

imagen

Quincenario de Arte, Literatura e Información Cultural / Nº 13 / Caracas, 15/30 de noviembre 1967 / Bs. 0,50

En este número:

POEMAS DE ROBERT
LOWELL ■ EVOLU-
CION DEL CUENTO
VENEZOLANO ■ FES-
TIVALES DE MUSI-
CA EN EUROPA ■ LA-
VELLI Y SU MEDEA ■



Grabado de Luisa Palacios

entrevista con **GUIMARAES ROSA**
poemas de **NICANOR PARRA**
grabados y dibujos **LATINOAMERICANOS**

el intelectual Y NUESTRO TIEMPO

■ Los simposios y coloquios entre intelectuales forman ya parte de una imagen moderna de la cultura. Continuamente se realizan en el mundo reuniones en que escritores y artistas, científicos, técnicos y políticos dialogan y discuten sobre temas y problemas que de algún modo les conciernen. Caracas no ha estado al margen de tales encuentros. Hace pocos meses, tuvo lugar aquí el XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, cuyo tema central fue el de la novela latinoamericana. Más allá de la importancia de sus propias deliberaciones, algo más fructífero dejó entre nosotros: se hizo más evidente la energía de la nueva novelística del continente, se reanimatoron verdaderos debates sobre la función y validez de la crítica, se establecieron contactos personales entre escritores de muy distintas latitudes. Durante una semana, el clima cultural del país se hizo, es cierto, como más tenso, pero también más abierto y despejado. La coincidencia de que por primera vez se entregaba el Premio "Rómulo Gallegos" contribuyó también a imponer una imagen nueva de nuestra cultura.

Con un carácter estrictamente privado, el reciente simposio que se celebró en las cercanías de Caracas, convocado por la "Fundación Interamericana para las Artes", no dejó de tener también mucho de encuentro memorable. Alrededor de sesenta intelectuales de todo el continente participaron en él. Durante una semana —entre el 5 y el 10 de noviembre pasado—, representantes de todos los campos de la cultura americana no sólo se conocieron y dialogaron entre sí, sino que discutieron en asambleas generales o en mesas redondas parciales sobre los más diversos temas: literatura y arte, estructuras sociales y económicas, problemas políticos y religiosos, técnica y cultura de masas.

Entre gentes con diferencias ideológicas profundas y con distintas posiciones ante la vida y la cultura, parecía imposible el acuerdo. Sin embargo, lo hubo: el acuerdo fue el diálogo abierto y aun la más radical controversia. Esta última, que fue, sobre todo, de carácter ideológico, no dejó de ser saludable. Aunque todos los participantes en el simposio asistían a él en representación de sí mismos, y no en representación de países, credos o tendencias, no faltó, por decirlo así, la polarización geopolítica. Era casi inevitable y, al parecer, igual cosa ha ocurrido en los anteriores simposios auspiciados por la misma Fundación. No es fácil que en reuniones como éstas, donde se encuentran intelectuales norteamericanos y latinoamericanos, no se produzca una suerte de enfrentamiento; se impone la realidad de los hechos por encima de las actitudes individuales: unos se ven situados como sujetos y los otros como los objetos de la Historia. De manera que la relación entre Latinoamérica y los Estados Unidos, sobre todo en el plano político y económico, se convirtió en tema de constante deliberación. Ello fue útil en más de un sentido. Por una parte, sirvió a los latinoamericanos para plantear y criticar la situación de dependencia de nuestros países respecto a los Estados Unidos. Por la otra, permitió no tanto que los norteamericanos tomaran conciencia de esa situación —conocida y también criticada por muchos de ellos—, como que se definieran frente al poder absorbente de su propio país. Así, esta doble vertiente —y es lo importante— tuvo su punto de convergencia: cada uno de los participantes en el simposio supo asimilar una actitud crítica ante la realidad que le concernía. En todos, con mayor o menor énfasis, flotaba la idea de que la conducta del intelectual debe situarse entre "transformar el mundo" o "cambiar la vida". De modo que el tema central del simposio —nuestro tiempo y sus cambios— no se quedó en una visión plácida y puramente descriptiva de esos cambios en todos los órdenes, sino que adquirió siempre un tono problemático y esclarecedor.

El simposio concluyó sus deliberaciones la mañana del viernes 10. Hablaron entonces, en asamblea general, Arthur Schlesinger, Alfred Kazin, Luis Alberto Bahía, Lillian Hellman y Carlos Delgado. Cada uno hizo una síntesis personal de los temas más importantes que se trataron. Pero quizá la imagen más emocionante del simposio había quedado fijada la noche del día antes. Ese jueves, después de cenar, todos los concurrentes se reunieron en el gran salón de deliberaciones para escuchar el recital de dos grandes poetas: Robert Lowell y Nicanor Parra. Lowell leyó dos poemas: uno, muy reciente, en el que evoca la marcha de los norteamericanos demócratas contra el Pentágono en protesta por la guerra de Viet-Nam. En ambos poemas —que ahora damos a conocer quizá por primera vez en español, traducidos por el propio Nicanor Parra— se revela la fuerza dramática y el temple lúcido de Lowell: ambos son, también, una crítica de su propio país. Por su parte, Nicanor Parra leyó igualmente dos poemas. El primero de ellos, titulado "Mil novecientos treinta", se inscribe dentro de la gran tradición cósmica de la poesía chilena. En estos dos poemas parecían conciliarse todos los puntos de vista que se expusieron a lo largo del simposio; en todo caso, en ellos veíamos encarnar el poder de la inteligencia: su capacidad para proyectarse en el mundo ■

imagen

Dirección: **Guillermo Sucre**
Jefe de Redacción: **Esdra Parra**
Diagramación: **Alirio Palacios**

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

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

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

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

Nº 13, Caracas, 15/30 noviembre 1967

ORDEN DE SUSCRIPCION

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

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

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

Apdo. 12497 — CARACAS

la marcha

I.

Bajo el exagerado blanco marmóreo del Lincoln Memorial,
el exagerado alto marmóreo del Washington Obelisk,
observando en el exageradamente largo estanque reflector
los rojizos árboles, el decadente cielo otoñal,
las desvergonzadas chácharas pacifistas de los amplificadores—
qué hermoso, tomados del brazo, marchar absurdamente unidos
(zafándome sólo para sujetarme los anteojos mojados)
para ver temblar el fósforo del cigarrillo entre los dedos,
luego avanzar como reclutas verdes del Ejército de la Unión
a la primera batalla, empujados por los fotógrafos,
las autoridades, las putas... temor, gloria, caos, retirada...
nuestro verde ejército tambaleándose en los verdes campos abiertos,
frente al otro ejército, al marciano, el mico, el héroe,
su rifle último modelo, su verde, nuevo casco de acero.

II

Allí donde dos o tres fueron amontonados, o cincuenta,
casi todos canosos, o calvos, o mujeres... tristemente
incapaces de seguir soñando, me senté a la sombra
crepuscular de su Bastilla, su Pentágono,
atendiendo piernas y pies acalabrados, mi corazón cobardemente,
estúpidamente; y oí, ay, nuevos discursos,
aunque las palabras lograron esta vez decir lo débiles
que éramos, y con razón. Un sargento de la policía militar repetía
y repetía: "¡Despacio! No hay ni que rozar
a los que están sentados". Pasaron en puntillas a través de nosotros
en una sola fila, y luego la segunda ola,
nos aplanaron una y otra vez. Salud a los que se mantuvieron firmes,
salud a la cabeza verde de acero... a las amables manos
que me ayudaron a ponerme de pie, huir.

memorias de lepke y de la calle del oeste

Clase sólo los martes, ratón de biblioteca
En pijama, fresco, recién duchado,
Empuero una casa completa
En la "nunca bien ponderada calle Malborough" de Boston,
Donde hasta el hombre
Que carroña desperdicios en los basureros de las callejuelas traseras,
Tiene dos niños, un station-wagon, un asistente,
y es un "joven republicano".
Tengo una hija de nueve meses.
Lo suficientemente joven como para ser mi nieta.
Ella se levanta como el sol en su mameluco de color flamenco.

Estos son los dopados años cincuenta
Y yo tengo cuarenta. ¿Debo arrepentirme de mi juventud?
Fui un C. O.* católico que respiraba fuego.
Hice mis declaraciones delirantes.
Mandando al diablo al país y al presidente, y luego
Me senté a esperar la sentencia
Junto a un muchacho negro con rizos
de marihuana.
Sentenciado a un año,
caminé por el techo de la cárcel, un pequeño
recinto parecido a la cancha de fútbol de mi escuela,
y veía el río Hudson una vez al día
a través de un laberinto de enhollinados alambres de ropa colgada
y desteñidos conventillos de color kaki.
Yendo de un lado a otro, discutí a gritos cuestiones metafísicas con Abra-
un pacifista peso-mosca (mowitz,
de un color amarillo ictericia ("realmente es bronceado"),
tan vegetariano
que usaba zapatos con suela de yute y prefería la fruta caída.
Trató de convertir a su dieta a Bioff y Brown,
dos cabrones de Hollywood.
Peludo, muscular, suburbano,
usaba trajes cruzados de color chocolate,
estallaban de rabia y lo golpeaban hasta dejarlo negro y azul.

Yo estaba tan distante de todo, que nunca había oído hablar
de los Testigos de Jehová.
"¿Es usted un C. O.?", le pregunté a un pájaro de cárcel.
Contestó no: "Yo soy un T. de J."
Este sujeto me enseñó cómo se hacen las camas en los hospitales
y me mostró la espalda del "Jefe" Lepke en camiseta,
Asesinatos Sociedad Anónima,
que amontonaba toallas en una percha
o se dirigía a paso de tortuga a su pequeña celda privilegiada
llena de objetos prohibidos al común de los mortales:
una radio portátil, un ropero, dos banderas norteamericanas de
juguete amarradas entre sí con una cinta de palmera de Pascua.
Fofa, calvo, lobotomizado,
flotaba en una calma ovejuna,
más allá de toda última instancia
concentrado sólo en la silla eléctrica—
colgando como un oasis en su aire
de perdidos contactos...

Traducción de Nicanor Parra



poemas de
ROBERT LOWELL

* Conscientious Objector: persona que se niega a ser enrolada en el ejército por razones de conciencia.

Por considerarlo un trabajo de gran interés crítico sobre el desarrollo de nuestra cuentística, hemos insertado el siguiente texto del escritor peruano Enrique Congrains Martín. El autor lo ha destinado al prólogo de la Antología del Cuento Venezolano que acaba de ser editada y publicada en Caracas con el sello editorial del Instituto Latinoamericano de Vinculación Cultural. Enrique Congrains Martín es uno de los más destacados representantes de la nueva narrativa de su país. Tiene 35 años y es autor de una novela, *No una sino muchas muertes*, cuya tercera edición fue lanzada recientemente por la editorial Alfa de Montevideo. Ha publicado además dos libros de relatos y una antología del cuento mexicano.

Al estudiar el proceso de la cuentística venezolana se perciben dos fenómenos de importancia principal: en primer lugar, el terco mantenimiento de un gran cauce temático —la rebelión individual en todas sus formas y dimensiones, y su inevitable corolario, el conflicto entre el hombre y las instituciones sociales—, y en segundo lugar, el auge de dos innovaciones técnicas que cambian la naturaleza misma de la relación entre el lector y la obra literaria. Estas dos innovaciones, que luego analizaremos con todo detenimiento, son la supre-

ricó capaces de derribar las murallas del sistema) o en forma de afán destructor, nihilista (ver El catire de Rufino Blanco Fombona). Más adelante, la compulsión de los valores y motivaciones imperantes conducen a un rabioso individualismo que impide establecer lealtades recíprocas entre uno y los demás (sobre todo ver El rey zamuro de Usilar Pietri, y marginalmente Peste en la nave de Mariano Picón Salas y la novela corta y el cuento de Rómulo Gallegos). También, dentro de este gran cauce temático hay que hacer referencia a la frustración colectiva, pues el relato de Andrés Eloy Blanco, *La gloria de Mamporal*, a pesar de su pintoresquismo y livianidad, ilustra la angustia de un pueblo que carece de motivos de afirmación y diferenciación; y la densa y opresiva narración de Héctor Mujica, *Los tres testimonios*, tributaría del humor negro, relata cómo el sistema cumple siniestramente con sus propias exigencias de juridicidad luego de una masacre policial que sume en el pavor a los moradores de un pueblo rural. Otras manifestaciones de la misma situación de conflicto básico (El hombre y su verde caballo de Antonio Márquez-Salas; Llueve sobre el mar de Gustavo Díaz Solís; La hora que no llegó de Alfredo Armas Alfonzo) giran en torno a personajes que inevitablemente caen dentro del engranaje destructor de la sociedad o del medio físico por circunstancias de fatalidad imposibles de superar. Asimismo, este tema se enriquece a través de la problemática de la incomunicación y enajenación, como nos traen los relatos de Antonia Palacios, Salvador Garmendia y Enrique Izaguirre. Pero este proceso culmina en la obra de dos autores jóvenes, Esdras Parra y Adriano González León, que abordan la plena acen-

Pero en 1948, repetimos, Los cuatro pies de Oswaldo Trejo inicia el proceso que conduce al lector a instalarse, no en lo alto de un mirador, sino en la conciencia del protagonista, o a falta de éste, como en Los tres testimonios de Héctor Mujica, a respirar y a envenenarse con la atmósfera del relato. Este radical acortamiento de la "distancia" entre el lector y la propia narración resulta claramente percibible en dos cuentos incluidos en el presente volumen. Nos referimos a El hombre y su verde caballo de Antonio Márquez-Salas y a El arco en el cielo de Adriano González León. Ambos cuentos describen el momento crucial de las vidas de sus respectivos personajes, el uno en situación de enfermedad, agonía y muerte, el otro en trance de liberación de los fantasmas de su pasado. En última instancia, ambos autores hacen ficción narrativa con un mismo tema: la soledad y el desamparo del hombre venezolano. Sin embargo, aunque ambos manipulan la misma esencialidad temática (no anecdótica), y aunque ambos tratan de revelar o denunciar la frustración vital de sus personajes, la "distancia" y el procedimiento literario son notoriamente diferentes. Antonio Márquez-Salas está junto al indio Genaro —pero no dentro de él— en actitud de humanismo compasivo y de mal disimulada curiosidad etnológica. En cambio, Adriano González León se sumerge dentro de Camilo Ortiz, el lector llega hasta allí y conoce a este confundido conductor de camiones desde la propia experiencia vital del personaje y no a través de "lo que nos quiera contar o de lo que quiera ver" el autor. Dicho de otra manera, mientras que Antonio Márquez-Salas es totalmente dueño de su personaje, Adriano González León da la impresión de



Pocatterra



Gallegos



Garmendia



Márquez Salas

EVOLUCION DEL CUENTO VENEZOLANO

enrique congrains
martín

sión de la "voz" o de la "conciencia" del autor, y la delimitación de la anécdota, si es que ésta sobrevive, a una unidad temporal compacta, sin cortes, de duración reducida, y de "escenificación espacial" muy estrícha.

En lo que va de Manuel Díaz Rodríguez a Adriano González León, el cuento venezolano se ha ido liberando de lo anecdótico, ha renovado sus técnicas y procedimientos narrativos, y por su parte el propio lenguaje ha iniciado una laboriosa búsqueda de un ámbito propio e intransferible. De literatura al servicio de situaciones peculiares, cuando no pintorescas, el cuento venezolano se ha hecho literatura introspectiva, alojada en el corazón del hombre, en su angustia y en su soledad. No obstante, a lo largo de más de medio siglo, desde sus inicios burdamente criollistas hasta las búsquedas más experimentales y audaces de la actualidad, aflora la reiteración de un mismo tema básico, especie de hidra de cien cabezas: el conflicto entre el hombre y las instituciones sociales del país. En la generalidad de los casos, por tratarse de literatura y no de sociología, los escritores han recogido o reelaborado los hechos objetivos, descartando el rastreo de las causas primeras.

Algunos cuentos no registran ninguna voluntad de rebeldía por parte de los personajes hacia la sociedad venezolana (ver *Las ovejas* y las rosas del padre Serafín de Manuel Díaz Rodríguez y *Guachirongo* de Julio Garmendia) sino que el conflicto estalla en el linde de lo absurdo y la reacción del grupo, antes que actitud de defensa frente a una amenaza objetiva, es agresividad atávica e instintiva contra quienes han violado un código de normas implícitas y subterráneas. Otros cuentos son habitados por personajes que sí tienen conocimiento y conciencia del conflicto, e incluso vemos que éstos toman posiciones, a veces en forma de conjuro mágico (el simpático "archipetaquiremande-fuá" que lanza a diestra y siniestra el personaje de Pocatterra como si fueran las trompetas de Je-

tación del conflicto entre el hombre y el medio social venezolano: el personaje de Esdras Parra rebelándose contra los mitos y truculencias de la generación anterior, el de González León cortando el cordón umbilical que lo ataba a una estructura de servilismo y jerarquización familiar típica de los Andes de Venezuela.

En 1948, con la aparición de un breve libro de cuentos de un joven y desconocido escritor marideño, llamado Oswaldo Trejo, se inicia un gran cambio estructural dentro de la cuentística venezolana. Los cuatro pies osó la ardua empresa de apartar toda la tradición narrativa de un país que se había autoafirmado literariamente en su propia tradicionalidad temática y técnica gracias a la consagración mundial de Rómulo Gallegos. El cambio estructural que se percibe a partir de Oswaldo Trejo, que se enriquece en las exploraciones de los narradores agrupados bajo El techo de la ballena, y que pareciera sofocarse en la hermetica y angustiosa obra de Antonia Palacios, reside en la "distancia" que separa al lector del mundo que porta la narración. En una serie de cuentos incluidos en esta antología, tales como El catire de Rufino Blanco Fombona, De cómo Panchito Mandefuá cenó con el niño Jesús, de José Rafael Pocatterra, La rebelión de Rómulo Gallegos, y en cuentos de autores más contemporáneos, resulta evidente que el lenguaje, los procedimientos de que se vale el autor para desplegar la trama de su relato, los comentarios que desliza a propósito de los acontecimientos que narra, y el juzgamiento moral o ético de sus personajes, hace que el lector se sienta "fuera" de la narración. No resulta pueril la imagen del cuentista instalado en la cúspide de un mirador; invitando al lector a presenciar la trama de la vida venezolana, junto con él, desde lo alto. Precisamente, de esa "distancia" emanaba la lucidez, la coherencia, la lógica formal que ha nutrido la narrativa venezolana hasta mediados de siglo.

estar poseído por su Camilo Ortiz. Así, mientras Márquez-Salas nos dice que "Apoyando la muleta sobre la tierra encharcada, avanza el indio Genaro", y ya estamos frente a un escenario y frente a un personaje, Adriano González León afirma que "Hay un trazo de neblina puesto delante de los ojos" (punto), y somos llamados a ingresar en una subjetividad que anula la nuestra, y si queremos seguir no hay más alternativa que hacerlo interiorizándonos dentro de aquél del que sólo sabemos que tiene un trazo de neblina delante suyo.

Durante medio siglo, por encima de la materia narrativa ha flotado la conciencia y la perspectiva del autor, y también, inevitablemente, la del lector. En De cómo Panchito Mandefuá cenó con el niño Jesús el procedimiento es absolutamente transparente, y podríamos reducirlo a un "aquí estoy yo, José Rafael Pocatterra, autor y observador; aquí estás tú, lector; y allí está Panchito Mandefuá, pintoresco, rebelde y generoso vendedor de loterías, que no eres tú ni tampoco soy yo". En cambio, autores representativos de la nueva cuentística, tales como Antonia Palacios, Adriano González León, Salvador Garmendia (sobre todo en su espléndida novela *Los pequeños seres*), Esdras Parra, suprimen ese viejo artificio de triangular realidades diferentes, y se lanzan a la aventura literaria de crear dentro de la narrativa venezolana un artificio que no pretenda desenvolverse frente al lector una realidad objetiva y racional, sino que trata de arrebatar a éste de su mundo para sumergirlo en el mundo y la atmósfera alucinatoria de sus relatos. Así, de observador externo de la realidad, el lector se convierte en copartícipe de ésta; mientras que el lector de Panchito Mandefuá o de Llueve sobre el mar de Gustavo Díaz Solís está apoltronado en su asiento de la platea, quien lea El arco en el cielo necesariamente aceptará, aunque sea parcialmente, la ilusión de estar en la cabina del camión, si es que resiste la sugestión de sentirse él mismo Camilo Ortiz.

En realidad, la nueva cuentística venezolana propone al lector que convenga en el artificio (porque se trata de otro artificio) de habitar en la conciencia del protagonista, y de sufrir desde allí, y no desde el autor, su drama y su aventura. De este desplazamiento que lleva al lector a salirse de sí para incorporarse al mundo subjetivo del protagonista es que surge el carácter hermético y alucinatorio de cuentos como *Continente de verbas*, *Las islas*. El arco en el cielo, *El insurgente*, que son plenamente representativos de lo que se está haciendo hoy en día dentro del cuento venezolano más vanguardista y experimental.

Esto significa que no sólo ha cambiado la naturaleza de la relación entre el lector y la obra literaria, sino que también se ha producido un cambio substantivo en la esencia del ejercicio de la lectura. Si antes se trataba de una actividad mental eminentemente lógica y racional, ahora tiende a ser un fenómeno sutilmente hipnótico. No es una tesis arbitraria, pues la hipnosis es el sometimiento de la conciencia y de la voluntad del sujeto a la del hipnotizador, y en la nueva cuentística venezolana, al suprimirse el juego de perspectivas y distancias entre autor, lector, y asunto de la narración, se exige que el lector se desprenda de sí mismo, de sus puntos de referencia individuales, y que se someta a la atmósfera y al clima de la narración no a través de su subjetividad sino a través de la del protagonista.

La segunda innovación técnica que define a la nueva cuentística venezolana consiste en una reducción o miniaturización del ámbito temporal y espacial donde se desenvuelve la narración. Este proceso, creemos, se encamina a encontrar proporciones individuales (es decir, a la medida del individuo) para condicionar el desarrollo de la trama. Los autores que propician y crean la nueva cuentística venezolana abandonan las dimensiones del fresco histórico o del enmarcamiento de una vida en una decena de páginas, y comienzan a escribir desde la perspectiva de un par de ojos, generalmente míopes, y que a veces no ven más allá de sus propias narices o de su propia sombra. Igualmente, tratan de que el transcurso de la acción guarde relación con el transcurso "real" del tiempo objetivo. Por ejemplo, el cuento de Esdras Parra, *El insurgente*, se reduce a una espera bajo la lluvia, y acaso puede acontecer en una fracción de media hora, y los lánguidos pero torturados relatos de Antonia Palacios acaso transcurren en una brevísima ráfaga de tiempo. Mientras en Guachirongo Julio Garmendia nos describe la relación entre toda una ciudad y los crepúsculos de la región, haciendo así una literatura parcialmente paisajista, Esdras Parra nos habla de un adolescente adosado a una pared que "exploraba con los dedos la superficie áspera, rugosa del muro, luchando por contener el ligero temblor de las manos", y estamos más próximos a compartir una experiencia vital y honda, a pesar de ser básicamente más trivial y menos extraordinaria que la que nos propone Julio Garmendia.

Después de estos brevísimos comentarios a propósito de algunas características fácilmente verificables en la nueva cuentística venezolana, y de establecer un paralelo entre ésta y la narrativa tradicional, vale la pena cerrar estas líneas introductorias haciendo un balance valorativo. Creemos que el acortamiento de la "distancia" entre el lector y el mundo de la narración hace que el nuevo cuento venezolano no se quede lícitado a servir de instrumento mediante el cual el lector se puede aproximar a una realidad determinada, sino que pase a convertirse en una categoría de las experiencias vitales al alcance del individuo contemporáneo. Es decir, la literatura narrativa deja de ser un medio, un vehículo, para convertirse en un fin en sí misma. Simultáneamente, al obligar al lector a aceptar la ilusión de que ve el mundo a través de los ojos y como catalizador de la acción, al obligar al lector de la conciencia del personaje que el autor escoge a salirse de su propia circunstancia, la nueva cuentística venezolana ayuda a romper el aislamiento vital del hombre, y viene a ser un medio de desalienación de la sociedad moderna.

En lo que respecta al campo estrictamente literario y estético, podemos verificar un avance resuelto hacia la elaboración de un lenguaje narrativo que no le deba favores ni servicios al lenguaje de ningún otro género literario. A lo largo de toda la literatura occidental, y sin que la narrativa venezolana pudiera escapar a esta constante, el cuento y la novela han compartido en mayor o menor grado el lenguaje, la estructura y el ritmo de otros géneros, desde el biográfico hasta el costumbrista. Pero en la actualidad, y no sólo en Venezuela, sino en todos aquellos países donde existe una vigorosa narrativa experimental y de vanguardia, se tiende a buscar y elaborar un lenguaje narrativo que no sea anexasable por ningún otro género literario y que no tome prestados de éstos ninguno de sus recursos o de sus apariencias.

Por último, creemos pertinente señalar nuestra creencia personal, que es también postulado inherente a la actividad del Instituto Latinoamericano de Vinculación Cultural, auspiciador y promotor de esta antología, que una literatura nacional no se realiza plenamente sino en la medida en que se establece entre ella y su público natural una corriente simbiótica en ambas direcciones. Por ello confiamos que esta edición, destinada al público venezolano y luego al de todo el continente, sirva para mejor conocimiento e interpretación de la tierra de Bolívar.

el tiempo de una inmolación

Manuel Moreno Jimeno
Delirio de los días
Insula. Madrid, 1967.



Manuel Moreno Jimeno tiene avanzado dentro de sí palmos de socavación interior, confrontaciones para ahondar el conocimiento de un ser que oscila entre la cavilación y los ardores del misterio. "El Delirio de los Días", muestra las evidencias crispadas de quien sobrevive a la implacable tensión de sí mismo. Cada una de sus líneas febriles viene marcada por un sello devastador. Brota la lucidez, la contenida vigilancia de sus signos en los cuales transparenta el pleno dominio de sus vocablos y no oculta una permanente laceración:

"Te encaminas tras el cortejo del
(día desierto
A sombra traviesa
te envuelve la ráfaga hiriente de
(la tempestad
Se abate allí a ciegas
Tu cabeza errante".

A esta poesía que pretende esquivarse de sí misma, corresponde un alma no menos elusiva y atrayente. Los cinco años que lleva en Venezuela, este poeta maestro de las jóvenes generaciones del Perú (nació en Lima, 1913), los ha opuesto a toda tentación publicitaria. A Barquisimeto le llegaron los ejemplares de sus "Poémes Choisis", edición bilingüe traducida por el poeta belga Marcel Hennart, que recopila textos de sus obras "Así Bajaron los Perros", 1934; "Los Malditos", 1937; "La Noche Ciega", 1947; "Hermoso Fuego", 1954 "Las Citas" (una antología seleccionada por el autor con ilustraciones de José Luis Cuevas) y estos "Delirios de los Días", que ahora aparecen en una bella edición de Insula. Debemos agregar que ha traducido a Paul Eluard, René Char y Dylan Thomas.

Moreno Jimeno elude el tono coloquial, de fulguraciones domésticas, tan acentuado en la poética peruana y que alcanza, con César Vallejo, un plano supremo capaz de transmutar los viejos riles del idioma. Esta elección por lo que tiene de afirmada en ecos de resonancia interna, no envuelve una intensión valorativa. El poeta halla su forma en un rigorismo acervo, de cuidada adjetivación nada efectista y símbolos reiterados. Su técnica bordea el objeto desde el clamor, sin otra grafía invisible, y en esta manera de serfe fiel, llega a sortear los puentes de sus caos: "violentas las sangres, trasponen vertiginosas los abismos". (Acotemos al margen la estimativa personal de que Vallejo, tan individualizado por los críticos, responde a un estado verbal, una fábula mestiza, común a poetas del ande americano. Un ecuatoriano como Jorge Reyes, o más modernamente el peruano Carlos Germán Belli, con su desenfado arcaico-mo gongorino, participan por igual, desde sus personales distinciones, de ese tono común que a ratos pa-

rece trasvasar secretamente otra lengua. Esto tal vez sea más perceptible a la distancia. Reparemos en esta afirmación del novelista español Juan Goytisolo: "me llamó mucho la atención, cuando estuve en Cuba, ver que la estructura del habla cubano era distinta de la nuestra". Esta constatación tan palmaria puede evidenciar estados paralelos de habla en período naciente, a uno de los cuales se suma ese tono del ande americano de tan peculiares destellos).

Parco en sus elementos, Moreno Jimeno restringe la noción de su clamor a símbolos icásticos, desechando a conciencia el tanteo en los muros de todo laberinto. Su obra recoge el mérito de la fidelidad a sí misma cuando, vista en conjunto, "no sabe lo que vendrá y persiste en el camino que se quiebra hacia adentro, más profundo, más profundo".

Hay en su poesía una alusión reiterada a contraponer el hoy devastador ("hoy es el día más cruel / siempre hoy") con la esperanzada ventura del mañana. Poeta identificado en su ser con la destrucción de un reino expugnado, parece cavilar el signo de las caídas y entregarse a las oscuras fuerzas con que asedia lo real. Su pregón de una fé vigorosa. De esa confrontación nacen estos diarios delirios, y la tensión que parece sobrecargar cada palabra al máximo de su peso verbal, procura el equilibrio de esta antimonía que gravita a lo largo de toda su obra. No por azar uno de sus libros se llama "Negro & Rojo".

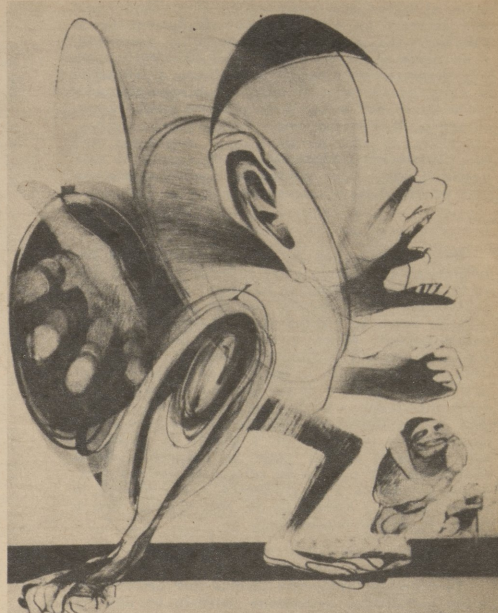
Aquella observación de Octavio Paz de que muchos poemas náhuatl podrían transcribirse mejor al tallado director de la piedra antes que a las estrofas castellanas, le es familiar en la medida en que su palabra posee una talladura a saltos de brusea sangre, y cada vocablo parece sobrevivir a un rojo vivo interior.

Al volver la página última de estos "Delirios" se retorma la certidumbre de haber sellado el tiempo de una inmolación. "El siniestro no cesa", nos confiesa a todos el autor. Ese doble siniestro de transponer el sueño de la tierra con la migaja vital y el otro, del que somos testigos, de volver a diario sobre la página blanca del poema que crece y nos devora. (El poeta como siervo del idioma, y no su dueño, como lo asienta T. S. Eliot). Moreno Jimeno, en la adustez de su creación, en el plegamiento enfático hacia sus personales medios líricos, opone a la flagrancia de los militantes del caos expresivo, una necesidad de certificarse en ellos mismos y de abrir la palabra sólo en el centro de la total humildad.

Litografía de José Luis Cuevas, Mexicano



Dibujo de ALIRIO RODRIGUEZ, venezolano.



EXPOSICION LATINOAMERICANA DE

DIBUJO Y GRABADO

LA Exposición Latinoamericana de Dibujo y Grabado (*) ha suscitado profundo interés en Caracas. Si pensamos que el público ha llenado la sala de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela, es sustancialmente el mismo que con igual admiración había presenciado poco antes la obra destelante del argentino Julio Le Parc, tan opuesta en muchos sentidos a todo sentimiento tranquilo, encontraremos aquí abundante materia de reflexión.

En el fondo estas dos manifestaciones podrían a primera vista hacer pensar que el espectador está hoy en el disparadero de tener que elegir entre un arte de base tradicional y una especie de acontecimiento que sobrepasa los términos artísticos en que está planteado para abordar específicamente problemas de comunicación audiovisual resueltos tecnológicamente, pero al que va no cabría aplicarle el vocablo arte. No existe a nuestro parecer antinomia. El artista "único e inspirado" que ha hecho la historia del arte, y que estaría representado aquí por el grabador o el dibujante, subsiste plenamente junto al investigador que se apoya en lo tecnológico, y frente a ambos creadores sólo nos queda poder medir el grado de desarrollo de su conciencia artística. Es una conciencia que se traduce en términos de historicidad y progreso, en ambos casos, pues no creemos que Le Parc haya avanzado más que el mejor de estos grabadores. Esta conciencia, quiérase o no, se abre sobre mundos personales, cerrados o abiertos, y es aquí donde las concepciones o teorías radicales de los experimentalistas fallan: todo cuanto se hace en el terreno del arte (o que lo toca) refiere incuestionablemente una visión peculiar del mundo, que corresponde a la del creador individual, aunque éste utilice la más avanzada tecnología.

"El grabador ha hecho una incisión profunda en el mundo", ha escrito Latsansky, y es evidente que esta frase concierne a la sobrevivencia de un arte que podría estar condenado a muerte, como la pintura o la escultura tradicionales. Y, no obstante, asistimos a su auge; tiene actualidad ese pensamiento no sólo porque el arte de grabar sea, como dice P. Westheim, una "enfermedad contagiosa", sino porque su permanencia, su grado de penetración en la civilización actual es lo bastante arraigada para que no se justifique su enorme importancia en nuestra cultura. Que un arte que comenzó por ser un medio mecánico de reproducción de imágenes, adquiere hoy la autonomía que le atribuimos, demuestra, por otra parte, la pasión que nuestra época ha puesto en todo aquello que surge de una base técnica. El grabado, que ha conocido mundialmente un extraordinario auge desde 1955 a hoy, prueba también el vértigo experimental que nos contagia a todos por igual. Esa base experimental se asienta sobre los múltiples aspectos técnicos que debe resolver el grabador, de ese modo en que el problema termina por convertirse en un accidente estimulador. Ninguna regla parece llamar más a la libertad que aquella que a primera vista aparece como invencible. Y gracias a que existen normas que lo rigen, el grabado conserva una fresca actitud para intentar las vías más libres y originales.

Existe una tendencia creciente por parte de los pintores a valerse del grabado; lo demuestra cualquier exposición actual; ello incide en la considerable influencia que el grabado moderno ejerce sobre la pintura misma; algunos pintores y escultores, por caso, no sólo se han consagrado profesionalmente al grabado, sino que a veces utilizan sistemas de impresión, como el foto screen a la serigrafía comercial, propios de la estampa, aplicados a resultados pictóricos, cuando no a formas tridimensionales, objetos, etc. Estas formas de interacción de técnicas son frecuentes en nuestra época y prueban una vez más la dificultad de concebir los géneros puros. De otra parte, se observa una marcada tendencia a la "mecanización" en el arte, a cuyos logros se presta el grabado como posibilidad y solución; se trata de la intención de muchos artistas contemporáneos de lograr en su obra un tipo de "acabado industrial", como si la máquina y no su mano hubiera intervenido; apreciamos en esto una forma de ir contra la tradición y un medio de valerse de los métodos de nuestra civilización, lo cual se da por rechazo y cansancio de formas ya conocidas y tratadas. Tal "trompe l'oeil" técnico surge a partir del Pop art, el op y el llamado Minin art, que opera sobre todo por la vía del diseño geométrico. En cierto modo este "acabado" exento del gesto y de la intervención de la mano (la tactilidad, la *touche*, la mancha, los valores, los tonos, etc), encuentra en cierto grabado un gran aliado, y a ello hay que añadir, como factor que contribuye al incremento de la gráfica, el hecho de que se esté produciendo afortunadamente en escala mundial un fenómeno de "desvalorización" de la obra de arte. Desvalorización se entiende aquí por multiplicación de una misma imagen u objeto para abaratar su precio de adquisición y hacerla asequible a clases económicas de mediano ingreso. Esta "democratización" tiene en el grabado un vehículo altamente pródigo. Para citar algunos casos, pensemos en los grabados del famoso escultor británico Paolozzi, cuyo tiraje "industrial" permite un costo excesivamente módico; o en los grabados de Antonio Seguí, quien concurre a la Exposición Latinoamericana, y cuyas estampas, en ediciones de 50 ejemplares, se venden al público a razón de 30 dólares por ejemplar. Un caso palpable de desinflación de la obra es el de Le Parc, quien no sólo multiplica enormemente las ediciones erigráficas de sus relieves planos, sino también produce (y autoriza su producción al nivel del diseño industrial) múltiples de sus esculturas.

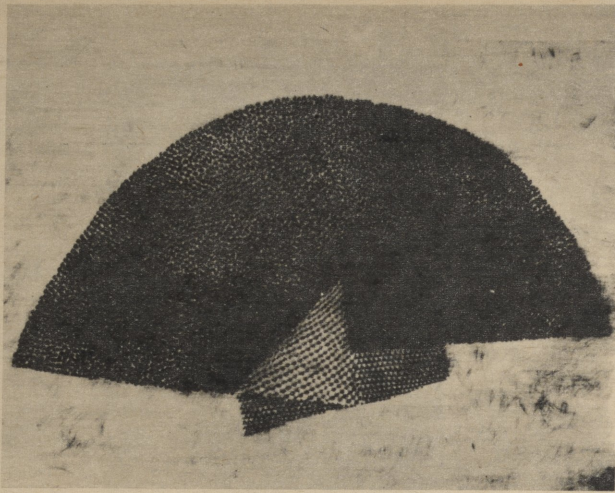
No sucede lo mismo con el dibujo, un arte cuyos mecanismos de ejecución están dirigidos a crear obras únicas, por medios mucho más artesanales y encadenados a la tradición. En este sentido podemos decir que el dibujo no ha corrido la misma suerte en la Exposición Latinoamericana, y si numericamente es el envío de mayor fuerza, no sucede así en cuanto a calidad y resultados, comparado con el pujante grabado. Si hacemos algunas excepciones, donde los envíos son de extraordinaria calidad, se podría concluir que el dibujo, en líneas generales, se presenta en la Latinoamericana como una expresión accidental de la pintura, ligada bastante a la suerte de ésta y realizada por pintores profesionales que se sirven del dibujo como de un diseño. Sólo en ca-

sos aislados como Pedro Alcántara o Dámaso Ogaz, para solo nombrar a dos expositores extranjeros, participamos de una concepción integral del dibujo. Se adolece aquí por otra parte, de grandes figuras, con la excepción de Cuevas, quien solo envía en la sección de grabado. El dibujo caligráfico, tan referido a las cualidades más puras y nobles de este arte, apenas tiene representantes como por ejemplo en el caso del venezolano Antonio Marín, mientras que un número alto de artistas resuelve el dibujo como si se tratara de una pintura.

Si esta exposición pone de manifiesto el alto nivel técnico alcanzado por la gráfica en Latinoamérica no es por simple repercusión de un fenómeno que está ocurriendo en Europa y los Estados Unidos, desde hace unos 15 años. Puede decirse que el grabado latinoamericano ha cumplido su propio ciclo, y aquí debemos hacer mención, independientemente de lo que ha ocurrido en otras latitudes, de la gráfica de ciertos países como México, Brasil y Argentina (últimamente Chile), países que cuentan con una tradición, amén de que sus mejores grabadores están catalogados internacionalmente. Mucho más robusto y joven que el movimiento mexicano —que fue considerablemente fuerte en la década del 30, sobre todo en materia de xilografía— es la gráfica del Brasil, de sentido renovador, y que ha producido ya a un grabador que posee el Premio Internacional de la Especialidad en la Bienal de Venecia. Tal vez esa apertura del grabado brasileño a las corrientes actuales, le permita un más amplio campo de difusión y una contemporaneidad que el grabado mexicano se ha negado; grabadores como Luiz Arthur Piza, Ixabel Pons o Roberto de La Monica se hacen presentes por su país, y muestran la versatilidad de sus técnicas, más tradicionales en los primeros que en el último. Más regionalista, el grabado mexicano respondió sólo a través de Cuevas, conocido artista cuyas litografías están tratadas para poner de relieve precisamente las virtudes de un gran dibujante. Creemos que faltó aquí la anexión de una muestra amplia de la xilografía mexicana. Otro país que cuenta con un movimiento importante es Chile: Eduardo Vilches, representado por sus estampas de claros y sólidos acentos geométricos, es con toda seguridad uno de los mejores grabadores en madera con que nos podamos tropezar en cualquier exposición de grabado en el mundo. Por Argentina, Porter, que utiliza técnicas combinadas para conseguir un efecto expresionista muy noble, jugando con figuras de personajes, y Antonio Seguí, a quien ya nos hemos referido.

Son, en fin, muchos los ejemplos de grabadores que podríamos citar, si dispusiéramos de espacio suficiente y no fuera ésta una simple crónica. Los ejemplos están a la vista. Demostración del éxito de esta exposición (que es el éxito del grabado en general) es el alto número de obras adquiridas, tanto de artistas nacionales como extranjeros.

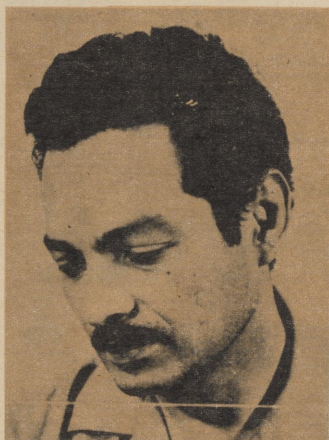
En la situación especial de encrucijada artística en que se encuentra Venezuela, la Exposición Latinoamericana —que deberá celebrarse, en principio, en forma de bienal— representa una fuente de energía para nuestro movimiento gráfico. Como movimiento joven, aún no ha entrado en una etapa de experimentación y desarrollo a mayor



Grabado de ARTHUR LUIS PIZA, Brasileño



José Luis Cuevas



Luis Chacón

escala —la gráfica venezolana necesitaba de esta confrontación en nuestro suelo—, a la que estará aportando su propia y joven experiencia. Una experiencia que se reporta en parte a la edad misma de la Exposición Nacional que desde 1959 ha venido auspiciando la Universidad Central. No obstante una tradición reciente, nuestro grabado artístico —del cual se tomó conciencia por primera vez hacia 1936, en la Escuela de Artes Plásticas, pero que solo después de 1959 alcanzó un desarrollo— ofrece aquí una variada imagen, tanto por el número de sus cultivadores como en las diversas técnicas empleadas. La sección venezolana reúne una muestra que no difiere de los conjuntos presentados anteriormente en la Exposición Nacional; casi todos los exponentes, con excepción de algunos jóvenes, eran conocidos a través de este salón, donde muchos de ellos han obtenido premios.

Elisa Elvira Zuloaga, cuyos aguafuertes son de calidad técnica excepcional; Luis Chacón, quizás nuestro grabador más reconocido internacionalmente y quien practica una técnica de ensamblaje muy personal para conseguir efectos en relieve de formas cromáticas muy puras y simbólicas. Luisa Palacios, pionera del grabado a través del importante grupo "El Taller", ganadora en dos oportunidades del primer premio de la Exposición Nacional. Guevara Moreno, que domina ampliamente en su especialidad la litografía; su alumna Luisa Richter, con su tenso grafismo, y Milos Yonic, residente ahora en New York desde donde ha enviado sus estampas en litografías.

Junto al nombre de Elisa Elvira Zuloaga habría que citar a los de las artistas que trabajan en su taller: Teresa Casanova, en cuyos grabados se ve la intención de sacar provecho a técnicas de impresión novedosas que emplea en sus pinturas, combinándolas con el aguafuerte: Mary Brandt y Maruja Rolando.

Sin ánimo de pretender convertir este artículo en un catálogo de nombres, cabe destacar, por último, la participación de otros artistas ya amplia-

mente conocidos como Annelies Feige, y José Guillermo Castillo o Alirio Palacios; y entre los más jóvenes, es necesario llamar la atención de Frank Santana y Ramón Aguirre, lo mismo que sobre José Antonio Quintero y Juan Santana, quienes ponen de relieve singulares aptitudes para el grabado investigativo.

El dibujo siempre más nutrido en número de participantes que el grabado, aun cuando falten algunos nombres de relieve, se amolda en líneas generales a la imagen que tenemos del desarrollo de este género en Venezuela. Los creadores son aquí suficientemente individuales para que, al contrario de lo que sucede en el grabado, se pueda hablar de alianzas de grupos o movimientos. Confirma así este dibujo una actividad paralela dentro del oficio de pintores que casi todos practican. No existen en Venezuela dibujantes profesionales dedicados exclusivamente a esta disciplina, como sucede ya en el grabado. La participación venezolana, empero, cuenta con un excelente conjunto de obras, entre las cuales cabe destacar las de Berman, Contramaestre, González Bogen, Dávila, Florís, José Luis Garrido, Guevara Moreno, Roberto González, Angel Luque, Antonio Marín, Moya, Alirio Palacios, Alirio Rodríguez, Régulo, Richter, Andrés Salazar, Edgar Sánchez, Sardá, Trómpiz, Modesta Hernández, Mirna Salamanques, Cornelis Zitman, Menéndez, etc.

(*) La primera Exposición Latinoamericana de Dibujo y Grabado ha sido coordinada por el Departamento de Extensión Cultural de la Facultad de Arquitectos y Urbanismo de la U.C.V., y auspiciada por las siguientes instituciones: U.C.V., INCIBA, Ateneo de Caracas, Creole Petroleum Co., Electricidad de Caracas, Comisión del Cuatricentenario de Caracas, Ministerio de Relaciones Exteriores y el señor Pedro Vallenilla Echeverría.

VIGAS: EL RETORNO DE LAS BRUJAS

ROBERTO GUEVARA

FUE precisamente en esta misma Sala Mendoza, que actualmente presenta sus trabajos de los últimos dos años, donde vimos la última gran muestra personal de Oswaldo Vigas en Caracas. Poco después se presentó una gigantesca retrospectiva del pintor en Valencia, toda una enseñanza de consecuencia, de visible y fiel desarrollo de una búsqueda personal. Una etapa tras otra, una manifiesta necesidad de transformación que casi podía predecirse, un aceptar las implicaciones de la pintura como un imperativo. Así se veía la retrospectiva de Vigas, que desafortunadamente no pudo ser presentada nunca en Caracan. Allí, como si la intención fuese pedagógica, podía fijarse claramente un itinerario del artista dentro de tantos movimientos, de tantas solicitudes, de tantos caminos que a lo largo de las últimas décadas han estado tentando a nuestros artistas. Después de esta exposición, la aventura plástica de Vigas había culminado en una especie de explosión de rasgos y figuras, un gestualismo violento, como puede serlo el de Appel o Pollock, al cual se quería además añadir un poder de sugestión formal, de figuración pasajera, casi diríamos fugaz. Cumpliendo la secuela de lo abstracto, desde los núcleos enquistados, hasta el estallido de rasgos figurantes, Vigas se enfrentó con la presencia fantasmagórica de sus antiguos y eternos personajes, sus demonios terrenos, sus apariencias multiformes y multivalentes: las brujas o señoras, que ahora se instalan definitivamente en su ámbito pictórico. Es un retorno que el artista parece recibir con regocijo. Que ataca desde muchos ángulos, con pluralidad de vías y procedimientos, como si quisiera explotarlo tanto como sea posible. Con el entusiasmo de un encuentro largamente esperado y recibido con regocijo. ¿Es acaso que el artista se mueve más a sus anchas en este ámbito figurativo, alusivo, apoyado en el cromatismo deslumbrante, las atmósferas ambiguas y seductoras, la profusión de formas asociadas a diversos reinos? Tal es la impresión que deja este recuento de trabajo activo y constante. Un trabajo que desborda la intención crítica, porque resulta disímil, desbordante en sí mismo, multiplicado en sus esfuerzos. A ratos sobresale el dibujo sobre el pintor. A ratos domina la composición de una estructura central, convertida en ente aislado. En otras oportunidades todo es una sola atmósfera, como en el caso de la "Señora Visceral", desmembrada en el espacio, ocupando toda ella el espacio para dejar instaurada su realidad. En otros momentos el personaje, casi expresionista, aun por la intención de los rasgos, pasa a ser el eje de la unidad plástica. Vigas está inquieto, a la manera de una inquietud que lleva por dentro un doble germen: insatisfacción y febril impulso. Ahora su pintura es más familiar a lo que se ha denominado una tendencia americanista, con Tamayo, Lam y Matta como ejemplos. Por los momentos estamos dudosos entre la sorpresa y la aceptación comprensiva de un retorno que viene a restablecer el orden verdadero de las cosas. Cuando vimos su última exposición en Caracas llegamos a conjeturar otras salidas, otros lenguajes. Pero es el artista quien define un camino, no el crítico. Se trata, después de todo de su destino, de su realidad permanente en tanto que creador. Si deberíamos resumir nuestra impresión de la muestra, se podría definir como una vastedad heterogénea que no colma. El juicio crítico es más complejo: Vigas vuelve a un Vigas, ¿es esto una limitación o fidedigno re-encuentro? 7

La transcripción de la entrevista a Joao Guimaraes Rosa, originalmente publicada por la revista Realidade, y que incluimos líneas abajo, pretendía ser el homenaje de nuestra casa al gran novelista brasileño a propósito del creciente éxito, en idioma español, de su novela *Gran Sertón: Veredas*. Sin embargo, los imponderables hacen que estas páginas adquieran penosa actualidad, pues el 19 de noviembre, en Río de Janeiro, súbitamente se truncó su existencia. Si forzados por esta circunstancia tuviéramos que improvisar una valorización de su obra, habría que resaltar cómo vitalizó literariamente el portugués hablado en Brasil, y cómo, ya dentro del campo más amplio de la literatura latinoamericana, y con mayor aliento que Juan Rulfo, logró jerarquizar y recrear el lenguaje coloquial de los seres elementales que hunden sus pies en el barro de un continente básicamente primitivo y violento. En la medida en que Joao Guimaraes Rosa, narrador visceralmente "intelectual" y sofisticado, hombre de sabiduría y copiosa erudición y de hábitos cosmopolitas, cuyo singular parangón podría ser nada menos que Jorge Luis Borges, nutrió sus vastas recreaciones verbales con el habla popular de campesinos, ganaderos, arrieros, bandidos de las "fronteras interiores" de su país, libró y ganó su batalla personal por demostrar que la literatura alcanza sus mejores posibilidades cuando cristaliza y transforma la materia palpitante del idioma vivo. Por ello, conforme el cuento y la novela dejan de sustraer sus valores del contenido temático de la narración, y conforme el escritor de nuestros días adquiere conciencia de que la anécdota no es más que un pretexto o un envoltorio que le permite, en la medida de su talento, plasmar un lenguaje original que tiene valor y justificación en sí mismo, se ha ido apre-

quinto piso. Un apartamento limpio, con tres cuartos, una sala amplia y un invernadero. Uno que otro domingo, el doctor Joao desciende del mismo para pasar un rato junto a su nieta en el corredor que se extiende desde la calle hasta la puerta de entrada del edificio, y que está adornado con una palmera y algunas otras plantas adosadas a las paredes. Cuando permanece en su casa, casi siempre escribe. Los vecinos están acostumbrados a oír el ruido que hace la máquina. Vive en compañía de doña Araci, su esposa.

UNA ENTREVISTA IMPOSIBLE

EL teléfono repica sobre el escritorio de su despacho en el Palacio de Itamarati. Se trata del novelista Paulo Dantas, uno de sus amigos más íntimos. Ha viajado desde Sao Paulo con el propósito de verlo: —Estoy en Río. Vine para hacerle una entrevista. ¿Se puede? —No, de ninguna manera. Entrevista, no. No me gustan. Bien sabe usted lo que pienso de las entrevistas. No insista. —¿Ni siquiera por tratarse de mí? —Ni siquiera por eso. Aprecio mucho a mis amigos, pero me desagradan las habladurías de la prensa, porque deforman todo. Me sacan de quicio. —Eso es cierto, Guima, pero yo no soy periodista. Claro que sé que usted se defiende de la prensa con uñas y dientes. —Más que con uñas y dientes. Con uñas y tridentes. Con fríos y calientes. A Guimaraes Rosa, pues, no le gustan las



GUIMARAES ROSA

visto por TERCEROS

Otoniel Santos Pereira

ciando la obra de Joao Guimaraes Rosa, hasta alcanzar resonancia en los países europeos que permecen más atentos a la actual renovación de la narrativa. El sorprendente genio de Joao Guimaraes Rosa no constituye fenómeno singular en Brasil, pues su gloria es compartida por Heitor Villa Lobos en la música, por Cândido Portinari en la pintura, y por Manuel Bandeira en la poesía.

—Puesto que él mismo lo quiere así, casi nada se sabe del hombre a quien muchos consideran el mayor escritor brasileño de todos los tiempos.

—El presente reportaje se hizo mediante pesquisas e informaciones que suministraron personas allegadas al autor de *Grande Sertão, Veredas*.

HACE más de treinta años que Francisco trabaja como conserje del edificio de nueve pisos de la calle Francisco Otaviano, situada en la Zona Seis, más o menos en el lugar donde empiezan a encontrarse Copacabana e Ipanema. Francisco sabe que el doctor Joao es una persona importante.

—Siempre está de actualidad... Pero eso no es todo. Cada mañana, entre ocho y ocho y media, un automóvil negro, provisto de placas blancas, se estaciona junto a la acera, en frente de Francisco, para recoger al doctor Joao. Se trata de un automóvil oficial del Ministerio de Relaciones Exteriores, encargado de conducir al Embajador Joao Guimaraes Rosa hasta su despacho.

El doctor Joao no es muy proclive a las intimidades. Es poco, en verdad, lo que se sabe de él. La mayoría de la gente sólo sabe de su vida lo mismo que puede saber el conserje: que es alto y anda siempre vestido con elegancia; que vive entre su casa y su trabajo; y que pocas veces sale de su propio apartamento, situado en el

entrevistas y no las concede ni siquiera a sus más allegados. Cuando éstos publican algún texto suyo, o sobre él, lo hacen, por lo general, con su autorización. Provistos de una suerte de imprimatur o nihil obstat. Ellos pueden llamarlo Guima, o Rosa, o darle, si quieren, cualquier otro nombre, pero siempre como amigos, nunca como reporteros. El mismo explica por qué: —Nada de efusiones íntimas para todo el mundo.

Sus amigos le prometen preservar y defender su misterio.

—El no quiere que lo descifren, ni puede ser descifrado —explica el crítico y ensayista Leo Gilson Ribeiro—. Una vez, cuando anoté detalladamente una de nuestras conversaciones telefónicas de varias horas y quise publicarla a manera de entrevista, él se sintió humillado, desorientado, y me prohibió difundir esa vulgarización de la personalidad que presupone cualquier entrevista, aunque no me lo dijera en idénticos términos.

Guimaraes Rosa arguye que la clave de su enigma, y la única fuente a la cual recurrir para conocerlo, se encuentra en sus libros.

—Es en ellos donde está el meollo. Al revelar los motivos de su alergia ante los cuestionarios, responde de una sola vez a todas las preguntas posibles: —Soy parco por temperamento. Cada vez que me hacen una entrevista, quedo profundamente decepcionado de lo que he dicho y de lo que dicen de mí.

Una de las funciones que asume personalmente doña Albertina, su secretaria en la División de Fronteras de Itamarati desde hace casi diez años, consiste en evitar que violen la intimidad de su patrón. Ella ha visto a decenas de reporteros tratando de pasar por la puerta de su oficina con el fin de penetrar en el universo burocrático del Embajador. —Es un hombre retraído, ¿sabe? De Guimaraes Rosa, doña Albertina no dirá ni una palabra más, empeñada en precisar que no puede responder a ninguna pesquisa, por muy simple que ella sea: —¿Cómo dicta sus cartas? —¿Cuáles son sus normas de trabajo? —¿Sus horarios?

Apenas se le oye murmurar: —Es un hombre muy ocupado. Sumamente

ocupado.

Y poner punto final al asunto:

—Conozco y respeto su modo de ser. Sólo podría hablarle de él si él mismo me lo ordenara. Sé que no le gustan los reportajes.

En el próspero negocio del comerciante Floduardo Pinto Rosa, en la única calle de Vista Alegre, se abrió una garrafa de aguardiente mineira, de las buenas, el 27 de junio de 1908: al lado de doña Chiquinha Guimaraes Rosa, yacía un niño al que le habían puesto el nombre de Joao. En el valle del río de las Velhas, una región del Estado de Minas Gerais en la que se suele engordar ganado, ese niño residió hasta los once años. Delgado, miope, con anteojos, serio y aplicado, fue impregnándose poco a poco de las anécdotas que, sobre hombres y animales, corrían entre las sierras, planicies y llanuras de ese vasto sertón.

Un día viajó hasta Belo Horizonte, en donde permaneció hasta concluir sus estudios de medicina. Ya graduado, trabajó durante dos años, como médico rural, en Itaguara, un pueblo de la sección occidental de ese mismo Estado. Algún tiempo después, llegó a ser médico-capitán de la Policía de Minas, y en 1932, al estallar la Revolución, se alistó como voluntario para curar heridos.

Mientras tanto, sin perder tiempo, Guimaraes Rosa leía, escribía y estudiaba idiomas, los cuales ha aprendido siempre con facilidad. Entre otros idiomas vivos y muertos, sabe holandés, ruso, latín y griego. Actualmente estudia vietnamita.

En 1934 se presentó como aspirante a un concurso en Itamarati. Iniciaba así una carrera diplomática que lo llevaría a desempeñar algunas misiones importantes. Fue Cónsul en Hamburgo —en la época de la Segunda Guerra Mundial—, Secretario General de la Delegación brasileña que asistió, en 1948, a la IX Conferencia Interamericana de Bogotá, y, poco tiempo después, actuando como Jefe de la División de Fronteras, representó al gobierno de su país en un litigio fronterizo con el Paraguay. Su estadía en Bogotá coincidió con el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán y la revuelta popular que siguió a éste, durante la cual se provocaron incendios y destruc-

ciones, en una crisis de violencia que duró varios días. El periodista Antonio Callado, que acompañaba a Guimaraes Rosa y que lo perdió de vista mientras se desarrollaba dicha revuelta, lo encontró más tarde, cuando la misma había terminado. De corbata de lacio, como siempre, vestido de manera impecable, el escritor salía de la casa de Joao Neves da Fontoura, Jefe de la representación brasileña. Había pasado todo ese tiempo, lejos del teatro de los acontecimientos, alojado en un barrio elegante, leyendo obras de Proust.

EN cuanto a política, Guimaraes Rosa es antitotalitario. En su condición de escritor, no admite que la política se inmiscuya en la literatura. En marzo de este año, en México, renunció a la Vicepresidencia del Congreso de Escritores Latinoamericanos cuando —en el transcurso de un debate sobre si convenía o no que el Congreso interviniera en asuntos políticos— los delegados de Cuba y Panamá censuraron al gobierno de los Estados Unidos. Estas fueron sus razones:

—La mayor amenaza que se cierne sobre el escritor latinoamericano consiste en la posibilidad de que se convierta en político y llegue a olvidar que es escritor. Según Antonio Callado, Guimaraes Rosa cree que el hombre será libre en la medida en que logre perfeccionar su conciencia individual, no por medios políticos o revolucionarios.

LA TORRE Y EL CONVENTO

CADA existe: sólo su obra. ¿Que están peleando en Vietnam? Pues Guimaraes Rosa escribe. ¿Que está la guerra nuclear, que se acaba el mundo? Guimaraes fragua otra lengua. La torre de marfil lo ha ayudado a ser el artista brasileño más importante del siglo. Para el dramaturgo Nelson Rodrigues, Guimaraes Rosa es un solitario. El llevar una vida retirada ya le dio, por cierto, el trabajo de desmentir una noticia, publicada por los periódicos en 1960, respecto a su presunta disposición a ingresar en una orden conventual.

—Es una canallada de mal gusto, ya que soy casado y feliz, ya que nunca se me ocurriría entrar a ningún convento, a menos que sea de visita.

Casi semanalmente, el escritor asiste a algún almuerzo o va a tomar café en la librería de José Olympio, su editor. Olympio está a punto de publicar un nuevo libro suyo, titulado *Tutaméie*, y sabe que Guimaraes Rosa ha empezado otros, algunos de los cuales ya están bastante adelantados. Amigo del escritor desde hace más de treinta años, lo comprende muy bien:

—En su rica personalidad hay que distinguir dos aspectos: por una parte, el artista, el creador; por otra, la fisonomía humana, el hombre sensible a la idea de Dios. Sin ser lo que se llama un beato, es místico, espiritualista. El creador y el místico, considerados en forma conjunta, conforman el sentido de su existencia.

El Ministro Portela, que trabaja con Rosa en Itamarati, se muestra de acuerdo:

—Así como le gusta la alegría, también le gusta rezar. Es un hombre hondamente religioso. Lleva constantemente un rosario en el bolsillo.

Sin ser supersticioso o ingenuo, Guimaraes Rosa cree en lo sobrenatural.

—La suerte —acostumbra decir— es la gran ley de la vida. El mundo es dúctil. La fe es creadora.

Y, asimismo, confiesa:

—No creo en los meses, en los años. Creo en la Eternidad. Me gusta lo eterno.

En 1956, se hallaba autografiando sus libros en una congestionada librería de Sho Paulo. Le trajeron una caja llena de cupones para que, sacando uno de ellos, sorteara una colección de libros entre el público. Después de amagar con la mano izquierda, extendió la derecha, aún indeciso:

—Respeto mucho el azar y el destino.

Para el Ministro Portela, las cuatro virtudes de Guimaraes Rosa son la generosidad, el genio, el sentido de la amistad y la noción de responsabilidad:

—Es como un sol, lleva un sol por dentro. Adora la palabra alegría. Bromea con todos, se muestra receptivo ante humildes y poderosos. La primera pregunta que hace cuando recibe a sus colegas de delegación, en Itamarati, se refiere a los dulces típicos de la tierra natal de cada uno.

Tarde de autógrafos, librería atestada de gente. Guimaraes Rosa abre el volumen en la página en blanco, firma, entrega. Lo hace casi de manera automática, hasta que recoge de la mesa un libro con una tarjeta encima. En la tarjeta, un nombre de mujer. Iлона Patricia. Entonces levanta la cabeza, mirando en derredor: —¿Está aquí esta muchacha?

La muchacha se presenta y escucha una amabilidad:

—Adiviné. Un nombre tan lindo como ése



N
P

ARTEFACTOS

poemas de **NICANOR PARRA**

La Desmistificación por el Humor

LA moderna poesía chilena es una de las más significativas en todo el ámbito literario hispanoamericano. Su riqueza y su diversidad no excluyen ciertos rasgos comunes. Una capacidad para penetrar en la materialidad del mundo, así como en sus incisiones más dramáticas; un lenguaje avasallante que tiende a lo cósmico y lo telúrico; una extraña relación entre las cosas y su realidad espectral o metafísica: éstas son quizá algunas de sus características más dominantes. Poesía a la vez desencadenada y lúcida, densa y transparente. La presencia en ella de obras fundamentales le ha dado no sólo proyección continental; esas obras han creado, igualmente, una gran tradición. La obra de Pablo Neruda ha sido, hasta ahora, su punto culminante. Pero la personalidad poética de Neruda,

por su energía múltiple y absorbente, lejos de ser una influencia estimulante ha sido más bien abrumadora. De manera que frente a ella fue indispensable una reacción. Esa reacción la encarnó, en primer término, el grupo surrealista "Mandrágora" (Braulio Arenas, Teófilo Cid, Gonzalo Rojas, Jorge Cáceres, Eduardo Anguita).

Nicanor Parra se alinea también dentro de esa reacción, pero sin formar parte de "Mandrágora". Hay en él, sin embargo, una veta surrealista muy marcada y quizá una de las más originales en lengua española. Su surrealismo se veía enriquecido con una ingeniosa corriente popular, que aparece en su primer libro *Cancionero sin nombre* (1937) y que aún se continúa en sus libros más recientes. Pero sobre todo su surrealismo se orientaba no

hacia una nueva retórica —especialmente cuando ésta quería ser más deslumbrante—, sino hacia una suerte de anti-retórica: la formulación de un lenguaje reducido a su más precaria y a la vez eficaz expresión; un lenguaje aparentemente nítido, pero lleno de dobleces e impregnado de opacidad. Ese lenguaje venía a ponerse al servicio de una visión dramática y humorística del mundo, en cuya crueldad se transparentaba, no obstante, una ternura desgarrada.

Lo que mejor define a un poeta son sus búsquedas. Nicanor Parra, como pocos, se ha entregado a su experiencia creadora con paciencia y rigor. Busca no tanto la originalidad; ni siquiera una poesía nueva. La novedad y la originalidad están fuera de sus cálculos. Busca, sí, la eficacia: una expresión que corresponda a

un mundo distinto, a un mundo que ha cambiado y cuyo cambio ha arrasado con todos los valores tradicionales. "Ha pasado demasiada sangre bajo los puentes", dice. Esta evidencia ha sido el punto de partida de toda liberación: "En poesía se permite todo". Pero Nicanor Parra no tuvo acceso a esa liberación sino lentamente. Sólo diecisiete años después de la aparición de su primer libro, publica *Poemas y antiponemas* (1954), que es el verdadero inicio de su obra más personal. En él se perfila ya su verdadera estética: la antipoesía. ¿Qué es la antipoesía? No es posible definirla sino por aproximación. La antipoesía es: lo narrativo contra lo lírico, el lenguaje ordinario y coloquial contra el lenguaje cristalizado y aun privilegiado, la expresión directa contra las grandes frases y lo que el propio Parra llama los "metaforones", la visión desnuda y concreta (¿fotográfica?) contra toda elaboración e implicación simbólica. Además de ello, un clima psicológico muy intenso, una suerte de corriente onírica que se manifiesta a pleno día y no en un ámbito nocturno—sólo que de esa expe-

riencia diurna, como ya ha dicho uno de sus críticos, salen "palabras negras". Y luego el humor y el sarcasmo, que fluyen no de manera delirante, sino de un cálculo extremo y por ello mismo incisivo y desquiciante. Con todos estos ingredientes, el poeta nos da una visión escalofriante de la realidad. El lector la recibe como un impacto inmediato, no como un mensaje intelectual. Es, ciertamente, una visión pesimista. Este poeta que en la vida cotidiana es matemático, profesor de Mecánica Racional y conocedor de la teoría de la relatividad, es un escéptico. Su escepticismo es también el del anarquista: quiere hacer estallar el mundo, pero no para aniquilarlo, sino para rehacerlo. Esta es la otra cara de su poesía: una búsqueda de la plenitud original de la vida.

Después se suceden otros libros en que la experiencia de los antipoemas parece asentarse y buscar una síntesis: *La cueca larga* (1958), *Versos de salón* (1960) y *Canciones rusas* (1967). El carácter de los antipoemas está presente en ellos, pero también una poesía de corte popular y de significación simbólica. En uno de esos

libros, se dice: "Mi posición es ésta: / El poeta no cumple su palabra / Si no cambia los nombres de las cosas". Se trata, como siempre, de deshacer y cambiar la realidad, para que surja otra más elemental.

Pero la búsqueda de Nicanor se continúa en un plano cada vez más radical. Los poemas que ahora publicamos forman parte de su próximo libro por publicar. Los ha titulado significativamente *Artefactos*. En ellos su poesía anterior alcanza mayor acuidad y despojamiento. queda roto todo hilo discursivo: el lenguaje no existe sino como frases sueltas y simples notaciones. Como Beckett en el teatro, este poeta tiende a una reducción total de los medios expresivos. Y por este camino nos enfrenta al absurdo de la vida moderna. Estos poemas más que textos son *pretextos*: el lector debe resolver la aventura que ellos implican y le proponen. Son, finalmente, una gran empresa de desmistificación a través del humor. Desmistificación del mundo, pero también del lenguaje y del hombre que lo expresan.

Guillermo Sucre

SUPLEMENTO N.º 13 | imagen

cartas del poeta que duerme en una silla

I

Digo las cosas tales como son
O lo sabemos todo de antemano
O no sabremos nunca absolutamente nada.

Lo único que nos está permitido
Es aprender a hablar correctamente.

II

Toda la noche sueño con mujeres
Unas se rien ostensiblemente de mí
Otras me dan el golpe del conejo.
No me dejan en paz
Están en guerra permanente conmigo.

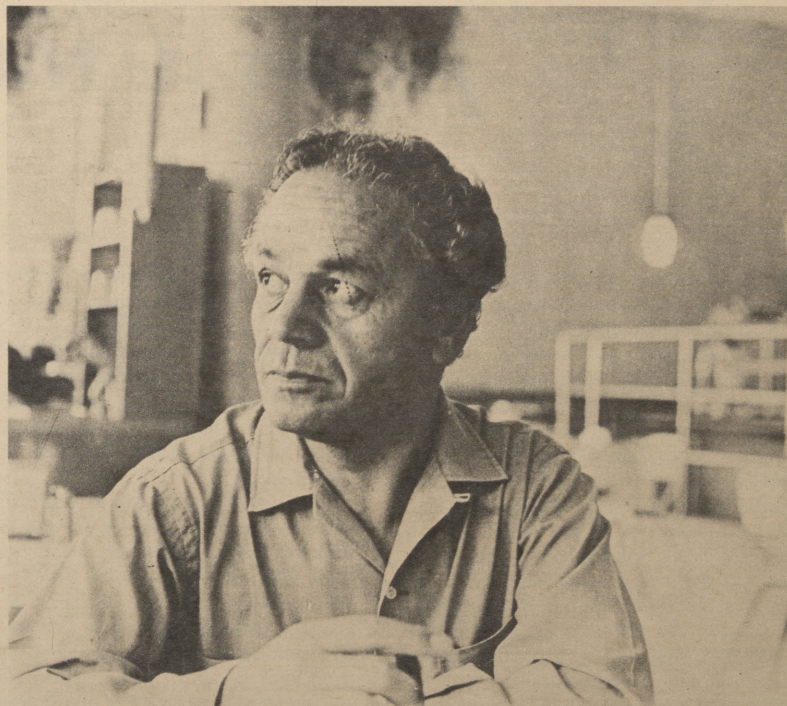
Me levanto con cara de trueno.
De lo que se deduce que estoy loco
O por lo menos que estoy muerto de susto.

III

Cuesta bastante trabajo creer
En un dios que deja a sus creaturas
Abandonadas a su propia suerte
A merced de las olas de la vejez
Y de las enfermedades
Para no decir nada de la muerte.

IV

Soy de los que saludan las carrozas.





V

Escriban como quieran
Ha pasado demasiada sangre bajo los puentes.
Para seguir creyendo creo yo
Que sólo se puede seguir un camino:

En poesía se permite todo.
Los saluda con truenos y relámpagos
El poeta que duerme en un sofá.

VI

Enfermedad
Decrepitud y Muerte
Danzan como doncellas inocentes
Alrededor del lago de los cisnes
Semi desnudas
ebrias
Con sus lascivos labios de coral

VII

Queda de manifiesto
Que no hay habitantes en la luna
Que las sillas son mesas
Que las mariposas son flores en movimiento
Que la verdad es un error colectivo
Que el espíritu muere con el cuerpo
Queda de manifiesto
Que las arrugas no son cicatrices.

VIII

Cada vez que por una u otra razón
He debido bajar
De mi pequeña torre de tablas
He regresado tiritando de frío
De soledad
de miedo
de dolor,

IX

Ya desaparecieron los tranvías
Han cortado los árboles
El horizonte se ve lleno de cruces.
Marx ha sido negado siete veces
Y nosotros todavía seguimos aquí.

X

Alimentar abejas con hiel
Inocular el semen por la boca
Arrodillarse en un charco de sangre

Estornudar en la capilla ardiente
Ordeñar una vaca
Y lanzarle su propia leche por la cabeza.

XII

De los nubarrones del desayuno
A los truenos de la hora del almuerzo
Y de ahí a los relámpagos de la comida

XII

Yo no me pongo triste fácilmente
Para serles sincero
Hasta las calaveras me dan risa.
Los saluda con lágrimas de sangre
El poeta que duerme en una cruz.

XIII

El deber del poeta
Consiste en superar la página en blanco
Dudo que eso sea posible.

XIV

Sólo con la belleza me conformo
La fealdad me produce dolor.

XV

Última vez que repito lo mismo
Los gusanos son dioses
Las mariposas son flores en movimiento perpetuo
Dientes cariados
dientes quebradizos
Yo soy de la época del cine mudo.
Fornicar es un acto literario.

XVI

Aforismos chilenos:
Todas las colorinas tienen pecas
El teléfono sabe lo que dice
Nunca perdió más tiempo la tortura
Que cuando tomó lecciones del águila.

El automóvil es una silla de ruedas.

Y el viajero que mira para atrás
Corre el serio peligro
De que su sombra no quiera seguirlo.

XVII

Analizar es renunciar a sí mismo
Sólo se puede razonar en círculo
Sólo se ve lo que se quiere ver

Un nacimiento no resuelve nada
Reconozco que se me caen las lágrimas.

Un nacimiento no resuelve nada
Sólo la muerte dice la verdad
La poesía misma no convence.

Se nos enseña que el tiempo no existe
Pero de todos modos
La vejez es un hecho consumado.

Sea lo que la ciencia determine.

Me da sueño leer mis poesías
Y sin embargo fueron escritas con sangre.

telegramas

1

Déjense de pamplinas
Yo soy el espíritu de la época

Dios hizo el mundo en una semana
Pero yo lo destruyo en un momento.

2

Háblenme de mujeres desnudas
Háblenme de sacerdotes egipcios
A escupitajo limpio
Yo me arrojo y beso la tierra
A la vez que me como mi churrasco.

Yo no soy derechista ni izquierdista
Yo simplemente rompo los moldes.

3

¿Que para qué demonios escribo?
Para que me respeten y me quieran
Para dejar constancia de todo
Para cumplir con dios y con el diablo

Para llorar y reír a la vez
En verdad en verdad
No sé para qué demonios escribo:
Supongamos que escribo por envidia.

4

Como turista soy un fracaso completo
De sólo pensar en el Arco de Triunfo
Se me pone la carne de gallina

Vengo de las Pirámides de Egipto

En verdad en verdad

Las catedrales me dan en los cocos.

5

Sepa Moya quién hizo las estrellas
A lo mejor el sol es una mosca.
A lo mejor el tiempo no transcurre
A lo mejor la tierra no se mueve.

Mientras esté en capilla
No moriré de muerte natural
A lo mejor las moscas son ángeles
A lo mejor la sangre de narices
Sirve para lustrarse los zapatos.

A lo mejor la carne está podrida.

6

Con la llegada de la primavera
Dejo de ser un hombre del montón
Y me transformo en una especie de catapulta
Que proyecta gargajos, sanguinolentos
Hacia los cuatro puntos cardinales.

Sólo la luna sabe quién soy yo.

7

Ha terminado el siglo XIX
Se me pone la carne de gallina
Quién tuviera un dedo de frente
Para correr por los acantilados
Y pernoctar al pie de la vaca.
Miren esos magníficos zancudos
Esos insuperables mamotretos
Que se van desplazando por el aire
como si fueran globos de colores.
¿Cierito que dan deseos
De tomar un pincel
Y de pintarlo todo de blanco?

8

A propósito de escopeta
Les recuerdo que el alma es inmortal
El espíritu muere el cuerpo no.

Desde el punto de vista del oído
Luz y materia son la misma cosa
Ambas se sientan a la misma cama
Ambas se acuestan en idéntica mesa.

Entre ustedes y yo:
El espíritu muere con la muerte.

la camisa de fuerza

ADVERTENCIAS

Se prohíbe rezar, estornudar
Escupir, elogiar, arrodillarse
Venerar, aullar, espectorar.

En este recinto se prohíbe dormir
Inocular, hablar, excomulgar
Harmonizar, huir, interceptar.

Estrictamente se prohíbe correr.

Se prohíbe fumar y fornicar.

JUBILACIONES

A los primeros síntomas de primavera
Llegan los jubilados
A la Plaza de Armas de Santiago de Chile
Y se sientan en los escaños de fierro
Con una pierna arriba de la otra
A disfrutar del aire transparente
Bajo una lluvia de palomas grises.

Los jubilados viven en simbiosis
Con esas aves de color temblor:
Ellos los corroboran con mani

Y ellas

a picotones amistosos
Les extraen la carne de las muelas.

Los jubilados son a las palomas

ARTEFACTOS

Lo que los cocodrilos a los ángeles.

ACTA DE INDEPENDENCIA

Independientemente
De los designios de la Iglesia Católica
Me declaro país independiente.

A los cuarenta y nueve años de edad
Un ciudadano tiene perfecto derecho
a rebelarse contra la Iglesia Católica.

Que me trague la tierra si miento.

La verdad es que me siento feliz
A la sombra de estos aromos en flor
Hechos a la medida de mi cuerpo.

Extraordinariamente feliz
A la luz de estas mariposas fosforescentes
Que parecen cortadas con tijeras
Hechas a la medida de mi alma.

Que me perdone el Comité Central.

En Santiago de Chile
A veintinueve de Noviembre
Del año mil novecientos sesenta y tres;
Plenamente consciente de mis actos.

FRASES

No nos echemos tierra a los ojos
El automóvil es una silla de ruedas
El león está hecho de corderos
Los poetas no tienen biografía
La muerte es un hábito colectivo
Los niños nacen para ser felices
La realidad tiende a desaparecer
Fornicar es un acto diabólico
Dios es un buen amigo de los pobres.

SARANGUACO

Es de noche, no piensa ser de noche
Es de día, no piensa ser de día.

Cómo va a ser de noche si es de día
Cómo va a ser de día si es de noche
¿Creen que están hablando con un loco?

Ojalá fuera realmente de día.

Hace frío, pero yo tengo calor
Hace calor, pero yo me muero de frío.

Dije que hacía frío, pero miento
Hace un calor que derrite las piedras
Esto lo veo con mis propios ojos:
¡Falso! ¡No veo nada!
Tengo los ojos herméticamente cerrados.

Lo que sucede es que me siento mal
Ese dolor de estómago de siempre
La sensación de vértigo no cesa.

Cómo que mal. ¡Me siento perfectamente!
¡En mi vida me he sentido mejor!
¡Ojalá me sintiera desdichado!

Observen bien y verán
que estoy riéndome a carcajadas.



VIEJOS VERDES — ANCIANOS MADUROS

Sólo de la cintura para abajo
Fablan los pobres viejos libidinosos
Expulsados del templo de Minerva
Por infracciones de orden erótico.

Nosotros somos otra clase de gente:

Nuestros poemas cantan las hazañas
De los Héroes,
no los devaneos
De Cupido en el lecho de Venus.

Ellos son viejos verdes
Nosotros somos ancianos maduros.

PADRE NUESTRO

Padre nuestro que estás en el cielo
Lleno de toda clase de problemas
Con el ceño fruncido
Como si fueras un hombre vulgar y corriente
No pienses más en nosotros.

Comprendemos que sufres
Porque no puedes arreglar las cosas.

Sabemos que el Demonio no te deja tranquilo
Desconstruyendo lo que tú construyes.

El se rie de ti
Pero nosotros lloramos contigo:
No te preocupes de sus risas diabólicas.

Padre nuestro que estás donde estás
Rodeado de ángeles desleales
Sinceramente: no sufras más por nosotros
Tienes que darte cuenta
De que los dioses no son infalibles
Y que nosotros perdonamos todo.

AGNUS DEY

Horizonte de tierra
 astros de tierra
Lágrimas y sollozos reprimidos
Boca que escupe tierra
 dientes blandos
Cuerpo que no es más que un saco de tierra



poemas de **NICANOR PARRA**

YO PECADOR

Yo galán imperfecto
Yo danzarín al borde del abismo.

Yo sacristán obsceno
Niño prodigio de los basurales.

Yo sobrino — yo nieto
Yo confabulador de siete suelas.

Yo señor de las moscas
Yo descuartizador de golondrinas.

Yo jugador de fútbol
Yo nadador del Estero las Toscas.

Yo violador de tumbas
Yo satanás enfermo de paperas.

Yo conscripto remiso
Yo ciudadano con derecho a voto.

Yo ovejero del diablo
Yo boxeador vencido por mi sombra.

Yo bebedor insigne
Yo sacerdote de la buena mesa.

Yo campeón de cuecas
Yo campeón absoluto de tango
De guaracha, de rumba, de vals.

Yo pastor protestante
Yo camarón, yo padre de familia.

Yo pequeño burgués
Yo profesor de ciencias ocultas.

Yo comunista, yo conservador
Yo recopilador de santos viejos.

(Yo turista de lujo)

Yo ladrón de gallinas
Yo danzarín inmóvil en el aire.

Yo verdugo sin máscara
Yo semidiós egipcio con cabeza de pájaro.

Yo de pie en una roca de cartón:
Háganse las tinieblas
Hágase el caos,
háganse las nubes.

Yo delincuente nato
Sorprendido infraganti

Robando flores a la luz de la luna
Pido perdón al dios y al demonio
Pero no me declaro culpable.

QUE HORA ES

Cuando el enfermo grave
Se recupera por algunos segundos
Y pregunta la hora a los deudos
—Reunidos como por arte de magia
Alrededor de su lecho de muerte—
En un tonito que hace poner los pelos de punta

Quiere decir que algo marcha mal

Quiere decir que no hay esperanza

Quiere decir que estamos irremediablemente
perdidos.

¡SOCORRO!

No sé cómo he venido a parar aquí:

Yo corría feliz y contento
Con el sombrero en la mano derecha
Tras una mariposa fosforescente
Que me volvía loco de dicha

Cuando de pronto ¡saz! un tropezón
Y no sé qué pasó con el jardín
El panorama cambió totalmente:
Estoy sangrando por boca y narices.

Realmente no sé lo que pasó
Sálvenme de una vez
O dispárenme un tiro en la nuca.

REGLA DE TRES

Independientemente

De los veinte millones de desaparecidos
Cuánto creen ustedes que costó
La campaña de endiosamiento de Stalin
En dinero contante y sonante:

Porque los monumentos cuestan plata.

¿Cuánto creen ustedes que costó
Demoler esas masas de concreto?

Sólo la remoción de la momia
Del mausoleo a la fosa común
Ha debido costar una fortuna.

¿Y cuánto creen ustedes que gastaremos
En reponer esas estatuas sagradas?

INFLACION

Alza del pan origina nueva alza del pan
Alza de los arriendos
provoca instantáneamente la duplicación de los
cánones

Alza de las prendas de vestir
Origina alza de las prendas de vestir.
Inexorablemente
Giramos en un círculo vicioso.
Dentro de la jaula hay alimento.
Poco, pero hay.
Fuera de ella sólo se ven enormes extensiones
de libertad.

IDEAS SUELTAS

No me gusta mirarme
En los espejos salpicados de sangre

Preferible dormir al aire libre
Antes que compartir
El lecho de bodas con una tortuga.

El automóvil es una silla de ruedas.

Y el infeliz que mira a la madre
En el momento mismo del parto
Queda marcado para sécula seculorum.

HASTA LUEGO

Ha llegado la hora de retirarse
Estoy agradecido de todos
Tanto de los amigos complacientes
Como de los enemigos frenéticos.

¡Inolvidables personajes sagrados!
Miserable de mí
Si no hubiera logrado granjearme
La antipatía casi general;
¡Salve perros felices
que salieron a ladrarme al camino!
Me despido de ustedes
Con la mayor alegría del mundo.

Gracias, de nuevo, gracias
Reconozco que se me caen las lágrimas

Tierra con tierra — tierra con lombrices.

Alma mortal — espíritu de tierra.

Cordero de dios que lavas los pecados del mundo
Dime cuántas manzanas hay en el paraíso terrenal.

Cordero de dios que lavas los pecados del mundo
Hazme el favor de decirme la hora.

Cordero de dios que lavas los pecados del mundo
Dame tu lana para hacerme un sweater.

Cordero de dios que lavas los pecados del mundo
Déjanos fornicar tranquilamente:
No te inmiscuyas en ese momento sagrado.

DISCURSO DEL BUEN LADRON

Acuérdate de mi cuando estés en tu reino
Nómbreme Presidente del Senado
Nómbreme Director del Presupuesto
Nómbreme Contralor General de la República.

Acuérdate de la corona de espinas
Hazme Cónsul de Chile en Estocolmo
Nómbreme Director de Ferrocarriles
Nómbreme Comandante en Jefe del Ejército.

Acepto cualquier cargo
Conservador de Bienes Raíces
Director General de Bibliotecas
Director de Correos y Telégrafos.

Jefe de Vialidad
Visitador de Parques y Jardines
Intendente de la Provincia de Ñuble
Nómbreme Director del Zoológico.

Gloria al Padre

Gloria al Hijo

Gloria al Espíritu Santo

Nómbreme Embajador en cualquier parte
Nómbreme Capitán del Colo-Colo
Nómbreme si te place
Presidente del Cuerpo de Bomberos
Hazme Rector del Liceo de Ancud

En el peor de los casos
Nómbreme Director del Cementerio.



Volveremos a vernos
En el mar, en la tierra, donde sea.

Pórtense bien, escriban
Sigan haciendo pan
Continúen tejiendo telarañas
Les deseo toda clase de parabienes;
Entre los cucuruchos
De esos árboles que llamamos cipreses
Los espero con dientes y muelas.

TEST

Qué es un antipoeta:
Un comerciante en urnas y ataúdes?
Un sacerdote que no cree en nada?

Un general que duda de sí mismo?
Un vagabundo que se ríe de todo
Hasta de la vejez y de la muerte?

Un interlocutor de mal carácter?
Un bailarín al borde del abismo?

Un narciso que ama a todo el mundo?
Un bromista sangriento
Deliberadamente miserable?

Un poeta que duerme en una silla?
Un alquimista de los tiempos modernos?
Un revolucionario de bolsillo?

Un pequeño burgués?
Un charlatán?
un dios?

un inocente?
Un aldeano de Santiago de Chile?
Subraye la frase que considere correcta.

Qué es la antipoesía
Un temporal en una taza de té?
Una mancha de nieve en una rosa?

Un azafate lleño de excrementos humanos?
Como lo cree el padre Salvatierra?
Un espejo que dice la verdad?

Una mujer con las piernas abiertas?
Un bofetón al rostro
Del Presidente de la Sociedad de Escritores?
(Dios lo tenga en su santo reino)
Una advertencia a los poetas jóvenes?
Un ataúd a chorro?
Un ataúd a fuerza contrífuga?
Un ataúd a gas de parafina?
Una capilla ardiente sin difunto?

Marque con una cruz
La definición que considere correcta.



artefactos

EL ANCIANO DIFÍCIL

1

Este era un anciano difícil
Una vez fue sorprendido lavando una radio
Con jabón y escobilla
Clavaba tomates en las mesas
Ideó la mantequillera de terciopelo
Se levantaba temprano y decía
Estoy aburrido. Qué puedo hacer.

2

VALS INTERRUPTUS

Su Excelencia, el Embajador del Imperio Británico
se sonó la mano

Con la nariz
Apretándosela fuertemente entre el pulgar y el
índice.

Acto seguido consultó la hora
Y siguió dando vueltas y vueltas.

3

ESPERANDO MICRO

Mientras espera micro
Diga al revés las siguientes palabras:
Adán
Eva
God

4

HIJO

Dónde estás
Oye los sabios consejos de tu padre
Cree más en la teoría de la papa caliente
Que en los cursos de idiomas por correspondencia.

5

ENDECASILABO

La muerte es una puta caliente.

6

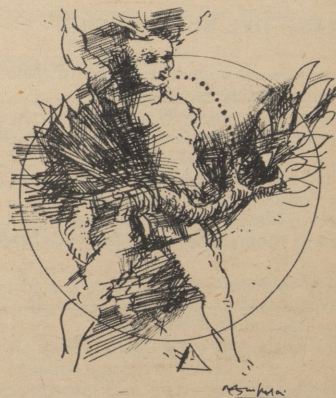
AVISO

Estudiantes de Humanidades
En vez de escribir palabrotas
En los muros de las letrinas
Escriban Dios
Escriban Virgen Santísima.

7

?

¿Qué revolución es ésta!





8

CICLOTRON

Se vende Chile
Tratar con Frei.

9

ENDECASILABO

La muerte es un hábito colectivo.

10

ADVERTENCIA

Se prohíbe cruzar el cementerio
El cementerio no es camino público
Se ruega dar la vuelta por el retén.

11

LOS TRES LADRONES

El Buen Ladrón
El Mal Ladrón
Y el del Medio.

12

HAY CORTESIAS QUE MERECEN PALOS

Digan abiertamente se mató
Se suicidó de un tiro en la sien.

13

ACLARACION

Fallecer es un hecho denigrante
Suicidarse es actuar
es estar vivo.

14

DECLARACIONES DE AMOR

Yo soy un admirador incondicional del rector de
la Universidad Católica
Me gustaría que me firmara un autógrafo
Pero por qué demonios no se va tranquilamente
para su casa
Donde también dispone de tantos admiradores
incondicionales.
Yo soy un admirador incondicional del Presidente
Frei
Pero me gustaría comerme un sandwich de jamón.
Yo soy un admirador incondicional del Presidente
Lyndon Johnson
Pero no cabe duda que debiera estar en la casa
de Orates.

15

ROSITA EN EL ZOO

Miren
El pavo real voló y se paró encima de la jirafa

Dan ganas de tomar un pavo real
Y sacarle una por una las plumas de la cola.

16

ENDECASILABO

Tú no me dices nunca la verdad.

17

DRACULA

Maricones de mierda
Donde los pille les saco la cresta.

18

RAYUELA

No deje de suscribirse a la primera edición
En lunfardo de la Santa Biblia
Traducida directamente del sánscrito por Carlitos
Gardel

Diagramación de Imperio Argentina
Notas aclaratorias de Perón
Ilustraciones de Nuestro Señor Onganía

Lucifer en persona
Se pasea por las calles de Buenos Aires.

19

FAR WEST

Corrimos a tal velocidad
Perseguidos de cerca por los pieles rojas
Que las ruedas de nuestra diligencia
Comenzaron a girar en sentido contrario.

20

ULTIMA HORA URGENTE

No deje de leer una obrita titulada Hamlet.

21

HASTA CUANDO

El mundo es lo que es
Y no lo que un hijo de puta llamado Einstein
Dice que es.

22

ENDECASILABO

Dime si te molesto con mis lágrimas.

23

El chófer de la micro

Murió instantáneamente
24 horas después del choque.

24

BALNEARIO

No necesito casas en la costa
Donde sí necesito propiedades
Es en el Cementerio General.

ACTA EST FABULA

Cristo murió de muerte natural
Nadie pensó crucificarle nunca.

26

TEOREMA

A la velocidad de la luz
Un tuerco es rey.

27

SO LONG

Como ustedes podrán haberse dado cuenta
Nos encontramos en la prehistoria de la poesía.

28

31 DE OCTUBRE

Entonces nos vemos mañana
Punto de reunión:

Pabellón 31-Nicho 339
Peña de Violeta Parra.

29

AVESTRUZ

A propósito de escopeta
¿Vieron ustedes pasar por aquí
Un avestruz con cabeza de pollo?
Es el fantasma de mi señora madre.

GLOBITOS

Vamos a hacer globitos
Es cuestión de tragarse un pan de jabón
Y soplar como un niño de pecho.

31

CUESTION DE HONOR

Primero huelga
Después paseo.

32

CORO

No se nos puede condenar en bloque
La verdad es que nosotros hicimos
Todo lo humanamente posible
Por mantenernos fieles a algo
Nosotros no somos responsables de nada.

ARTEFACTOS

poemas de **NICANOR PARRA**

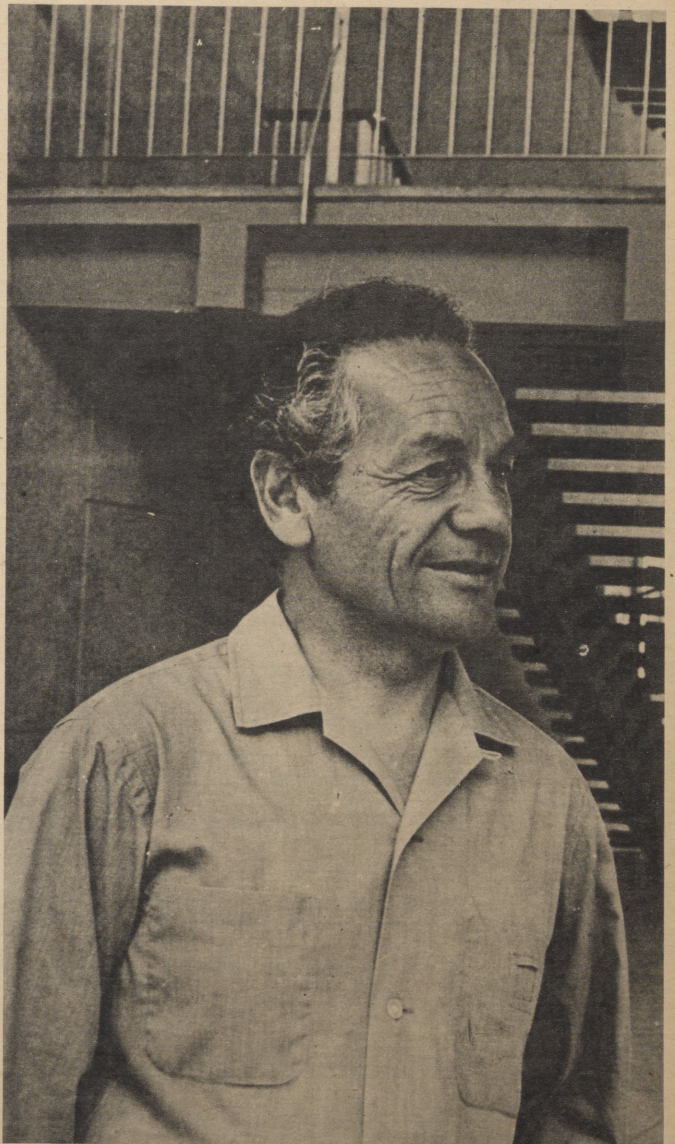
ilustraciones de ALIRIO PALACIOS

en nuestro próximo número:

MIGUEL ANGEL ASTURIAS

entrevista y ensayo de

Guillermo Yepes-Boscán





tenía que pertenecer a una joven encantadora como usted. Extremadamente afectuoso con las damas, Guimarães Rosa es, en verdad, muy amable con todo el mundo.

Le desagradan las reuniones sociales y los corrillos literarios. Por eso los evita. En 1957, invitado a recibir un Premio de Novela en Sao Paulo, le escribió de esta guisa a su amigo Paulo Dantas:

"Hola, Mano-Velho, espero que no haya mucho jaleo por allá, ¿ah? Estoy atravesando una etapa de verdadera humildad campesina y, por ello, mi paso por esa tendrá que ser veloz como un canto rodado y torpe como vuelo de murciélago vapolado..."

Fue, recibió el Premio, escuchó discursos, dio abrazos y se ocultó en el barrio de las Perdizes, en casa de su suegra. Apenas salió de ese escondite para almorzar, con algunas amistades, en un viejo restaurante nordestino de la avenida Sao Joao.

SU SECRETO ESTA EN MIGUELIN

UNA vez le preguntaron: —¿Por qué usted hace libros tan voluminosos?

—Lo hago sin premeditación.

Era Director de Gabinete del Ministro Joao Neves da Fontoura, en el Gobierno del Mariscal Dutra, en 1946, cuando publicó Sagarana, su primer libro. Lo que asombró a los críticos no fue el tamaño del volumen, sino el estilo, la forma y el contenido de los cuentos del mismo, enteramente originales.

Rosa se explica:

—Sagarana es el cordel con que até un libro. Sagarana fue el primero. La llave que abriría la puerta de mis triunfos. Las novelas de Corpo de Baile (Manuelzao e Miguelim, Noites do Sertao, Buriti, etc.) y las quinientas páginas de la novela Grande Sertao, Veredas, fueron lanzadas por José Olympio, en 1956.

La novela sobre Miguelin, el hijo de labrador a quien le han asignado un plazo para morir y hacer un trato con Dios, es de gran importancia para el escritor:

—En esa novela está todo lo que he escrito hasta hoy y, acaso, inclusive, todo lo que vaya a escribir en mi vida. En ese relato encuentro el germen, la simiente de todo.

En relación con Grande Sertao, Veredas, a Guimarães Rosa le gusta aclarar que Ribaldo, el personaje principal, para quien vivir es un negocio muy peligroso, no es él mismo:

—Lo concebí sin pensar en ningún ejemplo vivo. Es así como procedo siempre. Puedo afirmar —hasta el punto en que pueda saberlo— que soy uno de los escritores menos autobiográficos que existan.

Respecto a otros caracteres que pueblan su obra literaria, la revelación que hace es distinta:

—Todos mis personajes existen. Son gente

de Minas: vaqueros, boyeros, hacendados, hombres que pactan con Dios o con el Diablo, niños pobres, mujeres bellas, habitantes de Urucuaia y sus alrededores.

Los campesinos y hasta los animales de Guimarães Rosa, todos criados en la región central del Brasil, ya hablan francés, inglés, alemán, sueco, checo, español, y están por hablar muchos otros idiomas, gracias a las versiones de sus obras que se están haciendo en otros países. Ellos podrían dar a Guimarães Rosa —quien sería así el primer brasileño en recibirlo— el Premio Nobel de Literatura. En Alemania, Italia, Francia y Brasil, hay intelectuales que trabajan con tal fin y que aseguran que ese premio no tardará en llegar.

En 1961, la Academia Brasileña de Letras le otorgó el Premio Machado de Assis, por todos sus libros. En el discurso de agradecimiento, Guimarães Rosa se definió:

—Sin tener nada que ver con la vanidad, lo acepto, eso sí, como un premio de buena conducta. En serio. Porque al interrogarme, de buena fe, me siento sorprendido: observo que, desde hace años, todo lo que he hecho, o no hecho, o deshecho, o dejado de hacer —esfuerzos, rutinas, omisiones, renunciaciones—, ha tendido, de manera indefectible, a adecuar mi vida cada vez más al servicio del habla de la gente. Escribir, hasta que llegue mi hora: sólo para cumplir despacio con un destino. Si Dios quiere.

Austeros y silenciosos dentro de sus togas, los académicos lo oyeron hacer un balance de su propia vocación:

—Mis libros son involuntariamente polémicos. En cuanto a ellos, he tenido más motivos de satisfacción que de quejas. Tuve suerte. Encontraron un editor inteligente y valeroso. Fueron reeditados. Están siendo traducidos y publicados en el extranjero, de donde llegan, por cierto, buenas noticias. Suscitaban numerosos artículos y ensayos, algunos de los cuales pertenecen ya, en definitiva, a nuestra mejor bibliografía crítica. Bueno, a veces, también los han encontrado algo ilegibles e incomprensibles. Es cierto. Eso me apena. O han calificado tanto a los libros como al autor de "discutidos". ¿Lo serán en verdad? En todo caso, se trata de una obra... ¿cómo decirlo?, abigarrada, tumultuosa, incómoda.

CUANDO ESCRIBE DE NOCHE

SE cuenta que una noche Guimarães Rosa tardó en regresar a su casa y que su esposa, alarmada después de haberlo esperado varias horas, empezó a hacer llamadas telefónicas. No pensó en Itamarati porque estaba cerrado. Habló primero con los amigos. Aprensiva, con los conocidos. Y afligida, con la Policía, el registro de defunciones, etc. Pero nada. Al día siguiente, al reabrirse Itamarati, Guimarães Rosa trabajaba en su despacho de la División de Fronteras. Había pasado la noche escribiendo.

Quien no se sorprendió mucho fue el Ministro Portela, que otra vez procura definirlo.

—Es una persona íntegra y responsable. Hace todo a la perfección y el trabajo lo entusiasma. Si no fuera un gran novelista, sería uno de los mayores historiadores del Brasil. Todo lo inquiere, está enterado de todo, lo comprende todo. Posee una gran lucidez y una memoria espectacular. En el servicio no hay nada que se le escape. ¡Y qué clase de Jefe es!

En literatura ocurre lo mismo. Sus libros le dan mucho quehacer.

—Todos mis libros fueron escritos en siete meses, sin contar los cuatro que me lleva corregir cada uno.

El relato sobre Miguelin, más bien corto, lo escribió en quince días, a menudo llorando. Cuando empieza a escribir, no está pensando en llevar a cabo nada monumental.

—Quien empiece pensando así, se equivoca —afirma.

Como le gusta mucho la música, antes de sentarse a escribir acostumbra escuchar algunos discos. Pueden ser de música sinfónica; pero en esos momentos prefiere, en realidad, extraer de su discoteca alguna pieza de Lui: Gonzaga o de Tonico y Tinoco. Una de sus favoritas es La Mula Negra.

Guimarães Rosa bromea:

—Hay que ambientarse. Llamar a los caboclos; ellos bajan.

Cuando los caboclos no llegan, Guimarães Rosa va hacia ellos. Si hay un lugar en el que se abandone a la intimidad, ése es el sertón. Acurrucado junto al fuego, en un campamento nocturno, en la selva, con los campesinos. Entonces se entrega a las delicias de la buena conversación, convive. Tal es su método de trabajo. Cuando viaja, anota minuciosamente todo cuanto ve: los hechos, las personas, los animales, la naturaleza. Todo termina por pasar a sus cuadernos.

—Mis cuadernos huelen a sudor de caballo, de buey. Están impregnados de los vapores del sertón.

Junto a vaqueros y boyeros, Guimarães Rosa ha pasado hasta siete días con sus siete noches, cubierto con chaquetas de cuero y sombrero, conduciendo un rebaño. Cuentos, diálogos, dichos, todo pasa al papel. En julio de 1952, vivió unos días en el pantanal del Mato Grosso. El nombre del sitio era Nhecolandia. Allí conoció a un vaquero llamado Mariano, con quien anduvo a caballo por el campo. Las conversaciones que ambos sostuvieron las transformó luego en treinta y cuatro páginas de un libro cuyo tiraje —de 116 ejemplares— se hizo fuera de comercio, para los amigos: Com o vaqueiro Mariano. Amigo y personaje de Rosa:

—Hallé a un vaquero que reunía en sí, en cualidades y color, casi todo lo que la literatura suele prestar, de manera dispersa, a los vaqueros principales. Típico pero no heroico. Tan de carne y hueso que en él no sería posible personificar con facilidad las pequeñas leyendas.

Ya el primer día, Guimarães Rosa sostuvo con el campesino una conversación de tres horas, a la luz de una lámpara, en la cocina de la hacienda:

—Me interesaba saber más aún sobre el alma de los bueyes.

De la boca de los hombres de Minas, él recoge la lengua popular, para recrearla después en sus libros, a través de un idioma muy característico.

—Yo también llevo a cuestras un alma de campesino. Es el campesino el que vincula el portugués al latín. A través de él se conservan núcleos del portugués arcaico. Tiene algo muy de Minas. El hombre de Minas es muy adicto a lo concreto. Cuando un caboclo cuenta algo, lo hace como si quisiera hacerlo ver: Era graaaaaaande... Se fue, se fue, se fue... y solo.

Debido a ese lenguaje personal, muchos hallan difícil acercarse a él mediante la lectura. Pero si alguien llega a calificarlo de sofisticado e inaccesible, él lo esclacera, después de aseverar que no le desagradaba su literatura:

—No es sofisticación, ni pose. Detesto los lugares comunes, las cosas muy íntimas, particulares. La lengua misma es ya demasiado sofisticada. La sofisticación pertenece a la vida, al pueblo. Al pueblo le encantan los cuentos que hablen de príncipes y princesas. Cuando era pequeño, en el sertón de Minas, mis padres acostumbraban pagarles

a unas viejas para que fueran a mi casa a narrar consejas. Y ellas me contaban cuentos de hadas y de vacas, de bueyes y de reyes. Me encantaba oírlos.

Si el interlocutor sigue insistiendo, él reafirmará:

—Lo que la gente escribe siempre está claro.

AMOR POR LOS ANIMALES

AQUELLA mista tarde de autógrafos de 1956, en Sao Paulo, algunos conocidos abordaron a Guimarães Rosa.

—¿Y su esposa, doña Araci? ¿Vino con usted?

—No, porque como tenemos una pareja de gatos persas y un perro pequinés, uno de nosotros necesitaba quedarse para cuidarlos.

Visible en sus relatos —poblados por burritos, perros, bueyes, etc.—, es harto conocido el amor de Guimarães Rosa por los animales. Pero hoy, para evitarse sufrimientos, prefiere no tenerlos. Los gatos se le murieron. Y la muerte del peludo pequinés lo contrarió de tal manera que sus amigos lo notaron:

—Una sola vez lo he visto triste —recuerda el Ministro Portela. Fue cuando murió su perro, Sung. Se sintió desconsolado y sólo a fuerza de trabajo pudo dominar la depresión.

LOS NEGOCIOS SON LOS NEGOCIOS

GUIMARAES Rosa cuida con esmero todo lo que lo rodea. En asuntos editoriales ocurre igual. El periodista Paulo Francis, cuando editaba la revista Senhor, decidió, conjuntamente con Nahum Sirotsky, otro editor, preguntarle a Rosa si disponía de algún texto original que pudiera publicarse. Ambos abrigaban dudas, sin embargo, respecto al éxito de esa gestión. Rosa es esencialmente un artista —se decían— y no un profesional del periodismo a quien se le puede encomendar un trabajo determinado.

Lo llamaron por teléfono y escucharon:

—No tengo en estos momentos, pero les

escribiré uno. ¿Cuánto me pagarán?

Francis refiere que, días después, Guimarães Rosa apareció en la redacción con su texto. Se encerró con Nahum y emprendió una ardua negociación con el fin de obtener cuarenta mil cruzeiros viejos por el cuento.

—En 1960 eso era una "fortuna" para trabajos de ese género.

Nahum cedió por cansancio y tomando en cuenta el prestigio del escritor.

—No obstante —recuerda Francis—, las cosas no quedaron así. Fascinado con el nuevo público que tenía a su disposición a través de Senhor, Guimarães Rosa se la arregló para que la revista lo contratara como colaborador permanente. A cuarenta mil cruzeiros por relato. Fue difícil resistir a su acometida y tuvimos que darnos por vencidos.

Después, cuando ambos editores trataron de explicarle, con toda la diplomacia posible, que en la sección destinada a ficción debía privar la variedad y que él sólo se especializaba en regionalismo, Guimarães Rosa volvió a sorprenderlos. Con diligencia, se consagró a escribir sobre los más diversos asuntos —policiales, urbanos, líricos, satíricos, etc.

—Con tal de seguir recibiendo los cuarenta mil cruzeiros...

Al fin lo aceptaron, como él deseaba, con toda libertad para crear, y volvió a su encastillamiento. De esa vida de encierro, sale apenas para los amigos, únicos testigos de que en su ser hay un hombre que sabe ser jovial.

En las cartas que escribe a Paulo Dantas, valga el caso, le gusta escribir versos graciosos e irónicos como éstos: Quiero, Dantas, me responda / a estas preguntas fatales: / 1. Si antes había tantos piojos, / ¿por qué no puede haber más? / 2. Si no hallo bueyes anónimos, / ¿algún nombre hay que encontrarlos? / 3. Cuando el uno no es ninguno / ¿uno más uno son dos / 4. ¿En el latín, cómo es mutum? / ¿En griego, cómo es gregario? / 5. ¿Pero en qué se diferencian / camello y abecedario? / 6. ¿Cuál es el hombre de prensa / que da jornal por salario?

alfredo gerbes

Hábla frente al piano de cuatro tonos



LOS FESTIVALES de música nueva en europa

El décimo primer "Dorado Otoño Varsoviano", celebrado el pasado mes de Octubre en la capital polaca mostró una vez más la calidad internacional de la música de aquel país socialista. Los fuertes impulsos de la vanguardia polaca, tan intempestivos en los últimos diez años, afianzaron con extraordinarios resultados la vida musical moderna para darle carácter universal. Puede decirse que el "Otoño Varsoviano" es hoy día uno de los eventos artísticos más importantes que se celebran anualmente. Este año hubo un homenaje a las víctimas del nazismo, siendo la obra de mayor impacto el "Dies Irae", de Krzysztof Penderecki. Estructurada en forma de oratorio "en recuerdo a los asesinados de Auschwitz", la obra está escrita para gran orquesta (faltando los primeros violines, pero enriquecidos los metales), gran coro y tres cantantes solistas. Las palabras bíblicas son cantadas en latín, los versos de Equilo en griego y los textos de Aragón, Valéry, Broniewsky y Rozewicz vertidos al latín, cubriendo así la apocalipsis de Auschwitz con una aurora hierática. Hay sin duda en este "Dies Irae" una continuación en la exitosa carrera del gran músico polaco que tanto renombre ha adquirido en los últimos años. Desde su epitafio a Hiroshima, pasando por la Pasión según San Lucas hasta el "Dies Irae", está presente siempre el arte magnífico de Penderecki.

Las otras obras en homenaje a las víctimas de los campos de concentración nazis fueron la cantata "Auschwitz" de Ilija Zeljenka; el "Monumento por 6.000.000" para orquesta de Peter Kolman, ambas obras interpretadas por la Filarmónica yugoslava de Bratislava, y el "Apocalipsis" para recitante, coro y orquesta, de Edward Bogulawsky, joven compositor polaco de 27 años de edad. Estas obras de cierto compromiso y otra compuesta por W. Kilar titulada "Solenne" para el 80 cumpleaños de Nadja Boulanger que ha formado varias generaciones de compositores polacos, contrastan con los otros estrenos efectuados en el "Otoño Varsoviano" de este año. Tadeusz Baird, siempre fiel a sí mismo, presentó sus Canciones para Orquesta con un toque lírico; Włodzimierz Kotowski, que forma parte del grupo de músicos del Estudio de Colonia, dirigió con gran acierto sus "Juegos sonoros" para instrumentos electrónicos, y Andrey Dobrowolski dio a conocer su "Música para cuerdas, dos grupos de viento y dos parlantes". Contraria a su delicado título "Musiquette II" resultó la composición de Henryk Gorecki. En sólo seis minutos se vivió un extraordinario estruendo producido por cuatro trompetas, cuatro trombones, dos pianos y un formidable conjunto de percusión. Con este fresco multicolor y chillón a base de un mínimo de estructuración, muestras sonoras y cambios rítmicos de perversa agresividad, el autor quiso obtener un "shock" de potencia monocroma.

En el último concierto del "Otoño Varsoviano" se presentó la más reciente composición de Witold Lutoslawski: su Segunda Sinfonía. La obra está estructurada en dos tiempos: "Hésitant" y "Direct" y técnicamente está integrada por las experiencias de la variable agrupación sonora de las Canciones Michaux y la disposición de las voces individuales del Cuarteto para cuerdas. El director sólo da la señal de entrada y los músicos interpretan casi individualmente. Lutoslawski compuso su primera sinfonía hace veinte años.

En Praga se celebró, también en Octubre, el vigésimo segundo Festival de la Sociedad Internacional de Música Nueva. El Festival se inició con un homenaje a uno de los grandes pioneros de la música contemporánea: Alois Haba, creador del sistema de los cuartos y quintos tonos. De Alois Haba, que tiene ahora 74 años de edad, se interpretó su Cuarteto N° 16 para cuerdas. Entre las obras de los jóvenes compositores que participaron en este Festival destacamos un Trio para oboe, viola y arpa del autor suizo Heinz Holliger, obra de factura comprimida y sensible gesto expresivo. El húngaro Attila Bozay, de 28 años estrenó con el Cuarteto Bartak su Cuarteto para cuerdas, obra de extraordinaria pureza sonora. En cambio los neerlandeses Rob du Bois y Ton de Kruyf decepcionaron por sus composiciones débiles artísticamente. El alemán Bernd Alois Zimmermann tampoco pudo convencer, a pesar de la magnífica interpretación de su Trio para piano "Présence". Checoslovaquia estuvo representada por la composición vocal "Eufemias Mysteriorum" de Miloslav Kabelac, así como por obras de Lubos Fiser, M. Istvan y S. Harelka. El Festival de Música Viva Pragensis finalizó con obras de las más recientes expresiones: la pieza vocal "Snehah" de Marek Kopelent, compuesta sobre diversos idiomas orientales para contralto y soprano, con el acompañamiento de un nutrido conjunto de instrumentos indígenas del Oriente; y una pieza del joven sueco Arne Mellnaa, interpretadas por botellas, globos que explotan y contrabajo eléctrico.

En Berlín el "Grupo Música Nueva" presentó en Octubre su Festival anual. En la primera noche se realizó un concierto de música de cámara con la participación del Cuarteto de la "Società Cameristica Italiana" de Florencia. Formado por Enzo Porta, Humberto Olivetti, Emilio Poggioni e Italo Gómez, el Cuarteto hizo casi trabajo de composición al interpretar "Modulo IV" de Luis de Pablo (España) y "Aleatoria 1959" de Franco Evangelisti (Italia). Igualmente se ejecutó una obra de cámara de Luciano Berio, escrita en sistema serial no muy rígido pero sí ornamental, titulada ambiciosamente "Sinfonía para cuarteto de cuerdas". Aún más escolástica resultó el "Quartetto" N° 7 del brasileño Claudio Santoro, y el concierto terminó con una obra retrospectiva: el Trio opus 20 de Anton Webern.

En otros conciertos se destacaron Milán Stilbji con sus "Condenations", llenas de silencios, compuestas para trombón, dos pianos y percusión; y las "Fluctuaciones" de Francis Miroglio, frágiles miniaturas con un toque poético. El austriaco Gerhard Wimberger, considerado un poco "old-fashioned", sorprendió con unas "Piezas características" para flautas, piano y gancho de ropa; mientras que Cristóbal Halffter ofrecía algo virtuoso: "Antiphonismoi", un mundo tonal romano lleno de colores y claridad.

Contra todo orden musical actuó un grupo llamado "Música electrónica viva" con sede en Roma. Presentándose con instrumentos hechos por los mismos intérpretes, inundó la Academia de Artes de Berlín con explosiones de furiosas improvisaciones. Planchas de metal, espirales, resortes, alambres, en fin: todo lo que puede producir vibraciones y, además, un saxofón, una trompeta y una cantante que no canta, rodeada de aparatos electrónicos que producen un estruendo de sonidos, dejando al público desconcertado y atónito.

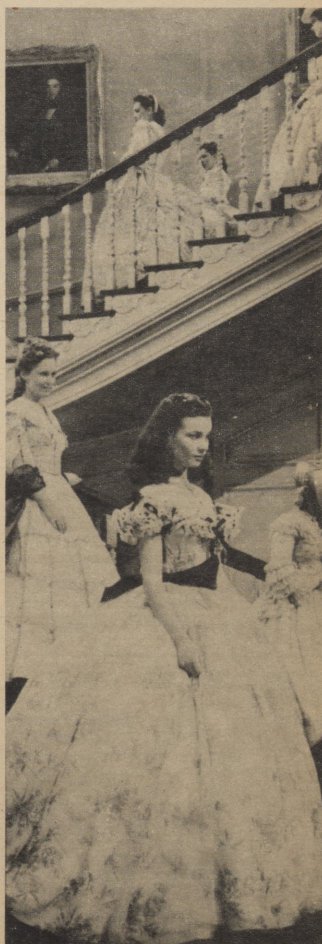
CINE DE AVENTURAS Y CODIFICADO EROTISMO

De nuevo anda entre nosotros neutralizando las malignas conjuras de la Spectra, el gran desfacedor de entuertos que haya conocido el cine en la década del 60. Nos referimos al jovial y rocambolesco James Bond, mezclado esta vez a una fascinante y riesgosa aventura por un Japón tecnificado, más próximo a la ficción científica que al prestigio de los cerezos en flor.

Sus creadores en el cine, los productores Albert Broccoli y Harry Saltzman, se han encargado de situar al personaje por parajes cada vez más exóticos y en situaciones mucho más difíciles y extraordinarias que las imaginadas para él por Ian Fleming en sus mediocres novelas. El cine ha dotado a este infatigable defensor de la justicia y tutor del buen nombre del servicio de inteligencia británico, de un material técnico que si bien va a la zaga del equipo controlado por la siniestra Spectra, sirve al final para que nuestro héroe impida a esta temible organización del mal llevar a cabo sus tenebrosos designios de dominación.

Sólo se vive dos veces es el título de esta nueva aventura de James Bond (que acaso sea la última), por el apasionante universo del cine. Es evidente que el esquema puesto como pauta para sus sorprendentes acciones sigue siendo el mismo de sus anteriores hazañas y no han logrado aún Broccoli y Saltzman renovar con mayor capacidad imaginativa la presencia de objetos y muchachas que alternan entre el riesgo inevitable y el codificado erotismo. Para ser fiel al trazado esquema, James Bond debe en esta ocasión en que muere dos veces, descubrir cómo envía la Spectra el gigantesco cohete que rapta en el espacio y sin discriminación a las naves soviéticas o americanas y despejar el clima de recíprocas sospechas entre rusos y yanquis capaces de crear un conflicto mundial que sólo a la Spectra beneficiaría.

La aventura lo lleva a un Japón que ha logrado alcanzar un alto nivel tecnológico sin tener por ello que prescindir de sus obligadas geishas o de sus antiguas ceremonias matrimoniales. Pese a la configuración geográfica del país elegido por la Spectra para situar su base de operaciones, la batalla con-



tra el enemigo no es como podría suponerse en el fondo del mar (Goldfinger), ni en el patio de una casa de campo (At Russia with love), sino en el aire, entre una legión de helicópteros y el potente Aston Martin de anteriores películas convertido ahora en un diminuto autogiro equipado con las armas que tuvo aquel sorprendente automóvil.

Batalla de helicópteros y muertes solapadas cumplidas con extraño gusto y refinamiento trazan los pasos de Bond por la decidida ficción científica (más que por la aventura del contraespionaje), que lo convierten en un personaje concebido no tanto por Ian Fleming en nuestra época y para actuar en un fabuloso futuro, sino por el viejo Julio Verne y destinado a movilizarse en nuestro accidentado presente. Fuera de su turbulento encuadre del espionaje, James Bond pierde pie y fuerza. Tal vez, obligado ahora por esta curiosa ambivalencia Fleming-Verne, deba comportarse con las hermosas muchachas que lo acompañan en las situaciones más peligrosas como un viejo Don Juan convertido en playboy de magazine.

Este codificado erotismo, aunque sin el esplendor y el prestigio que rodea a *Sólo se vive dos veces*, rige la cartelera cinematográfica en estos últimos días de 1967. Con mucha exaltación y sospechoso empeño por revelar su nacionalidad, se anunció el film sueco *Cómo aprendí a amar a las mujeres*. Al mismo tiempo, una torpe película griega intentaba narrar las peripecias de *El Gigoló* y "los amores, pasiones y aventuras desbocadas de quienes aman para vivir". Por su parte, atrevida siempre en "los más audaces episodios del amor", la bella Catherine Spaak desmejora su talento de comedianta en un film banal llamado *Tres noches de amor* y Gina Lollobrigida alterna con el repetido Vittorio Gassman y un terco Ugo Tognazzi en un film similar titulado *Noches Placenteras* que superan sin embargo en calidad formal y sentido del humor y de las situaciones al pseudo documental de Dino de Laurentiis: *El Placer y el Misterio*, al ridículo *Don Juan 67*, mexicano o al no menos grotesco *Casanova en Sicilia*, interpretado por Lando Buzzanca, a quien hemos visto parodiando justamente al célebre James Bond del erotismo codificado.

Fuera de esta fijación, al margen del "voyeurismo", del fácil gusto en la mirada que el cine ofrece diariamente con films como *La espía que cayó del cielo* (una espía que adopta el cuerpo de Raquel Welch), aparece en la cartelera y como "acontecimiento del año", el envejecido y monumental film de David O'Selznick-Victor Fleming: "*Lo que el viento se llevó*", la película comercial norteamericana más célebre realizada en 1939 y que aún hoy, a una distancia de 28 años, mantiene el encanto y grandiosidad que Margaret Mitchell quiso imprimir a su renombrada novela *Go with the wind*. Sus personajes alcanzaron en el cine y en el corazón de millones de espectadores un sitial de preferencia: Clark Gable fue el cínico Reth Butler; Leslie Howard se convirtió en el tímido Ashley; Olivia de Havilland afirmó su carrera de actriz como Melania O'Hara y la entonces joven y bella Vivien Leigh se hizo famosa en el mundo, no tanto por sus excelentes disposiciones en el teatro shakesperiano, sino como la dura, ingenua y conmovedora Scarlett O'Hara, la hermosa heredera sudista que vence todas las dificultades y el horror de la guerra y recobra el patrimonio devastado.

Costosa superproducción, *Lo que el viento se llevó* señala un punto fundamental en la cinematografía americana. El uso acertado del color, el esplendente decorado, la participación de grandes contingentes humanos, el prestigio de una intriga romántica en medio de los estragos de la Guerra de Secesión y el ajustado reparto de notables actores hicieron posible el fabuloso éxito financiero de este film que mantiene a veces —sobre todo en la sorprendente secuencia de la guerra— un dominio narrativo pocas veces visto en el cine comercial americano. Pero mucho ha envejecido este hermoso film que canta el poder y la tenencia de tierras del gran Sur. El tiempo causa estragos y avienta lejos, con la muerte, a quienes estuvieron una vez y fueron jóvenes ante las cámaras. Vivien Leigh, Leslie Howard, Clark Gable, David O'Selznick, Victor Fleming, Margaret Mitchell ya no podrán deleitarse más con este film que tanta fama y nombradía les otorgó. Ellos forman parte ahora y en verdad, de *Lo que el viento se llevó*.

RODOLFO IZAGUIRRE



CRONICA DE TEATRO

RUBEN MONASTERIOS

EL Primer Festival de Arte de Caracas propició una auténtica eclosión de espectáculos teatrales: solamente su programación incluyó unas veinticinco obras (algunas de las cuales, no obstante, tenían ya algún tiempo en cartelera); fuera del Festival, además, en el período que abarca esta Crónica —última semana de octubre, hasta la tercera de noviembre— se estrenaron otras cuatro obras en Caracas y dos más en Maracay: Lisistrata, de Aristófanes, en versión de José Ignacio Cabrujas, y Los siete pecados capitales y diálogos del Messinkauf, de Bertolt Brecht, la primera llevada a la escena por Germán Leifer, para el Teatro Universitario de Maracay, la otra dirigida por Nicolás Curriel para el TU de Caracas; en el momento de escribir las notas anuncian el estreno de esta última en la capital. Otros hechos representativos de nuestra actividad teatral en la temporada fueron la reinauguración del Teatro Caracas, vieja y noble sala, ahora otra vez en función del teatro y bajo el control del INCIBA, y la visita de dos compañías extranjeras.

El Nuevo Teatro Ofelia Woloshin, de Perú, fue la compañía encargada de reinaugurar el Teatro Caracas. Estrenaron aquí la obra de Ugo Betti *Delitto* en la Isla de las Cabras, dirigido por Carlos Aitor Castillo. Su trabajo, y el de los actores, se caracteriza por la extrema convencionalidad y énfasis en los aspectos formales; revelan muy poco del contenido de la obra; en esta dimensión convencional, sin embargo, el grupo peruano demuestra conocer su oficio; son profesionales honestos, un poco en el nivel de lo artesanal, con escaso aliento creador.

UNA impresión más pobre causó a nuestro público el Grupo de la Casa de la Cultura de Bogotá; estrenaron dos obras: *La Gaviota*, de Antón Chejov, dirigida por Santiago García, y *Variaciones sobre Metamorfosis*, replanteamiento dramático del famoso texto de Kafka, de Carlos José Reyes, dirigida por el mismo autor. García se limitó a "mostrarnos" *La Gaviota*; a través de su tratamiento la delicada pieza sobrevive sin magia, despojada de sus bellos tonos grises, de sus toques de humor ligeramente sentimentales. La idea que García tiene de la dirección teatral parece estar limitada a marcar la posición y algún movimiento a los actores, y a determinar el lugar de los trastos en el escenario. Un trabajo pobre, lineal, afectado por errores técnicos. La opinión tampoco fue muy favorable al trabajo de Reyes sobre *Metamorfosis*.

EL Teatro Experimental de Arquitectura estrenó tres obras: *La Tragicomedia* de Doña Rosita y Don Cristóbal, Bazzaass y El rey se muere. *La Tragicomedia*... es una adaptación de dos pantomimas de García Lorca. Julio Riera, el creador del espectáculo, busca la integración del actor y el títere; logra una

puesta en escena de exquisito buen gusto y delicadeza; cierta deliberada e innecesaria confusión en el desarrollo del texto (la adaptación fue un problema mal resuelto), empaña su trabajo.

Bazzaass, "trabajo de equipo del TEA, fue llevado a la escena por Pablo Antillano y Eduardo Gil. Es un ejercicio dramático, con los elementos recurrentes en los trabajos "experimentales" que presenciamos aquí. Lo propio en Bazzaass está en su tono brillante, su gran equilibrio y especialmente en el interesante contraste entre lo frívolo y hechos de la experiencia trágica de la humanidad. Por su movimiento escénico, poco falta para hacer de esta obra un ballet.

El rey se muere, una de las piezas "mayores" de Ionesco, interpretada por Roger Bonet para el TEA, como los dos espectáculos reseñados antes, se caracteriza por su forma brillante; el proceso de avance hacia la nada, que involucra la obra está dado muy superficialmente. No obstante, hay un esfuerzo evidente en el director y en los actores por expresarse.

GILBERTO Pinto montó la comedia de Luigi Pirandello *El hombre, la bestia y la virtud* para la Escuela de Arte Escénico "Juana Sujo"; con este estreno celebraron los dieciocho años de la escuela y rindieron un nuevo homenaje a la gran actriz. Pinto interpreta la obra en un tono ligero y frívolo, no exactamente compatible con el sarcasmo, la crueldad y lo grotesco propios de Pirandello; su puesta en escena adolece de desuido en el detalle. Con este trabajo, Pinto, director comprometido con un teatro de intención social, parece hacer una concesión al menos sofisticado gusto del público por el Teatro para Reír.

ELIAS Carrillo dirigió para el Grupo "El Griot" escenas de Julio César, de Shakespeare. Carrillo hace énfasis en las contradicciones entre el poder civil y el militar; ideológicamente, su trabajo es claro, directo y valiente, pero bien lo sabemos, el valor muy poco tiene que ver con el arte; la segunda parte de su espectáculo está resuelto mediante un modelo absurdo muy grosero, y al fin, logra darle a la obra un tono panfletario absolutamente incongruente y en contradicción con otras escenas tratadas con más respecto al espíritu del genio británico. Su dirección es convencional, aunque hay alguna intención creativa, y su puesta en escena francamente descuidada.

UNO de los más notables estrenos de la temporada estuvo a cargo del Grupo de Teatro de la Universidad de Los Andes. Il-demaro Mujica montó para ellos *El conserje*, difícil pieza de Harold Pinter. Mujica, como director y actor, Rómulo Rivas y Luis Rivas, hacen tres grandes creaciones de los terribles personajes alienados de Pinter; el espectáculo, en todas

sus dimensiones inclusive la escenografía, de Guillermo Besembie) aprehende la sórdida y poética atmósfera de *El conserje*, y revela sus tensiones y su mundo íntimo, sin ventanas hacia el exterior.

OTRO de los buenos momentos teatrales del mes fue la reposición de la conferencia-espectáculo de José Ignacio Cabrujas *El Sainete* en Venezuela; un texto agudo, fresco y sutilmente irónico, que valoriza la que probablemente es la porción más interesante de nuestra débil tradición teatral, y da al espectador la oportunidad de gozar del estupendo arte de Rafael Briceño.

EL grupo "Ensayo 17" estrenó la pieza *Los semidioses*, guiño y puesta en escena de José Gabriel Núñez. Núñez juega con sus configuraciones dramáticas que afloran y desaparecen alternativamente: una realista y otra surrealista; así logra crear una dinámica interesante; su tratamiento de estas "configuraciones", no obstante, es muy disímil. La primera es pobre y superficial; la segunda, por el contrario, logra introducirnos en un mundo de pesadilla y horror. Hay pues, un cierto desequilibrio tanto en la dirección como en la composición total del guiño; en éste hay excesos: algunas escenas carecen de lugar en el conjunto, otras son dramáticamente débiles.

LOS cómicos, de Goldoni, deliciosa comedia, sufrió (esta es la palabra adecuada, sin eufemismos) el tratamiento de Eduardo Mancera; fue una puesta en escena para el Teatro Nacional Popular sin brillo ni gracia, tristemente adocenada, que llegó a la tergiversación de los personajes de la comedia del arte: el romanticismo sofisticado a Arlequín, pero ciertamente nunca llegó a presentarlo como un débil mental afeminado.

OTROS espectáculos teatrales de la temporada fueron la reposición en Caracas de *Las manos de Eurídice*, monólogo de Bloch, por Pepe Arellano, *Sangre mestiza*, de Margarita Rubio, montada por Enrique Benshimol para los alumnos del Teatro Escuela y Arte; dos obras (entre ellas, un Ionesco), presentadas por el Grupo Marauri bajo la dirección de Roberto Santana, el espectáculo *Todos Locos Ja Ja*, que incluye dos obras de Ionesco, presentado por el grupo "El Tónel", de Barquisimeto; cuatro funciones de teatro para niños: dos con títeres (Guíñol-Guácharo, del INCIBA y teatro de Títeres de la ULA), y dos con actores (Eliás Pérez Borjas, para El nuevo Grupo, y La Compañía Juvenil de Lili Álvarez Sierra); por último, dos curiosos estrenos de la Pequeña Compañía de Teatro Venezolano: *PAM* y *Opus Tre*; pero a ésta debemos dedicarle un artículo especial para discutir una concepción del teatro "popular", que de ninguna manera podemos apoyar.

JORGE LAVELLI Y

■ El "Odeón-Théâtre de France" inicia su temporada del presente año con una reposición: la pieza de Séneca, *Medea*. En líneas generales, la puesta en escena de una obra retórica, larga, frecuentemente pesada, no es una referencia muy tentadora para el espectador. En efecto, Séneca escribe su tragedia cuando los dioses del Olimpo ya están muertos o francamente decadentes. Entonces uno se pregunta por qué el director no llevó a escena el texto homónimo de Eurípides, tan lleno de fuego, de poesía, de pasión que el tiempo no ha reducido en lo más mínimo. Lavelli declara que justamente no ha elegido al autor griego porque las cualidades literarias de su obra la hacen menos maleable para realizar una creación personal acorde con la idea que el director tiene del teatro y con la sensibilidad de nuestro tiempo. Por eso afirmo en el título de este comentario que la *Medea* que actualmente se representa en el Odeón es de Jorge Lavelli, pues si bien el texto original pertenece al autor latino y la adaptación se debe a Jean Vauthier, la obra se hizo esencialmente en base a las indicaciones del director. El resultado es una representación ágil, llena de dinamismo, conducida a grandes impulsos musicales y de juegos escénicos.

¿Quién es este director irreverente y qué quiere? Jorge Lavelli es argentino, tiene 36 años y seis de residencia en París. Llegó como un oscuro becario, pero con mucho talento y ambiciones. Su primer éxito fue el gran premio concedido a compañías juveniles —1963— por la puesta en escena de *El casamiento*, de Witold Gombrowicz. Allí ya mostraba lo que es capaz de hacer, al crear una pieza que perteneciendo, en líneas generales, al teatro del absurdo, se diferenciaba por la fuerza personal de la realización. De éxito en éxito, Lavelli se ha ido convirtiendo en uno de los más originales y considerados directores, a la altura de Jean Vilar, Roger Planchon, Roger Blin o Jean Louis Barrault (con los tres primeros compartió tareas y honores en el último festival de teatro de Avignon, el más importante de Francia). Luego de *El casamiento* ha llevado a las tablas otra pieza de Gombrowicz (*Yvonne, princesa de Borgoña*, reconocida por la crítica como obra maestra de la puesta en escena), una de Claudel, varias de Arrabal, una de Obaldía, en todas las cuales demostró audacia y maestría. Y hasta regresó a Buenos Aires —por fin profeta en su tierra, aunque fue la Casares quien pidió que él la dirigiera— para montar *Divinas palabras* de Valle Inclán, con María Casares. Actualmente, además de *Medea*, dirige *El arquitecto y el emperador de Abisinia*, de Fernando Arrabal, en un teatro parisino; *El ha llegado* (cuyo título inicial Godot ha llegado fue cambiado por exigencia de Becket), del autor yugoslavo Miodrag Bulatovich, en la V Bienal de París, y prepara una pieza del argentino Copi, así como una en alemán —a ser representada en Zurich—, para lo cual tiene que apelar a un complicado y pintoresco sistema de intérpretes. El oscuro becario



Medea (María Casares) a los pies de su nodriza llora el destierro

de hace seis años es hoy el director vedette, y un gran director, lleno de ideas originales, con auténtico talento creador.

¿Qué quiere hacer o qué hace Lavelli? El mismo lo dice: "provocar situaciones límites que inviten a una especie de ceremonia mágica". Con *Medea* lo consigue plenamente. La pieza está concebida como un oratorio o una misa en el que el coro reza o canta plegarias respondiendo a una Medea-oficiante. Los largos pasajes en que el coro recita la historia de la navegación —que prometía un magnífico aburrimiento— cobran un notable y maravilloso poder de encantamiento. El texto, por lo demás, fue adaptado teniendo en cuenta sobre todo el valor musical de las palabras y de las frases. El sobrio acompañamiento de fondo —clarinete, flauta, cuerdas y percusión— acentúa el clima trágico de la pieza. Con respecto a la adaptación, Lavelli manifiesta: "Para mí la lengua teatral se extrae mejor de la composición musical que de la psicología. Estoy por un teatro de libertad que se aparte de los caminos trillados de la psicología y del realismo". Estamos, pues, en presencia de una concepción cercana a la de Antonin Artaud, que cree más en el lenguaje "teatral" que en el literario, es decir, realizado con medios propiamente escénicos. Dice Artaud que el teatro es la puesta en escena mucho más que el texto. Igual fe en Lavelli. En su *Medea* interesan más que las palabras, la manera de pronunciarlas, el efecto sonoro que con ellas se puede obtener (ritmo entrecortado, recitativo, jadeante, plañidero, etc.), y al mismo tiempo un cúmulo de medios de expresión escénica, tales como el uso de la luz, los efectos del decorado, los movimientos de los actores, la música, medios que influyen de manera directa sobre los sentidos del espectador antes que sobre su razón. Frente a la concepción académica de un teatro sometido al sentido literal de la obra, se yergue así la idea de un teatro total, definida por Artaud de la siguiente manera: "Las palabras hablan poco al espíritu; el espacio, los objetos hablan; las nuevas imágenes hablan, aún hechas con palabras". Se explica entonces que Lavelli haya preferido Séneca a Eurípides. Con éste estaría constreñido por el texto; con aquél ha realizado su *Medea*.

Conocida es la leyenda que sirve de base a la obra. *Medea*, hija de rey, nieta de dio-

SU MEDEA

rubén bareiro saguier

ses, poseedora de facultades mágicas, huye con Jasón, quien conquista el vellocino de oro gracias a sus artificios. Siendo abandonada por Jasón, quien la repudia para casarse con Crúsa, hija del rey Creón, éste decreta el exilio de Medea. En venganza ella regala a la novia su manto de oro cargado de maleficio, que convierte a Creúsa en entorcha viva; pero la venganza suprema la cumple contra Jasón: mata en su presencia a los hijos de éste, que son también los suyos.

Dentro de esta configuración argumental, la actriz María Casares crea una Medea escalofriante, terrible. Lavelli confiesa que no hubiese pensado en montar la pieza si no hubiera contado con una comediente que, como ella, tiene "el sentido de la desmesura". En efecto, se la siente musitar como una paloma por el amor de Jasón; temblar de rabia ante el desprecio, de furia ante el injusto destierro; se la oye rugir como una fiera, impulsada por el afán de la venganza. María Casares es conocida por los transportes que la llevan, en ciertos papeles, a identificarse totalmente con el personaje, a llorar, a temblar realmente en la escena. En esta pieza es como si su natural ímpetu —a veces algo exagerado— estuviera controlado por el director.

Es indudable que la vigorosa actuación de la gran actriz ayuda a Lavelli a hacer un "teatro de la violencia inmediata", como él quiere, y al mismo tiempo a desencadenar el mundo de las sombras, ese mundo subterráneo que acude al llamado de Medea para consumir su venganza; la actriz y la adecuada y original integración de elementos diversos como la utilización del coro, que por momentos canta, recita, silabea —como en las canciones infantiles—, reza o sisea, para conseguir ese encantamiento musical tan caro al director. O en ciertos pasajes en que el coro es algo más que esa voz, como cuando se interpone, a manera de muralla de la ciudad, entre la altanería de Creón decretando el ostracismo y la súplica de Medea desesperada ante la orden cruel. O cuando se agita como un montón de árboles sacudidos por el viento o se desplaza al ritmo de la música de Xenakis, puesta allí "como para agrandar la noche en el corazón de Medea". Finalmente, cabe destacar la escenografía sobria, dura, descarnada, hecha con placas de cobre quemado, que evocan "máscaras, escudos, muros, sombras incendiadas de árboles, torres, antorchas". Y el acierto de los vestidos, de gran poder sugestivo: la túnica de cuero semeja escamas, de Medea, dispuesta a pegar su salto de serpiente venenosa; las largas túnicas del coro, impresas según el procedimiento de la ampliación fotográfica, representando, en blanco y negro, fragmentos de columnata, ramas secas o algas.

Si tuviese que resumir mi juicio sobre esta *Medea* de Séneca-Lavelli-Casares, diría que es el espectáculo de mayor calidad —por la variedad de recursos, por la unidad, por la fuerza— montado actualmente en París.

Diario de Diarios

neruda dramaturgo

Vertiginosas polémicas ha causado en su país la primera incursión de Pablo Neruda en el teatro. El público de Santiago de Chile —siempre controversial y receptivo a las manifestaciones escénicas— ha visto con gran agitación la puesta en escena de **Fulgor y muerte de Joaquín Murieta**, pieza en seis cuadros, cuyo autor es su héroe nacional: Pablo Neruda. Esta primera obra dramática de Neruda estuvo representada por el elenco del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH), la misma compañía que se presentó en el Ateneo de Caracas hace dos años. Neruda ha declarado con respecto a su obra teatral, lo siguiente: "Es posible que esta cantata dramática, una obra trágica que también, en parte, está escrita en broma, que quiere ser un melodrama, una opereta y una pantomima, tenga un origen subconsciente en mi encuentro con Shakespeare como traductor. Después se me olvidó ese impacto; pero acaso se alió a otro que había tenido años antes y que despertó mi apasionado interés por el bandido chileno Joaquín Murieta, muerto y decapitado en 1853, en California. El celebrado autor del **Canto General**, **Residencia en la tierra**, etc., considerado en el país su rehén como un héroe nacional y la voz poética más extraordinaria de hispanoamérica, apunta datos sobre el origen de Joaquín Murieta: "En efecto, mientras trabajaba en un libro de versos que ahora editará Losada en Buenos Aires, **La Barcarola**, escribí un poema sobre Murieta. Fue curiosa la reacción de mi mujer y de algunos amigos: "¡Esto es teatro!" dijeron. Y yo entonces recordé una pregunta que cierta vez me hizo Jean-Louis Barrault: "¿Por qué no escribes teatro para mí?", y su respuesta cuando le expuse mis reticencias: "Tu escribes la poesía —me dijo— y yo hago el teatro". Evidentemente, sin que él se enterara, seguí el consejo de Barrault. Aunque, en realidad, no sé si esto es teatro; además nunca he sido partidario del teatro poético, al que siempre le falta algo, incluso al de García Lorca". Lo que más discrepancias ha suscitado no es tal vez la pieza en sí, pues en todo caso se trata de Neruda, sino la nacionalidad del personaje Murieta, a quien Neruda atribuye la ciudadanía chilena. Los historiadores afirman —con datos fidedignos— que en verdad el bandido rescatado por Neruda era nativo de México. Entre los hechos que sirven para demostrar la realidad, se halla un libro escrito por el francés Robert Hyenne, en 1867, titulado: **Un bandido californiano**. Sin embargo, la abrumadora evidencia histórica no desalienta a Neruda: "...esto no es cosa para historiadores porque las pruebas —y yo tengo otras que sostienen mi tesis— no prueban nada". De todas maneras, **Fulgor y muerte de Joaquín Murieta** trae el sello poético de Neruda. Y de la controversia histórica se pasa a la valoración del texto del drama. En este terreno —más vasto, más arriesgado— la polémica toma caracteres de lucha. Algunos críticos sostienen que "Neruda propone la entronización de un héroe, una tarea esforzada y poco fluida, maniatada en general por una importación nacionalista que muchas veces invade el territorio de un caduco patriotismo y por una esquemática manifestación de fe antianqui". De cualquier forma y contra todas las críticas, en el texto es la voz de Neruda la que habla.

la muerte de frankie adams

Los críticos y los cronistas literarios con esa infatigable tendencia a identificar los autores con sus per-

sonajes de ficción, han trazado una y mil veces el paralelo entre la novelista Carson McCullers y su pequeña heroína Frankie Adams. Hay, sin embargo, mucho de autobiográfico en ese corto y brillante libro de Carson McCullers, como también en los trazos (o otro de sus personajes: Mick, en su novela **El Corazón es un cazador solitario**). Ha servido, acaso, para urdir esta visión el aspecto de colegiada tardía que ella mostraba invariablemente en las fotografías que ilustraban las reseñas de sus libros. Pero la vida de Carson McCullers fue tal vez de un dramatismo casi increíble. Algo de fatalidad, algo sombrío y terrible, subrayó casi todos los episodios de su existencia. Aun en los momentos de éxito, cuando aparecía como un personaje extraño y lúcido en su salón literario de Brooklyn donde desfilaban toda una pléyade de artistas y escritores notables, Carson McCullers se veía amenazada por ese destino trágico. El alcohol, la enfermedad, la parálisis, las desavenencias conyugales, una salud mediocre sobrelevada desde la infancia, de uno u otro lado la perseguían aun en la cumbre de su carrera literaria. A ello hay que agregar el suicidio de su esposo en 1953. Nada de esto, sin embargo, ha traslucido en sus libros a no ser el trazo melancólico de sus héroes, la escasa fé en las instituciones de su país, cierta amarga sabiduría en donde el optimismo era casi como un gesto vacío y sin eco. Pero todo ello pertenece también al ambiente sónico de los pueblos sureños, ambiente que ella destacó con una fuerza acaso comparable a la de su compatriota William Faulkner. Carson McCullers llenó un momento en la literatura norteamericana, tal vez significó con toda su nobleza un episodio generoso cuya realidad no cesa de conmovernos. Su último libro: **Clock Without Hands** (RELOJ sin Manecillas, traducido al español por Seix Barral, en su colección Biblioteca Formentor) que ella escribió a máquina con un sólo dedo, desde su silla de parálisis, lleva un título significativo. Se trata de un juego de palabras entre Reloj (alusivo al tiempo) y manecillas (alusivo a la parálisis). No vamos a caer en el eterno lugar común al destacar el escaso interés de los redactores de los cables internacionales por las figuras de la cultura. Carson McCullers murió hace apenas dos meses (29 de Septiembre) y el hecho, que sepamos, no se mencionó en los diarios. Tenía 50 años.

comunicación y profecía

En Estados Unidos se lee un "best seller" de un autor canadiense, profesor de Literatura Inglesa y autor de algunos libros sobre Comunicación de masas: Marshall McLuhan. Este hombre de 56 años ha suscitado, recientemente, la polémica. Para sus adversarios académicos es un impostor. Sus libros se venden en colecciones de bolsillo y su prestigio se sitúa en la juventud. Marshall admira los autores esotéricos y es un especialista en la interpretación de la obra de Eliot y de James Joyce. Para un sector de sus admiradores, McLuhan es un nuevo Einstein por la originalidad de su pensamiento. Su libro "Understanding Media" —comprender los medios de comunicación—, ha adquirido, recientemente, un gran prestigio, comparable al de las obras de Freud. La Universidad de Fordham en Nueva York, le ofreció 100.000 dólares para enseñar su filosofía y los hombres de negocio americanos pagan hasta 1.000 dólares para escucharlo, durante un almuerzo.

La última obra de McLuhan: "The Medium is the Message. Es decir, "medium" como comunicación de

Mensaje y la comunicación como masaje o movimiento en el cerebro. Es un juego de palabras que se suma a otra de sus obras: "Galaxia Gutenberg", donde se explica la historia entera de la humanidad. Leyendo sus obras podría afirmarse que McLuhan es un escéptico frente a una sociedad movida por el alfabetismo. Sospecha que la sociedad formada en una cultura de alfabeto está destinada a morir. La obra es diversa y contradictoria. Para ciertos críticos, McLuhan es el único especialista en Comunicación que no sabe comunicarse. Su criterio afirma que el Libro y la Televisión son dos formas de comunicación que no tienen nada en común. El libro es de naturaleza visual, la Televisión es de naturaleza táctil. Simplemente, porque toda técnica es la prolongación de un órgano: el vestir es la prolongación de la piel y el libro del ojo...

El semanario "L'Express" analiza con asombro estas sugerencias de McLuhan, que sospecha que Gutenberg ha sumergido a la humanidad en un mundo visual y que la "esquizofrenia puede ser una consecuencia inevitable de la alfabetización". La edad del libro es una edad mecánica, que debe ser superada. Descartes y Newton reflejaron el razonamiento de una cultura libresca. Estamos en la etapa de la Televisión, entramos en un universo táctil. El progenitor de la Televisión es Einstein: "Entramos en la era de la Electricidad. La electricidad no es más que la continuación de un sentido particular de la vista y del oído; es la prolongación del sistema nervioso". Para McLuhan la cultura necesita muchos años para afianzar su originalidad. Hay una secreta tradición de cambios e intercambios. El cine y el libro comunican una información de una gran amplitud racional. La Televisión es un testigo; es el ojo de la realidad inmediata. No permite la elaboración, su información es natural e inmediata.

Afirma en esta ocasión Gerard Bonnot: "McLuhan se burla de los expertos nutridos de cultura libresca que se inquietan por los posibles peligros de la Televisión. Recuerda que en el siglo XVI los universitarios denunciaban el libro impreso como peligroso, porque privaría a la cultura de la profundidad y magnetismo que tenía la lectura del manuscrito. Del mismo modo Platón se lamentaba de la influencia nefasta de la alfabetización".

Se deduce de las afirmaciones de este liberal de la comunicación que aspira a abolir la sociedad de consumo y que invita a un nuevo estilo de vida, donde el Trabajo y la Diversión, lo Profano y lo Sagrado no tengan línea de separación. Invita a encontrar una nueva sociedad, donde la vida física y espiritual, no se identifiquen con un civismo limitado al derecho del voto, sino que estará guiado por el gran Humanismo natural que ha caracterizado a las grandes culturas...

das kapital

Hoy se comenta, en la ocasión de celebrarse el centenario de la publicación de "El Capital" de Karl Marx, que el conjunto del manuscrito, si hubiera sido totalmente publicado constaría de diez grandes volúmenes. Hoy, a los cien años de su primera publicación, se conocen cerca de 80 traducciones en diferentes idiomas —la Biblia conoce 1.250 traducciones en diferentes lenguas y dialectos.

Hace 100 años cuando apareció por primera vez "El Capital" de Marx, en su primera edición —1867— circularon 300 ejemplares y padeció cierta conspiración del silencio, por parte de la crítica. En esa oportunidad "The Sunday Review" de Londres escribió: "La manera de exponer los problemas económicos, hasta los más complejos, tiene un encanto particular".

En "Les Nouvelles de Saint Petersburg" se afirmaba: "El autor sobresale en su exposición por su manera clara de tratar el tema al alcance de todos, por la claridad y por la extraordinaria vivacidad de su

estilo".

Se dice que fue la Rusia de los Zares la que recibió con mayor entusiasmo la obra de Marx. En esta ocasión Karl Marx extrañado escribió a Engels: "No hay que tomar muy en serio estas cosas. Esto, no es más que una exageración rusa..."

clouzot cinético

En 1958 Clouzot realizó el documental: "Le Mystère Picasso", que causó sensación en el Festival Internacional de Cine en Cannes. Actualmente Clouzot vuelve a interesarse en el documento de arte. Realiza actualmente: "La Prisonera" y utiliza como decorado el mundo del arte cinético. En la Galerie Denise René, en Saint Germain des Prés, apoyará el decorado. En torno a los actores, —Terzieff será el héroe romántico de este film— girarán los artistas que integran el grupo cinético: Boto, Sobrino, Le parc, Soto, Tomasello, y otros. Ellos interpretarán allí su propio personaje. Ilustrarán el mundo del arte y del artista. Se los verá en la lucha, discutiendo sus contratos, luchando sus premios, preparando sus exposiciones. La intención de Clouzot no es la de realizar un film sobre el arte cinético sino hacer del arte cinético un decorado. Un decorado Op Art, con elementos murales prefabricados, planchas de acero, obras de los artistas. En medio de este laberinto, el color ocupa un primer lugar en el film, porque según Clouzot, aún el cine, no ha explotado suficientemente sus posibilidades. La luz se dará de frente, de manera que las sombras y las medias tintas desaparecerán. Entonces el choque visual de las imágenes cinéticas encontrarán su equivalencia.

un sade del sol

Recientemente se ha discutido mucho en Francia, el libro: "Tombeau pour cinq cent mille soldats" de Pierre Guyotat, del que algún sector de la prensa sospecha a un Sade del Sol... Este libro, no está incluido en la lista de los posibles 30 libros que podrían obtener uno de los varios premios literarios de este año. Este relato sin intriga, dividido en 7 cantos, es un poema épico en prosa que deambula en el panfleto lírico. El manuscrito fue rechazado en distintas ocasiones, y es Gallimard, finalmente, quien lo publica. "Tombeau pour cinq cent mille soldats" es un canto fúnebre con posible referencia a la guerra de Argelia, en la línea de la obra de Sade, de Jean Genet, de Bataille. Es el erotismo en la batalla, donde se mezcla en un caos el sexo y las armas".

Refiriéndose a este libro de Pierre Guyotat —autor de 27 años— Jean Duvignaud dice: "Libro de la guerra de Argelia. Libro de la ira y de la interrogación de Dios frente a la Historia. Podría ser una ilustración verbal de "Los Horrores de la Guerra" a la manera de Goya. De este libro surgen personalidades intercambiables, cuyas existencias parecieran depender menos de lo que ellas son, que de la luz que el autor les dispensa. Los nombres de los personajes o los personajes, designan más actos que figuras. Esos héroes propuestos, torturan o violan, se hacen violar o torturan, hacen el amor o practican el odio. Sus manifestaciones son más importantes que lo que dicen de sí mismos. Pareciera ser que Pierre Guyotat da una respuesta para aquellos que buscan, desde hace tiempo, una literatura novelesca liberada de la psicología".

mesa redonda

Pintura Latinoamericana: En la espera de una confrontación

HE aquí una muestra de pintura que nos deja con el deseo de lo que ella debiera haber intentado: ser una confrontación de la plástica actual de los países latinoamericanos. A una empresa de esta magnitud, corresponde lógicamente una responsabilidad y un esfuerzo paralelos. Por una u otra razón, que no vamos a analizar en estos momentos, la exposición no cumple ni remotamente su cometido esencial de información y divulgación, a una escala continental, del arte de los países de la América Latina. Tal vez el Festival de Arte de Caracas, de cuyos propósitos esta muestra forma parte, hubiese colmado plenamente su sentido realizando tan sólo esta exposición; pero en la medida en que la categoría, calidad y amplitud del arte de nuestros países lo exige en nuestros días. Para juzgar lo exigua y poco representativa de la esta muestra, bástenos recordar que la Argentina, país que junto con Venezuela goza de la reputación de haber logrado un gran movimiento plástico en nuestro Continente, está apenas representada por un artista. Brasil y México absolutamente ausentes. La poca importancia que parece haber merecido esta exposición (me refiero a su concepción y organización) se subraya además por el hecho de que ni siquiera dispone de una presentación que indique, aunque fuese vagamente, los criterios y la orientación que han regido para establecer la selección de artistas; o al menos, un catálogo que nos dé meramente fe de que el evento ha tenido lugar. Incomprensible, sorprendente, esta exposición debe servir de ejemplo sobre lo que no debe hacerse. En primer término porque va contra su misma justificación y sentido, al no poder brindar una verdadera imagen del arte latinoamericano actual. En segundo término porque desanima para la realización de este tipo de confrontaciones, en extremo saludables y necesarias para aumentar la conciencia que tenemos de nosotros mismos, de nuestras posibilidades, de nuestra ubicación y futuro dentro de la perspectiva del arte contemporáneo.

Con esta conclusión, es difícil abordar la exposición con un espíritu de análisis detallado. Sin embargo, hay en ella notables artistas, que en nada desmerecen una representación de primer orden. Entre ellos algunos prácticamente desconocidos para el público venezolano, como la excelente pintora boliviana María Luisa Pacheco, Omar Rayo, Jorge Damiani, y otros de firme interés. El problema no reside en la calidad de los presentes, sino en la magnitud de las ausencias.

RG

TEATRO: OFF LATINOAMERICA and off BROADWAY

NO SONO EXTRAÑO A LOS OÍDOS del público reunido en el Ateneo, escuchar la confesión del dramaturgo norteamericano, Jack Richardson, crítico del New York Times, cuando dijo que él y la mayoría de nuestros vecinos al norte del Río Bravo desconocían lo que acontece en América Latina. Esto no es extraño. Lo que es verdaderamente extraño, es la manera marginal —hasta casi despectiva— de cómo se trató al teatro norteamericano que se hace fuera de la inefable Broadway. Quedó la sensación, al terminar la reunión, que el llamado *off-Broadway* no fuera teatro. El *off-Broadway* nació en las postrimerías de 1950 y a principios de 1951 con la intención de hacer un actividad teatral *anti-establishment*. Allí estuvo Edward Albee incubando su estilo brillante, allí se produjeron obras de Brecht, Bec-

kett, Genet y Ionesco, allí el Living Theater encontró a Jack Gelber y a los nuevos conceptos del teatro contemporáneo. Pero hay más.

Si el *off-Broadway* (fuera de Broadway) fue el umbral de genialidades, en 1958 nació un movimiento más *off*, mucho más alejado de Broadway, del tradicional y almidonado teatro norteamericano de Broadway, el *off-off-Broadway* (OOB) que se distingue por ser el más experimental de los movimientos teatrales. Joe Cline fue el primer dramaturgo, hoy muerto por suicidio. Pero Edward Albee ya está aquí diciendo "...esto tiene la vitalidad y el sentido de una aventura. Está vivo este teatro, donde paso mis mejores momentos". OOB es un estado mental de la nueva gente norteamericana, la que se da cuenta que la Gran Sociedad deja mucho que desear, es una gloriosa libertad sin ley en la que es válido, lo apenas logrado hasta lo brillante. Quien está en *off-off-Broadway* tiene la sensación que entra en una comunidad que suena a parque de diversiones, y tendrá el presentimiento que la gente que compone los grupos teatrales muy pronto creará un nuevo Estado dentro de los Estados Unidos.

Hoy el OOB está en todas partes, se extiende desde la Iglesia Spencer Memorial, al Estudio Sótano de Bastiano en Greenwich Village, hasta el Teatro del Rídiculo de la calle 17. Pero más que su extensión física, es su extensión artística que logra grandiosidades entre extraños libros y truculentos decorados. "Gorilla Queen", "América Hurrah", "Home Movies", "La vida de Juanita Castro e Indira Gandhi's Daring Device" y tantas otras, son una verdadera revolución en el arte teatral. *Off-Off-Broadway* cambia las áreas de la realidad que el público trae de las lujosas salas de Broadway. ¿Cómo es que no existe, entonces, Mr. Jack Richardson?

HAC

Teresa Casanova: Imágenes que que se responden

EN la Galería 22, Teresa Casanova inicia un nuevo aspecto de su interesante carrera con las "Trans-

parencias Cromáticas", proyecciones tridimensionales, a base de planchas de plástico transparente, técnicas de silk-screen y viejos clisés. Es indudable que para esta nueva experiencia, Teresa Casanova debió apoyarse en el atractivo mundo que revelan sus más recientes grabados, con utilización muy sutil, muy efectiva del color, de la ambigüedad de planos, de la superposición de imágenes, formas, clisés, hasta alcanzar esa pluralidad de manifestación que les otorga una presencia dinámica. Ahora la trasposición está realizada en planos reales. Las imágenes se han distanciado, ocupando planos físicos diferentes, superpuestos en los lados de uno, o varios cubos o figuras geométricas; con algo de caleidoscopio en sus posibilidades, cuando el espectador urge dentro de estas cajas de desdoblamiento y ecos. En efecto, los viejos clisés, convertidos en imágenes de colores cálidos o fríos, contrastados, forman una suerte de pequeña selva de resonancias, respondiéndose como fantasmas, en una atmósfera irreal de tiempo detenido, soñado. Es un trabajo sencillo, planteado sin trucos, sin innecesarias saturaciones o abusos en la aplicación de una idea o procedimiento. Por eso mismo resultan más efectivos, y logran atraer nuestra atención, manteniéndola unida al transcurso visual por un pequeño mundo donde las nociones espaciales parecen confundirse. De todos los ensayos, preferimos los que se han definitivamente liberado del apoyo sobre un fondo, muro o cualquier otra superficie que no sea el espacio ambiental: la transparencia, el juego de ecos e imágenes, cuando reciben una iluminación conveniente, adquieren también una capacidad para mezclarse con todas las formas y colores del mundo que las rodea. Se forma así una totalidad entre obra y ambiente, que podría ser un camino de grandes posibilidades, a la manera de aquella extraordinaria obra de Marcel Duchamp, "The Brinde Stripped bare by her bachelors, even", pensada desde 1912 y concluida hacia 1921, que conjugaba igualmente diversas figuras y temas, realizados sobre vidrios, que se mezclaban luego visualmente con el ambiente "circunvalante". Las "transparencias cromáticas" son un ejemplo de lo que significa plantearse un problema con exigencia, y llevarlo a todas sus consecuencias e implicaciones. Creemos que es ahora cuando la aventura comienza. A Teresa Casanova le espera el más fascinante riesgo: la continuidad del infinito proceso creador.

RG

Brecht en el Teatro Universitario

LOS SIETE PECADOS CAPITALES DE LOS PEQUEÑOS BURGUESES, pieza de Bertolt-

Brecht, fue presentada en Caracas por el Teatro Universitario bajo la Dirección de Nicolás Curiel, con carácter de estreno en América Latina. Esta obra manifiesta un aspecto más de la investigación brechtiana de la realidad social, y en ella utiliza el método teatral con modificaciones técnicas que corresponden a la teoría del teatro épico. (El método teatral consiste en representar "reproducciones vivientes de acontecimientos recordados o ideados entre los hombres" (B.B.). Hablamos de método teatral para referirnos al teatro porque hemos hecho una equivalencia conceptual entre método y formas de expresión artística. La diferencia entre estas es, precisamente, metodológica). La estructura de esta pieza está dada por un prólogo, siete escenas y un epílogo. Las escenas son unidades acabadas en sí mismas y no tienen más relación con las otras que la surgida de la ligazón temática y la intención didáctica del autor. La técnica de la escisión se utiliza aquí en el personaje de Ana, dicotomizado en relator y figura relatada. El primero observa al segundo, tiene un interés crítico en él y narra la acción a través de canciones, en tanto que éste ejecuta la acción. La distancia entre ambos se establece a partir de una proposición integrada inicial: Ana I y Ana II entran a escena unidas por la espalda, al principio de la representación, vestidas con idéntico atavío. En un momento dado, Ana I informa que ambas son una sola y esto lo confirma Ana II. Después se desdoblan y cumplen funciones distintas. En el contenido de la investigación efectuada por Brecht, esta disociación tiene mucha importancia. Ana I es el "super-yo" —la condenación de normas éticas— que juzga la conducta de Ana. (En otra pieza de Brecht, "El alma buena de Sezuán", un personaje femenino, Shen Te, también aparece escindido, pero esta vez para ofrecer un "alter ego").

Esa condensación no es otra cosa que la ética pequeño burguesa, que tiene una interpretación singular de los pecados capitales. Dentro de este contexto, lo inaceptable es que la producción económica sea un medio para alcanzar el bienestar. En cambio, su conversión en un fin tiene un valor positivo. Así por ejemplo, la lujuria es el amor desinteresado y está muy sancionada por este "super-yo", mientras que el amor como medio para obtener dinero no es pecaminoso. La identificación entre los medios y el fin, referida al trabajo y su producto, es el aspecto de la alienación del hombre que Brecht se propuso investigar en esta obra. Otra técnica es la del relato, cuyo instrumento —el relator— se asimila a Ana I, y adopta como forma la canción. La música, compuesta por Kurt Weill para batería, piano, trompeta y acordeón (Victor Galia, Adriana Moraga, José Albahaca), se aplica instrumentalmente desligada del texto y la acción, y en cambio presta acompañamiento a las canciones.

La puesta en escena planteó el problema de resolver un desarrollo teatral sin diálogo, que tiene la única forma hablada en el canto y utiliza un coro en la acción. Los intérpretes, por tanto, habían de apelar a sus recursos pantomímicos y también debían cantar. Nicolás Curiel exploró las condiciones que ofrecía su elenco y las manejó hasta un punto en que pudo presentar, si no una ortodoxia brechtiana de la representación, en cambio sí una expresión con acento particular de este teatro de singular problemática. La mezzo-soprano Lucía Guiltitz asumió el compromiso de Ana I, en tanto que Yolanda Quintero aportó el dominio de su instrumento corporal para hacer el rol de Ana II.

El coro (Eduardo Gil, César Díaz, Gustavo Rodríguez, Augusto Dugaré, Lucio Bueno, Alberto Sánchez, Ligia Pastori, Mercedes Garbizu, Eglé Petit) llevó a escena buena coordinación, y sus miembros tuvieron vicisitudes en lo tocante a la expresión corporal, que se diluyeron en el trabajo de un grupo eficiente. El ambiente escenográfico resultó interesante y su utilería, constituida por cubos con todas las caras decoradas, permitió ensanchar la sugerencia del medio social en el cual ocurre la situación. La introducción de un elemento de realidad —la comida— produce un contraste fuerte con respecto al esquematismo simbólico de los demás elementos que se utilizan en la pieza, tales como el vestuario y la misma escenografía. Creemos que, efectivamente, el Teatro Universitario hace un aporte al movimiento teatral venezolano con el montaje de esta

CINEMATECA NACIONAL Diciembre 1967

Ciclo del mes: Alain RESNAIS y Tony RICHARDSON.

Sábado 2.—HIROSHIMA MON AMOUR, de Alain Resnais, con Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Stella Dassas. 1959.

Domingo 3.—Idem.

Martes 5.—Historia del Cine: ¡QUE VIVA MEXICO!, de S. M. Eisenstein, con la colaboración de G. Alexandrov. Fotografía de E. Tissé. 1931-32.

Miércoles 6.—TOM JONES, HOMBRE DE AUDACIA, de Tony Richardson, con Albert Finney, Susannah York, Hugh Griffith, Joan Greenwood. 1963.

Jueves 7.—Idem

Viernes 8.—Homenaje a M. Cacoyannis: LA MUJER DE NEGRO (To Koritsi me ta mavra), de Michel Cacoyannis, con Elia Lambetti, Georges Foundas, Dimitri Horn. 1957.

Sábado 9.—EL AÑO PASADO EN MARIENBAD (L'Année dernière a Marienbad), de Alain Resnais, con Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoeff, Françoise Spira. 1961.

Domingo 10.—Idem.

Martes 12.—Historia del Cine: VIVA LA LIBERTAD (A Nous la Liberté), de René Clair, con Raymond Cordy, Henry Marchand. Rolla France. 1931.

Miércoles 13.—PASION PROHIBIDA (Look back in anger), de Tony Richardson, con Richard Bourton, Mary Ure y Claire Bloom. 1959.

Jueves 14.—Idem.

Viernes 15.—Homenaje a S. Kubrick: EL DOCTOR INSOLITO, de Stanley Kubrick, con Peter Sellers, George Scott. (Dr. Strangelove). 1964.

obra, uno de los más serios y logrados que hemos visto.

R.M.

Ahoma y La Juventud

No sabemos aún qué vida y qué cometido cumplirá **Haoma** dentro de la colectividad venezolana, y en particular para la juventud venezolana. Pero a pesar de los pesares los presentimientos fecundos. Y no por un acto de mero capricho sino por un acto de mera fé. De esa misma fé que alimenta a la prometedora juventud que alienta detrás de **Haoma**, y de la que tanto denigramos cada día sin haber logrado nunca acercarnos verdaderamente a su alma, como dijera de tan certera y hondísima manera Pablo Rojas Guardia a propósito de la iracundia, acusando con valentía decidida la distancia culpable e injusta que nos separa de la juventud de nuestro tiempo.

Pensamos que Rojas Guardia logra con desnudez y preocupación poco frecuente en nuestro medio, hacernos asumir la responsabilidad fundamental que nos incumbe en los conflictos y deformaciones padecidos, más que sufridos y vividos, por esa misma juventud que hoy intenta universalmente de suprema y suicida manera proyectar en la lectura su desgarrada y enloquecida rebeldía. Porque como dice el estremecido poeta que hay en Rojas Guardia al recordar a Charles Peguy "la revolución será moral —amorosa, decididamente unificante, diríamos nosotros— o no será. Porque estamos evidentemente dentro del marco de una crisis generacional; o al menos en la franja límite de un mundo en pugna con otro mundo que principia a desbordar quizás con desmesura de su crecimiento. Los inadaptados, los rebeldes sin causa, los iracundos de Caracas, de La Haya, Moscú o Bruselas, y los guardias rojos de la China no son sino formas de expresión de un problema idéntico..." Y pensamos que hay una apreciación en este juicio: la de una alternativa histórica planteada hoy al mundo en términos de hallazgo definitivo o de aniquilamiento aún más definitivo. Hallazgo de una dimensión total humana, de una visión humana total, o aniquilamiento de esa misma dimensión, de esa misma visión, en el albor de su alcance, en el límite dramático de su desbordamiento.

Y a esa dimensión total, a esa visión humana total pensamos que apunta la inquietud que traspasa a la juventud de **Haoma** cuando se define como "movimiento del amor cósmico, bajo cuyo signo de jóvenes venezolanos desean ofrecer su contribución al proceso de reestructuración del hombre...". "**Haoma**, dice Guillén Pérez al prologarlos o editorializarlos, avizora y generosamente, es el amor sin fronteras y sin banderas". Un amor que busca trascenderse por sus propios, individuales, quizás si extraviados caminos, pero en un extravío no por desconcertado o aparentemente cosmopolita menos fecundo y poético, con la poesía de la vida, joven, trémula e irremediablemente dolorida en esta hora humana tan aniquiladoramente lúcida e implacablemente racionalizante...

Y acaso si sea a esa anquilada y exhausta lucidez, a esa implacable racionalidad de la que aún no regresamos, y que en el cauce de la occidentalidad no hemos alcanzado aún a trascender en amor —como Gramsci seguimos alimentando empujada y fervorosamente el optimismo de la voluntad —inteligencia moral, vertiente orgánica y amorosa de la racionalidad—, y el pesimismo de la inteligencia, abstracción aberrante e inhumana la que acusa, directa o indirectamente, torpe o eficazmente, esta juventud de **Haoma** al afirmar en su esfuerzo la urgencia de una dimensión salvadora que ellos ven proyectarse en una visión más amorosa que racionalmente inteligente del mundo, quizás porque su fé en la razón meramente inteligente se ha visto justamente disminuida hasta el más alucinado escepticismo.

Así, pensamos, esta revista —demasiado joven e insegura aún para darnos una definitiva fisonomía—, debería merecer por parte de quienes intentan ignorarla, ignorando así a la juventud que en ella hace presencia, toda clase de estímulo, particularmente en su aspiración a profundizar y perfilar esa unificadora dimensión de amor, cuya raíz nacional y universal es tarea promisoriosa de todos ahondar.

V.R.

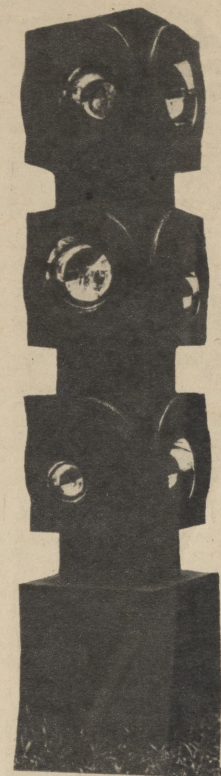
la escultura y sus posibilidades

PARA fin de año, una exposición que reserva siempre un interés excepcional: la muestra de joven escultura, o de obras experimentales de arte tridimensional. Dentro de la tradición de los salones colectivos de este género, efectuados ya en Venezuela en años anteriores, esta nueva confrontación escultórica añade un elemento de retos: el espacio natural y abierto de los jardines del Museo de Ciencias, donde las diferentes obras van a mezclarse con una atmósfera dispar, de frondas y moles arquitectónicas, de perspectivas urbanas y noches de espacio libre y profundo. Así, por una vez, la empresa significó, para los artistas, algo más que una exposición conjunta. Obligó a plantearse sus búsquedas en otros términos. A buscar equilibrios, ecos y resonancias, acordes con las proporciones de la vastedad espacial. A definir dimensiones, materias, formas, en un diálogo de improviso sometido a otro tipo de encuentros. Este sería no sólo el punto más destacado del propósito, prácticamente su sentido y su iificación, sino también, a posteriori, su más positivo aporte. Independientemente de la calidad del conjunto, que sigue sometida al trabajo individual de los diferentes artistas presentes, hay una nota común y resaltante: la respuesta a nuevas exigencias.

Abordar ese espacio más salvaje y desmedido, es también buscar una nueva correlación del equilibrio de vacíos y formas. La estructura de la obra se somete a la nueva proyección, se altera, se define. Este es precisamente el rasgo vital: el imperativo de clarificación, el arrostrar la crudeza masiva de los grandes volúmenes, la brutalidad de la luz natural o las transformaciones del artefacto lumínico. En este proceso, plantearse en otras perspectivas, es también ir hacia una mejor definición de las búsquedas, de las características y necesidades propias de cada investigación.

Es lo que ha ocurrido con obras como las de Barreto, Lía Bermúdez y Martínez. Pensar en grande no es necesariamente pensar mejor, pero sí hacer más evidente el intento. Barreto luce mucho mejor en medio de los árboles, estableciendo una continuidad formal con las líneas verticales, dejando más despojadas y claras sus estructuras de madera, que pierden el lado intimista, para adquirir una figura totémica, testimonial, de símbolos abstractos superpuestos: simples protuberancias anudadas en columnas, en urdumbres parcas y solitarias. Para este escultor, la prueba ha sido positiva, no porque sus obras vayan más allá de los planteamientos anteriores, sino porque alcanzan más contundente proyección. Lya Bermúdez trabaja el color y los elementos, meándolos, agigantados a una escala inusual, para hacerlos dueños de una presencia más neta, monstruosa, que nudiere ser, por paradoja, un punto de partida para trabajos que abandonen la vía decorativa y graciosa de sus anteriores esculturas. Martínez ha llevado sus tímidos ensayos de aliar formar geométricas, plásticos traslúcidos y grafismos, a un terreno de situaciones ineludibles; aun cuando sus intentos sienten pareciendo confusos, maltrechos, pobres en resultados, su trabajo puede resultar —gracias a esta experiencia— beneficiado por una mayor toma de conciencia; esto es, puede aprovechar lo saludable que representa ver más claro y seguir buscando.

Castillo estaba llamado a dar una buena nota, por las posibilidades que brinda su gusto por formas sólidas, recias, fusión de cemento y materia herrumbrosa, en



Obra de Elsa Gramcko

un ambiente natural y ciudadano. Una semana después de iniciada la exposición, su obra no había sido todavía erguida en su posición definitiva, y en la semi penumbra, o desplegada simplemente sobre la yerba, no permitía más que suponerla dentro de sus referencias inmediatas en la labor del artista: una excelente disposición que debe afirmarse.

La parte novedosa es de gran interés. Particularmente las esculturas de Elsa Gramcko, que constituyen el inicio de una investigación tridimensional que ya afloraba en el camino de esta excelente artista. Sobre la base de módulos geométricos, todavía impregnados por el óxido y las pátinas afines a sus cuadros, con incorporaciones de limpias superficies cromadas en forma de esferas y concavidades, Elsa Gramcko eleva grandes figuras al espacio, fuertes y deslumbrantes, simples, ineludibles. Un brillante comienzo, un compromiso, una entusiasta promesa. Medou es, al menos para nosotros, desconocido; del cual apenas sabemos que ha desarrollado en otros campos sus experiencias escultóricas, que ahora vemos en una senda correcta, con aprovechamiento del diseño geométrico, es ilizado y decorativo, que convendría juzgar a la luz de un mejor contacto con el resto de sus indagaciones actuales o futuras. Felipe Herrera, joven, sensualmente atado a las formas animales, telúricas, demuestra acierto en su empeño, y sentido de la corporeidad.

La experiencia y el talento de Víctor Valera no son cosa nueva entre nosotros. Su figura adquiere cada día mayor relieve, afirmándose en su condición creadora, en sus dotes, en su inquieta fabulación, en el instinto afectivo que le permite reconstruir un mundo interior a través de una realidad tan tangible como la escultura. La disciplina y el rigor subyacentes, son su mejor aliado para utilizar conjuntamente elementos geométricos, figuras, notas de color, y crear su interdependencia, su ilación mágica. En este caso, las circunstancias ambientales, no añaden a las obras, demasiado recogidas, de estrecha implicación interior, condiciones favorecedoras; antes bien, requerirían un ambiente más despejado, menos heterogéneo.

Soto expone una obra instalada dentro de un recinto especial, colmado de finas varillas pintadas que descienden del techo, una parte de las cuales gira gracias a una placa circular. Esencialmente experimental, este trabajo interesa como manifestación de una personalidad excepcionalmente lúcida en sus planteamientos, que ha sabido dar a toda su obra una continuidad jamás viciada por las fórmulas y los recursos estereotipados. Es una obra de transición hacia un nuevo campo de experimentación y búsquedas. O más escuetamente, un ensayo que incomoda ubicar y no adquiere el carácter rotundo de otras obras de este creador, respaldado por una trayectoria de primera categoría en el movimiento plástico contemporáneo.

¿Dónde están las posibilidades? ¿Dónde la realidad de nuestra escultura? Por ahora habrá que concluir que en el hacerse. Un hacerse a sí misma, un estar viva, un tener necesidad de existir y afirmarse, que la escultura sigue manifestando. Hay carencias, que se subrayan con los artistas ausentes. Hay grandes dificultades, duras condiciones, necesidad impostergable de llevar a conciencia una fórmula válida y razonable de apoyo e incentivo para la escultura nueva en Venezuela. Pero, al menos, tenemos ahora su presencia, su dificultad de ser, que es también manifestación viva.

ROBERTO GUEVARA

orlando albornoz

TELEVISION Y SOCIEDAD

LOS determinantes causales de la conducta humana lo constituyen un conjunto de factores, cuya atribución diferenciada no es posible distinguir, excepto por la vía de cuidadosas investigaciones empíricas. Esta afirmación, la causación múltiple de lo social, es tal vez una de las verdades más comúnmente aceptadas por los científicos del género. Desde la institución familia, hasta la comunicación oral de rumor, los seres humanos aprenden las formas de conducta estandarizadas en el grupo al cual pertenecen, las cuales se han ido formando a lo largo de la tradición cultural y social del mismo. En ese continuo proceso lo tradicional y lo moderno inciden con mayor o menor fuerza, a través del proceso de socialización, hasta configurar una personalidad, impresa en los lineamientos generales de una personalidad que comparte características colectivas.

A este tipo de cuestiones, expresadas aquí de una manera escolar, alude un reciente libro de Antonio Pasquali, *El Aparato Singular*. Este libro, como uno suyo anterior, *Comunicación y Cultura de Masas*, tratan de ser investigaciones sociológicas, acerca del impacto cultural de los medios de comunicación de masas. En este sentido, en cuanto que se trata de hacer sociología, ambos libros pueden y deben ser enjuiciados desde el punto de vista de las categorías conceptuales, teóricas y metodológicas, de esta disciplina social. En esta oportunidad vamos a hacer algunas breves consideraciones, agregando la de tipo estilístico, al segundo y más reciente de estos libros, *El Aparato Singular*.

Este es un análisis de un día de televisión en Caracas, aun que el conjunto de generalizaciones se extiende al país, lo cual es desde ya una objeción metodológica. El libro ha sido aceptado con justificado entusiasmo por ciertos sectores intelectuales, a lo cual vendría acompañada una conspiración de silencio, por parte de sectores que, según el autor, estarían interesados en silenciar al libro, por temor a las supuestas consecuencias que este pudiera tener. Cabe decir, a lo cual volveremos, que el interesante libro ha sido escrito en tan esotérico lenguaje, que este tiende por sí solo una pesada cortina de silencio que, me pregunto, si alguien tendrá interés en descender.

El prologista del libro, Sergio Antillano, califica el tono del libro: "La cuidadosa investigación de Antonio Pasquali nos coloca realmente frente a resultados inquietantes. Viene a confirmar una antigua hipótesis de los educadores y animadores culturales venezolanos: la televisión, el medio con mayor audiencia, antes que contribuir al desarrollo cultural, social, económico y personal de sus perceptores, les distrae de tareas más alentadoras para, tras hechizarlos, hundirlos en degradante situación". En efecto, al parecer Pasquali está convencido, y desea convencernos, de que la televisión es la causa eficiente de todos los problemas nacionales, especie de causa primera, a la cual hay que "sintonizar" bien para que el resto de nuestra problemática sea correspondiente.

Es esta la mayor falacia teórica del libro. "Hay poetas y ensayistas, pintores y músicos, instituciones culturales y Ministerios; pero la Televisión es, socialmente hablando, nuestro problema cultural número uno, la fábrica siempre más eficiente de nuestras actitudes fundamentales ante la vida y los valores". Podríamos detenernos aquí y comentar las frases citadas de Antillano y del propio Pasquali. En la primera se alude a "cuidadosa investigación", "confirmar hipótesis", "hundirlos en degradante situación", después de alejar a los venezolanos de "tareas más alentadoras". Bien, una investigación puede ser muy cuidadosa, como es en efecto la que ha hecho Pasquali, al describir la composición programas de la televisión, pero cuidadosa no tiene por qué querer decir adecuada, o correcta. Por otra parte el libro no confirma por sí ninguna hipótesis, en todo caso plantea algunas hipótesis de las cuales la principal, ya citada en la frase de Pasquali, se presta a obvia controversia. Finalmente, en cuanto a Sergio, ¿cuáles son las "alentadoras" tareas de que son distraídos los venezolanos, que son luego hundidos en "degradante" situación? Esta afirmación, por interesante que sea de averiguar, no pasa de ser un prejuicio, expresado de manera muy subjetiva.

Así, el propio decir de Pasquali. Al afirmar que la televisión es "la fábrica siempre más eficiente de nuestras actitudes fundamentales ante la vida y los valores" está expresando una creencia. Sin embargo, el libro que comentamos no puede servir de apoyo a esta creencia personal. Dentro del conjunto de los determinantes de la conducta de los venezolanos no cabe duda de que la televisión desempeña un papel importante, pero de allí a atribuirle el papel único que menciona Pasquali es distorsionar el problema. Es más, si hay algún fenómeno que está cambiando o modificando los patrones de conducta de los venezolanos este no es otro que el violento proceso de urbanización que ha ocurrido en el país en los últimos quince años, además del creciente proceso de industrialización. La televisión vendría a ser precisamente un factor en este complejo, de ninguna manera el principal: nunca causa, en todo caso efecto.

Al decir que la televisión es causa primera se afirma una dudosa premisa que no puede ser aceptada sin una rigurosa com-

probación, la cual está el libro de Pasquali lejos de ofrecer. El universo social del venezolano aún no ha sido cubierto completamente por la televisión y en donde este medio ejerce una supuesta influencia mayor es en los centros urbanos, en donde la misma preeminencia puede sospecharse de los otros medios de comunicaciones de masas, es que los venezolanos somos ya una sociedad de masas, en su totalidad.

Al hablar de metodología, Pasquali menciona una metodología ad hoc. Aparte de que toda metodología es específica, lo que el autor califica como metodología es una cuidadosa y dolorosa descripción de la composición de los programas. Esta cuantificación es ofrecida como prueba de las afirmaciones teóricas, pero Pasquali deja de lado dos niveles de investigación que es en donde verdaderamente puede hallarse la respuesta a la influencia de la televisión, el análisis de contenido y el estudio de los efectos de la televisión en la conducta. Es decir, si se desean investigar los efectos de la televisión en la conducta humana hay que estudiar precisamente a esta, no al aparato. La misma existencia del aparato, como ha dicho McLuhan, permite sospechar que la televisión sea la causa de ciertos cambios en la conducta de los seres humanos, pero para abrir la relación causal es a la conducta misma a lo que es menester investigar.

He aquí la crítica fundamental, los datos recogidos con tanta paciencia no permiten inferir las generalizaciones que ofrece el autor. El libro de Pasquali abre la sospecha de que la televisión está produciendo ciertos cambios en nuestra conducta, en lo cual todos estaremos de acuerdo, pero desgraciadamente sospecha no es ciencia; en este caso el libro se convierte en alegato apasionado, pero no en razonamiento objetivo.

Como alegato el libro peca de subjetividad. Calificaríamos a esta de una subjetividad conservadora, muy parecida a quienes en cada oportunidad han abierto lanzas en contra de los avances tecnológicos. Asume Pasquali una posición moral: la televisión es mala. Nos ofrece, sin embargo, soluciones consistentes, además de que no se establece claramente la relación fundamental entre medio y sociedad. Debe examinarse al medio televisión en un contexto del cual no puede divorciarse. El sistema social venezolano establece las posibilidades para que la televisión sea como es, y no es a través de legislación que este puede modificarse. Si por legislación fuera bastara con prohibir, por decreto, la mala televisión... o el suicidio.

La condena de Pasquali termina por no atribuirle ninguna bondad al medio. En relación a esto y a otras cosas expreso impresiones personales. Tengo la impresión de que la televisión está jugando un papel importante en el desarrollo político de los venezolanos, así como que está creando una conciencia visual de la noticia, que no existía antes, cuando el imperio de la radio. Tal vez esté produciendo nuevos conceptos e incluso progresos en el desarrollo intelectual de los niños, quizás en el lenguaje, tal vez en la propia definición de sus roles sociales. Tengo igualmente la impresión de que los juicios de Pasquali están tenidos por una orientación de clase, con los valores de la clase alta orientando el análisis. Esto se me ocurre cada vez que el autor alude a "vulgaridad francamente molesta", "detestable anecdotario sentimental", es decir, al "mal gusto". Esto genera la impresión de que Pasquali tuviera ante la televisión una actitud intelectual. Al parecer la misma debiera de estar hecha por y para el gusto de la inteligencia; cuando objeta la cantidad de publicidad pareciera objetarse la forma de quinillería que esta assume —léase populista— y entonces pareciera que la objeción no es tanto a la cantidad de publicidad, como a su forma; la posición de algunos críticos, que terminan por admitir a la publicidad, si esta viene hecha por los artífices del "pop-art".

Por estas y otras razones, los aspectos positivos del interesante y valioso libro de Pasquali quedan oscurecidos. Esto sin hablar del estilo del mismo, lleno de efectismos ("Las visiones apocalípticas y el conformismo progmatista son los términos extremos de un maniqueísmo inoperante", frase tomada en forma errática, aunque no casual). Es importante estudiar al medio televisión y sus efectos, pero el tono melodramático y grandilocuente del libro oscurece la importancia de las relaciones causales entre medio y sociedad. La televisión es un problema, sí, pero no el número uno. Este podría ser la situación de la estructura socio-económica del país, por ejemplo. Pasquali pareciera dispuesto a dejar quieto lo segundo siempre que lo primero sea "legalizado" y puesto al nivel del "buen gusto".

De cualquier manera, un excelente intento por plantear una serie de problemas de interés para los científicos sociales y de orden público. Ocurre, sin embargo, que el libro ha sido escrito por un filósofo, y da la impresión de que estos, cuando escriben, así sea acerca de los insectos, creen estar rehaciendo la crítica de la razón pura. Los científicos sociales somos más modestos, nos aproximamos a estos fenómenos con menos sentido de alegato y con mayor precisión científica. En cuanto a la razón pura me da la impresión de que en este caso ha habido mucho intento de crítica y poco de pura razón. ¿Está el libro en el truco?

IMAGEN recomienda

EL ESPEJO DE LIDA SAL / Miguel Angel Asturias

último libro del reciente Nóbel de Literatura, integrado por relatos en que lo real y lo mítico, lo anecdótico y lo legendario, se alían para devolvernos la imagen del inicial autor de "Leyendas de Guatemala". Edit. Siglo XXI (México).

CAMBIO DE PIEL / Carlos Fuentes

la novela que la censura no permitió publicar en España y que se adjudicó el premio "Biblioteca Breve" 1967, es sin duda el trabajo narrativo más sobresaliente de este autor que propone el lenguaje como el hecho fundamental de la novela moderna. Edit. Joaquín Mortiz (México).

CABALLO DE COPAS / Fernando Alegria

nueva (tercera) edición de una de las mejores novelas chilenas contemporáneas; en torno a la historia de un caballo chileno que triunfa en un hipódromo de California, se va tejiendo la trama picaresca y la vida de los hispanos en esa ciudad. Edit. Zig-Zag. (Chile).

EL ZORZAL Y OTROS POEMAS / Jorge Seferis

excelente antología de una obra poética deslumbrante que ya ha conquistado reconocimiento mundial; se enriquece con un estudio del crítico griego Andrés Carantonis. Edit. Lo-sada.

POESIA ALEMANA DE HOY / Antología

buena iniciación en la poesía alemana moderna a través de ocho de sus poetas representativos, entre los que destacan Nelly Sachs (Premio Nobel, 1966). Günter Grass y Hans Magnus Enzensberger. Edit. Sudamericana.

EN TORNO AL CONCEPTO DE ALIENACION EN MARX Y HEIDEGGER / Eduardo Vásquez

breve y precisa dilucidación de uno de los temas más controvertidos en la filosofía moderna. Ediciones UCV.

INVITACION A FILOSOFAR / Juan David García Bacca

ya desde el título, el autor nos sugiere en esta obra una tesis extraña y conmovedora: la mejor filosofía es la que llega al pueblo; hagamos, pues, de la filosofía un saber popular. Edit. Universidad de los Andes, (Mérida).

LOS RIOS PROFUNDOS / José María Arguedas

sobre esta novela —obra fundamental del renombrado escritor peruano— ha escrito Mario Vargas Llosa: "un libro volcado hacia el mundo interior, que extrae su materia primordial de la contemplación de la naturaleza y de la doliente soledad de un niño". Edit. Universitaria, (Chile).