un momento. De modo que más bien sigo bebiendo, aunque todos lo hagan.

impide sentarme. De nuevo el traje azul va a la cocina por un momento: pronto estará completamente borracho. O mejor: ahora, cuando aún la fiesta no comienza, entra el del traje azul con una pareja, quiero decir: él, traje azul, solo y aparte, una pareja. O: ahora ella está metida en unos estrechos pantalones azules, deliciosos, semigastados por el uso, que hacen juego con una cota a cuadros, también azules, en distintos matices, hasta casi alcanzar el negro. Arriba, un pañuelo oculta el pelo, dispuesto para el peinado. Los sandwiches ya están listos, igual las bebidas y los refrescos, qué falta, qué falta, qué falta, es decir, "qué falta, qué falta, qué falta", canturrea ella. "Ah sí, el talco!". La brillante superficie recién pulida recibe el baño blanco: debe estar dispuesto para esta noche, cuando las parejas se deslicen, rápidas, como esta que ahora baila ese bolero como danzón, acen tuando demasiado los pasos y dando grandes zancadas que los conducen, súbito, de un lado a otro de la sala, mientras tropiezan a los demás, ahora, precisamente cuando la fiesta está en su apogeo, actitud que los hace aparecer torpes, como borrachos, como si hubiesen tomado demasiado y se encontraran aniquilados, derrotados por el cansancio, sólo con ganas de dormir de un solo tiro hasta el día siguiente, cansados hasta el centro de



●●●● los huesos, como lucen estos que ahora salen y son los últimos de la fiesta y ya están cantando, sin acompañamiento de instrumentos, porque lo hacen bien, dicen ellos, y aclaran que son del orfeón, pero qué orfeón, pienso, mientras ellos salen a través de la puerta y se despiden y le desean buen viaje a ella, aunque todavía podrán verla antes de que parta, pero eso no les pasa ahorita por la cabeza, y se despiden dramáticamente, como sólo un borracho, cuando se pone sentimental, puede hacerlo, siguen cantando, siguen y salen, shiiiiiii, se dicen mutuamente y lo celebran con una carcajada y así es como salen los últimos invitados de la fiesta; los últimos, porque yo, que estoy aquí en la baranda, no me cuento, porque sólo estoy imaginariamente, porque soy el autor del relato y puedo estar donde a mi me plazca, como acabo de demostrárselos, donde a mi me plazca, en este sitio, por ejemplo, donde ella comienza a regar el talco para que el piso esté apropiado a la hora de la fiesta, y por eso es que le dice a la rubiecita, a la hija de la conserje, la misma que luego abrumará, coqueta, al del flux azul, sacándole a bailar, le dirá, digo, a esta rubiecita, que no raye el piso con los pies, que no haga montañas blancas, pequeñas, con el polvillo regado, que no se tienda en el suelo porque ensuciará el vestido, y la niña ni quedarse con esa, y ya que le dice que tiene mucha ropa y que ya la verá en la tarde, cuando se vista para la fiesta, ya la verá con su vestido y sus zapatos, y la otra que sigue la broma diciéndole que no es una fiesta para mocosas y la mocosa que se pone las manos en la cintura y se mueve y estrecha más la cota sobre sus pequeños senos y a asegurarle que ella no es una niña y que su mamá le dio permiso para venir y que ella no se la perderá, que para eso ha estado ayudándola todo el día, que sino la deja entrar se come los sandwiches, todos los sandwiches para que nadie, absolutamente nadie pueda comer más tarde, y se aburren y se vayan; y la otra que le contesta: ¿"Ves que eres una niña"? A una persona crecida no se le ocurre una cosa así" y le pregunta si no sabe que las personas no van a una fiesta a comer, sino a otras cosas, y para eso son los discos y las bebidas, y todo lo demás, sin aclarar que es todo lo demás; y la rubiecita que trata de demostrar que sí que está crecida y va y agarra un vaso y se sirve, a escondidas, un poco de ron y viene luego, haciendo molines, brincando, a pasearse frente a la otra, y ésta que sale a perseguirla y se arma la grande, mientras ambas ríen. Así es como luce todo este lío ante los ojos de él; pero quién es él, este que bromea a costa mía y me dice traje azul y todo lo demás. Puede hacerlo porque es quien escribe esta novela, pero duele que se aproveche de su condición, sobre todo si pensamos en la situación en que me encuentro, ahora, por ejemplo, después que ella me ha dicho lo que tenía que decirme junto al piano, lo que sospechábamos desde temprano que iba a decirme, después de todo lo que oí y de todo lo que no oí a causa del zumbido de la cabeza, etc., pero que, sin embargo, ella debe haber dicho: duele, digo, que alguien pueda hacer una descripción tan alegre de algo cuyo matiz dista mucho de la alegría, por lo menos para los personajes, o para algunos de los personajes, pero así están las cosas; duele aunque aún ella no me haya dicho lo que me dirá junto al piano, duele aun en el supuesto de que eso que ya pasó no hubiese pasado todavía, y yo estuviese dudoso, sí, pero erguido, ávido en la captación de cada detalle, del más mínimo de los gestos que esta pareja, infinita pareja despliega ante mí, ahora, precisamente ahora que todos estamos como en las nubes y ya es un poco tarde y la cuestión ética empieza a funcionar y la fiesta está en su apogeo y yo no sé aún si la ejecución que presiento (que ya ustedes conocen tanto: la del piano), se desarrollará aquí, hoy, junto al piano, como hemos visto. Por los momentos sólo me interesa vigilar, mirar con todos los ojos, incluso los imaginarios. Ne, los imaginarios no: al fin y al cabo me interesa ser exacto, es decir, no dis-

torsionar las cosas, si no, ¿a dónde me conduciría esto? Qué pasa si no atiendo bien a lo que ocurre y tengo la impresión de ver que los dos se están besando, que en este momento están sumidos en un largo beso, lento, sinuoso, mientras sus cuerpos semidoblados, lánguidos, descansan contra la baranda del balcón, cerca de la jardinera, y la mano de él, la derecha, la que antes (y efectivamente) había bajado y subido en las espaldas de ella, mientras bailaban, esa mano, reitero, está como agarrando la cadera femenina, es decir, eso es lo que yo creo. En verdad, lo que ocurre es sólo una superposición de figuras, así: ella está delante de él, de perfil respecto a mi punto de mira, ella me da el perfil derecho, él el perfil izquierdo, la cara del hombre, sin embargo, está levemente oculta detrás de la cara de la mujer (por eso parece un beso lo que es un simple acercamiento es dos niveles distintos del espacio), lo mismo que su mano derecha, doblada, descansada sobre la baranda, de allí esta falsa apreciación. Debo, pues, ser objetivo, cualquier juicio falso, derivado de falsas apariencias, puede cambiar mi actitud en todo este problema. Aquí viene el que, dentro de poco, casi se lanzará a través de la ventana, al tratar de vomitar, por ahora está borracho, bastante, aunque no tanto como cuando suceda lo del vómito, y la ventana. Temo que comience a hablarme, pero esto está tan envenenado que no sé si será a mí a quien se acercará. Lo que son las cosas (aclaro que fue a mí a quien finalmente se acercó, es a mí a quien se acerca); si en este momento no se acercase a mí, no estableceríamos amistad —esa frágil, inútil amistad que establecimos transitoriamente—, no llegaría a cobrarme cierta confianza y, más tarde, no me llamaría para que le señalara el baño del apartamento, no tendría que ir a vomitar detrás, donde intentará hacerlo y, en fin, no estaría yo calculando, como lo hago, esta pequeña transfiguración que muy bien podría ser cierta, puesto que nada del futuro inmediato ha ocurrido. En realidad pude contestarte muchas cosas, pero todas eran contradictorias entre sí, de manera que callé. Por lo demás, estaba en desventaja y tú te las arreglaste para que todo pasara demasiado rápido para mí: lo lográste, no pude responder. Todos los puntos estaban a favor tuyo, pero pude oírte, pude oírte con calma a pesar de aquel zumbido. Me refiero al que había dentro de mi cabeza al comienzo me impidió seguir lo que me decías, pero más tarde, quiero decir: al salir, cuando esperaba detrás de la columna que tú bajaras a abrir, allí, digo, pude recordar hasta el más mínimo detalle. Como si estuviese junto a mí, diciendo aquello por primera vez, aunque para mí fue la primera vez. Los recuerdos constituyen un vapor viscoso, fatal, del cual tal vez deba escapar, pero qué otro indicio poseo de ti, qué otra forma de sostenerte, de nutrir esa precaria creación que fuiste modelando a lo largo de esa trayectoria imprecisa que llamamos tiempo. No dudo que exista otra modalidad de juicio, pero mi cuerpo la rechaza. ¿Fuiste pura, demasiado sincera, abierta, como para que pudiera soportarte? Es posible, aunque pese dentro de mí ser contradic-

torio, es posible. Y esto también me desalienta: ahora, desde aquí, todo el pasado no es más que una posibilidad, un conjunto de hechos que espera su reordenamiento. Intuyo cuánto debe agradarte esta afirmación. La crueldad ejercida sin saberlo: dulce excusa que nos solventa a todos; pero en la generalidad reside, precisamente, su ligereza.

Desearía que no me respondieras, si es que decides enviarte esta locura: nada ganaríamos con ello: para el momento en que lo hicieras, todo, seguramente, habría cambiado. Me refiero a la visión, al juicio que pueda sostener sobre ti, porque ahora maduro con una prisa excesiva: lo que es válido para hoy, ya mañana, un momento después me parece fútil, innecesario. Vivo en una constante vergüenza respecto a lo que pienso: temo errar de nuevo y descarto la acción; esto es, ahora, en el momento en que te escribo esta carta, descarto la acción.

Pero estábamos con lo de aquella noche, la de la fiesta. Te decía que fuiste veloz, es cierto: nada pude replicarte; qué podía replicarte en aquel pequeño recinto oscuro si era un último aliento lo que restaba en mí de esa jornada tensa, alocada, que si se hubiese prolongado una hora más, qué digo una, un minuto más, si se hubiese prolongado un minuto más habría acabado conmigo. Qué. Qué podía responder si ahora, con un gesto violento, pensado (¡vaya!), con un gesto te bastaba para descartar toda posible réplica. No, tenía demasiado peso encima: el cerebro me pesaba por dentro, los órganos, me pesaban las ideas, y por fuera me pesaban las cosas: era demasiado; sin embargo, ¡con cuánta agilidad lo digo ahora!

Lo que recuerdo con más nitidez es el miedo: un sentimiento casi completamente nuevo en mí, familiar, no obstante, desde el momento mismo en que se apoderó de mi cuerpo. No era un temor a los hechos, al fin y al cabo lo peor ya había pasado; tampoco era a ti a quien temía, no en ese momento al menos; era el sentimiento, la conciencia misma de sentirme vivo allí, en aquel ascensor, bajando por el hueco de aquel edificio hacia la planta baja después de haber recibido la primera derrota, la primera importante, en mi vida; temor a continuar y verme obligado a cambiar, a soportarme sin ti. Algo parecido. No sé.

Ah, si pudiese transformar ahora en conceptos los gestos de entonces.

Después la soberbia, después pero tardíamente, porque ya de nada valía: una ira comenzó a crecer luego en mí, como siempre, quiero decir: como debe ocurrir, comenzó a crecer en mí en esos días vaporosos que siguieron al incidente, días blancos como acabados de lavar, esterilizados, comenzó a crecer hasta hacerse insostenible. Tú llamabas para prolongarnos en una amistad sin perturbaciones (pero sólo en una amistad), no me quedaba otra alternativa que odiarte. Mi error fue ingenuo: amarte creyendo en ti; y fue ese error el que, luego, generó la ira de la cual te hablo, inútil, porque para entonces ya tú estabas protegida, nada podía herirte, nada que procediese de mí. Habías salido victoriosa, yo me debatía, dando manotazos, lanzando manotazos en el fondo del pozo, oscuros (el pozo y yo).

ULTIMAMENTE se habla con frecuencia de la necesidad de "demistificar" la significación de Chaplin en la historia del cine. Esta actitud tiene su explicación inmediata en la cinematografía última del extraordinario cómico, pero no justifica, a mi modo de ver, el término o la actitud de demistificación. No nos encontramos delante del clásico ídolo de los pies de barro. Ni Chaplin, a través de su obra, ni los que han escrito su historia, han mistificado nada. Chaplin posee una estatura propia que con el pasar de los años se yergue definitiva con la fuerza de su auténtica significación. "Charlot", "Carlitos", "Charlie" es una bella creación del intelecto humano que enriquece la historia de las esperanzas y las ilusiones de los hombres. Tampoco se trata de tomar a priori actitudes de defensa que podrían ser tan superficiales como las del ataque indiscriminado; creo, más bien, que manteniendo los términos en su justo equilibrio debemos serenamente preguntarnos: ¿Qué ha sucedido con Charlie Chaplin? ¿Por qué "Candilejas"? ¿Por qué "Un Rey en Nueva York"? ¿Por qué "Una Condesa de Honk Kong"? La pregunta no envuelve solamente un juicio cualitativo, pues haciendo abstracción de su significado total, estas obras poseen valores aislados y son siempre el producto de la sensibilidad de un auténtico creador.

¿Qué es lo que le reprochamos a Chaplin? Su haberse quedado fuera del tiempo. La sensiblería y banalidad de sus últimas historias cinematográficas. Su haber sobrevivido a Charlot

RESPONDE CHAPLIN:

"Me sorprende oír a algunos críticos afirmar que la técnica de mi cámara está pasada de moda, que yo no he evolucionado al ritmo del tiempo. ¿De qué tiempo? Mi técnica es el resultado de pensar por mí mismo de mi propia lógica y de mi propio estudio; no está influida por lo que hacen los demás. Si en arte uno debe ir con su tiempo, entonces Rembrandt sería un cero a la izquierda comparado con Van Gogh."

Lo revelador de esta afirmación no está en que Chaplin tenga o no razón, sino en su coherencia consigo mismo, en su lucidez para con su propio mundo; la suya es una actitud culturalmente elaborada, entonces no se puede hablar de senilidad o de empecinamiento; más bien de reconocimiento de sus propios límites y, dentro de éstos, de valoración de su condición humana. Escuchemos sus propias palabras: "Yo soy lo que soy; un individuo único y diferente, con una historia heredada de dictados e impulsos ancestrales; una historia de sueños, de deseos y de experiencias personales, de todo lo cual soy la suma total."

En lo que se refiere a la calidad digamos "literaria" de algunas de sus historias, creo que aquí también nos encontramos frente a un dilema de coherencia. Fidelidad natural, insoslayable con lo que él mismo ha sido durante toda su vida. Recordemos su procedencia. Su padre, actor de teatro; su madre, actriz de vodevil; por abandono del primero, transcurre su infancia en condiciones de impresionante indigencia; su debut en el teatro a los cinco años de edad se realiza no sólo por tradición familiar, sino, sobre todo, por necesidad; años más tarde, usando la expresión de Conrad, dirá: "La vida me hizo sentir como una rata ciega y acorralada, esperando que la matasen a garrotazos." Cuando los demás niños asistían a la escuela elemental, Chaplin viajaba por toda Inglaterra con una compañía de cómicos de la legua conocida como "Los ocho muchachos de Lancashire"; su comentario al respecto es revelador: "La palabra arte no penetró jamás en mi cabeza ni en mi vocabulario. El teatro significaba para mí solamente una manera de ganarme la vida." Y Chaplin llega al cine como una consecuencia natural de éste seguir ganándose la vida. Con todo ello quiero significar cómo, a pesar de no poder afirmar que Chaplin fuese un hombre inculto (la celebridad le puso en contacto con las ideas y los hombres más prominentes de su época), no fue nunca, en realidad, un "intelectual". El nacimiento mismo de su creación más im-



portante, "Charlot" no obedeció a una especulación o a una necesidad de orden intelectual: fue una coincidencia, una necesidad circunstancial (no por ello menos válida) que adquirió cuerpo nutriéndose de las experiencias del cómico de variedades y tomó aliento de la innata genialidad de su creador. El mismo nos cuenta cómo se produjo: "Sennett, durante una filmación, mordisqueando la punta de un puro, dijo volviéndose hacia mí: —Aquí necesitamos algunos gags; maquillate y ponte un disfraz cómico, cualquier cosa. No tenía idea respecto al tipo que iba a hacer; al dirigirme hacia el vestuario, pensé que podía ponerme unos pantalones muy holgados, unos zapatos, y añadir al conjunto un bastón y un sombrero hongo. Quería que todo estuviera en contradicción: los pantalones holgados, la chaqueta estrecha; el sombrero pequeño y los zapatos grandes. Estaba indeciso si debía parecer viejo o joven; me puse un bigotito que en mi opinión me añadiría edad sin ocultar mi expresión. Cuando estuve vestido, la ropa y el maquillaje me hicieron sentir el personaje, empecé a descubrirlo. Al enfrentarme con Sennett había ya encarnado en el nuevo ser, y me paseé por

vigencia y mito de CHAPLIN

JULIO CESAR MARMOL

allí haciendo molinetes con el bastón y con-toneándome ante él. Le dije: —Fíjese; este personaje es polifacético: es al mismo tiempo un vagabundo, un caballero, un poeta, un soñador, un tipo solitario siempre con esperanza en un idilio. Quisiera hacerse pasar por un sabio, un músico, un duque, un jugador de polo. Sin embargo, lo más que hace es coger colillas o quitarle su caramelo a un bebé. Y, naturalmente, si la ocasión lo requiere, dará una patada a una dama en salva sea la parte, ¡pero sólo en caso de incontestable furia! ". Pensemos, además, en las condiciones mismas de trabajo para aquella época. Cuando Chaplin llega a los estudios de la Keystone a cumplir su contrato con Max Sennett, éste le indicó: "No tenemos argumento. Partimos de una idea y luego seguimos el desarrollo natural de los acontecimientos." Esta fue por muchos años y para muchas de sus obras la manera de proceder del cómico inglés, lo que me afirma en mi idea de que, prescindiendo de los valores argumentales de algunos de sus films, en general en la obra de Chaplin sólo importa "Charlot". El argumento es sólo el motivo que provoca situaciones que enmarcan este personaje.

¿Qué es entonces lo que le ha sucedido a Chaplin? Simplemente, ha sobrevivido a "Charlot".

A pesar de que se ha creado toda una mitología posterior (en maneras y actitudes)

de lo "chaplinesco" y de que en sus obras finales no todo es fácilmente desechable (recordemos "El gran dictador" y "Monsieur Verdoux"). Chaplin pierde su vigor, su razón de ser, su vigencia en el tiempo con la muerte de "Charlot". Todo lo que viene después lleva el aliento de un auténtico creador, pero nunca la significación humana que prestó la figura de "Charlot" a su obra anterior. "Charlot" muere con la llegada del sonoro. No por las razones corrientes que hicieron desaparecer muchas figuras del período mudo, sino simplemente por que "Charlot" no podía hablar. Chaplin tuvo la inmediata lucidez de comprenderlo así y la valiente determinación de impedirse a sí mismo cualquier error al respecto. Años más tarde comentó: "En alguna ocasión examiné la posibilidad de hacer un film hablado, pero sólo de pensar en ello me ponía enfermo, porque me daba cuenta de que nunca podría alcanzar la excelencia de mis películas mudas. Aquello significaría acabar totalmente con el carácter de mi personaje. Algunos me sugerían que hiciese hablar al vagabundo. No se podía ni pensar en esto, pues a la primera palabra que yo pronunciase me transformaría



"¿Qué es entonces lo que ha sucedido a Chaplin? Simplemente ha sobrevivido a Charlot".

en otra persona. Además, la matriz de la que había nacido era tan muda como los andrajos que llevaba."

Ahora bien, el personaje del vagabundo creado por Chaplin no es solamente una demostración de ingenio o de capacidades histriónicas; es, sobre todo, una invención social, una realidad catalizante, un punto equidistante, una verdad agresiva que donde aparecía traía consigo el drama, la acción, la risa, la tragedia, la poesía, la reflexión. Por eso en sus películas el argumento importa poco, pues cualquier historia, por buena o mala que fuese (y algunas eran muy buenas), adquiriría la inmediata significación que llevaba consigo el personaje. Imaginemos, por ejemplo, "Una Condesa de Hong Kong"; imaginemos que en lugar del insípido Brando hubiese estado "Charlot". Nos hubiésemos desternillado de la risa y la historia banal, tonta, con la sola presencia del personaje hubiese adquirido dimensiones inesperadas a través de la carga de violenta crítica social, de denuncia y de desesperada poesía humana que formaban el patrimonio ilimitado del vagabundo. Desaparecido "Carlitos", quedan sólo las historias sentimentales de Chaplin, con el "handicap" de confusos anhelos socializantes que en él se parecieron más a protestas anarquizantes que a una definitiva y madura conciencia socio-política. Esto no quiere decir que toda su obra del período sonoro sea desechable. No olvidemos,

además, que no se lleva a cabo una transición inmediata entre un período y otro. A Chaplin le exaspera la llegada del sonoro, pero no comete nunca la torpeza de subestimar las posibilidades del nuevo medio expresivo ni mucho menos su fuerza impositiva. Insiste por un tiempo con su cine mudo o semi-mudo, "Luces de la ciudad" y "Tiempos modernos" son ejemplo de esto, luego ya con "Monsieur Verdoux" (1947) y antes con "El gran dictador" (1940), Chaplin abandona el mudo y con él a "Charlot". Estos dos films poseen una fuerza propia que en cierta manera los desliga de la máscara de "Charlot", ambos representan el período de mayor empeño socio-político, de mayor conciencia en la denuncia. Por ellos el realizador sufre persecuciones, investigaciones del congreso (Comité de Actividades Antimorteamericanas) y finalmente el destierro. Para algunos de los estudiosos del cine como BALAZ, estos dos films libran a Chaplin del personaje por él creado. Escribe a propósito: "Charlot debía callar porque estaba encerrado en su máscara cómica... era su prisionero pues la máscara era su propio rostro. Chaplin trata de librarse de esta prisión; su personaje se desarrolla en otra direc-



"Charlot, Carlitos, Charlie es una bella creación del intelecto humano..."

ción, adquiere mayor profundidad psicológica y al mismo tiempo un significado social. La máscara que sellaba los lobos de Charlot el gran artista, el gran hombre, tuvo que caer". Pero es precisamente en esta pérdida de espontaneidad, en este llegar a ser reflexivo (como personaje), en definitiva, en este abandono del vagabundo, donde a mi juicio comienza a disminuir la significación del extraordinario cómico. Años más tarde el mismo Chaplin intuye esta realidad y en "Candilejas" dice, a propósito de "Calvero": "Calvero había perdido su espíritu y su seguridad. En "Candilejas" es a causa de la edad. Calvero se hace viejo e introspectivo y adquiere un sentido de la dignidad que le despoja de toda intimidación con el público".

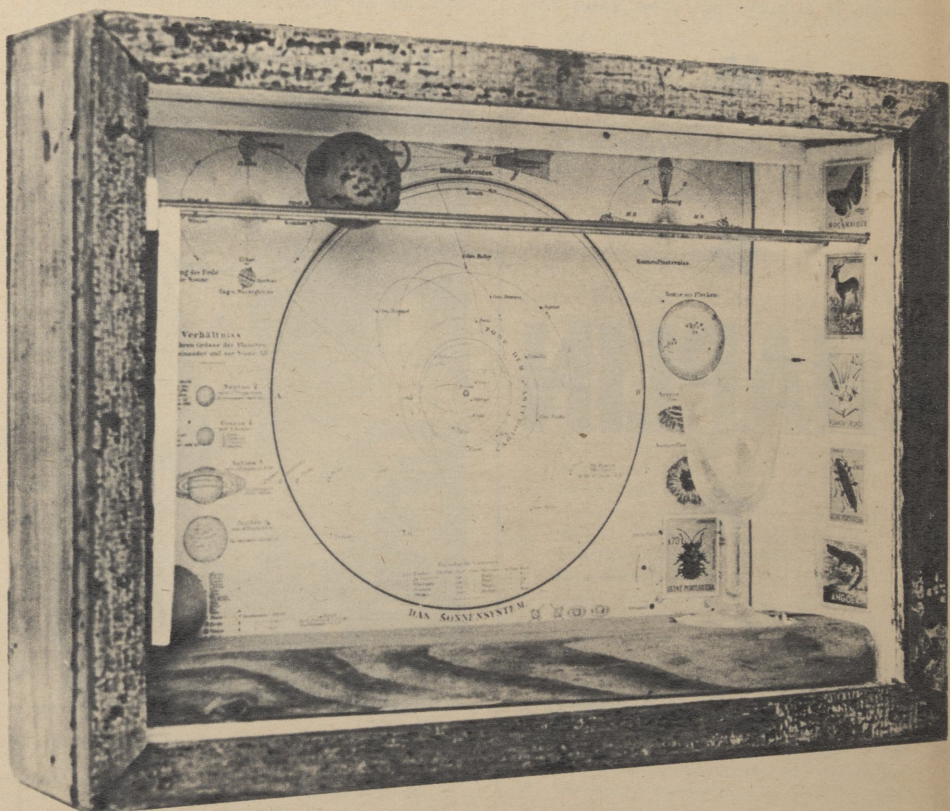
Para terminar; sea cual sea la obra futura de Charlie Chaplin y su vigencia o adherencia a los modos y problemas del hombre actual, creo que el juicio que emitamos acerca de él, debe ser necesariamente sereno; no por respetos puritanos que no harían otra cosa que contribuir a un posible nacimiento del mito sino porque la vigencia de "Charlot" no ha desaparecido en el tiempo. Su "gag trágico", que obtiene a veces en lugar de la carcajada "un silencio negro casi tan violento como la risa", pertenece también hoy a la angustia actual, a la melancolía de siempre, a la esperanza de todos los días.

presencia de las artes visuales

CLARA DIAMENT DE SUJO

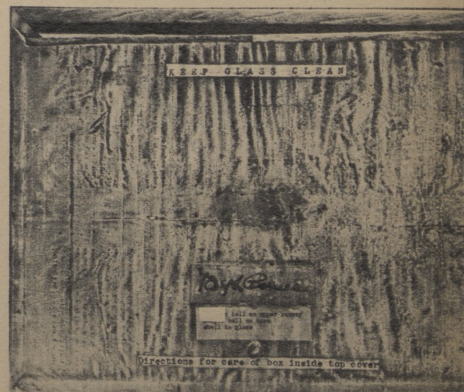
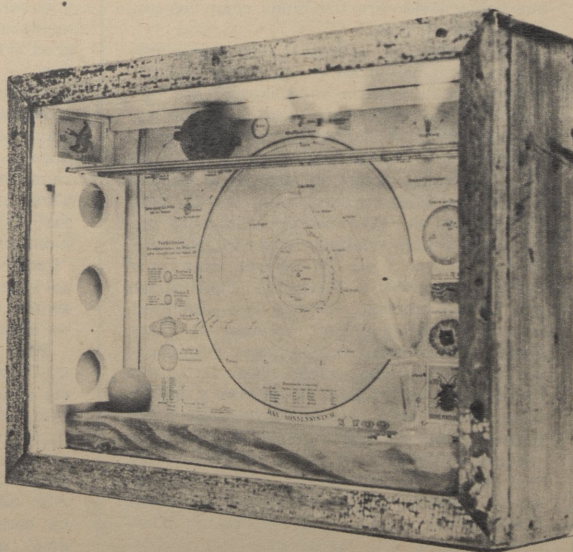
AUNQUE el Guggenheim Museum de la ciudad de Nueva York presenta actualmente una retrospectiva y una monografía profusamente ilustrada de su extensa obra, el nombre de Joseph Cornell es prácticamente desconocido. El no lo quiso de otro modo. Desde que se aísla un día en la modesta casa de Flushing próxima a Nueva York, donde vive todavía, rara vez deja escapar de sus manos una de sus Cajas portentosas. Si no tiene más remedio que ceder, lo más probable es que encuentre el pretexto para repetirla y agregarla definitivamente a su colección de más de mil piezas. También Marcel Proust se había encerrado un día para siempre a trazar la ruta interior que es *En Busca del Tiempo Perdido*.

Gravitaba como escamas sobre mis ojos sin dejarlos darse cuenta de que la vela ya no estaba encendida... todavía no era el recuerdo del lugar en que me hallaba, sino el de otros sitios donde yo había vivido y donde podría estar... Para entregarse de lleno a su obra única y total, le bastan a Proust algunos escarceos en una novela nunca concluida. En el caso de Cornell, muy pocos collages sirven de prólogo a sus construcciones tridimensionales, pequeñas cajas de madera con frente de vidrio que son la historia de una memoria. El artista alega con humildad que la presencia de los superrealistas y las exposiciones de Dalí condicionaron la imaginería de sus montajes. ¿Pero pudo ser fortuita la inclusión de Cornell, único norteamericano junto a Ernst, Man Ray, Picasso, Moholy-Nagy, Dalí, otros en la muestra superrealista realizada en Nueva York en 1932? Es evidente que compartían una misma fascinación por objetos que son como juguetes, por las relaciones irracionales que establecen, por la cábala que conjuran. Apenas dos años después compone Marcel Duchamp la inefable *Caja Verde* que guarda ochenta y tres fotodibujos-manuscritos, pero iba a ser Cornell quien atrapara, por vez primera, en cajas con sabor a pasado, objetos cotidianos y portentosos. Mapas y brújulas, copas y pipas, fotografías y láminas, frascos para veneno y ácidos, arenas teñidas de color incoherente, cuadros astrológicos y de astronomía, mariposas y cacatúas en relieve, estampillas de Mozambique y caracolas de mar, espejos y anillos, planos de antiguas ciudades conforman el léxico de Cornell. Un vocabulario del que no se aparta porque en la reiteración de la imagen guarda la clave del conjuro.



JOSEF CORNELL/ el tiempo
y el espacio detenidos.

(Colección Carlos Raúl Villanueva, Caracas)
Fotografías de Daniel González.



André Breton necesitó seis meses para componer un poema de treinta palabras. Muchas otras quedaban aludidas, pero en cuanto era factible adinarlas el poeta se creía con derecho a eliminar. También Cornell confía en la fuerza expresiva de lo que no está dicho. En el espacio imaginario encerrado ha dejado que la casualidad juegue con lo no premeditado. Una caja puede guardar todo un Museo, una Fuente de Arena, un Descartes descartado, una Tormenta que Nunca Hubo. El color es una alusión apenas, pero las texturas son una metáfora irreprimible. Todo está dicho claramente. Son afirmaciones de mundo. Luego los estrechos planos laterales se convierten en residencia del misterio. Allí esconde Cornell un trozo de espejo para que la cacaña abandonada nunca lo sepa o, como Bretón en el poema de treinta palabras, cuente lo ocurrido con unas pocas plumas pegadas a la reja de la Jaula Desierta. Si el pájaro es capaz de hablar, el artista con humor pega en el fondo de la caja tres palabritas inverosímiles: Olga Carini Aguzzi, Olga Carini Aguzzi, lo único que aprendiera a decir y que repetía, como loro, claro, el día entero. Aunque Cornell se negara siempre a partir con sus montajes alguien alguna vez pudo traer una Caja Espacial a Caracas. Tenía que ser Carlos Raúl Villanueva y tenía que ser una caja tan singular como la que aquí ilustramos, totalmente representativa de la obra de Cornell. El universo solar encerrado en una estructura de pequeñas dimensiones. Para que la misma casualidad no abuse de su libertad de acción, Cornell anota al dorso: Manténgase el vidrio limpio, Instrucciones para el cuidado de la caja dentro de la tapa, Bola de corcho en el corredor superior, Bola amarilla en la base, Caracol en la copa, Joseph Cornell. Es el mismo que una vez escribiera el Cuento sin Nombre, hiciera una caja de Nuevos Cuentos de Hadas (Veneno) y se refugiara en el silencio de los Rompecabezas Mediceos signados de soledad y delirio. Cada vez que un artista pretenda aislar su sensibilidad conmovida en un objeto con pasado confesará su afinidad con estos cosmos inamovibles en el tiempo y el espacio detenidos que son obra de Joseph Cornell.

THOMAS P. E. Hoving, el dinámico director del Metropolitan Museum de Nueva York, acaba de poner en práctica una iniciativa digna de su trayectoria inverosímil. En la Capilla Románica que comunica con la sala destinada a la escultura medieval tendrá lugar una lectura dramatizada de textos de Folgoré, poeta italiano del siglo XIII. Para la escenografía fueron utilizados tapices y objetos de arte de la época y un fondo de música medieval interpretado a viola, laúd y clavicémbalo. En otra de las amplias galerías del Metropolitan se estrenaba simultáneamente *Doncella a Casarse*, de Eugene Ionesco, esta vez en un marco de pintura



IONESCO y la indecisión.
(Metropolitan Museum of Art)



RODIN / con los juegos que juega el pensamiento.

y escultura contemporáneas donde la indecisión de movimientos de un Calder suspendido sobre el improvisado escenario señala con humor la intención irónica del texto de Ionesco. El propósito de estas presentaciones dirigidas por Jenny Egan es el de emplear los vastos recursos del Museo para representaciones teatrales que permitan visualizar mejor las obras seleccionadas y ampliar la comprensión del espectador sobre la sociedad que creó ambas formas expresivas: la visual y la teatral. Es evidente que Hoving propone una nueva función para la obra de arte y, como si no fuera suficiente, una nueva manera de mostrarlas. Advierte que la obra no debe ser aislada como un fenómeno sino expuesta en el contexto de otras vivencias y de la atmósfera social-histórica que influyera en su creación. Con lo que también inaugura, quizá sin proponérselo, un nuevo modo de mirar.

CUANTAS veces hemos contemplado el Balzac de Rodin, ubicado donde empieza o termina el Boulevard Raspail de París, nunca hemos dejado de sentir la fuerza avasalladora del personaje que en las noches, con la sombra de los árboles cada vez más próximos, se agiganta de manera amenazadora. Decía Rodin que había eliminado las manos del Balzac porque su fuerza era tal en la cabeza y en los hombros que cualquier otro elemento le hubiera restado monumentalidad. Para expresar mejor esa unidad de lo total había envuelto a Balzac en una capa tan grande y larga que, aunque se lo propusiera, no le hubiera permitido caminar. Esas manos en los bolsillos nos subyugaban y se nos ocurría que alguna noche Balzac empezaría a arrojar de allí a puñados a los cientos o miles de personajes de su *Comedia Humana*. Sin embargo, la réplica del Balzac instalada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York jamás ha podido transmitirnos la convicción de su fuerza, su vitalidad sobrehumanas. Quizá porque todo allí es demasiado grande, demasiado alto y acariciacielos, Balzac no parece Malzac. Es inaudito sin embargo que esta gráfica haya podido captar en el personaje un estado de cruel impotencia que la niña al pie subraya con violencia. ¿O estaremos cavilando, con los juegos que juega el pensamiento, sobre la triste impotencia de nuestro Museo que no puede adquirir un Rodin aunque el Rodin esté en Caracas y aguarde?

mesa redonda

Héctor Poleo

CON MOTIVO de una invitación que le formulara el INCIBA, el pintor Héctor Poleo se encuentra en Caracas, donde ha sido objeto de una distinción por parte del Congreso Nacional. Poleo (nacido en Caracas, en 1918) aprovechó su permanencia entre nosotros para hacer una exposición de su obra reciente, inaugurada en la Galería Acquavella, el pasado domingo 22.

Reafirma Poleo con esta exposición la tendencia "tachista" que iniciara hacia el año 1960 aproximadamente. Se puede decir, sin embargo, que el cambio experimentado por él se refiere sobre todo a los procedimientos, a la técnica, antes que al contenido y a los temas habituales tratados por Poleo. Se trata, en el contenido, de un realismo poético; evocativo, en el que la figura femenina, perfil o rostro, emerge de la memoria como renovado símbolo o reiterada aparición del sueño. Pero si antes Poleo obedecía a un método de composición plenamente racional, donde la línea era la clave de una concepción estructural, de carácter esque-

mático y geométrico —colores planos y puros, temas locales generalmente anecdóticos—, la etapa actual implica una consideración más gestual de la técnica y, por lo tanto, una mayor exigencia de libertad en la composición. Poleo ha sabido mantenerse en la figuración y en lo bidimensional propio de la pintura, buscando siempre en su obra expresar una dimensión humana del tiempo. El tiempo físico de lo cotidiano o el tiempo intemporal de la memoria, de lo reditvo o de la profecía.

Podríamos definir la obra actual de Poleo, en comparación con el período "geométrico" anterior, como la búsqueda de una profundidad interior del plano por efecto de las transparencias y "atmósferas misteriosas". El apoyo en una técnica libre supone menor sujeción al tema, y por de pronto, más intensidad poética. Poleo revela a través de toda su obra un oficio impecable, una pulcritud y refinamiento que se mantiene siempre en el límite justo entre lo virtuoso y lo interiormente expresivo. Es esa nota exacta que el artista de buen gusto ha querido dar, justamente lo que ha necesitado decir.

Pintor equilibrado, Poleo no se confía a la improvisación ni se deja ganar por la experiencia o los extravíos del raptó o trance a que podría conducirlo su método de trabajo; de allí esa enorme consecuencia a una manera que entiende como una labor intelectual. Es un pintor de estados interiores simbolizados, de la calma antes que de la tormenta. De lo nativo a lo universal, de lo edénico a lo apocalíptico. Del intimismo a lo social, de lo lírico a lo dramático. En cierto modo es un artista que procede por revelaciones, su pintura no rechaza el tono trágico (como lo demuestra su última obra) ni tampoco lo profético. Ni está ausente de amor por lo local, por la tierra original, aun incluso si esta raigambre necesita de la anécdota para poder expresar. He allí los dos polos extremos que lo atraen por una vía que, en sus mejores momentos, ha sido profundamente humana. Poleo expresa el amor y la conflagración resumidos en un estado de adivinación donde se invoca al mismo tiempo que se conjura. Tal es lo que representa su última obra, en donde la tendencia apodíctica aparece en matrimonio con estos bellos rostros nebulosos, que se desmoronan junto con la ilusión o el recuerdo que prefiguran, junto con la perspectiva o la distancia materiales, en una atmósfera que se adentra en la conciencia. Aquí está resumido todo el acontecer. ¿Sueño o despertar? Anoranza de lo idílico o premonición de las catástrofes que sirven de fondo a oscuras alucinaciones. Los sueños se muestran aquí precavidos, pero, en ausencia de los fantasmas, nos revelan disipadamente los relámpagos de hechos atroces en el horizonte.

En todo caso, es una salida del ego contemplativo hacia esa zona de la humanidad donde antes vimos a este pintor confundido, sembrando signos de solidaridad, esperanza o acusación, pugnando por ser él mismo.

A. M.

Una "visión de la pintura y escultura actuales" en el Ateneo

OBRAS INEDITAS y artistas representativos forman el salón que este año inicia el Ateneo de Caracas con el nombre de "Visión de la Pintura y Escultura actuales en Venezuela". Se pretende brindar, fuera del marco de las competencias y premios, una imagen real viva, del movimiento plástico. La limitación en el número de artistas invitados (unos veinticinco pintores y seis escultores) es ya un importante factor para brindar a la muestra mayor cohesión y rigor, dentro de la violencia y antagonismo que supone confrontar corrientes, maneras, estilos y personalidades diferentes. Por otra parte, este nuevo y "joven" salón ha de brindarnos interesantes revelaciones y primicias sobre las obras y búsquedas más recientes de algunos artistas que no han realizado exposiciones individuales últimamente y cuya participación en los Salones Oficiales resulta poco indicativa.

El nuevo Salón del Ateneo, que abre a partir del 6 de agosto, tendrá los siguientes participantes:

Pintores: Alejandro Otero, Jesús Soto, Carlos Cruz Diez, Angel Luque Gerd Leufert, Guevara Moreno, Régulo Pérez, Alirio Rodríguez, H. Poleo, Marcel Floris, F. Salazar, Alirio Palacios, Francisco Hung, Luisa Richter, Mario Abreu, Cruent, F. Carvallo, Bárbaro Rivas, Esteban Mendoza, Salvador Valero, H. Jaime Sánchez, Manuel Mérida, M. Quintana Castillo, Mercedes Pardo, Mateo Manaure, Elsa Gramcko, Edgar Sánchez.

Escultores: Prada, Guinand, Barreto, Abend, Castillo, Gego.

R. G.

QUORUM un libro de David Alizo

EN la narrativa venezolana más reciente, ahogada un tanto en un clima de frías especulaciones psicológicas, este libro de cuentos de David Alizo introduce cierto aire refrescante.

A diferencia de lo que ocurre en otras partes, donde el estilo narrativo hace poderosos esfuerzos por apresar el acontecimiento, la acción en sí misma, los más jóvenes narradores venezolanos han regresado un poco a las orientaciones de la novela de los siglos XVIII y XIX. Con lenguaje analítico, estos escritores pretenden indagar racionalmente en todas las conductas humanas como para demostrar que no hay nada banal e intrascendente. Cobran así particular relieve gestos como el de encender un cigarrillo, alzar una copa, contemplar un insecto. Con una concepción previa se ponen en movimiento personajes que tratan de explicarla o justificarla. Se sienten muchas veces a estos personajes agobiados, arrastrando a duras penas sus cargas. En muchos casos todo ese ambicioso peso conceptual, no muy definido y sostenido por piernas aún demasiado vacilantes, ha provocado no pocos y estruendosos derrumbes.

Creemos que la narrativa tiene su propia y absoluta independencia, no es explicativa de nada, es ella misma. Cortázar ha sostenido que la novela no trata de ilustrar ningún problema, "si no que es el problema mismo mostrándose y debatiéndose". Cuando el agri-mensor K., extraviado en cotidianas y absurdas peripecias, busca acceso al Castillo no busca a Dios, sino que se busca a sí mismo y su verdad. Sus desesperaciones, para el lector, no son metafísicas sino físicas. "El castillo es, quizás —ha dicho Albert Camus—, una teología en acción, pero ante todo la aventura individual de un alma en busca de su gracia, de un hombre que reclama a los objetos de este mundo su secreto real y a las mujeres los señales del dios que duerme con ellas".

La propia narración va dando la dimensión de esta búsqueda.

Frente a esta literatura analítica de última hora, Alizo prefiere una narrativa que se explique por sí sola, una narrativa en movimiento. Piensa que al despojar de extrañas interferencias la continuidad del relato, se aproxima más a lo humano, a la fluidez vital. Se acerca así con ello un poco a lo que Cortázar llama "gnoseología de contacto", pero sin llegar a los extremos de los que buscan una línea narrativa librada hasta desde las propias y naturales interferencias del lenguaje literario en beneficio de la acción pura, perfecta y objetivamente delineada, y en donde el lenguaje se confunde con la acción misma.

El libro de Alizo está integrado por diez cuentos. Gilro Madhav no ha muerto es un cuento bien estructurado y narrado con espontaneidad. El personaje que cuenta en primera persona se sabe ya de antemano condenado por las culpas de otro con quien se identifica en extraña simbiosis. Tiene 17 años y ha matado y robado en el siglo XIX. Vire el fenómeno de la reencarnación. Si un psiquiatra lo persuade de su locura, agentes del orden público lo instalan de nuevo en su verdad. En su concepción intemporal, este cuento nos recuerda ciertos relatos borgianos. En Los Convidados, dos personajes singularmente parecidos se encuentran ("rebasamos los límites de la semejanza"). No es esta semejanza producto de la casualidad o del sueño: es producto de una sociedad hipertecnificada. En La Rebelión de Emilio, el apacible androide Emilio acandilla una rebelión con los de su especie contra su creador, agitando consignas de libertad. En La Nube de Humo, un presidente actual, en un mecanismo que recorre en segundos siglos de historia, es fusilado en la Revolución Francesa. Descubierta la farsa, se sabe que toda ella es manejada por robots dirigidos por Emérito Cruz, probable-



mente robot también él mismo. Hombrés máquinas y hombres de arcilla que se preparan para una guerra en Alarma General. En Una Oferta Especial, un inocente y arruinado joven de provincia se hace cómplice, en su primer empleo y su primera experiencia como vendedor de seguros, de un crimen que lo arrastra a la cárcel. Las tribulaciones de un irritable asesino o la declaración de Ercilio Telardo, es uno de los cuentos mejor escritos del libro. El personaje central a fuerza de imitar a otra persona la sustituye, asesinandola en cierto modo. Como en un diabólico engranaje, se vive un poco matando a los demás. En Según sus Obras, sobrevivientes de una catástrofe atómica se dirigen al país. El pueblo trata de eliminarlos pero el espectáculo es impresionante y desarma. La Señora Numa es la historia de un asesinato en una apacible casa, en vísperas de Navidad. En Quorum, varias personas encerradas en una pieza por profanar la llave, junto a un cadáver que se descompone, logran al fin escapar, vestidos como astronautas, en una especie de cohete.

Tal vez sea la señora Numa el relato más audaz de Alizo. Incorporando a su escritura las más novedosas técnicas de la narrativa contemporánea, Alizo logra en este relato ciertas atmósferas ambiguas que hacen dudar, al comienzo, sobre la identidad del asesino.

A diferencia de algunos de sus compañeros de promoción que narran con esfuerzo, con dificultad, Alizo narra con espontaneidad, con fluidez, por momentos con crueldad. Su escritura es sincera, auténtica, a veces un tanto irónica, no rebuscada por fuera sino encontrada dentro de él, compatible con él, es él mismo con todas sus incertidumbres. No hay duda, Quorum es el primer libro de un escritor joven de raza.

Francisco Pérez Perdomo

Guacarán, Lobo, Torres

EN ESTOS MOMENTOS en que se habla de crisis y necesidad de transformación de las escuelas de artes plásticas, la presencia de estos tres jóvenes expositores podría servir de ejemplo para comprobar que existen algunos centros donde la enseñanza artística continúa siendo una experiencia válida y provechosa. Es, concretamente, el caso del Centro Experimental de Arte de la Universidad de Los Andes, cuya exposición de trabajos de sus alumnos, celebrada a mediados de abril pasado en el Ateneo de Caracas, fue justamente elogiada por la crítica.

En esa exposición destacaban las obras de Mario Guacarán, Elmiro Lobo y Gregorio Torres, tres de los alumnos avanzados del Centro Experimental de Arte.

No se trataba, en efecto, de la obra normal que se espera de un alumno de cuya vocación no está suficientemente cimentada y definida, sino de artistas que se iniciaban con una singular fuerza de convicción. Sería impropio, por lo tanto, atribuir al Centro Experimental todo cuanto los tres mencionados artistas han podido aprender hasta ahora, y todo cuanto revelan en su promisor obra. El pintor auténtico es a medias —y en muchos casos totalmente— un autodidacta: En gran medida Guacarán, Lobo y Torres deben lo que son a un gran empeño de búsqueda individual y un espíritu de independencia frente a lo puramente programático y docente del Centro Experimental. La exposición con que ellos se dan a conocer en Caracas envuelve la idea de un enfrentamiento a la angustia de creadores que cada uno de ellos experimenta. Para el público de Caracas no dejará de ser estimulante poder apreciar una obra que escapa a los límites estrechos y tímidos en que hemos visto desenvolverse el trabajo de las más jóvenes generaciones del país, en estos dos últimos años. El expresionismo de estos tres jóvenes está lejos de ser el vacilante y confundido ejercicio post-escolar de los aspirantes a becas oficiales. En efecto, no creo que ninguna obra entre las realizadas por artistas de la última generación puedan ser comparadas en la agresiva fuerza, en su coraje fiero y en su violencia para hacer frente a los grandes formatos sin traicionar la autenticidad del gesto, con la que nos muestran estos tres jóvenes venidos de la provincia. Ha procedido con acierto la Galería Universitaria al invitarlos a presentarla en Caracas por primera vez.

A. M.



Bienal Interamericana DE DIBUJO Y GRABADO

Están circulando las bases de la Primera Bienal Latinoamericana de Dibujo y Grabado, que auspiciará la Universidad Central de Venezuela. Se trata, en otras palabras, de una ampliación oportuna a nivel continental de la Exposición Nacional de Dibujo y Grabado, que venía realizándose con carácter anual en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. El afiche es de Daniel González; en la organización del evento han participado igualmente otras entidades: INCIBA, Ateneo de Caracas, Crcle Petroleum Co., Electricidad de Caracas, Comisión del Cuatricentenario, Ministerio de Relaciones Exteriores de Venezuela.

La reforma de las bases, con miras a crear una bienal intercontinental, se refiere a la invitación que formula una Comisión invitante para que concurren 4 grabados y 4 dibujantes por cada país latinoamericano, incluida también la representación de Cuba. Esta Bienal se ha programado dentro del marco de las celebraciones cuatricentennarias y es tal vez el único evento de índole internacional a celebrarse durante este año en materia de arte.

Las bases establecen las condiciones para los participantes venezolanos, en cuyo caso se va a proceder en forma de concurso abierto para autores nacionales y residentes, sometidos al arbitraje de un jurado de admisión compuesto por Pedro Angel González, Perin Erminy y Manuel Quintana Castillo. Se podrán enviar hasta tres dibujos y tres grabados por autor. El Jurado Calificador, tanto para la sección nacional como para la sección internacional, quedó integrado por Mateo Manuere, Perin Erminy, Manuel Quintana Castillo, Pedro Angel González y Antonio Granados Valdés.

Los premios son de adquisición y están destinados al fondo de obras de la Universidad Central. Por otra parte, son premios de cierta consideración: 4.000, 2.000, 1.500, 1.000 y 500 para los 5 premios creados tanto en dibujo como en grabado. La sede de la Bienal Latinoamericana de Dibujo y Grabado será la Sala de Exposiciones de la Facultad de Arquitectura de la U.C.V. Las inscripciones estarán abiertas a partir del 4 de septiembre próximo. A. M.

Grabados 67

Ya es costumbre encontrar en el salón anual de grabados de la Sala Mendoza una buena muestra del trabajo, que en este campo, rinden sus principales cultivadores en Venezuela. El de este año es un conjunto antagónico, nutrido por corrientes que van desde un homenaje casi clásico a la figura humana, como en el caso de las litografías de Guevara Moreno, ceñidas a una indudable habilidad del trazo dibujado y perpetuado luego, hasta una categórica incursión en los predios usuales de la pintura como sucede con la serigrafía de Mercedes Pardo, de rigurosa búsqueda abstracta. Si aceptamos esta (casual) manera de registrar la labor de los 14 artistas agrupados en esta compleja y variada muestra, podríamos ubicar dentro de la tendencia más figurativa, a la par que más tradicional en usos y procedimientos, a los trabajos de Granados y a los tratamientos simbólicos de figuras estilizadas y luces de Annelies Feige, Castillo, Mary Brandt y Maruja Rolando, manejando huellas y líneas también al estilo del dibujo, exponen sus propias inquietudes en términos limitados. Una mayor exuberancia de recursos es visible en los ya característicos "Grabados" de Chacón, en las

* Preguntas de IMAGEN

AQUILES NAZOA Y EL PREMIO MUNICIPAL DE PROSA



IMAGEN—¿Te importa el premio municipal de prosa?

NAZOA—Casi siempre hablamos desdenosamente de los premios pero en el momento en que nos toca recibirlos nos causa una especial alegría. Inevitablemente me siento contento por haberlo recibido.

IMAGEN—¿Por qué un hombre que ha sido esencialmente versificador (poeta) recibe el premio en prosa?

NAZOA—En mí no se produce una dicotomía entre la prosa y la poesía sino que ambas forman parte de un mismo trabajo. En verdad lo que cuenta al final son los resultados.

IMAGEN—¿Qué es tu libro "CARACAS FISICA Y ESPIRITUAL"?

NAZOA—Es un gran sombrero de mago de donde fui sacando todos aquellos materiales que necesitaba para construirlo. Por eso en él vas a hallar múltiples cosas: retratos, información acerca de la electricidad, tarjetas o barajitas (como las llamaban) de cigarrillos, automóviles de otros tiempos y hasta petróleo.

IMAGEN—Lo que podemos llamar tu poesía "seria", esa como la de "La balada de Hans y Jenny" está menos difundida que tus humorísticos. ¿Por qué?

NAZOA—Sabes lo que ocurre: nunca trabajo sistemáticamente en nada, en ninguna forma expresiva sino que las voy utilizando según como mis necesidades de creación lo exijan. Si debo señalarte que no hay preeminencia del humorismo. Lo que ocurre es que las exigencias del mercado son mayores en este campo y por lo tanto he trabajado más en él. No olvides que Chaplin además de ser el más grande humorista de nuestros tiempos fue de la misma manera un gran poeta lírico.

IMAGEN—Después de la aparición de tu libro "MIENTRAS EL PAÍLO VA Y VIENE" se produjo un poco tu desaparición pública en los medios intelectuales. ¿A qué se debió esa desaparición?

NAZOA—Debido a una época de crisis por la cual pasé. De pronto me sentí muy solo, me di cuenta que el mundo que me rodeaba empezaba a comportarse de tal manera que me provocó abandonarlo. A esto debo agregar razones políticas: no estaba organizado y tenía la razón, pero la falta de organización me condujo a sentirme un poco en "la jaula del león".

IMAGEN—¿Qué hiciste en ese tiempo?

NAZOA—Fundamentalmente reestructurar mi vida y buscar una nueva ruta para mi expresión. Yo represento una zona limítrofe entre dos épocas; ni llego a ser un viejo ni me puedo considerar un escritor contemporáneo. Tengo compromisos con muchas obras del pasado, con libros a los que estoy entrañablemente ligado y a

la sombra de los cuales me formé. Muchos de ellos han perdido vigencia. De pronto me siento llamado a las solicitudes de esta nueva época. He dejado el costumbrismo, he dejado el humorismo festivo porque ambos no tienen ya vigencia. Desgraciadamente las costumbres que conozco profundamente pertenecen ya a espacios de tiempo que han desaparecido. Insistir en esas formas sería aparecer como un "ropavejero" de la literatura.

IMAGEN—¿Qué piensas de los nuevos escritores venezolanos?

NAZOA—Siento un profundo interés por todo cuanto se está haciendo ahora en el campo de la literatura en nuestro país. En especial por los poetas. Creo que la actual generación de poetas manifiesta una fuerza creadora que ninguna generación anterior tuvo. Esto no ocurre con los narradores quienes aún se mantienen un poco dentro de las formas tradicionales. Nombres como los de José Barroeta, Víctor Valera Mora, Caronil Harmtan, Rafael Cadenas y muchos otros que se escapan ahora son realmente importante para un movimiento poético dentro y fuera del país. En cuanto a los narradores pienso que Arturo Uslar Pietri sigue siendo el gran escritor de Venezuela, el que presenta mayor fuerza creadora. Lamento realmente que se disuelva en una labor política banal y no continúe su labor de literato como la empezó y logró mantenerla durante tanto tiempo.

IMAGEN—¿Qué piensas del Cuatricentenario de Caracas?

NAZOA—Se me parece a un carnaval de una parroquia foránea de Caracas. Observo que se ha separado al pueblo de los festejos y me da la impresión de que las muchas fallas que existen en su organización se deben a razones de orden burocrático y a haber colocado en puestos claves a ciudadanos que no son caraqueños y por lo tanto desconocen las formas de expresión propias de los caraqueños.

IMAGEN—¿Qué piensas de tus libros?

NAZOA—Los quiero entrañablemente. Estoy ligado a ellos. No tengo preferencia por ninguno en especial. Todos ellos están llenos de las cosas que me han venido angustiendo durante mi existencia. Debo decirte que ellos padecen de un cierto mal: siempre he estado sometido a las necesidades y caprichos de mis editores.

IMAGEN—¿Qué te preocupa actualmente?

NAZOA—Encontrar una nueva forma expresiva para mis letras. Me siento lleno de fuerzas, de potencias pero aún no doy con la forma de realizarlas.

Aquiles se marcha y da un poco la impresión de que el humorista está desapareciendo.

tramadas imágenes de Teresa Casanova, exaltadas por colores superpuestos, o en el ardor cromático de las nuevas formas de Luisa Palacios. Elisa Elvira Zuloaga adquiere esta vez una proyección plástica más densa, más vecina de la pintura, con esas superficies imprecisables, que a veces recuerdan a un Mannerist, y en otros momentos parecen algún alucinado reflejo de las turbulentas y fascinantes aguas del gran "viejo" Monet. El mundo que deambula en los cuadros de Jaime Sánchez alcanza una dominante proyección en sus grabados que, no obstante, se presentan a sí mismos con una sutileza y simplicidad propias del medio sugerente y misterioso en que se gestan. Tanto en él como en Alejandro Otero está cerca y viva la gravitación del objeto en la dimensión humana. Otero, dentro de la máxima sobriedad, en admirable desposamiento, nos libra del objeto una huella apenas perceptible: su sombra someramente entintada, en sus relaciones oscuras en fondos cenicientos, y aun menos, el irreductible testimonio que otorgan las sombras de la luz al blanco puro donde se fija el relieve del objeto. Ese juego limpio en el espacio, que a momentos se hace suyo, o hace suyo un espacio, se manifiesta por igual en los trabajos de Gego, enteramente diferentes en otros aspectos: un firme despliegue que va naciendo y prolon-

gándose hasta arraigar en el espacio igualmente blanco, igualmente infinito o concreto, según nos lo muestren las visiones positivas y negativas de la relación que establecen. R. G.

■ Paisajes caraqueños de Rafael Ramón González

Rafael Ramón González es uno de los más veteranos maestros de la pintura venezolana. Las inquietudes, búsquedas y concepciones plásticas de su generación se resumen en su obra. Todo lo que era y significaba el paisajismo de la "Escuela de Caracas" se encuentra en sus paisajes. Para él la pintura está en el paisaje. No hay otro tema mejor.

La exposición que nos ofrece ahora en la Galería Isla es —naturalmente— de paisajes. Son 23 obras las que presenta allí. Se trata de "Paisajes de la Caracas de ayer y de hoy y otros motivos". En esa forma el maestro le rinde su homenaje personal a la ciudad que tantas veces ha pintado. Y es, sin duda, un homenaje mucho más sentido y más válido que cualquiera de esos innumerables bailes elegantes con los cuales se está celebrando la fecha de la ciudad.

Muchos de los paisajes caraqueños que

expone Rafael Ramón (así le llaman sus centenares de colegas y amigos) son réplicas actuales de viejos cuadros suyos sobre sitios pintorescos, típicos o característicos de una Caracas que ya casi ha desaparecido totalmente. Otros son paisajes "reconstruidos" imaginariamente, basándose en dibujos y apuntes suyos y fotografías viejas. El color y la luminosidad lo agrega su experiencia y su memoria de esos lugares.

Los temas de la exposición no fueron escogidos por el pretexto del Cuatricentenario, sino porque son los mismos temas que él siempre ha pintado: calles típicas, lugares evocadores, templos antiguos, plazas de barrios, árboles frondosos, esquinas viejas, tejados rojos. Era también los temas de su generación. Nunca pintaron edificios altos y modernos, autopistas, distribuidores de tránsito, automóviles, estacionamientos, etc. A veces tenían que ir bien lejos buscando los raros rincones que todavía permanecen milagrosamente salvados (u olvidados) del avance demolidor del urbanismo moderno. Como si sintieran una poderosa nostalgia de una vida aldeana y casi rural, añorando épocas pasadas, tranquilas, alegres, despreocupadas. Acaso así se revivan recuerdos de infancia. Porque ¿qué tan dura y áspera la Caracas que vivimos ahora!

mesa redonda

Soto y la visión transformante

SOTO ES SIEMPRE acontecimiento. Sus exposiciones motivan un interés permanente, exaltado. Su nombre acredita cualquier muestra, pues su obra constituye ya uno de los más vigorosos aportes al movimiento cinético internacional, dentro del cual ha venido creando investigaciones y proposiciones de una excepcional riqueza inventiva. La muestra reciente de Soto en Bellas Artes contiene un conjunto que reúne obras recientes y otras realizadas en los últimos años. En unas y otras, un principio fundamental: ese maravilloso proceso de "desmaterialización" que se opera en la obra a causa de las relaciones propuestas y la participación de la visión transformante del espectador. El cruce o interrupción de una línea, aunque ésta sea transparente o de un espesor sutil, crea sobre un espacio de paralelas alteraciones, movimientos, ritmos sucesivos, vibraciones, en los cuales se implican tanto el carácter dinámico de la obra como el soporte gestativo de la visión del espectador. En un trabajo recientemente publicado sobre los orígenes del arte cinético, George Rickey dice: "la obra cinética se mueve en sí misma, cambiando la relación espacial de las partes; y este movimiento no es una cualidad incidental, sino un tema dominante". Es precisamente este "tema dominante" el punto de conjugación de lo objetivo y subjetivo, representados respectivamente por la parte "material" de la obra y la

visión transmutadora del espectador. Esta idea de "participación" transformante (es decir, algo más que la simple relación de receptividad pasiva), no sólo alcanza el propósito de dar expansión y movilidad vibrante a la obra, sino recorre también a una condición temporal cuya responsabilidad debe "asumir" el espectador. No estamos frente a un arte contemplativo que expone formas, colores y nos comunica la impregnación emotiva de su realizador.

Las obras de Jesús Soto están concebidas como una experiencia múltiple e incesante, que no sólo suscita la reacción del espectador, sino culmina su "acción" dentro de la sensibilidad de éste. Y este gesto define uno de los principios fundamentales de un arte que no se contenta con proponer, sino tiende a erigir en necesidad plástica la implicación dialogante y la comunicación activadora de nuevas realidades.

R. G.

Axial-Mérida

VENEZUELA ES UN PAIS donde los poetas y las revistas de poesía proliferan de manera en momentos alarmante. De la misma forma como aparecen así desaparecen esas publicaciones, por razones muy diversas: falta de dinero, mala distribución, poca calidad literaria, etc. Producto de esta gran proliferación y sin intenciones de morir tempranamente surgió AXIAL, revista de poesía editada en

Mérida bajo la coordinación del Licenciado Lubio Cardozo. Ahora hemos recibido el número cuatro, que al igual que los anteriores, presenta a un conjunto de jóvenes versificadores de las más diversas tendencias literarias pero unidos por el sólo interés de difundir su obra. Son hombres y mujeres poetas que plantean sus inquietudes y en algunos casos con una verdadera seriedad creadora. Los editores de AXIAL han tomado el empeño de hacer llegar su publicación a todos los sitios donde se lea poesía en nuestro país, y este intento de lucha contra factores adversos merece el apoyo moral de todos los sectores intelectuales del país.

No satisfechos los hombres y mujeres de AXIAL con editar antologías de jóvenes poetas, han presentado, a la par de su último número aparecido, un poemario completo del joven Gregorio Escalante, con una nota prologal de Lubio Cardozo. En este joven poeta se observa una intención creadora real y una angustia personal proclamada desde sí y para todos. Salud, AXIAL.

C. G. V.

Pintura Cuzqueña y Altooperuana de los siglos XVII y XVIII

UN HERMOSO CONJUNTO de pinturas antiguas, originarias de las famosas escuelas cuzqueña y altooperuana de los siglos XVII y XVIII, fue reunido en la interesante exposición que, bajo el mismo título de estos comentarios nuestros, organizó la Galería Marcos Castillo.

El arte de la pintura, de la escultura y de la ornamentación, que floreció en la región altooperuana y más aún en Cuzco, durante la época del Virreinato del Perú, es considerado como una de las más valiosas y elevadas manifestaciones culturales de la colonia hispanoamericana. Y no hay que olvidar que el arte colonial venezolano recibió alguna influencia de las obras que nos venían de estos focos de producción artística peruanos, así como de las que llegaban de Quito, Bogotá y México, además de las que provenían de Sevilla y de otras ciudades españolas. Lamentablemente nuestra pintura colonial, nutrida de todas estas raíces, no pudo desarrollarse hasta alcanzar el nivel que tuvo en esas otras regiones latinoamericanas de mayor prosperidad. La pobreza en que vivíamos no era nada favorable al cultivo de estas artes. Luego, guerras, saqueos y vandalismos acabaron en nuestro país con lo poco que teníamos.

La pintura cuzqueña y altooperuana de los siglos XVII y XVIII —bastante bien representada en esta exposición de la Galería Marcos Castillo— posee ciertas características propias que pueden diferenciarla de la de otras escuelas pictóricas hispanoamericanas. Y a pesar de que a los pintores de todas estas colonias se les imponía rigurosamente una tradición de iconografía religiosa española (los encargos sólo eran para usos religiosos) y que se acostumbraba hacer pinturas copiando pequeñas imágenes importadas, o trasponiendo en colores las figuras lineales de grabados en blanco y negro, o remendando otros cuadros ya vistos; toda esa imitación de modelos venidos de España se hacía bajo el impulso de una sensibilidad diferente a la española. Tal sensibilidad americana nunca dejó de reflejarse en la pintura colonial de nuestros países, aun cuando el artista no se propusiera expresarla.

En la exposición que nos ocupa —al igual que en cualquier otra exposición de arte colonial— no se distingue el límite entre la pintura "cultura" y la pintura "popular". Al lado de una obra de "gran arte" como el "Arcángel San Miguel", había otras de intenciones puramente ornamentales (como era frecuente en la época) y algunas cándidamente ingenuas o rústicas y hasta de una comicidad involuntaria. Faltaba en la muestra (no apareció sino a medias) cierto gusto de lo patético que las colonias habían heredado de viejas tradiciones plásticas españolas, que en esos tiempos eran particularmente fuertes en la plástica sevillana.

En resultados bastardos, entremezclados, debilitados, mal asimilados o, a veces, bastante directos, se sienten las grandes fuentes de inspiración estilística: el clasicismo renacentista, el arte barroco, algo del rococó. De la severidad del XVII se pasa al lujo del XVIII.

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.

JOSE TRIGO / Fernando del Paso

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

LA CRECIENTE / Silvina Bullrich

nuevo título de la autora de *Los Burqueses*. Ed. Suramericana.

ZONA SAGRADA / Carlos Fuentes

quinta novela del autor de *La Muerte de Artemio Cruz*, *Cantar de Ciegos*, *La Región más Transparente*. Ed. Siglo XXI.

LOS INQUISIDORES / Pedro Orgambide

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

LOS NARRADORES ANTE EL PÚBLICO

confesión, autobiografía autocrítica de los actuales narradores mexicanos. Ed. Joaquín Mortiz.

GRACIAS POR EL FUEGO / Mario Benedetti

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

MONTEVIDEANOS / Mario Benedetti

como en *Gente de Dublin*, de Joyce, Benedetti aborda el tema del hombre y la ciudad. Ed. Alfa.

JUNTACADAVERES / Juan Carlos Onetti

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

COMO EL POLVO / Alfredo Armas Alfonso

el autor se halla entre los mejores cuentistas venezolanos. Ed. Universidad de Oriente.

QUORUM / David Alizo

con este libro el autor se inaugura como firme escritor de relatos. Ed. Universidad de Oriente.

FICCION 67

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

JUEGO DE REYES / Argenis Daza Guevara

los elementos lúdicos en la poesía de uno de los mejores poetas de la nueva generación. Ed. Universidad de Oriente.

Colaboran en la redacción de **mesa redonda**: perán erminy, roberto guevara, victor salazar, carlos gonzález vegas, ángel mora y ricardo fuentes.

Cinemateca Nacional

A partir del mes de agosto, la Cinemateca Nacional, bajo la dirección de Margot Benacerraf, entrará en una nueva etapa organizativa que tiene por objeto hacer llegar la labor que desarrolla tan importante organismo a la mayor cantidad de esferas posibles dentro de la vida nacional. A fin de hacer más accesibles para todo público las funciones de cine que programa la Cinemateca, las tarifas de precio de entrada quedarán reducidas a Bs. 3,00 para todo público y Bs. 2,00 para estudiantes con carnet. Las proyecciones serán aumentadas a tres diarias, para mayor comodidad de los asistentes, a las 5,30 pm., 7,30 pm. y 9,30 pm. Los días martes serán dedicados a funciones de Historia del Cine. Los días sábados y domingos, a las 3.30 de la tarde, serán dedicados a funciones especiales para niños con una escogida selección de films infantiles, y los domingos, desde las 10.30 de la mañana, serán proyectados, en funciones continuadas, documentales de arte y de interés general. Asimismo ha entrado en funcionamiento una exhaustiva campaña para la incorporación de miembros de la Cinemateca, los cuales, por una reducida cuota anual, gozarán de innumerables beneficios, entre ellos, funciones gratuitas, conferencias, etc.

Con el empuje de una nueva programación, que incluye homenajes a determinados actores y actrices, revalorización de ciertos directores ignorados, ciclos de películas seleccionadas y todo un complejo de nuevas ideas, esperamos que la Cinemateca entre en una nueva etapa de éxitos, lógica culminación de los esfuerzos que se llevan a cabo por convertir al cine en un arte necesario a la comunidad venezolana.

PROGRAMACION DE AGOSTO DE 1967

Viernes 4 y Sábado 5	HOMENAJE A SPENCER TRACY: "EL JUICIO DE NUREMBERG" , de Stanley Kramer. Spencer Tracy, Burt Lancaster, Marlene Dietrich, Richard Widmark, Maximilian Schell, Judy Garland y Montgomery Clift.
Domingo 6	INAUGURACION DEL CICLO JAPONES: "VIVIR" , de Akira Kurosawa. Con Takashi Shimura. Una de las películas más importantes del notable realizador nipón.
Martes 8	HISTORIA DEL CINE: "LOS COMIENZOS"
Miércoles 9 y Jueves 10	"VIVIR"
Viernes 11	HOMENAJE A SPENCER TRACY: "HEREDARAS EL VIENTO" , de Stanley Kramer. Spencer Tracy, Frederick March y Gene Kelly.
Sábado 12 y Domingo 13	"VIVIR" .

REVISTA
NACIONAL
de CULTURA

Apartado 12497 / Caracas
VENEZUELA

P. E.