

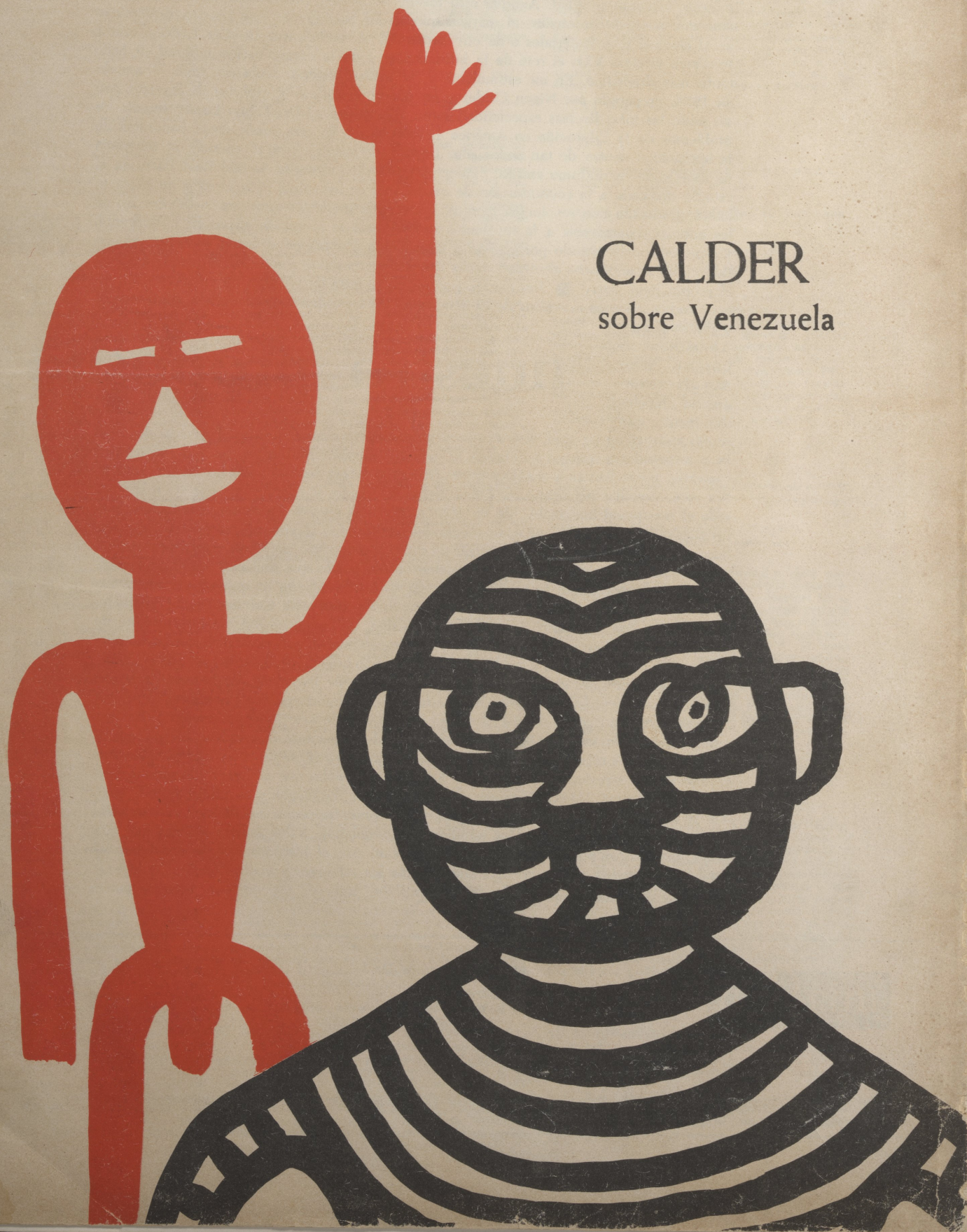
imagen

Quincenario de Arte, Literatura e Información Cultural / Nº 1 / Caracas, 15/30 de Mayo / Bs. 0,50

INFORMACION CRITICA,
ENSAYOS, NARRATIVA,
POEMAS

en el Nº 179 de la
"Revista Nacional de Cultura"
que acaba de aparecer.

Haga sus pedidos al INCIBA, Depto. de
Distribución, Apdo. 12.497, en las librerías
y puestos de periódicos. Precio: Bs. 2,50



CALDER
sobre Venezuela

Tal vez sería conveniente, en el momento de iniciar la publicación de estas hojas quincenales, dar una idea de los propósitos que con ella animan al Instituto de Cultura (dicho así, a secas, sin emprender el largo viaje de su nombre completo) y de las características generales que han de definirlos. Hemos convenido en llamarlas IMAGEN después de dudas y cavilaciones, consultas, discusiones que hicieron más dificultosa, en un momento dado, la simple escogencia (simple, mas no fácil), que la preparación misma del material.

presentación

Y cuando éste ya estaba en la imprenta, vino el nombre. Parece que esto ocurre con frecuencia ■ La palabra IMAGEN da una noción bastante exacta de lo que queremos, del papel que aspiramos cumplir dentro del mundo cultural venezolano. Tarea, fundamentalmente, de diálogo y de comunicación de ideas; de expresión, de información crítica vivaz, de ponernos al día en todo cuanto al dominio de la Cultura ocurre o acontece en el mundo, no sólo en Venezuela, sino en toda América Latina donde hoy se experimenta una actividad artística extraordinaria, hasta el punto de que ya estamos llegando a mostrar mayoría de edad. Aunque esto resulte ambicioso, confesarlo abiertamente no indica sino nuestra disposición; al margen quedan las dificultades que pueden presentarse en el camino, sean materiales o de otro orden ■ A medida que la cifra 1.900 y tantos se acerca al siglo XXI, el reto de la información y de la comunicación cultural se hace tanto más dramático. En un estimulante y, al mismo tiempo, agobiante libro **El mundo en 1984**, preparado por Nigen Calder y en donde científicos y expertos de diversos países y de las más diversas especialidades (un venezolano, el Dr. Tobías Lasser, estudia los problemas de la Educación en América Latina) trazan lo que puede ser el panorama de la humanidad dentro de tan pocos años (menos de veinte), casi se anuncia la sentencia de muerte del periodismo escrito. "Parece seguro, dice el inglés Gerald Reid Barry en el estudio dedicado a la comunicación de masas, que en los veinte años a partir de ahora se habrá producido una revolución técnica, tanto en la impresión como en la distribución de las noticias, comparable a la revolución causada por la invención misma de la imprenta. Un periódico, distribuido por camión o introducido a mano en el buzón se habrá convertido en un anacronismo absurdo". Estas son las perspectivas a muy breve plazo, advierte el propio Reid Barry ■ Justamente porque no se trata de un libro de ciencia-ficción estos estudios, ensayos o análisis de **El Mundo en 1984** pueden impresionarnos, contentarnos o abatirnos más.

Abatirnos no porque temamos a la extraordinaria revolución técnica que se nos viene como un alud, sino a la poca preparación cultural en que el mundo de 1984 va a sorprender a quienes habitanos en regiones menos afortunadas, **the under-developed countries**, como llaman a nuestros países. Países y gentes bajo la amenaza de ser manejados como aquellos personajes de "Metrópolis", seducidos y enardecidos por un robot con todo el **sex-appeal** imaginable de la tecnocracia. De la obra de Fritz Lang nos separan tantos años que "Metrópolis" es una película del cine mudo... aunque fantástico, cuya realidad puede ser posible ■ Sin abrigar un espíritu alarmista, por todo esto y por muchas razones, por lo que somos y por lo que vamos a ser, por lo que podemos ser si no menospreciamos absurdamente la formación humanística a la manera de quienes exclaman, para decirlo con las palabras de Sir Herbert Read: **To Hell with Culture**, es por lo que queremos cumplir con IMAGEN una tarea de difusión, de comunicación, de información, de diálogo entendido en su mejor acepción. No existe en nuestro país un órgano con las características que quiere o aspira tener IMAGEN. Y el vacío que puede llenar es más que evidente. Un estudiante de artes plásticas, de música o de letras de Barcelona, de Maracaibo o San Cristóbal, por ejemplo, no dispone de una información oportuna, con la amplitud que por razones obvias no pueden dar los diarios en sus páginas de arte (que tan excelente función cumplen, sin duda) sobre los hechos de Cultura (los hechos actuales), las ideas, los grandes libros, las grandes exposiciones pictóricas, los movimientos literarios o las más significativas experiencias o experimentaciones en las Artes o las Ciencias que se vienen llevando a cabo en América Latina. IMAGEN quiere ser, simplemente, la imagen y el reflejo de todo esto. Y si se nos preguntase a quién va dirigida y con quién queremos ese diálogo, responderíamos que, en primer lugar, a los estudiantes venezolanos, a los artistas jóvenes que con tanto vigor buscan nuevos caminos, crean y recrean. Así, el Instituto cumple una labor fecunda y trascendente, y bien empleados estarán los esfuerzos y vigiliias que un quincenario exige si nuestros propósitos son cumplidos aunque sea en una mínima parte.

nuestro propósito

■ Sin abrigar un espíritu alarmista, por todo esto y por muchas razones, por lo que somos y por lo que vamos a ser, por lo que podemos ser si no menospreciamos absurdamente la formación humanística a la manera de quienes exclaman, para decirlo con las palabras de Sir Herbert Read: **To Hell with Culture**, es por lo que queremos cumplir con IMAGEN una tarea de difusión, de comunicación, de información, de diálogo entendido en su mejor acepción. No existe en nuestro país un órgano con las características que quiere o aspira tener IMAGEN. Y el vacío que puede llenar es más que evidente. Un estudiante de artes plásticas, de música o de letras de Barcelona, de Maracaibo o San Cristóbal, por ejemplo, no dispone de una información oportuna, con la amplitud que por razones obvias no pueden dar los diarios en sus páginas de arte (que tan excelente función cumplen, sin duda) sobre los hechos de Cultura (los hechos actuales), las ideas, los grandes libros, las grandes exposiciones pictóricas, los movimientos literarios o las más significativas experiencias o experimentaciones en las Artes o las Ciencias que se vienen llevando a cabo en América Latina. IMAGEN quiere ser, simplemente, la imagen y el reflejo de todo esto. Y si se nos preguntase a quién va dirigida y con quién queremos ese diálogo, responderíamos que, en primer lugar, a los estudiantes venezolanos, a los artistas jóvenes que con tanto vigor buscan nuevos caminos, crean y recrean. Así, el Instituto cumple una labor fecunda y trascendente, y bien empleados estarán los esfuerzos y vigiliias que un quincenario exige si nuestros propósitos son cumplidos aunque sea en una mínima parte.

imagen

Nº 1 — Caracas, 15/30 de mayo de 1967

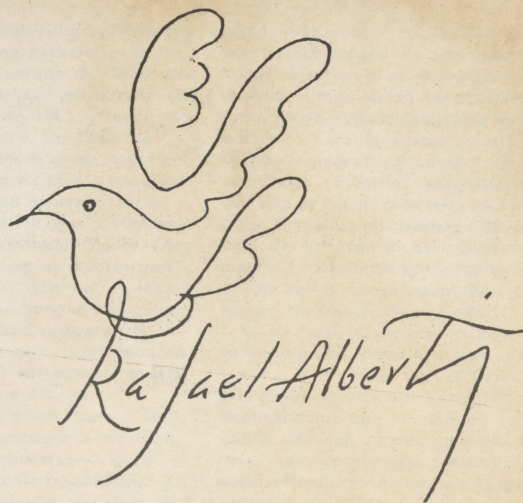
Jefe de Redacción: **Esdra Parra**
Diagramación: **Karme Leizaola**

Quincenario de Arte, Literatura e Información Cultural, publicado por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes. La Redacción de IMAGEN no se hace solidaria de las ideas expuestas por los colaboradores.

Edificio Gran Avenida, Plaza Venezuela. Caracas. Apartado de Correos 12.497

RAFAEL ALBERTI Y SUS ANGELES

THOMAS MERTON



HAN pasado casi cuarenta años desde que la serie de poemas *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti apareció por primera vez en España. La publicación de una versión inglesa (*) de la serie completa probablemente no se considerará un evento importante. Pero lo es. Y quizá oportuna. Más sombrío, más austero e impresionante que el *Poeta en Nueva York*, de Lorca. La intensidad y concentración de esta serie lo hacen capaz de un efecto válido y creador que bien podría ser empleado por nuestra poesía en el momento actual.

Los poetas españoles de la generación del 27, salvo una excepción, no son bien conocidos fuera de los países de habla hispana. La excepción es García Lorca, que murió una muerte dramática y violenta en los primeros días de la guerra civil española. Rafael Alberti, un andaluz como Lorca, sobrevivió a la guerra, y desde entonces ha vivido el exilio en diferentes lugares —ahora en Roma. Tiene sesenta y cuatro años de edad y continúa escribiendo. Su última publicación es un libro de poemas impreso privadamente, presentado en honor de su amigo Picasso, en los 85 años del pintor. Los poemas para Picasso están ilustrados por el propio Alberti, quien comenzó como pintor y se convirtió a la poesía en los años veinte; con su primer libro de versos, *Marinero en tierra*, 1924, alcanzó el Premio Nacional de Literatura de España.

La etiqueta "Generación de 1927" se refiere al hecho de que en ese año un grupo de jóvenes poetas españoles, entre ellos García Lorca, Alberti, Aleixandre, Guillén, Salinas y Gerardo Diego, decidieron celebrar el tricentenario del poeta barroco Góngora. Como Góngora era considerado un poeta imposible e ilegible por el consenso literario de su tiempo, esta celebración constituyó un acto retador y un nuevo comienzo en la poesía española. Los críticos se dividieron sobre el punto de si el resultado puede llamarse superrealismo. El asunto es académico. De todas formas, se puede decir que la intensidad caótica peculiar de esta poesía resulta de una rica profusión de imágenes inconscientes desahucadas entre sí en disonancias creativas y efectos semejantes a sueños, con un resultado bastante diferente del desfile seco y muerto de objetos (y "correlaciones objetivas") a los que nos hemos acostumbrado tanto (quizás hasta cansado) en la poesía inglesa y norteamericana desde la primera guerra.

Alberti experimentó a España como la misma *Tierra baldía* que Eliot había confrontado en Inglaterra y Norteamérica, pero la respuesta de Alberti fue diferente. Sería un error acusar a Eliot de no tener "espíritu" y no tener "interioridad", pero el misticismo de los *Cuatro cuartetos* permanece distintivamente sobrio, objetivo, ligeramente insinuado en austeridades escasas y tradicionales de rosas y llama, cenizas y oscuridad, explosiones y silencios, escarcha y piedra. una campaña en el mar. Alberti (luchando como lo hizo Geronte con lo que des. de entonces se ha puesto de moda como la "muerte de Dios") creó o, mejor, descubrió, las profundidades de su lucha subjetiva y llegó a términos espirituales, consigo mismo en un mundo de fuerzas desconcertantes que llamó "ángeles". Sus poemas sobre los ángeles son más poderosos en su anarquía controlada y sus ironías sostenidas, que penetran mucho más allá que Eliot en el dinamismo oculto de nuestro mundo extraordinario y de nuestro propio predicamento en él.

Podemos señalar aquí que en el mundo donde se sostiene que Dios está muerto y donde la religión, en desesperación, busca contentarse con los alimentos sintéticos de la sociología, la pseudo-política y el clisé litúrgico, los artistas se han preocupado inespablemente de los ángeles. Ciertamente, no hay acuerdo sobre este tema, y los ángeles no van muy lejos estos días en el pálido idioma inglés. Pero recuérdese a Rilke y las *Elegías de Duino*, ante todo. Recuérdese el despertar del interés por Blake, la restauración en honor de Milton hecha por Eliot y que parece demolerlo para siempre. Piénsese también de Chagall en la pintura. Los ángeles de Alberti tienden a ser monocromos y no tienen nada de los colores de Chagall. Visualmente, el mundo de los ángeles de Alberti se asemeja más a la *Guernica* de Picasso que a Chagall. Y, no obstante, en uno de sus primeros libros (un año o

dos antes de los *Ángeles*) sus poemas nos recuerdan inmediatamente a Chagall y a las primeras películas mudas, porque, como él dijo, les debía a las películas un desarrollo caleidoscópico de sensibilidad:

*I was born with the movies, heaven help me!
Under a net of planes and cables,
When te stately coaches of kings were done
And The Pope climbed into an auto (**).*

En el mismo poema, él ve una película al aire libre en un pueblo español, en la que Anne Boleyn está toda confundida con el mar cercano y un policía "la disuelve con la flor de su linterna". Otro poema de esta serie es una encantadora celebración de la búsqueda en la floresta de Buster Keaton "por su amada, una vaca de pura sangre". La película es puro Chagall.

Así, la poesía de Alberti comienza no con una negación del mundo, de ese nuevo medio que, tanto "caliente" como "frío", últimamente ha sido celebrado por Marshall McLuhan, sino con una aceptación de su efecto devastador en los antiguos patrones de la imaginación, la antigua manera de ver y cantar. Algunos de los primeros poemas de Alberti me recuerdan las canciones de Bob Dylan, quien heroicamente reúne toda la loca colección de iconos culturales que han sido metidos en la cabeza de nuestros chicos en el *High School* ("Sakespeare, él está en el pasillo/con sus zapatos puecos y sus campanas./ él está hablando con una francesa/que dice que lo conoce muy bien..."). Evidentemente, Shakespeare está en el pasillo, porque todo el mundo de quien se ha sabido antes también lo está).

Los *Ángeles* pertenecen a un período de crisis personal a finales de los años veinte, seguido por una época de objetividad, recuperación y conciencia política durante la guerra española. Los últimos poemas son mucho menos interesantes: Alberti, habiéndose vuelto un éxito entre la Izquierda y habiendo disfrutado de los acostumbrados viajes gratis a Rusia, era ahora un hombre bien —un miembro, en realidad, de un consenso poético particular, en el cual no había ya lugar a/o necesidad de los ángeles.

Citas de las notas autobiográficas de Alberti: *La arboleda peráida*, aparecen en la introducción a los *Ángeles* en versión inglesa y suministran una base esencial para entenderlos. Los ángeles son en parte fuerzas de vida luchando por la libertad contra un sentido de quietud caprichoso y arbitrario, y en parte fuerzas de alienación y muerte reforzando esa culpa. Crean una especie de nido de vibras espirituales, un "nido de desastres" en que el poeta está tratando de recuperar algún tipo de fuerza elemental para liberarse a sí mismo. A veces los ángeles son serviciales, a veces sólo traen acusaciones nuevas inescrutables. La solución de Alberti no es escapar a la lucha, y las ruinas del escape son imposibles, pero:

*"Sumergiéndome, enterrándome profundo,
profundo, en mis propias ruinas, echan
do los escombros sobre mi cabeza, con mis
entrañas desgarradas y mis huesos astillados.
Y entonces se me revelaron los ángeles..."*

Esta es, sin duda, la violencia española, incompatible con nuestro buen optimismo. Pero, sin embargo, obsérvese que cuando las "ruinas" se ven y se aceptan francamente los ángeles se revelan. No son buenas noticias que nos dicen: las ruinas están ahí. Y en las ruinas también se encuentra a Cristo, pero a un Cristo extraño que destruye con su presencia toda imagen sagrada de sí mismo —una presencia candente, una "mamada de llamas":

*Endless, intense, white hot glow
The steady shade of the hound.
His still shadow.*

El extraordinario efecto barroco de los poemas de los *Ángeles* de Alberti se debe en parte a la forma en que la materia se disuelve en espíritu y el espíritu se congela en mármol o cemento, dejando fuera el elemento humano —sin siquiera un espectador—. Así es la condición "deshabitada" del hombre alienado en quien los

ángeles (siendo difícil distinguir el bien del mal) luchan con objetos, paredes, cristal, membranas, ropajes, telas o simplemente corrientes de aire. Pero lo humano no está siempre completamente negado. A veces el zombi resucita y echa fuera al ángel (¿o es el ángel-zombi que echa fuera al ángel-real?). De todas formas, estar sin el ángel no es la cúspide de la buena fortuna:

*My body's empty black sack
Stood by the window alone.*

It went

*Down streets, round corners it started
My body walked off deserted.*

Así, el ángel es desesperadamente necesitado.

*Dead angel, awaken
Where are you? Send your lightning
to light my homeward road.*

Pero nada en definitivo. Hay alarmas, batallas, reconciliaciones. El traje deshabitado que es el hombre está a veces poblado de expectativas revividas, esperanzas anónimas demasiado pálidas para avanzar por sí solas, demasiado acostumbradas al desengaño, pero aún capaces de ser castigadas por algún espíritu exasperado. Pero el mismo espíritu vacila y no revela sus propias intenciones —o vaya a saber si tiene intenciones.

Todo esto no se da ni en análisis ni en argumentos, sino en imaginaria dura y resistente.

*There once was a light that had
for its bone a bitter almond*

*...only two unwavering matches from an electric
[nightmare]*

*fixed on his dusty earth and judging it.
...A King is a hedgehog of eyelashes.*

Los ángeles, son, a veces, furias, a veces conducen y enseñan tormentas de fuego, a veces hielo y nieve, a veces marcos vacíos. Siempre invaden nuestros hogares vacíos y preguntan por qué no hay habitantes. ¿Por qué? Quizás hay demasiados cuerpos. Porque hay demasiados cuerpos y no hay espacio para respirar. Ya no podemos concedernos suficiente espacio para tener suerte.

Y así Alberti se lamenta del hombre que tenía una ciudad dentro suyo y la perdió, después de lo cual se convirtió en un túnel. Uno grita dentro del túnel y no hay eco. Luego los ángeles lo reducen a cenizas. Carbonizan todos sus sueños. Metódicamente, furiosamente. Y de repente oímos ecos de la Biblia:

*—You, in downfall
you, overthrown,
the finest city of all.*

Los poemas angélicos de Alberti son "Estigmas" proféticos como los estigmas de Isaías y las lamentaciones de Ezequiel sobre Babilonia y Tiro, y como tales pueden ser atendidos con una cierta lástima y miedo apropiados a la percepción de la tragedia y de las maldiciones —una percepción hasta la que nuestros propios poetas rara vez se elevan, aunque ciertamente lo han hecho unos pocos de nuestros escritores en prosa— sobre todo Faulkner. Podemos estar de acuerdo con el traductor de estos poemas, en el sentido de que este libro puede considerarse una de las más grandes obras poéticas del siglo XX. Ha sido publicado completo en una excelente traducción, en el último anuario de *New Directions*.

(*) Concerning the Angels — translated with an introduction by Geoffrey Cornell, of the U. of Nottingham, in *New Directions* 19 ed. by J. Laughlin, N. Y., 1966.

(**) Aunque resulte paradójico hacerlo, el traductor ha dejado en inglés los textos españoles de Alberti, pues Merton precisamente parte de esa versión para su comentario.



El Hextoped"

YO soy un navegante bastante bueno y tengo algunas teorías de cómo se puede combatir el mareo. La primera regla es nunca sentarse, y caminar por la cubierta para acostumbrarse al movimiento del bote. La segunda es no comer sino limones si uno se siente mal.

Así, pues, a bordo del *De Grasse* yo empecé a caminar sobre la cubierta, me encontré con un caballero, ya entrado en años, y con una joven dama. Para verlos mejor me acerqué y les dije: "Buenas noches", el caballero le dijo a su hija: "Otra vez, uno de ellos".

El era Edward Holton James, mi futuro suegro. Ella era Luisa. Su padre la llevaba a Europa para que conociera a la joven élite intelectual. Lo único que conoció fueron: conserjes, mayordomos, choferes y al final: yo.

Yo todavía poseía un traje de noche en aquellos días. Salíamos a bailar, algo violentamente, la mayor parte de las veces: El Chole. En las mañanas jugábamos tennis y veíamos a los peces voladores desde la cubierta. Yo creo haberle dicho que yo era un escultor de alambre. Me parece que no le importó nada. Así continuamos el viaje. La noche antes de llegar a Nueva York, tenía poco dinero y dejé de tomar, aunque tampoco tomaba mucho por aquel entonces. Nos sentamos en una gran mesa redonda, Luisa enfrente de mí. Yo me debía estar durmiendo y ella para despertarme, me lanzó una cucharilla a las cejas. Me molestó y me fui al camarote. Al rato aparecieron ella y el pintor George Parker y me sacaron a la fuerza.

Su padre había viajado con ella para protegerla, pero tenía asma y no pudo cumplir su cometido.

A la mañana siguiente, cuando estábamos acercándonos al puerto de Nueva York, yo me vestí impecablemente para esperar a mi familia. Pero no había nadie allí. Recibí un telegrama que me invitaban a reunirme con ellos en Massachusetts.

Después de dos semanas, Luisa me invitó para que me reuniera con ella y su hermana mayor, María, en Cape Cod. Tenían una cabaña que quedaba frente al océano. Nadamos mucho.

La mayor parte del tiempo se iba a buscar víveres. María sufría mucho con el calor, a mi juicio no era para tanto.

Elizabeth Hawes, la que me había sugerido que conociera a Miró, estaba diseñando vestidos y tenía una exhibición en la calle 56. Nosotros habíamos acordado que yo montaría mi circo en su tienda, pero me fui a Cape Cod. Se enfureció con mi irresponsabilidad. Pero finalmente lo hicimos. Fue una fiesta magnífica con mucha cerveza

y perros calientes. Luisa estaba en Concord y por eso no pude invitarla.

En Nueva York yo usaba el estudio de papá en la calle 14, mientras él estaba en Pittsfield. Mi trabajo era con alambre, como siempre. En esa época hice un caballo que me pareció estupendo. Harry Gould de la Oshkosh, una compañía, estaba en Nueva York y fue a verme. El poseía tres caballos de paso que él mismo montaba. Debía ser un experto, pero no le gustó mi caballo. Debía ser que no lo podía montar.

Luisa lo vino a ver y le pareció que era un caballo de verdad. De niña ella empezó haciendo de perro y luego se graduó de yegua, así que ella sabía del asunto.

Murdock Pemberton también vino a verme y se llevó la cabeza de un animal, en alambre, que todavía conserva.

El hombre que hacía las galletas Wheatworth, había ido a ver la ópera de Hansel y Gretel y se había enamorado del escenario realizado por Joe Urban. Por eso contrató a Urban para que le hiciera algo semejante en Hamburgo, el norte de New Jersey.

Urban tenía un asistente, Sheppard Vogelgesang. Sheppard me encargó una araña que subiera y bajara la torre. El cuerpo de la araña era el flotante de un excusado, el resto era alambre, vidrio y pedazos de bicicletas y de automóviles. Yo no me acuerdo en qué carro viajaba, pero lo cierto es que el trabajo necesitaba frecuentes viajes a New Jersey, donde el aguardiente de manzana y las galletas Wheatworth eran excelentes.

En la primavera de 1926, conocí a Bob Josephy, quien trabajaba en el departamento de producción de Knopf, el editor. Bob no tenía trabajo para mí en aquel entonces, pero llegamos a ser grandes amigos. En el otoño de 1929 él tenía un apartamento muy agradable en el último piso de un edificio en la calle 50. Me invitó para que viviera con él, creo que me quedé demasiado tiempo.

Josephy estaba muy entusiasmado con mi circo. Esto me dio ánimos y mientras estuve en su casa trabajé duramente. El me ayudó. Hicimos la carroza y el domador de leones. Llegó a ser un gran circo, y las dos maletas del principio se convirtieron en cinco. Todo esto pasaba sin darme cuenta de los apuros económicos del mundo y la gran quiebra del año 30.

En la última primavera que estuve en París, había conocido a la señora Mildred Harbeck, quien me había encargado diseñarle algunas telas. Para convencerla de mi calidad yo le enseñé parte de mi circo.

CALDER sobre Venezuela

Calder y Carlos Raúl Villanueva, en Caracas, en 1955.



Fragmentos de la autobiografía de Alexander Calder

Al llegar a Nueva York ya las telas estaban realizadas y decidimos dar una fiesta de circo en el apartamento de ella y de su hermana. Invitamos a Frank Crowninshield, editor de *Vanity Fair*; Edward Steichen, el fotógrafo y a Erhard Weyhe, en cuya galería yo había expuesto en Nueva York. Había muchos invitados más.

A la mañana siguiente fui a dejar algo en la galería de Weyhe y le pregunté: "¿Qué le pareció mi circo?". El, con algo de acento alemán, me respondió: "Señor Calder, yo ayer perdí ocho mil dólares".

Esto no me desanimó y me fui a trabajar con Josephy para mejorar mi circo.

En diciembre de 1929 yo exhibí todas mis cosas en la galería de la Calle 56 que pertenecía al Roman Bronze Works, una de las dos fundaciones para escultura existentes en Nueva York. La galería era un circo de tres pisos.

En el primer piso había una exposición de Mestrovic.

En el segundo piso, el marido de una escultora exponía pájaros mecánicos.

En la parte de atrás del tercer piso, un mejicano exponía caricaturas de plastilina, yo estaba en la parte de adelante, con mis esculturas de madera, pinturas, juguetes y joyas.

Entre la sala del mejicano y la mía había otro cuarto con unas pinturas en la pared, y un hombre y una mujer agarraban a sus víctimas para introducirlos en aquella pocilga. Y lo hacían de una manera tal que parecía que las víctimas nunca más saldrían.

Mis visitantes probaban mis juguetes hechos de madera con excéntricas ruedas, mi kanguru hacía mucho ruido cuando paseaba por el piso y eso molestaba bastante a mis vecinos.

Una de mis mejores creaciones era un caballo de alambre montado por un jinete de alambre y con otra persona encima del jinete. La señora Aline Bernstein me dijo que si conseguía el trabajo que buscaba me lo compraría. Me dijo que la llamara un determinado día, cuando lo hice no había conseguido el trabajo. Yo le dije: "Yo quisiera invitarla para mi circo, pero yo no sé dónde voy a ponerlo".

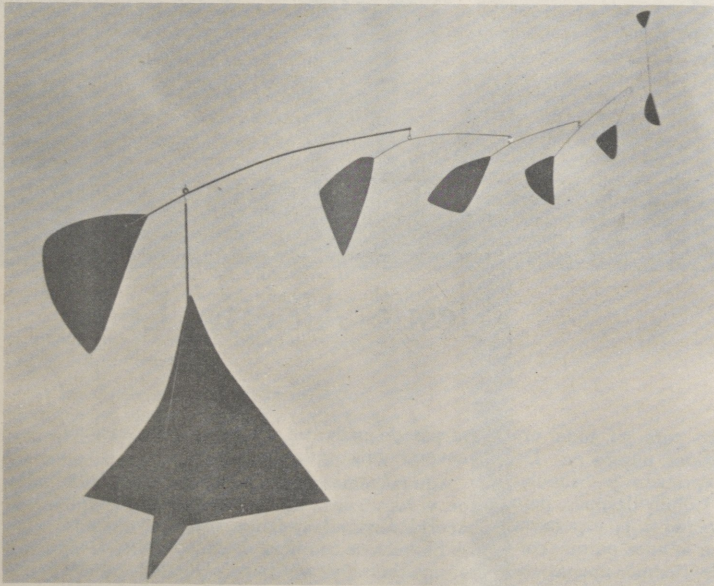
Ella me contestó: "Usted lo podrá montar aquí muy pronto, esto es casi un circo ya, véngase a la fiesta que tenemos esta noche".

Luisa y yo fuimos, había mucha gente, muy buena bebida y comida. El cielo era el límite.

En esos días mandé imprimir varias invitaciones para la inauguración del circo en casa de Aline Bernstein. Las invitaciones eran en blanco y verde. Me gustaría haber conservado algunas de aquellas esquelas.



Móvil horizontal



Luisa, a bordo del De Grasse



CARLOS Raúl Villanueva me organizó una exposición en Caracas para el verano de 1955. Lo había conocido por intermedio de Sert en el año de 1951, y luego me visitó en Roxbury. En 1952 nos encontramos en París y me habló del Auditorium que estaba haciendo (para la Ciudad Universitaria) y me dijo que quería que yo hiciera algo para el vestíbulo. Yo le dije, “prefiero estar en el Auditorium”. El me contestó: “No, no, es imposible porque las bandas de los reflectores acústicos ocuparán el cielo raso”. Yo le dije “juguemos un poco con esos reflectores acústicos” y le hice un dibujo.

Carlos había contratado a Bolt, Bereneck y Newmann —de Cambridge, Massachusetts— para el trabajo de ingeniería acústica. Yo tendría que colaborar con ellos. Para lograrlo tuve que dibujarle a Carlos todo el esquema dos o más veces. Newman me decía continuamente “mientras más formas metas, mayor será el volumen”. Así que dibujamos grandes formas redondeadas y ovaladas, algunas de 30 pies de largo. Irian pintadas en distintos colores y colgadas del techo por medio de guayas y poleas. Algunas de estas formas se colocaban en las paredes laterales.

Cuando John Foster Dulles asistió a la Décima Conferencia Internacional de no sé qué cosa, fue fotografiado con un gran triángulo negro en la punta de su nariz.

Según me dicen, la acústica es todo un éxito.

Salí hacia Caracas el 15 de agosto de 1955 para montar la exposición que Villanueva me había organizado. Antes de mi salida había despachado un gran cargamento de “cosas”. Llegamos con dos horas de retraso porque tuvimos que desviarnos para evitar un huracán; eso fue el 15. El 18, ese mismo huracán llegó a Connecticut. Ese sábado le envié un cable a Luisa preguntándole cómo estaban las cosas, pero no recibí contestación. El lunes por la mañana, los periódicos hablaban de muchos muertos en Connecticut y decían que en Waterbury, que queda a veinte millas de Roxbury, las pérdidas montaban a \$ 200.000. Estas noticias me preocuparon. Fui a la casa de Carlos y telefoné a Luisa. Como la señora Villanueva nos sugirió que quizás la Embajada norteamericana sabría algo de lo que sucedía en Connecticut, Carlos y yo fuimos allí, pero no sabían nada de nada. Regresamos a casa de Carlos y supimos que la llamada la habían pasado por radio de Caracas a Nueva York. Margot Villanueva le había dado el teléfono a su hijo Fran-

cisco —graduado en MIT— pero éste había estado de parranda la noche anterior y no logró ponerse en onda. Como yo no acudí al teléfono, Luisa supuso que debía estar enfermo. Esto la descompuso tanto que cableografió a nuestras hijas en Saché (Francia) explicándoles que ella se encontraba bien en Roxbury. Como las muchachas nada sabían del huracán ni de las inundaciones, contestaron con otro cablegrama en el que preguntaban por qué se les había teleografiado.

Luisa tenía intenciones de reunirse conmigo en Venezuela para, juntos, hacer un viaje por el Orinoco y la Gran Sabana, pero me escribió explicándome que el desastre local había sido tan grande que no podría viajar por algún tiempo. Regresé a Roxbury. Carlos había hecho arreglos para que durante mi estadía pudiese trabajar en el taller metalúrgico de la Universidad. Allí hice dos grandes móviles, entre otras cosas. Mi exposición en el Museo de Bellas Artes se vendió totalmente casi desde el día de la inauguración y una vez de regreso en Roxbury, tuve que enviar más objetos a Caracas. Es esa la única vez que he presenciado la venta total de una exposición y ello ofrecía un notable contraste con lo sucedido en mi última exposición en la Galería de Valentiner, después de su muerte.

Uno de los móviles más grandes que había hecho en Caracas fue comprado por unos ingenieros que trabajaban para Jiménez, el Presidente dictador. Durante algún tiempo estuvo en algún lugar cerca de su casa en la playa. Cuando lo sacaron a la carrera, las autoridades en arte buscaron el móvil por todas partes, pero no lo encontraron. ¿Se lo llevaría consigo al exilio?

Yo había pintado el otro objeto en rojo, amarillo y azul. Esto produjo un cierto grado de consternación entre mis amigos, ya que sin quererlo había usado los colores de la bandera de Venezuela. Cambié el azul por negro, convirtiéndolo en alemán o inglés y todo el mundo quedó contento.

A mi regreso, me recibieron en Idlewild, Luisa y las muchachas: —Sandra y Mary— quienes ya habían regresado de Francia. Tenía puesta una camisa roja y llevaba dos tambores y un cuarto (algo entre ukelele y guitarra) que había oído tocar bellamente en Venezuela. Los inspectores aduanales se divirtieron mucho con mi carga y cuando, más tarde, volví a pasar por Idlewild me preguntaron si había hecho algún progreso con mis instrumentos.

EMPEZASTE teniendo la magia con doble fondo, la fragilidad aturdida (ahora: al manejar, así: al encender el cigarrillo que siempre pides caprichosamente de la marca que no vas a encontrar). También el atisbo de lascivia que bailaba en tus ojos —llama fría, súbita como un trapié—, el sobresalto de deseo que impacientaba un momento tus pupilas reticentes. Y yo estaba asombrado, casi quería palparte a ver si real o qué, cuando me esperabas desde temprano hasta verme salir del edificio y llamarme suavemente y a desayunar los dos. Tu mirada en vilo sobre la mía, mi mirada como un rumor llegándote, ambos como sin nadie alrededor, así las manos, nos descubríamos con entusiasmo lento, repitiendo todos los días las mismas iniciativas que siempre parecían felices. Almorzábamos deleitándonos en saquear rincones de la carta, nuestra cuota clandestina, maravilla de lo aún no probado: arte a dos manos para hallar y pedir con impaciencia hasta que regresaba el mesonero: "Lo siento, se terminó, ¿desean alguna cosa los señores?" y luego, cuando menos suponíamos, agitado, casi sudoroso: "perdóneme, si queda, pero tendrán que esperar quince minutos" y nosotros "no importa", mirándonos para reír, riendo para acoger gustosos la demora. Pero apenas llegaba comíamos rápido porque la tarde cálida nos esperaba y cuando andábamos juntos no sólo el vino barato se transfiguraba: también el aire y el calorillo promisor de las dos y las tres y la luz extendida y tersa de las cuatro.

Tú sabías ya: eso que repetíamos —ceremonial en autobuses y restorancillos— nos propiciaba y nos hundía y debía conducirnos a hablarnos de verdad, a vernos de verdad, a trenzarnos, amor mío. Yo en cambio nada sabía, o sí, no te mentiré, sentía un peso, un sopor dulce en la sangre, sentía el reclamo; disimulaba: "Es ternura", pero te necesitaba más acá, más acá. Y tú como burlándote de ti, antes de que tu magia viniera, inapelable, a ocuparme, habías dicho que ya tú. Cuántas veces quise llamar estúpidos a mis celos. Pero no eran. Ni tampoco celos: sólo temor a lucirte no iniciado (no me daba cuenta de que los balbuceos...). Yo temía, mi amor, temía casi tanto como te deseaba.

Tan alejados de lo que en el fondo buscábamos. Tan dados a hacer camino. Aquel pent-house, sevían churros con chocolate, siempre a las cinco hasta las seis y media, crepuscular la belleza del cielo que habría sido monótona para otros, traían el chocolate espumante, tú trazabas encima estrías con el dedo queriendo adivinar si vendrías para mí en los días de después. Así, como si toda tú fueras un don volátil concedido accidentalmente, un don que podría esfumarse en cualquier momento, sin aviso. Y ni siquiera descubrirías mi recóndito deseo. Creía yo entonces que no. Pero sí, también llevabas tu grito en secreto. ¿Cómo no si ya...? Yo en cambio. En las noches me enrollaba bajo la cobija, posiciones prenatales, temblaba con una desesperación tan. Tendrías que haberlo sabido, te deseaba pero al día siguiente tampoco hallaba cómo, caminando y mintiéndonos cuando queríamos otra cosa, ni suponía cómo podría proponértelo. Torpe. En el cielo sucedían colores pero de noche luego y al despedirnos fingíamos: ¡qué días esos!

Hasta que una noche. Me habías llamado que querías estar y que conmigo agradable, como al descuido "espérame en el bowling" (cuánta premeditación, el teléfono y uno palpita pero la máscara, me invitas como negándolo, distancia e indolencia y no-me-importa; querida, si yo sabía, ¿para qué disimular?). Justo a las seis que salieras con tus pantalones de deporte y tus amigas: al verme intercambiaron risitas y con el codo, la picardía y etcétera. Bajaste los escalones y mis dos manos hasta tus hombros, nuestra convenida bobería, mucho gusto muchachas que se divierten, te cambiaste de ropa y ya en mi carro me decías no corras tanto que me pones nerviosa.

la sombra de tu sonrisa



Jesús Alberto León

Y no sé para ti pero para mí todo era aplazamiento, mis sentidos puesto en. Diferir con las cervezas primero y disimular con el anís y los Tom Collins después, pero la mezcla nos iba avivando y la esperanza de lograr te se asomaba a la boca porque empecé a besarte antes de tiempo, apenas salimos de la cervecería y entramos al primer night, tú decías mal ambiente, mira esa, el conjuntico tocaba horrible y duro, cuando te busqué la boca simplemente me apartaste, el sitio no me gusta, y yo me incomodé.

Pero bailamos todavía otro rato, los contrastes a veces propician y el mal ambiente nos fue ambientando. Recordamos de repente luego que un amigo había montado un night y vamos para allá, era enredado el camino pero al fin, señor búsquenos a, él vendió esto, pero qué rápido, riendo los dos qué le vamos a hacer, si prefieren arriba que es más íntimo, vamos pues y tú al baño para decir después que era lujoso y que si el decorado.

Había otras dos parejas, amigos entre ellos y jugaban, "¿viste que están descalzos?", "no, nosotros más tarde (sonríes), ahorita mismo no", y como ya estaban plenamente los veíamos de reojo mientras más que bailar se frotaban, y luego se empujaban y perseguían los cuatro y al quedar acezantes se metían a sus compartimientos, se daban a acariciarse hasta que el más bromista se apartaba y tocaba en la pared del otro, risas y otra vez toc-toc, y a bailar que aquí no

ha pasado nada: un vaivén, los pies casi sin moverse, una cadencia espesa.

Adivinábamos por los ruidos y los toc-toc y las risitas. En la más-que-penumbra-oscuridad-cerrada veíamos masas moviéndose, bloques de sombras, dibujos súbitos. Hasta una brasa y arabescos. Querida, ya no podíamos más y nos tocábamos, yo subía una caricia desde tu dedo por encima del trazado de tus venas que palpaba y no veía, que veía a ciegas y con extraña certeza como quería verte a ti.

Y nuestros cuerpos iniciaban su raciocinio, su mutua condescendencia, sicigia, astros buscándose, mi mano entrometida; tú la apartabas pero querías porque quedaba en tu mano, yo quedaba en tu mano, temblabas, ven y búscame, y te centraba en mí, sentía tus muslos que. Yo busqué abrir tu boca, ver tus otras fragancias, y al recorrer tus riveras, tus dientes con mi lengua, tú jugabas a irté, rechazarme cerrar y de nuevo tú y yo, bajaba, con mi mano bajaba a tus caderas, trepaba a tu cabello demorado, destello huido de la penumbra, al escondido con tu cabello corto, jugando tu destello y mi mano, el estremecimiento agazapado en tus muslos, agazapado bajo tu respiración; y era para-besarnos que vivíamos ahogos, anulaciones, y al succionar te presentía que espejeabas, mi amor, me reflejabas como una salvación, y yo me hacía entender, naufragio y saliva, arca de alianza, la alfombra estaba tibia al descalzarnos y mientras te

JORGE SEMPRUN: EL LARGO VIAJE

lecturas de espacio y tiempo

sentabas a encender cigarrillos me acosté en ella y di mi cabeza a tu regazo como una petición, tú de todo reías, una risita hambrienta, te anticipabas y me facilitabas tu aura de humo, de tu boca a mi boca, y era fastidioso y cómico que repitieran siempre las mismas canciones: hasta aquí estábamos de Olga Guillot y Gigliola Cinquetti, mientras yo "vamos a donde pongan jazz" y tú "siempre es lo mismo, quedémonos más bien", y te hice caso porque estaba a tu orilla, acostado en tu arena, porque de la voluntad de tus mareas dependía cubrirme o no, porque tú eras esa noche mi temeridad y mi única preocupación y quería quedarme en ti como quien no cree en horóscopos pero decide hoy darle beligerancia y más bien quedarse en casa.

Pero más tarde, al irnos, junto al deseo había miedo porque yo nunca y en cambio ya tú. Y cuando te dije que sabía de un hotel donde podíamos, era pura presunción. Porque de algún modo tenía que conjurar mi sudor de ignorancia y cómo será. Y junto a la avidez la vergüenza porque ibas a descubrir que yo nunca. Querida, el hotel al que fuimos no servía. Embuste mío que yo antes. Una vez visité a un viejo argentino amigo de la casa que había llegado ahí, y por eso sabía dónde, pero no para eso, no para eso. Menos mal que había un letrero: "HOTEL COMPLETO" y yo respiré hondo, tratando de prolongar la ficción de mi dominio, de mi *savoir faire*, buscando aún el amparo de esa mentira. Pero sospeché de improviso que tú. Por algo reías bajito. Y junto al susto y la vergüenza la rabia porque aunque me deseabas te estabas apiadando. Lo que descubriste era mi verdad, sí, pero había confiado tanto en ocultártela. Y había cifrado en ti mis esperanzas: para hacer de esa verdad pasado tonto y no presente en ascuas, presente envidioso de los que ya: para no tener más que fingir experiencia donde había desconocimiento, hábito donde había miedo. Quizá un día te hubiera dicho yo era virgen y qué. Ya no soy porque ahora. Y gracias a tí. Pero ahora supe que sabías y que desde el comienzo: lo que habíamos vivido no era mutuo sino tuyo, inventado por tí, izado por tí al aire de unos días locos, y lo que creí bandera y trémolo y vivace había sido trazo rojo, y yo había embestido. Porque habías sido siempre una proposición, un vamos a, toda una insinuación a la expectativa, y yo lerdo y tú sabiendo que lerdo porque nunca, y al pensar en mí debes haberte reído, y yo torpe, torpe, torpe.

Al fin dijiste el nombre de un hotel, eras tú quien en verdad sabía. Ya sin máscara y comprendí que sin máscara ya no: mis soles congelándose, extraviados y rotos. Y al guiar hacia ese hotel iba acurrucado tras el volante: enténdeme, tú me veías erguido y tomando bien las curvas pero iba acurrucado, querida, y mi control era costumbre y automatismo pero en mí sólo respiraba de verdad el temblor.

Pero en el trayecto te dormiste y recordé que habías dicho que podías dormirte hasta en medio de un coito. Esa fue mi excusa. Te desperté y subimos cuando me dieron las llaves y el cuarto tenía cama matrimonial y te bañaste mientras yo esperaba. Y te dije que no, que tenías sueño y eras capaz de dormirte, que para mí era una profanación hacer del coito mecánica y que estabas demasiado fatigada. Y nadé en esa bruma, alejándome, a lo lejos tu cabeza y yo alejándome a manotones. Y me dijiste "¿quédate, cómo me vas a dejar?" y al ver que yo insistía, preguntaste: "¿es que al chiquito sólo le gusta su cama?", pero el sarcasmo no me hizo reaccionar y mis pequeños besos y mi acuéstate y duerme y otro día será cuando no estés cansada y mis gestos sin contorno, mi humo y mi madrugada, todo yo no era sino un rechazo incomprensible de lo que había deseado tanto. Y al cerrar la puerta (porque cerré y me fui) bajo tu sonrisa había un reflejo muerto, un tizne de tristeza, quizá.

Dijo: ¿os dais cuenta? y murió. ¿De qué quería que nos diésemos cuenta? Acaso quería decir: ¿os dais cuenta qué vida esta, qué mundo éste? Claro que me doy cuenta. No hago otra cosa que darme cuenta y dar cuenta de ello.

Sí, no hace otra cosa Jorge Semprún en este libro extraordinario, doloroso, palpitante de vida y de muerte, no hace otra cosa que darse cuenta de todo, darse cuenta y dar cuenta de ello. Es ese el destino del escritor: darse cuenta, tomar conciencia de su propia circunstancia, vivirla con una intensidad sin medida, vivirla hacia adentro y luego, cuando el tiempo haya sedimentado lo vivido, y de ese proceso de alquimia adonde convergen dolores y dichas, victorias y fracasos, sólo quede lo esencial. Cuando haya podido olvidar, superar "la hora turbia de los recuerdos que agarrotan la garganta, asfixian, debilitan las voluntades". Cuando haya logrado distanciar lo más terrible, aquello que lo aturula, lo insensibiliza a fuerza de convulsiones, de sacudimientos, cuando en ese esencial, que ya empieza a hacer suyo, se abran las perspectivas que crea la distancia y pueda remontarse, serena, lúcida hacia atrás, hacia el origen más remoto, comenzará a dar cuenta, a sacar hacia fuera, de esa penumbra donde ha estado inmerso, todo cuanto le ha movido a VIDA, lo que ha sido, en resumen, su participación a la vida, su imposterizable compromiso con la existencia.

Este largo viaje es un viaje hacia la noche, hacia la intensa noche del alma, hacia el eterno comienzo en sombras. Buscando entre la noche, con inquebrantable fidelidad, los destellos de una luz, el fulgor de un alba promisoro.

Me sobran noches; no sé qué hacer con tantas noches. Seguimos de pie, deshechos, envueltos en la noche que no acabará nunca. Noche a la que no se le ve fin, opaca sombra, desligada de todo cuanto no sea noche. Miro y es el alba. El alba que despliega por sí sola, a partir de su propia noche, se expande en sí misma, hacia su aniquilamiento rutilante.

En este largo viaje el tiempo y el espacio se hallan liberados de toda medida. Las horas, los sitios, las fechas, seres, cosas, sentimientos, viven en una simultaneidad de acción fuera de tiempo y espacio cronometrados, y el pasado es el mismo presente en que se respira, y se evoca el porvenir en un remoto pretérito. Muchos son los libros que se han escrito sobre esa inmensa noche de la que aún persisten las tinieblas, llenas de sangres, de llamas, de cenizas. Muchos son los libros que nos describen con una terrible desnudez las insospechadas torturas que sufrieron millones y millones de hombres, de mujeres, de niños, en los campos de concentración. Muchos los que nos hablan de los hornos crematorios, del aniquilamiento físico y moral, no de una, sino de muchas generaciones, como si los autores de ese tremendo crimen, que permanece aún en su mayor parte impune, hubiesen querido destruir, más allá de lo posible, el germen mismo de la vida. Pero este libro, esta epopeya de la vida y de la muerte, no se limita a relatar con exhaustiva profusión de detalles todo lo que fue, y continúa siendo, en algún lugar del mundo, una incontenible marea de muerte. Este libro está hecho, construido, vivido, desde la secreta conciencia del recuerdo. Es por medio de la evocación, del revivir de una realidad ya transmutada, que se nos presenta acaso más real, más auténtica, en medio de su irrealidad, que este libro se va haciendo, viviendo libremente los acontecimientos con el ritmo que el recuerdo les impone. Y los acontecimientos van llegando, al parecer atropelladamente, sin ilación, sin ubicación de tiempo, en medio del desborde que trae consigo la evocación, en medio de un aparente caos, como si entre el uno y el otro no existiese relación alguna, pero al evocarlos, van tomando vida propia, se van estructurando dentro de un orden que les pertenece, dentro de su verdadera ordenación, y un nimio detalle, perdido en los estratos de la memoria, se convierte de pronto en eje y dinamismo de todo un ciclo de vida.

Cuando esta velada haya terminado y yo recuerde esta velada, en que, de pronto, la aguda llamada del pasado, tan bien olvidada, tan perfectamente escondida en mi memoria, me despertó del sueño que era mi vida, cuando trate de contar esta velada confusa, transida de acontecimientos fútiles pero llenos de significado para mí, me daré cuenta de que Sigrid, la joven alemana de los ojos verdes, cobra para mí un relieve y se convierte en eje de aquella velada, de aquella noche.

Compenetrarse con este libro es tomar parte, comiendo hacia la muerte, rodeado ya de muerte, conviviendo en todo momento con el gélido aliento de la muerte. Un viaje sin descanso, sin pausa, dejando atrás, en un precipitado arrastre, toda la luminosidad que reside en la vida, aquella que acaso irradian a partir de lo que le insufla nuestra propia noche. Dejando atrás lo que permanece en y después de nuestra muerte.

Podría morirme ahora, de pie en este vagón abarrotado de futuros cadáveres y el valle del Mosela seguiría ahí, ante mi mirada muerta, suntuosamente bello como un Breughel de invierno. Aunque estuviésemos todos muertos en este vagón, unos contra otros, muertos de pie, los ciento veinte de este vagón, el valle del Mosela seguiría ahí, ante nuestras miradas muertas. Cierro los ojos y no queda más que esa realidad del valle del Mosela ausente de mí pero presente en sí misma.

En ese largo viaje, que tiene, a más de una duración material de cinco días y cinco noches, una eterna, infinita duración, este largo viaje donde ciento veinte hombres están muriendo, van a morir, ya han muerto, aquel que escape de ese destino de muerte, ya trazado, quedará signado de por vida. Llevará, a más de una identificación de escarnio sobre la piel, un tatuaje en el alma. Tatuaje que estará siempre aflorando, en medio de los instantes más puros, más llenos de apacible dicha, aflorando desde las aguas turbias del lacerado recuerdo, removiendo la cristalina pureza del instante, su serena dicha, agitando ese sedimento de muerte que ha descendido al fondo y se está allí, quieto y silencioso, agitando y enturbiando para siempre la pristina transparencia del alma.

...y tal vez por eso afloraba ahora como una llamada aguda, en medio de aquel sol de Ascona, como una punzante llamada de la espesura de aquel pasado, porque tal vez era la espesura de aquel pasado lo que hacía vacía y brumosa aquella dicha de Ascona y todas las dichas posibles ya.

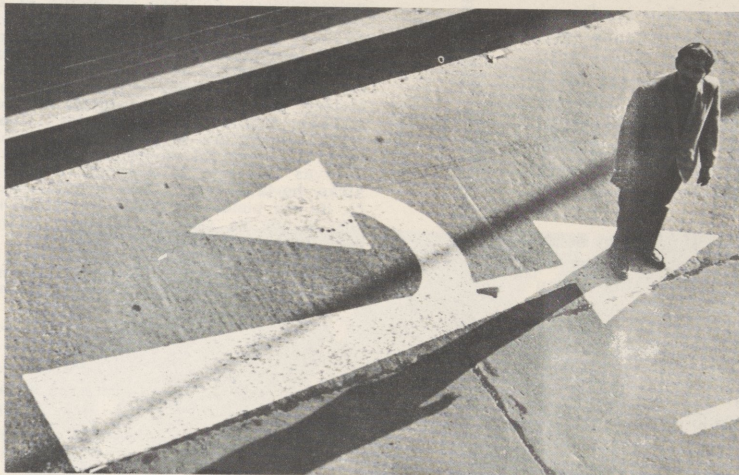
EN el panorama de la pintura venezolana, la obra de Mateo Manaure es una de las más hermosas experiencias en cuanto se refiere a la indagación de los valores y posibilidades de la sensibilidad. Valores de la sensibilidad, que en el caso de Manaure tienen la importancia de ser algo así como un natural estado de alerta ante las proposiciones objetivas y subjetivas de la realidad. La actitud de Manaure ante la pintura, ha sido y continúa siendo, más que un compromiso de tipo formal, una identificación a fondo con los requerimientos vitales del hombre-artista, del hombre-pintor. La pintura y la vida han sido en Manaure, términos indisolubles de una sola y única realidad; han sido también las motivaciones idóneas para canalizar y definir una personalidad, que por sí misma, ya posee las características de un estilo, es decir, una manera de estar en la pintura y al mismo tiempo en el mundo. Holderlin decía que la función de la poesía es transformar el mundo en palabras: **la poesía es un tomar posesión de la realidad**. En el caso de los pintores, pudiera decir que nuestra función es transformar el mundo en imágenes; es un tomar posesión de la realidad a través de las equivalencias sensibles del color, la forma y el espacio. En esta situación, no se trataría simplemente de reproducir la realidad, sino de encontrar en la realidad aquellas presencias que configuran, lo que pudiéramos llamar: el espíritu de las cosas, más que las cosas mismas. Esta función de alquimia ejercida por el pintor, consiste en la propiedad de encontrar y revelar el oculto sentido de las cosas, el otro rostro que las cosas poseen, más allá de la primera superficie. Vista desde una perspectiva semejante, la función plástica y la función poética se confunden y se identifican en una sola ambición, o una necesidad común: la urgencia de encontrar los verdaderos símbolos de la vida, y también la voluntad de convertir el arte en un SER activo, capaz de ejercer algún poder de transformarse y transformarnos a nosotros junto con él. El arte de nuestro tiempo es una puerta abierta hacia la aventura creadora; es, antes que todo, una amplia posibilidad de transformación. Si bien es cierto que nuestro tiempo se caracteriza por la falta de un lenguaje plástico unitario y coherente, también es cierto que, tal vez en esa misma diversificación y aparente incoherencia, se encuentren los signos distintivos de su particular naturaleza. Pero al margen de lo que, para bien o para mal, pudiera representar esa situación, lo importante es que el arte actual, más que un remanso apacible para aposentar las glorias y las satisfacciones, es un acicate y una exigencia permanente que obliga a cada hombre a encontrar los términos capaces de proporcionar, si no una solución, al menos una respuesta, al conflicto existente entre el artista y la realidad, entre el artista y el mundo.

Mateo Manaure ha experimentado sensiblemente la necesidad de mantener un vínculo de identidad con la vida, a través de su pintura. Su preocupación se ha volcado hacia la urgencia de colmar dos requerimientos fundamentales, sin los cuales la obra no pasaría de ser un entretenimiento intrascendente o una artesanía superficial. Esos requerimientos serían, por una parte, la seriedad del artista con los procedimientos, medios y materiales empleados, es decir, un estado de voluntad dispuesto en todo momento a hacer que los materiales le obedezcan y sean aptos de producir el resultado que el artista intuye o persigue. Por otra parte, existe la actitud de auto-exigencia, de absoluto compromiso con la vida, en el sentido de que la pintura nunca deje de ser un equivalente de esa misma vida, y lo que esa vida contiene de realidad para el artista. Manaure ha asumido la pintura con la vehemencia y la pureza propia de los místicos. En todo momento se ha volcado hacia la pintura, no para disfrutarla como un ejercicio estético, destinado simplemente a producir placer visual, sino a la manera de un auto de fe, dotado de suficiente convicción para conmover y producir un lúcido estado de conciencia, o subconsciencia, limítrofe al fenómeno poético.

En las diferentes etapas de la pintura de Manaure es perceptible una cualidad sui-géneris, propia, particular; que es la revelación de una cualidad sensible y subjetiva. Tanto en la época de sus figuraciones expresionistas, donde el estado de exasperación propio de esa escuela, o mejor, de esa actitud; no logró imponerse a un tenso clima alucinante; como después, en la época abstracta, donde las relaciones forma-color-espacio, lo situaban más cerca de Kandinsky

8 oje de Mondrian, Van Doesburg y los constructi-

mateo manaure



SUELOS DE MI TIERRA



Pintura sobre montaje (1965)



Julio Cortázar

la situación de la novela



ALGUNA vez he pensado si la literatura no merecía considerarse una empresa de conquista verbal de la realidad. No por razones de magia, para la cual el nombre de las cosas (el nombre verdadero, oculto, ese que todo escritor busca aunque no lo sepa) otorga la posesión de la cosa misma. Ni tampoco dentro de una concepción de la escritura literaria según la entendía (y preveía) Mallarmé, especie de abolición de la realidad fenomenal en una progresiva eternización de esencias. Esta idea de la conquista verbal de la realidad es más directa y por supuesto menos poética; nace sobre todo de la lectura de tantas novelas y también, probablemente, de la necesidad y la ambición de escribirlas. Tan pronto se pasa la etapa adolescente en que se leen novelas para desmentir con un tiempo ficticio los incesantes desencantos del tiempo propio, y se ingresa en la edad analítica en donde el contenido de la novela pierde interés al lado del mecanismo literario que lo ordena, descubre uno que cada libro lleva a cabo la reducción a lo verbal de un pequeño fragmento de realidad, y que la acumulación de volúmenes en nuestra biblioteca se va pareciendo cada vez más a un microfilm del universo; materialmente pequeño, pero con una proyección en cada lector que devuelve las cosas a su tamaño mental primitivo. Es así que mientras las artes plásticas ponen nuevos objetos en el mundo, cuadros, catedrales, estatuas, la literatura se va apoderando paulatinamente de las cosas (eso que después llamamos "temas") y en cierto modo las sustrae, las roba del mundo; así es como hay un segundo rapto de Helena de Troya, ese que la desgaja del tiempo.

Puestos a mirar de tal manera la literatura, su "historia" consistiría no tanto en la evolución de las formas como en las direcciones y estrategia de su empresa de conquista. Si de lo que se trata es de apoderarse del mundo, si el lenguaje puede concebirse como un superalejandro que nos usa desde hace 5.000 años para su imperialismo universal, las etapas de esta posesión se dibujan a través del nacimiento de los géneros, cada uno de los cuales tiene ciertos objetivos, y la variación en las preferencias temáticas, que revelan la toma definitiva de un sector y el paso inmediato al que le sigue. Así, es fácil reconocer las grandes ofensivas como aquella, por ejemplo, en la que el mundo cartaginés sucumbe ante el lenguaje en *Salambó*. Y al hablar de novela histórica cabe incluso sugerir con alguna travesura que lo que llamamos historia es la presa más segura y completa del lenguaje. Las pirámides están allí, claro, pero, la cosa empieza a tener sentido cuando Champollion rompe una lanza contra la piedra, la piedra de Rossetta, y hace surgir la historia en las evocaciones del Libro de los Muertos.

Por eso la literatura no es demasiado feliz en un dominio de reconstrucción total que compete a su aliado el historiador, y se entrega con mayor fruición a otros temas; pronto se advierte que prefiere las zonas más recortadas en el tiempo y los objetos más inmediatos al interés humano en cuanto cosas vivas y personales. Por eso, y desde que Narciso sigue siendo la imagen más cabal del hombre, la literatura se organiza

en torno a su flor parlante, y empeña (está en eso) la batalla más difícil y azarosa de su conquista: la batalla por el individuo humano, vivo y presente, ustedes y yo, aquí ahora, esta noche, mañana. Los temas, por comprensibles razones estratégicas, se vuelven más inmediatos en el tiempo y el lugar. Ya la *Ilíada* está en ese sentido más próxima a la literatura actual que la *Odisea*, donde el tiempo se diluye y los hombres van por los sucesos; mucho tiempo había pasado ante las puertas de Ilión, pero el relato empieza en un momento dado y el transcurso cobra un valor de jornadas repletas de acaeceres. Nada se diluye allí, Aquiles y Héctor son la prefiguración del individuo que se asume íntegramente en la hora, en su hora, y juega su juego. También Fausto, después. Y bastará un día de la historia de la ciudad de Dublín, Irlanda, para que el lenguaje se apodere del señor Leopold Bloom y su entera circunstancia. Parecería que apretando el tiempo, la literatura expande al hombre.

Dejando a un lado los temas, vale la pena probar nuestra concepción de lo literario en la forma en que evolucionan los llamados "géneros". Interesa aquí observar la vigencia especial de cada género con relación a las distintas épocas, porque en este juego de sustituciones y renacimientos, de modas fulminantes y largas decadencias, se cumple el lento ajuste de lo literario a su propósito esencial. El vasto mundo: he aquí una calificación que amanece temprano en el asombro del hombre frente a lo que lo envuelve y prolonga. Vasto y vario, teatro para una inacabable cacería. Entonces hay como un reparto vocacional y de ese reparto surge los géneros: está el nefelibata y el nomenclador, el arponero de los conflictos internos, el que urde las mallas de las categorías, el que trasciende las apariencias, el que juega con ellas; de pronto es la poesía o la comedia, la novela o el tratado. Primero (siempre ha sido igual, véase la marcha de la filosofía o la ciencia) se atiende a lo de afuera. Hay que nombrar (porque nombrar es apresar). Ahí está todo: esa estrella esperando que la llamemos Sirio, esas otras ofreciéndose a los lapidarios para que monten las constelaciones. El mar, para que le digan que es purpúreo, o nuestro río para que le enseñen que es de color de león. Todo espera a que el hombre lo conozca. Todo puede ser conocido. Hasta el día en que surge la duda sobre la legitimidad de ese conocimiento; entonces la literatura favorece la revisión previa e interna, el ajuste de instrumentos personales y verbales. A la ingenua alegría de la épica y el salto icario de la lírica sucede la cautelosa palpación del terreno inmediato, el estudio de si la alegría es posible, de si el trampolín ayudará al salto.

Pues bien, esta lúcida conciencia presente en la entera literatura moderna, para la cual nada es más importante que el hombre como tema de exploración y conquista, explica el desarrollo y estado actual de la novela como forma predilecta de nuestro tiempo. Pero aquí me interesa disipar un mal entendido que podría confundir todo lo que sigue. Actualmente nos hemos curado del riguroso concepto apolíneo del pasado clásico, y nos es fácil advertir las som-

bras que proyectan las claras columnas áticas y los serenos paisajes virgilianos. En las figuras aparentemente más objetivas de la literatura antigua descubrimos una subjetividad que la psicología contemporánea saca a luz con toda su riqueza. Mirando así las cosas, se podría suponer que Edipo —como personaje novelesco; no quiero atarme académicamente al concepto preceptivo de novela—, es tan contemporáneo nuestro como un héroe de Marv Webb o de François Mauriac. El mal entendido, sin embargo, estaría en detenerse en las figuras va dadas y no en el proceso causal que les confiere nacimiento. Es en ese proceso, precisamente, donde reposa la diferencia capital entre nuestra novelística y la línea novelesca del pasado. Esquilo nos da en Edipo un producto de oscuras intuiciones míticas y personales; privilegio de poeta es prescindir de la verdad discursivamente buscada y hallada. Esquilo también puede decir que no busca sino que encuentra. Edipo salta a escena como saltan en el corazón de Rilke los versos de su primera elegía de Duino. Y si tomamos a Aquiles mucho más primario, sencillo y objetivado que Edipo, se advierte en seguida que sus movimientos psicológicos se dan como cosa vista, o experimentada, o supuesta por Homero, pero que el acento del novelista (no se me negará que la *Ilíada* es una espléndida novela) está puesto, no en el análisis de estos movimientos, sino sólo en su comprobación y su traducción en actos, en sucesos. He aquí la épica en su raíz misma, y la épica es la madre de toda novela como se puede leer en los tratados escolares, "Canta, oh Musa, la cólera del Pelida Aquiles...". Pero lo que se canta no es la cólera sino sus consecuencias. En tanto que toda novela significativa de nuestro tiempo termina allí donde principia el novelista épico: lo que importa es saber por qué Aquiles está enojado y una vez sabido esto, por qué la causa provocaba cólera en Aquiles y no otros sentimientos. Y luego, ¿qué es la cólera? Y además, ¿hay que encolerizarse? El hombre, ¿es cólera? Y también, ¿qué oculta, por debajo de sus formas aparentes, la cólera?

Este repertorio de preguntas constituye la temática esencial de la novela moderna, aunque interesa establecer dos etapas sucesivas en su desarrollo. De pronto, y por causas que entroncan con el descrédito de los ideales épicos de la edad media, la novela renace de sus esbozos clásicos, pasea incierta por el Renacimiento donde le llenan las alforjas de abundante material discursivo y de desecho (la grandeza de la novela su abarcabilidad infinita, es a veces su peor miseria), y luego de enderezarse con Cervantes y los autores del siglo XVII, inicia en el XVIII la primera de sus dos etapas modernas, que llamaré gnoscológica para prolongar la comparación que hice antes con la evolución de la filosofía. La novela enfoca los problemas de siempre con una intención nueva y especial: conocer y apoderarse del comportamiento psicológico humano, y narrar eso, precisamente eso, en vez de las consecuencias tácticas de tal comportamiento. Las preguntas en torno a cómo es posible la cólera de Aquiles empiezan a ser contestadas, y cada novela representa o intenta un nuevo aporte al conocimiento del mundo sub-

la situación de la novela

jetivo; conocimiento imperfecto por fallas en el instrumental (como se verá luego) pero que interesa al novelista en cuanto operación preliminar de toda vuelta a la narrativa lisa y llana. Sin que ellos mismos lo adviertan a veces, parecería que en el novelista del siglo XVIII y especialmente del XIX se da una conciencia vergonzosa, un sentimiento de culpa que lo lleva a explorarse como persona (Rousseau el *Adolphe* de Benjamín Constant) y explorar el mundo de sus héroes (Prévost, Stendhal, Dickens, Balzac) para asegurarse de que el hombre como tal puede llegar a conocerse lo bastante para de allí, por proyección sentimental e intelectual, reanudar sobre bases sólidas la empresa de conquista verbal de la realidad que los clásicos habían intentado con su libre desenfado.

Esta primera etapa de la novela moderna es, pues, de tipo marcadamente gnoseológico, y se diría que el espíritu de Manuel Kant la sobrevuela como exigencia de autoconocimiento previo. Por fortuna, el novelista es ese hombre que no se asusta del número, aunque lo sospecha agazapado y fuera del alcance de sus palabras. Por eso, dentro de la etapa que busco caracterizar, al sondeo intensivo de la subjetividad humana, exaltada a primer plano y gran tema novelesco con el romanticismo, se agrega luego el análisis de cómo esa subjetividad se vierte sobre el contorno del personaje, condiciona y explica sus actos. Así nace Emma Bovary que lleva la provincia consigo hasta en el afán ridículo y patético de desprovincializarse. Así se ordena la teoría de los Rougon-Macquart, las vidas dolidas de Oliver Twist y de David Copperfield, la carrera de los muchachos balzacianos que suben al asalto de París. Creo poder afirmar que al margen de sus inmensas diferencias locales y personales, la novela del siglo XIX es una polifacética respuesta a la pregunta de *cómo* es el hombre, una gigantesca teoría del carácter y su proyección en la sociedad. La novela antigua nos enseña que el hombre es; los comienzos de la contemporánea indagan *cómo* es; la novela de hoy se preguntará su *por qué* y su *para qué*.

Pero esta última etapa nos alcanza y nos envuelve, es nuestra novela, y todo lo que he de decir sobre ella tenderá a elucidar su diferencia y lo que creo —en un sentido extraliterario— su progreso sobre la etapa ocho y noventa. Ya en el umbral de nuestro tiempo quiero hacer el alto necesario para plantear esta cuestión previa: ¿Por qué hay novelas? O mejor: ¿Por qué, entre todos los géneros literarios, nada parece hoy tan *significativo* como la novela?

Me veo precisado a repetir una noción que, a causa de su uso indiscriminado y entusiasta, va tomando cada vez más la dudosa vigencia de los lugares comunes. Es ésta: lo que llamamos poesía comporta la más honda penetración en el ser de que es capaz el hombre. Sedienta de ser, enamorada de ser, la poesía cruza por las napas superficiales sin iluminarlas de lleno, centrando su haz en las dimensiones profundas. Y entonces ocurre que como el hombre está fenomenalmente en relación a sus esencias como la masa de la esfera en relación a su centro, la poesía incide en el centro, se instala en el plano

absoluto del ser, y sólo su irradiación refleja vuelve a la superficie y abarca su contenido en su luminoso continente. La esfera humana brilla entonces porque hay una opulencia, una superabundancia de luz que la empapa. Pero la luz va al centro de la esfera, al centro de cada objeto que la atrae o la suscita. Por eso, aunque todo pueda ser motivo de poesía, y todo espere a su poeta para ser materia de poesía, el hombre precisa sin embargo de la novela para conocerse y para conocer. Poesía es sumo conocimiento, pero las relaciones personales del hombre consigo mismo y del hombre con su circunstancia no sobreviven a un clima de absoluto; su escala es por principio relativa, y si esta hoja de papel guarda el misterio de la esencia que inquietaba a un poeta como Mallarmé, yo necesito de ella ahora en cuanto fenómeno, en cuanto suma de propiedades que probablemente le pongo con mis sentidos: la blancura, la suavidad, el tamaño. El misterio de su ser me llamará acaso un día y me arrancará el poema que lo busque y quizá lo encuentre y nombre. Pero hoy ha pasado esta hoja por el rodillo de una máquina, y le he puesto encima cientos de manchas de tinta que forman palabras. Esto es ya visión de novelista, tarea de novela, objeto de novela.

Digo, entonces, que la presencia inequívoca de la novela en nuestro tiempo, obedece a que es el instrumento verbal necesario para el apoderamiento del *hombre como persona*, del hombre viviendo y sintiéndose vivir. La novela es una mano que tiene la esfera humana entre los dedos, la mueve y hace girar, palpándola y mostrándola. La abarca íntegramente por fuera (como lo hacía ya la narrativa clásica) y busca penetrar en la transparencia engañosa que le cede poco a poco un ingreso y una topografía. Y por eso —digámoslo desde ahora para volver después en detalle—, cómo la novela quiere llegar al centro de la esfera, alcanzar la esfericidad, y no puede hacerlo con sus recursos propios (la mano literaria, que se queda afuera), entonces acude —ya veremos cómo— a la vía poética de acceso. Por el momento considerémosla sola y con los recursos narrativos tradicionales, frente a su propósito básico: el de llegar a comprender (en el doble valor del término) la totalidad del hombre persona, del hombre Julien Sorel, Antoine Roquentin, Hans Castorp, Clarissa Dalloway. Se me dirá que, aparte de la poesía, existen otros medios de conocimiento antropológico. Pero el teatro no pasa de explorar la persona, y el territorio de su compleja acción en tiempo y espacio le está cerrado por razones de obligación estética. Y por razones análogas, el cuento queda ceñido en su básica exigencia estructural, sólo capaz de cumplirse con un tema y una materia previamente adecuados a esa regla áurea que le da belleza y perfección. Pero toda regla áurea exige elegir, separar, valorar. Todo cuento y toda obra de teatro importan un sacrificio; para mostrarnos una hormiga deben aislarla, levantarla de su hormiguero. La novela se ha propuesto darnos la hormiga y el hormiguero, el hombre en su ciudad, la acción y sus consecuencias últimas. El desenfado de la novela, su inescrupulosidad, su buche de aves-truz y sus hábitos de urraca, lo que en defini-

tiva tiene de *antiliterario*, la ha llevado desde 1900 hasta hoy a partir por el eje (bellísima expresión) toda la cristalografía literaria. Profundamente inmoral dentro de la escala de valores académicos, la novela supera todo lo concebible en materia de parasitismo, simbiosis, robo con fractura e imposición de su personalidad. Poliédrica, amorfa, creciendo como el bicho de la almohada en el cuento de Horacio Quiroga, magnífica de coraje y desprejuicio continúa su avance hacia nuestra condición, hacia nuestro sentido. Y para someterlos al lenguaje les arrima el hombro y los trata de igual a igual, como a cómplices. Advuértase que ya no hay *personajes* en la novela moderna; hay sólo cómplices. Cómplices nuestros, que son también testigos y suben a un estrado para declarar cosas que —casi siempre— nos condenan; de cuando en cuando hay alguno que da testimonio en favor, y nos ayuda a comprender con más claridad la exacta naturaleza de la situación humana de nuestro tiempo.

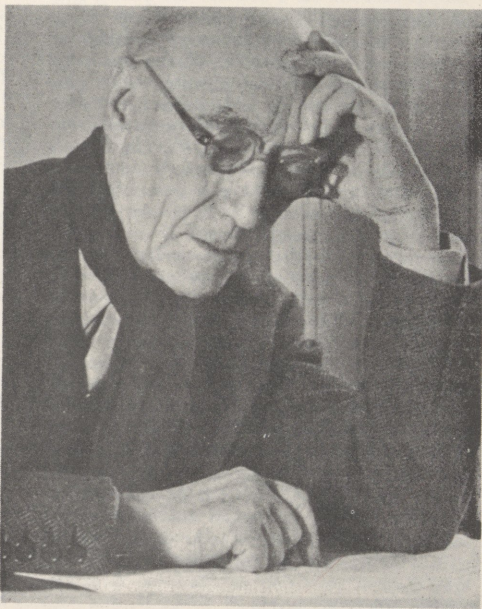
Si esto explica por qué la novela supone y busca con su impuro sistema verbal el impuro sistema del hombre, será fácil seguirla ahora en su evolución formal, que me parece mucho más significativa y reveladora que el enfoque histórico de sus temas, sus escuelas y sus representantes. Es tradicional, en efecto, partir de las intenciones y los propósitos del novelista, mostrando luego su técnica y su oficio. Sin ponerme en una rigurosa postura estilística, propongo que miremos la novela por el lado de su relojería, su maquinaria; como tumbar una tortuga en la arena para espiar su aparato locomotor. Y así —en líneas muy generales— se verá que la novela moderna se abre paso por los siglos XVIII y XIX sin alterar de manera fundamental su lenguaje, su estructura verbal, sus recursos aprehensivos; lo cual es comprensible porque la riqueza de temas, el mundo que se ofrece como material para el novelista, es de una abundancia y una variedad tan asombrosas, que el escritor se siente como excedido en sus posibilidades, y su problema es por sobre todo el de elegir, escoger, narrar una cosa entre cien igualmente narrables. Lo que se cuenta importa siempre más que el cómo se lo cuenta. El problema es de exceso, y semejante al de los primeros viajeros en América o en África; se avanza en cualquier dirección, hacia los cuatro rumbos. El pasado se deja exhumar para delicia del romanticismo medievalista; el presente lo da todo: las costumbres, el exotismo, Pablo y Virginia, el buen salvaje, Amalia, las penas de Werther, la provincia que encantará a George Sand y a José María de Pereda, la crítica social, la comedia humana, la burla al burgués, la bohemia, Rodolfo y Mimí, el vicario de Wakefield, la casa de los muertos, los misterios de París, la guerra y la paz. Cito unas cuantas e insuficientes referencias a títulos y contenidos de novelas famosas; podríamos seguir así durante horas: Gogol, las hermanas Bronte, Flaubert... La variedad de intenciones y de temas es infinita; pero el instrumento, el lenguaje que sostiene cada una de estas innumerables novelas, es esencialmente el mismo: es un lenguaje reflexivo, que emplea técnicas racionales para expresar y

la situación de la novela

traducir los sentimientos, que funciona como un producto consciente del novelista, un producto de vigilia, de lucidez. Si la técnica de cada uno diferencia y distingue planos y acentuaciones dentro de este lenguaje, su base continúa siendo la misma: base *estética* de ajuste entre lo que se expone y su formulación verbal más adecuada incluyendo y perfeccionando todos los recursos de la literatura para crear las ilusiones verbales de la novela, la recreación del paisaje, el sentimiento y las pasiones por medio de un cuidado método racional. Convengamos en llamar estético este lenguaje de la novela del siglo 18 y 19, y señalemos sintéticamente sus características capitales: racionalidad, mediatización derivada de la visión racional del mundo o, en el caso de novelistas que inician ya una visión más intuitiva y simpática del mundo, mediatización verbal ocasionada por el empleo de un lenguaje que no se presta —por su estructura— para expresar esa visión. Un último rasgo: prodigioso desarrollo técnico del lenguaje: como en la pintura del Renacimiento, estudio, aplicación de las más sutiles artimañas técnicas para mimar la profundidad, la perspectiva, el color y la línea. Así, por muy sutil que sea la indagación psicológica —y pienso en el *Adolphe* de Constant, y en todo Stendhal—, se trata en realidad de una disección anímica; lo que se quiere es comprender, entender, revelar, e incluso catalogar. Balzac, y más tarde George Meredith, logran sutilísimas aproximaciones a los movimientos más secretos del alma humana. Pero su intención última es racionalizar esos movimientos, y por eso los tratan con un lenguaje que corresponde a esa visión y a esa intención. Son los novelistas del conocimiento; cuentan explicando, o (los mejores de ellos) *explican contando*. Y nombro de nuevo a Stendhal.

Por eso, cuando en medio de esta novelística surgen las páginas de ciertas obras como *Hyperion* y *Aurelia*; cuando, simultáneamente pero en su territorio aislado y hosco, los poetas alemanes y franceses lanzan una primera embestida contra el lenguaje de uso estético, aspirando a un verbo que exprese un orden distinto de visión, la novela da señales de inquietud, rechaza e indaga, inicia tímidos ensayos de apropiación, y entra en nuestro siglo con evidentes manifestaciones de inquietud formal, de ansiedad que habrá de llevarla a dar por fin un paso de incalculable importancia; la incorporación del lenguaje de raíz poética, el lenguaje de expresión inmediata de las intuiciones. Pero esto sólo podía ocurrir cuando el novelista, alejándose del *estudio* del mundo y el hombre, de la observación voluntaria de las cosas y los hechos, se sintiera sometido por otro mundo que esperaba ser dicho y aprehendido; el de la visión pura, el contacto inmediato y nunca analítico; lo que, precisamente, había rozado Nerval con la prosa del siglo anterior, y que la más alta poesía de Europa proponía como objetivo y padecimiento del hombre.

Por primera vez y de manera explícita, la novela renuncia a utilizar valores poéticos como meros adornos y complementos de la prosa (según lo hacían un Walter Scott o un Enrique Sienckewicz), y admite un hecho fundamental:



GIDE



KAFKA

que el lenguaje de raíz estética no es apto para expresar valores poéticos, y a la vez que esos valores, con su forma directa de expresión, representan el atisbo más profundo de ese ámbito total de conquista por el cual se interesa la novela: lo que cabe llamar el corazón de la esfera. Al entrar en nuestro tiempo, la novela se inclina hacia la realidad inmediata, lo que está más acá de toda descripción y sólo admite ser aprehendido en la imagen de raíz poética que la persigue y la revela. Algunos novelistas reconocen que en ese fondo inasible para sus pinzas dialécticas se juega el juego del misterio humano, el sustentáculo de sus objetivaciones posteriores. Y entonces se precipitan por el camino poético, tiran por la borda el lenguaje mediatizador, sustituyen la fórmula por el ensalmo, la descripción por la visión, la ciencia por la magia.

Pero ella es la novela, la cosa impura, el monstruo de muchas patas y muchos ojos. Todo vale allí, todo se aprovecha y confunde. Es la novela, no la poesía. Y si bien (mirando la cosa desde el lado opuesto) esta evolución importa un avance de la poesía sobre la prosa, no es menos cierto que la novela no se deja liquidar como tal, porque la mayoría de sus objetivos continúan al margen de los objetivos poéticos, es material discursivo y aprehensible sólo por vía racional. La novela es narración, lo que por un momento pareció a punto de olvidarse y ser sustituido por la presentación estática propia del poema. La novela es *acción*; y además es compromiso, transacción, alianza de elementos dispares que permiten el sometimiento de un mundo igualmente transaccional, heterogéneo y activo. Lo importante es que el avance de la poesía sobre la novela que tiene todo nuestro tiempo, significó un calado en profundidad como ninguna narrativa del período estético había podido alcanzar por limitación instrumental. El golpe de estado que da la poesía en el territorio mismo de la prosa novelesca (de la que hasta entonces había sido mero adorno y complemento) revela en toda su magnífica violencia las ambiciones de nuestro tiempo y sus logros. El siglo se abre con el impacto de la filosofía bergsoniana, y su correspondencia instantánea en la obra de Marcel Proust prueba hasta qué punto la novela esperaba y requería las dimensiones de la intuición pura, el paso adelante que fuera fiel a esa intención. Aquí quiero señalar, para evitar ambigüedades, que la irrupción de la poesía en la novela no supuso necesariamente la adopción de formas verbales poemáticas, ni siquiera eso que tan vagamente se llamaba en un tiempo "prosa poética", o el denominado "estilo artista" al modo de los Goncourt. Lo que cuenta es la *actitud poética* en el novelista (que justamente no tenían los Goncourt, tan finos estéticamente); lo que cuenta es la negativa a mediatizar, a embellecer, a hacer literatura. Esta actitud puede llegar a formas extremas, a la casi total sustitución del *relato* por el *canto*; ejemplo admirable, *Naissance de l'Odyssee* de Jean Giono; la entrega al libre juego de las asociaciones, como en tantos capítulos de *Ulysses*; el



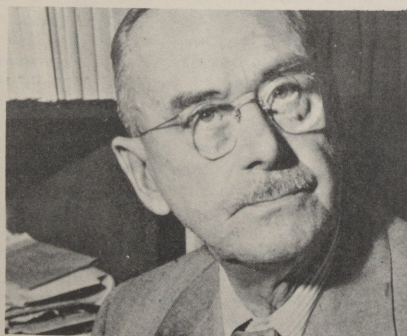
MALRAUX



JOYCE



WOOLF



MANN

aprovechamiento de la fórmula con valor a la vez aforístico y mágico, como *Les Enfants Terribles* de Cocteau y *Le Diable au Corps* de Radiguet; o a la salmodia con valor de poema in extenso, que actúa por acumulación y nos gana por cansancio (frase que en el orden de la poesía tiene un sentido profundísimo): vayan como ejemplo tantas novelas de Gabriel D'Annunzio (*Le Vergini delle Rocce*, y un relato como *Notturmo*), parte de la obra de Gabriel Miró, y nuestro *Don Segundo Sombra*, cada uno con su especial manera de morder en la materia poética.

Por supuesto que la presencia de lo irracional ha iluminado en todo tiempo la novela; pero ahora, en las tres primeras décadas de nuestro siglo, nos hallamos frente a una deliberada sumisión del novelista a los órdenes que pueden conducirlo a una nueva metafísica no ya ingenua como la inicial, y a una gnoseología, no ya analítica sino de contacto. El expresionismo germano, el surrealismo francés (donde no hay fronteras entre la novela y el poema, donde el cuento, por ejemplo, enlaza y anula lo que antes constituía géneros prolijamente demarcados) avanzan por esas tierras en las que el tiempo del sueño alcanza validez verbal con no menor importancia que el tiempo de vigilia. De la empresa sinfónica que es *Ulysses*, especie de muestrario técnico, se desprenden por influencia o coincidencia las muchas ramas de este impulso común. Hay que pensar que de 1910 a 1930, los novelistas cuya obra nos parece hoy viva y significativa son precisamente los que extreman, de una u otra manera, esta tendencia a ceder el primer plano a una atmósfera o a una intención marcadamente irracional. Joyce, Proust, Gide —tan lúcido, tan "artista", pero el padre de Lafcadio, de Nathanael, de Michel y Ménalque—; D. H. Lawrence, cuya *Plumed Serpent* es magia ritual pura; Kafka, el hombre que intenta la metafísica de guerra del 14 con ojos de alucinado, que deslumbró la adolescencia de los hombres de mi generación con un relato traducido por la "Revista de Occidente": *Todos los aviadores muertos*; Thomas Mann, que pone su dialéctica al servicio de una danza macabra, *La Montaña Mágica*, indagación de la muerte desde la muerte misma; Fedin, con el calidoscopio de *Las Ciudades y los Años*, acaso la última consecuencia coherente de la filiación dostoiéwskiana en Rusia; Hermann Broch, ya en el filo de la segunda guerra, y Virginia Woolf, flor perfecta de este árbol poético de la novela, su última Thule, la prueba exquisita de su grandeza y también de su debilidad.

En este recuento de grandes nombres se habrá notado la ausencia de Henry James, Mauriac, Galsworthy, Huxley, Conrad, Montherlant, Forster, Cholókhov, Steinbeck, Charles Morgan, Falta porque estos magníficos novelistas son continuadores de la línea tradicional, novelistas al modo que se entendía el término en el siglo pasado. Viven nuestro tiempo, lo comparten y padecen profundamente; nada tienen de pasatistas pero su actitud literaria es la de continuadores. Son en la novela actual lo que Paul Valéry en la poesía francesa, o Bonnard y Maillol en su plástica. Son también pruebas luminosas de que la novela dista de haber

agotado sus objetivos tradicionales, su captación y aun explicación estética del mundo.

En la enorme producción novelística de nuestro tiempo, la línea de raíz y método poéticos representa un salto solitario a cargo de unos pocos en quienes el sentido especial de su experiencia y su visión se da a la vez como necesidad narrativa (por eso son novelistas) y suspensión de todo compromiso formal y de todo correlato objetivo (por eso son poetas). Lo que una obra como la de Virginia Woolf pueda haber aportado a la conciencia de nuestro tiempo, está en haberle mostrado la "poca realidad" de la realidad entendida prosaicamente, y la presencia avasallante de la realidad informe e innominable, la superficie igual pero jamás repetida del mar humano, cuyas olas dan nombre a su más hermosa novela.

En general cabe situar entre 1915 y 1935 la zona de desarrollo e influencia de esta línea; pero los resultados formales de tan brillante heterodoxia se prolongan hasta hoy, al punto que me parece posible sentir como hecho indubitable que la posa tradicional de la novela (cuyas limitaciones señalamos) no puede merecer ya la menor confianza si pretende exceder su función descriptiva de fenómenos, si busca salirse de lo que por necesidad es un órgano expresivo del conocimiento racional. Lo que importa es mostrar una vez más que en la novela no hay *fondo y forma*; el fondo da la forma, es la forma. Lo prueba el hecho de que el lenguaje de raíz poética no se presta para la reflexión, para la descripción objetiva, cuyas formas naturales están en la prosa discursiva.

(Quizá la herencia más importante que nos deja esta línea de poesía en la novela reside en la clara conciencia de una abolición de fronteras falsas, de categorías retóricas. Ya no hay novela ni poema: hay situaciones que se ven y resuelven en su orden verbal propio. Creo que Hermann Broch y Henry Miller representan hoy la faz más avanzada de esta línea de liberación total).

Tocamos ahora nuestro tiempo circundante. Desde 1930 eran visibles los signos de inquietud en la novela, los saltos a derecha e izquierda traduciéndose en obras tan dispares, pero tan comunes en la inquietud, como las primeras de André Malraux y cierta escuela "dura" en los EE. UU. Ya en posesión de la extrema posibilidad verbal que les daba la novela de raíz poética; libres para ahondar en la liquidación final de géneros, incluso de la *literatura* misma como recreación (en el doble sentido del término), es visible en escritores de todas las filiaciones y lugares que su interés se enciende en algo distinto, que parecen hartos del experimento verbal liberador; casi diría que están hartos de escribir y de ver escribir las cosas que se escriben; y que lo hacen por su parte para apresurar la muerte de la literatura como tal. Si aplicamos la fórmula de Jean-Paul Sartre: "El prosista —digamos el novelista— es un hombre que ha elegido un cierto modo de acción secundaria", advertiremos que la cólera de estos jóvenes de 1930 en adelante es precisamente la de no hallar en la literatura más que una acción secundaria, casi

la situación de la novela

diría vicaria; siendo que a ellos les interesa la acción en sí; no la pregunta sobre el *qué* del hombre, sino la manifestación activa del hombre mismo. La gran paradoja es que su cultura y su vocación los tira en el lenguaje como a las mariposas en la llama. Escriben abrasándose, y sus libros son siempre el *ersatz* de algún acto, de alguna certidumbre por la cual se angustian.

Doy por supuesto que el lector conoce el libro de René-Marill Albérès sobre la rebelión de los escritores actuales; (1) este lúcido ensayo en torno a algunos escritores franceses —Malraux, Bernanos, Camus, Sartre, Aragón y otros— me exime de toda prolijidad al considerar la novela que ellos, junto con sus análogos de otros países, representan hoy. Usaré, a modo de llave, una fórmula que creo eficaz. Se diría que la novela, en los primeros treinta años del siglo, desarrolló y lanzó a fondo lo que podríamos denominar la *acción de las formas*: sus logros máximos fueron formales, dieron por resultado la extensión, libertad y riqueza casi infinitas del lenguaje; y no porque su objetivo fuera la forma de lo novelesco, sino porque sus finalidades sólo podían alcanzarse mediante la audaz liberación de las formas, y de ahí la batalla de *Ulysses*, la empresa intuitivo-analítica de Proust, el inaudito experimento surrealista, el fusilamiento por la espalda de Descartes. Más es innegable que esta conquista de un lenguaje legítimo influyó sobre sus actores, y que en buena parte de su obra los logros valen como producto formal, están indisolublemente amalgamados al lenguaje que permitió alcanzarlos. Existe ahí una acción de las formas; pero la novela que sigue, y cuyo salto a escena ubicó a partir de 1930, se propone exactamente lo contrario: entraña y corporiza las *formas de la acción*. Los "tough writers" de Estados Unidos, el grupo existencialista europeo, los solitarios como Malraux y Graham Greene, proveen las ramas y las modalidades de esta novelística a disgusto, esta especie de resignación a escribir —acción secundaria— que encubre la nostalgia y el deseo de una acción inmediata y directa que revele y cree por fin al hombre verdadero en su verdadero mundo. En un estudio sobre qué es la literatura, Sartre afirma con toda claridad: "La literatura es, por esencia, la subjetividad de una sociedad en revolución permanente. En una sociedad (que hubiera trascendido ese estado de cosas), la literatura superaría la *antinomía de la palabra y de la acción*". Uno se pregunta, claro está, si superar la antinomia palabra-acción, no acabaría con la literatura misma, sobre todo con la novela que tiene su alimento central en esa fricción y ese desacuerdo. Pero en el fondo —parecen pensar estos rebeldes— la liquidación de la novela bien valdría su precio, si recordamos que las novelas se escriben y leen por dos razones: para escapar de cierta realidad, o para oponerse a ella, mostrándola tal como es o debería ser. La novela hedónica o la novela de intención social dejarían ambas de tener sentido al cesar lo que Sartre llama "sociedad en revolución permanente", primero, porque el hedonismo volvería a los géneros que le son naturales, las

artes en primer término; lo segundo, porque la sociedad funcionaría eficazmente y no le daría al novelista más que el tema de lo individual. Pero aunque todo esto sea asaz ocioso, me interesa sesgarlo al pasar porque revela el desprecio a la novela que subyace en las novelas de nuestros últimos años. Desprecio tanto más rabioso cuanto que el novelista está condenado a serlo. Como el pobre héroe de Somerset Maugham, vive haciendo escenas para acabar tornando al lado de esa amante que a la vez quisiera matar y no perder.

La plataforma de lanzamiento de estos novelistas está en el deseo visible de establecer contacto directo con la problemática actual del hombre en un plano de hechos, de participación y vida inmediata. Se tiende a descartar toda búsqueda de esencias que no se vinculen al comportamiento a la condición, al destino del hombre, y lo que es más, al destino social y colectivo del hombre. Aunque se indague la esencialidad de seres solitarios e individuales (los héroes de Graham Greene, por ejemplo), al novelista le interesan por sobre todos los conflictos que se producen en la zona de roce, cuando la soledad deviene compañía, cuando el solitario entra en la ciudad, cuando el asesino empieza a convivir con su asesinado en la vida moral. Como un tácito homenaje a lo alcanzado por la novelística de las tres primeras décadas, parece dar por sentado que la vía poética ha hecho lo suyo, ha desentrañado las raíces de la conducta personal. Todos ellos parten de ahí en adelante, quieren tratar con el *homo faber*, con la acción del hombre con su diario batallar. Y nada es más revelador de este camino que el itinerario de André Malraux, desde la prueba del individuo que expone una novela como *La voie Royale*, hasta el progresivo ingreso en la confrontación que anuncia *Les Conquérants*, que se juega con *La Condition Humaine* y adquiere dimensión histórica con *L'Espoir*. Es aquí que quiero agregar otra fórmula, reveladora por venir de quien viene; en 1945 dijo André Breton: "Es preciso que el hombre se pase, con armas y bagajes, del lado del hombre". En esta frase no hay ilusión alguna, pero hay, como en Malraux, esperanza, aunque quepa pensar que la esperanza puede ser la última de las ilusiones humanas. Lo importante está en no confundir aquí el avance hacia el hombre que traduce esta corriente con esas formas que suelen englobarse bajo la denominación de "literatura social", y que consisten *grosso modo* en apoyar una convicción previa con un material novelesco que la documente, ilustre y propugne. Novelistas como Greene, Malraux y Albert Camus no han buscado jamás convencer a nadie por vía persuasiva; su obra no da nada por sentado, sino que es el problema mismo mostrándose y debatiéndose. Y como esa problemática en plena acción es precisamente la angustia y la batalla del hombre por su libertad, de la duda del hombre frente a las encrucijadas de una libertad sin decálogos infalibles, ocurre que en torno a este movimiento que nada nos impide llamar existencial se agrupan los hombres (novelistas y lectores) para quienes ningún poder es aceptable cuando del hombre como persona



CAMUS

y como conducta se trata: para quienes —según tan bien lo ha visto Francisco Ayala— todo dominio impuesto por un hombre sobre otro es una usurpación. El hombre es una naturaleza innoble, parece decir Jean-Paul Sartre; pero el hombre puede salvarse por su acción, que es más que él, y porque la acción que el hombre espera del hombre debe comportar su ética, una praxis confundida y manifestada en la ética, una ética dándose, no en decálogo sino en hechos que sólo por abstracción permitan deducir los decálogos. Y Camus, que al igual que Malraux marcha progresivamente de la negación orgullosa a la confrontación y por fin a la reunión, dice esto tan hermoso en sus cartas a un amigo alemán: "Sigo creyendo que este mundo no tiene un sentido superior. Pero sé que hay algo en él que tiene sentido, y es el hombre, porque es el único ser que exige ese sentido". Frase que se ahonda todavía más en *La Peste*, donde se habla de "aquellos a quienes les basta el hombre, y su pobre y terrible amor".

Me permito insistir en que esta *situación del hombre en tanto hombre*, que marca la más inquieta novelística de estos días, no tiene nada que ver con la "novela social" entendida como complemento literario de una dialéctica política, histórica o sociológica. Por eso provoca tanta indignación en aquellos que escriben o estiman la novela como una prueba a posteriori de algo, un pro o un contra con relación a un estado de cosas, siendo que esta novela es en cambio el estado de cosas mismo, el problema coexistiendo con su análisis, su experiencia y su elucidación. La novela social marcha detrás de la avanzada teórica. La novela existencial (pido perdón por estos dos términos tan equívocos) entraña su propia teoría, de alguna medida la crea y la anula a la vez porque sus intenciones son su acción y presentación puras. Se dirá que la novela existencialista ha venido a la zaga de la correspondiente exploración filosófica, pero lo que ha hecho esta novela es mostrar y expresar lo existencial en sus situaciones mismas, en su circunstancia; vale decir, mostrar la angustia, el combate, la liberación o la entrega del hombre desde la situación en sí y con el único lenguaje que podía expresarla: el de la novela, que busca desde hace tanto tiempo ser en cierto modo la situación en sí, la experiencia de la vida y su sentido en el grado más inmediato. El mismo Kierkegaard, acudiendo a símbolos y narraciones, entreveía ya lo que un Sartre desarrolla hoy con el despliegue simultáneo de sus tratados, su novela y su teatro; la experiencia del personaje de *La Nausée* sólo puede aprehenderse mediante una situación como la suya, y una situación como la suya sólo puede comunicarse al lector mediante una novela. Ahora bien, como este tipo de novelas no se presta a la inducción, tan cara a los amigos de la literatura "social", estos últimos la acusan de individualismo (gran reproche de algunas bocas) y de que pretende aislar al hombre de su circunstancia. La novela social favorece la inducción porque está basada en ella; el soldado de *Sin Novedad en el Frente* tipifica a todos los soldados del mundo; Roubauchof, el héroe de *El Cero y el Infinito* de Koesler, vale por todos los antistalinistas sometidos



MAURIAC



BERNANOS



SARTRE

dos a situaciones análogas a la suya; en cambio Garine, el jefe de *Les Conquérants* de Malraux, es sólo Garine, un hombre ante sí mismo; y con todo yo afirmo que Garine es también cualquiera de nosotros, pero no por una cómoda inducción que nos pone a su lado, sino cada vez que uno de nosotros repite personalmente, dentro de su situación humana individual, el proceso hacia la autoconciencia que emprende Garine. Naturalmente, en el estado actual de la sociedad, los hombres capaces de esta confrontación son pocos, y las vías docentes y persuasivas de la novela con intención social resultan más eficaces en un sentido político. Por mi parte —y en materia de novelas no cabe retaceo porque es materia entrañablemente humana— mi elección está hecha: pienso con André Gide que "el mundo será salvado por unos pocos", y agrego que esos pocos no estarán instalados en el poder, ni dictarán desde la cátedra las fórmulas de la salvación. Serán tan sólo individuos que —a la manera de un Gandhi, por ejemplo, aunque no necesariamente como un Gandhi— mostrarán sin docencia alguna una libertad humana alcanzada en la batalla personal. Lo suyo no será una enseñanza sino una presencia, un testimonio. Y un día, lejísimo, los hombres empezarán a tener vergüenza de sí mismos. El clima de las novelas existenciales es ya el clima de esa vergüenza.

Quiero decir en este punto que la novelística de extrema tensión existencial, de compromiso con lo inmanente humano, es la que señala con más claridad de interrogación de nuestro tiempo. Repito que si la novela clásica relató el mundo del hombre, si la novela del siglo pasado se preguntó gnoseológicamente el *cómo* del mundo del hombre, esta corriente que nos envuelve hoy busca la respuesta al *por qué* y al *para qué* del mundo del hombre.

Paralelamente a su curso marchan otras líneas novelísticas dignas de consideración porque representan, no exactamente posiciones antagónicas, sino más bien la aprehensión de aspectos correlativos del hombre contemporáneo. Una de esas líneas parecería darse en la obra de los novelistas italianos que, terminada la larga insularidad del fascismo, interesan hoy al mundo entero. Pero la rama más significativa (no hago cuestión de calidad sino de peculiaridad) me parece ser la de los "tough writers" de Estados Unidos, los escritores "duros" criados en la escuela de Hemingway (alguien podría decir que, más que escuela, eso fue un reformatorio), novelistas como James Cain, Dashiell Hammett y Raymond Chandler. Parto de la advertencia de que ninguno de estos novelistas es un gran escritor; ¿cómo serlo, si todos ellos representan una forma extrema y violentísima de ese repudio consciente o inconsciente de la literatura que señalábamos antes? En ellos se hace intensa la necesidad siempre postergada de tirar el lenguaje por la borda. La abundancia del insulto, de la obscenidad verbal, del uso creciente del *slang*, son manifestaciones de este desprecio a la palabra en cuanto eufemismo del pensamiento y el sentimiento. Todo sufre aquí un proceso de envejecimiento deliberado: este escritor hace con el idioma lo que sus héroes con las mujeres: es que ambos tienen la sospecha

la situación de la novela

de su traición. No se puede matar el lenguaje, pero cabe reducirlo a la peor de las esclavitudes. Y entonces el *tough writer* se niega a describir (porque eso da ventaja al lenguaje) y usa apenas lo necesario para presentar las situaciones. No conforme con esto, se rehusa a emplear las grandes conquistas verbales de la novela psicológica, y escoge una acción novelesca de la piel para afuera. Los personajes de Hammett *no piensan jamás* verbalmente: actúan. No sé si se ha reparado en que sus mejores obras —*The Glass Key*, *The Maltese Falcon*, *Red Harvest*— son acción pura, creo que el primer caso de libros donde en vano se buscará la menor reflexión, el más primario pensamiento, la más leve anotación de un gesto interior, de un sentimiento, de un móvil. Y lo que es más asombroso, algunos de estos libros (como también los de Chandler) están escritos en primera persona, la persona confidencial por excelencia en toda literatura. Estas novelas, además, pertenecen a las llamadas policíales. Pero a la vez representan una reacción total contra el género, del que sólo guardan la estructura en base de un misterio que resolver. Roger Caillois ha estudiado la especial fisonomía de estos *detectives* de Hammett, casi delincuentes ellos mismos, enfrentando a los criminales con armas análogas, con la mentira, la traición y la violencia. Aquí también la novela policial baja de sus alturas estéticas —desde Conan Doyle a Van Dine— para situarse en un plano de turbia y directa humanidad. Lo paradójico es que el lenguaje, rebajado en la misma proporción, se venga de los Hammett y los Chandler; hay momentos en sus novelas donde la acción narrada está tan absolutamente lograda como acción, que se convierte en el virtuosismo del trapecista o del volatinero, se estiliza, se deshumaniza, como las peleas a puñetazos de las películas yanquis, que son el colmo de la irrealidad por exceso de verismo. No hay acción sin titubeos de cualquier orden; lo que es más, no hay acción sin premeditación o, por lo menos, sin reflexión. En el cine no vemos ni oímos pensar; pero los rostros y los gestos piensan en voz alta, eso va por cuenta de los actores. Aquí no hay siquiera eso; la novela ha llegado a su punto extremo; queriendo eliminar intermedios verbales y psicológicos, nos da hechos puros; pero es que no hay hechos puros; se ve que el deseo está, no en decir el hecho, sino en encarnarlo, incorporarse e incorporarnos a la situación. Entre la cosa y nosotros hay un mínimo de lenguaje, apenas el necesario para mostrarla. Lo curioso es que la narración de un hecho, reducida a la presentación pura del hecho, obliga a un Hammett a descomponerlo como los muchos cuadros que forman un solo movimiento cuando se recomponen en la pantalla cinematográfica. Huyendo del lujo verbal, de las esfumaduras y las sobreimpresiones en que abunda la técnica de la novela, se cae en el lujo de la acción; vemos a un personaje llegar a una casa, tocar el timbre, esperar, ajustarse la corbata, dialogar con el portero, entrar en una sala cuyas paredes y mobiliario son consignados como en un inventario. El personaje pone su mano derecha en el bolsillo derecho de la chaqueta, extrae un paquete de cigarrillos, escoge

uno, se lo lleva a la boca, saca su encendedor automático, lo hace funcionar, enciende el cigarrillo, inhala el humo, lo expelle lentamente por la nariz... No exagero; léase como prueba *Farewell, my Lovely*, de Raymond Chandler.

Esta novelística (que menciono, por supuesto, en sus formas extremas) responde claramente a una reacción contra la novela psicológica, y a un oscuro designio de *compartir el presente del hombre, de coexistir con su lector* en un grado que jamás tuvo antes la novela. Tal coexistencia supone el alejamiento de la "literatura" en cuanto ésta represente un escape o una docencia; supone la búsqueda de un lenguaje que sea el hombre en vez de —meramente— expresarlo. Esto último puede sonar a demasiado intuitivo, pero todo lo dicho más arriba eviden-

en nuestro próximo número:

Fragmento del libro

BORGES, EL POETA

*Un interesante estudio de
Guillermo Sucre
sobre la poesía del escritor
argentino
que acaba de ser editado por
la Universidad
Autónoma de México.*

cia que los lenguajes "literarios" están liquidados como tales (al menos en las novelas representativas, ya que los doctores Cronin siguen por su lado y gozan de muy buena salud); liquidados cuando son infieles o insuficientes para la necesidad de inmediatez humana; es esta inmediatez la que lleva al novelista a ahondar en el lenguaje (y de ahí sale la obra de un Henry Miller, por ejemplo) o a reducirlo resentidamente a una estricta enunciación objetiva (y éste es Raymond Chandler); en ambos casos lo que se busca es *adherir*; no importa, si la obra de Albert Camus es más importante que la de Dashiell Hammett, si el hombre al cual adhiere un relato como *L'Etranger* es más significativo para nuestros días que el hombre cuyo turbio itinerario explora *The Maltese Falcon*. En cambio sí me parece importante que ambos, Mersault y Sam Spade, sean nosotros, sean inmediatez. No como contemporáneos sino como testimonios de una condición, una humillación, una siempre esperada liberación. En la novela del siglo XIX, los héroes y sus lectores participaban de una cultura, pero no compartían sus destinos de manera entrañable; se leían novelas para escaparse o para esperanzarse; nunca para encontrarse o preverse; se las escribía como añoranza de la Arcadia, como pintura social crítica o utopía con fines docentes; ahora se las escribe y se las lee para confrontarse hoy y aquí; con todo lo vago, nebuloso y contradictorio que pueda caber en estos términos. No en vano la frase de Donne sobre el doblar de las campanas ha tenido entre nosotros tan enorme valor simbólico. No en vano el mejor individualismo de nuestro tiempo entraña una aguda conciencia de los restantes individualismos, y se quiere libre de todo egoísmo y de toda insularidad. René Daumal escribió esta frase maravillosa: "Solos, después de acabar con la ilusión de no estar solos, no somos ya los únicos que estamos solos". Por eso el guillotinado de *L'Etranger*, el sórdido jugador de *The Glass Key*, los bailarines de *The Shoot Horses, don't They?*, el chico bañado en vitriolo de *Brighton Rock* nos incluyen en tan gran medida; su culpa es la nuestra, y no que lo sepamos a través del autor, sino que lo vivimos. Tan lo vivimos que cada una de esas novelas *nos enferma*, nos vuelca hacia nosotros mismos, hacia nuestra culpa. Creo que la novela que hoy importa es la que no rehuye la indagación de esa culpa; creo también que su futuro se anuncia ya a través de obras en las que la tiniebla se espesa para que la luz, la pequeña luz que tiembla en ellas, brille mejor y sea reconocida. En plena noche, esa lumbré alcanza a iluminar el rostro de quien la lleva consigo y la protege con su mano.

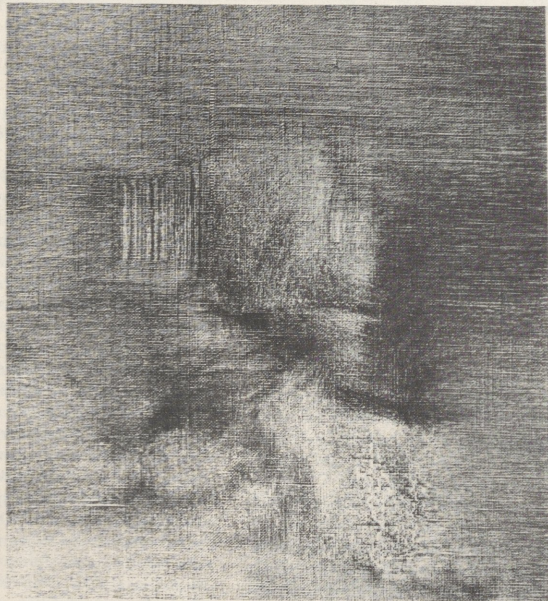


"Suelos de mi tierra", óleo, 1967



"Suelos de mi tierra", óleo, 1967

"Suelos de mi tierra",
óleo, 1966



"El Mar", óleo, 1967

vistas. Todo esto contribuye a definir el tipo exacto de su sensibilidad; sensibilidad que lo aproxima a los artistas volcados hacia el mundo íntimo de los sueños y la invención poética. Cuando hablamos de aproximación, no nos referimos a que las búsquedas de un pintor se dirijan, necesariamente, a indagar en las soluciones propuestas por artistas afines, sino a que existe una condición a priori de la sensibilidad, capaz de hacer que la obra de algunos artistas se mueva en una dirección semejante, aunque no igual. Tal vez Manaure llegó a optar en cierto momento por el arte abstracto, intuyendo que esa línea de la pintura le proporcionaría la libertad de invención plástica requerida por su temperamento; también tal vez pueda ser cierto que Manaure progresivamente abandonó el abstraccionismo al comprender que éste podría conducirle a la fría repetición de un arquetipo de formas y relaciones demasiado conocidas, que nada nuevo añadían a su renaciente inquietud. Tales cosas nos inducen a pensar que el paso de Manaure, de la abstracción geométrica a una pintura donde se adivinaba una nueva necesidad figurativa, representaba, en su caso, que el artista deseaba abrirse hacia otras motivaciones, y también que esas motivaciones deberían originarse en la realidad objetiva. Nada de extraño tiene entonces que Manaure haya recurrido al collage, al foto-montaje y otros procedimientos gráficos, como un medio

eficaz de encontrar los elementos plásticos capaces de producirle el tipo de solución que él requería. Los recursos gráficos y visuales del collage y el montaje permitieron a Manaure estimular su imaginación con nuevas asociaciones de forma y espacio, luz y color, plano y superficie, y también fueron medios que le permitieron encontrar la vía de identificación con la realidad que él intuía necesaria.

Las nuevas pinturas de Manaure son un resultado de esas experiencias. Los "Sobre-montaje" le dieron la oportunidad de tratar el espacio plástico con mayor libertad, y también lo obligaron, de cierta manera, a solucionar ese espacio plástico a base de monocromías, cuya función vendría a ser la de producir un clima determinado a través de una analogía cromática dominante. Esas analogías cromáticas y monocromías han obligado al pintor a eliminar las figuras superpuestas (montajes) para adoptar soluciones que deberían estar contenidas en la pintura misma. (En este caso, cuando hablo de **pintura**, quiero decir pigmento: materia colorante). Así, de poner cosas sobre un soporte, y crear en torno a esas cosas un **clima cromático determinado**, ha pasado Manaure nuevamente a la "pintura-pintada", es decir, al acto tradicional de pintar, a la escritura plástica directa del artista sobre la tela. La obra actual de Manaure lo aparta radicalmente del campo experimental, en el sentido de

que se está expresando a través de medios y recursos plásticos decididamente tradicionales. Creemos, por otra parte, que Manaure no rechaza esa circunstancia, sino al contrario, la asume cabalmente. Esto puede significar que a Manaure no le interesan los hallazgos de tipo formal, en cuanto se refiere a producir resultados técnicos o visuales inéditos o desconocidos, y también que su actitud mental y espiritual no lo inducen a actuar en esa dirección; al contrario, suponemos que a Manaure no lo preocupa la novedad de los recursos técnicos, sino la afirmación de una autenticidad, que es su autenticidad; la aptitud para producir, con la mayor nitidez, la revelación de un mundo que él siente que le corresponde, aunque esa revelación sea hecha a través de procedimientos tradicionales. Suponemos que a Manaure lo preocupa actualmente la realización de ese mundo individual a que nos hemos referido. Lo preocupa la realización de un mundo individual, inducido por la sensibilización de la naturaleza y las cosas contenidas en la realidad americana. En su caso, esa sensibilización no tiene que ver con la reproducción folklórica y localista, sino que adquiere la importancia de ser un encuentro con aquellas presencias inadvertidas, que constituyen el espíritu de las cosas, más que las cosas mismas.

Manuel Quintana Castillo



GODARD

Polémica sobre Godard

A la edad de 36 años y luego de haber realizado 20 films de corto y largo metraje, Jean-Luc Godard es uno de los personajes más discutidos no sólo del cine francés sino del cine europeo contemporáneo. La Cinemateca Nacional ha mostrado, en un ciclo continuo, parte de la obra de este "fenómeno" cinematográfico que está a la orden del día. Promovió además una polémica invitando a los críticos a que expusieran sus puntos de vista. Rodolfo Izaguirre, Román Chabaud y Roberto Guevara resumen las tres, o mejor, las dos posiciones que se tomaron durante el debate.

Godard: La tenacidad de una confusión

RODOLFO IZAGUIRRE

A través de nueve films que le han concedido cierta celebridad, Jean-Luc Godard se revela hoy como uno de los más destacados y talentosos realizadores de la desigual y frustrada nouvelle vague; pero también, como el más discutido, odiado, aplaudido y vilipendiado cineasta en la Francia de la década del 60.

Para este director suizo de 36 años, formado en la penumbrosa sala de exhibiciones de la Cinemateca Francesa, el cine no ha sido otra cosa sino una permanente encuesta sobre las relaciones humanas y su confrontación, mediante la aplicación de un esquema mental, con una determinada realidad social. A dos aguas entre el documental y el cine de ficción, Godard se inicia en 1960 con una sorprendente improvisación en torno a un hecho noticioso. Se trataba de *A bout de souffle* (Sin aliento), excelente largometraje cuyo ritmo narrativo podría emparentarse con el de un *Dos Passos* de 1925. Sin aliento continúa siendo sin duda alguna, y en la unánime opinión de la crítica, el mejor film realizado hasta hoy por el inquieto periodista cinematográfico que es Godard. Su obra gira constantemente alrededor de una idea clave: sostener improvisaciones a partir de una noticia de prensa, de un hecho cotidiano aparentemente simple y banal. En su esencia, más que el carácter pedante, ambiguo, anárquico, que él imprime a sus films, lo que provoca debilidades en su afán periodístico-cinematográfico es el comportamiento híbrido de sus films: películas que caminan confundidas entre el documental y el film de ficción. Documentarista de un engañoso y nunca satisfactorio cine-verdad a la vez que gran fabulador y distorsionador de la realidad, Godard no ha logrado aún escapar a tan curiosa y sostenida confusión.

Es cierto que para el frío, anquilosado e intelectualizado cine francés, *Sin Aliento* constituyó una fuerte sacudida; una corriente de vigoroso "americanismo". Pero toda fórmula y hallazgo, a fuerza de repetirse concluye en el código y la academia. Una encuesta sobre la generación francesa de esta década, No otro parece ser el propósito de *Masculino-Femenino*, (1966), film que ha despertado entre nuestros cineastas, críticos y espectadores del cine una fuerte y desusada polémica. Ya sabemos los términos en que se concibe un film de encuesta y las parcializaciones, subjetivismos y posiciones previas que disponen la selección presuntamente objetiva del material y de los datos recogidos. Godard intenta nuevamente con *Masculino-Femenino* una encuesta periodística ciertamente muy ágil en torno a una generación que él mismo califica y define previamente como la de los hijos de Marx y de la Coca-Cola. El film, es obvio, busca demostrar la existencia en Francia de jóvenes que viven (como Godard en el cine), a dos aguas entre el documental y una dislocada fabulación que marchan confundidos en la confrontación y conflicto ideológicos; que se ahogan en el torrente de multiplicados productos de consumo y en violentas relaciones humanas.

A lo largo del film —como a lo largo de su obra creadora—, Godard elige sus temas y selecciona a sus personajes. Insiste acaso en demasía sobre argumentos como las pastillas anticonceptivas, la relación sexual entre los jóvenes, el frenesí y la incertidumbre que cercan a los adolescentes de esta década, a medida que el personaje central (un joven periodista), obtiene de los hechos reales, en la calle, en la diaria actividad, una imagen dislocada de la realidad; una suerte de grande y progresivo "happening", al gusto de los artistas norteamericanos y aprovecha Godard para rumiar sus gustos y antipatías personales.

Para los jóvenes de *Masculino-Femenino*, en efecto, la realidad llega a presentarse como un rico, absurdo e incomprensible "collage" frente a la cual permanecen ajenos e indiferentes. El suicidio budista como arma contra la guerra del Vietnam es visto por Godard como un simple "happening" ridículo y grotesco: ¿cómo censurar entonces a la muchacha que durante una entrevista ignora dónde hay ahora una guerra? Lo que irrita en Godard, lo que molesta a muchos y emociona a otros es esta especie de graciosa agresividad anárquica que caracteriza buena parte de la obra de tan inteligente y confuso realizador; este juego de no tomar partido y escudarse tras la aparente objetividad de una encuesta; esta curiosa habilidad de trastocar con la libre y furiosa fabulación los datos de aproximada verdad documental que él ofrece. En el juego, en la constante improvisación, sólo Godard resulta perdedor.

Hijo también, como sus personajes, de Marx y

Carta a mis amigos
para aprender a hacer
cine juntos.

Yo juego
Tu juegas
Nosotros jugamos
Al cine
Tu crees que hay
Una regla del juego
Porque tu eres un niño
Que no sabe todavía
Lo que es un juego y que está
Reservado a los adultos

De quienes ya formas parte
Porque has olvidado
Que es un juego de niños
Y en qué consiste
Hay muchas definiciones
He aquí dos o tres
Mirarse
En el espejo de los otros
Olvidar y conocer
Rápida y lentamente
El mundo
Y uno mismo
Pensar y hablar
Extraño Juego
Es la vida.

Jean-Luc Godard

de la Coca-Cola, Jean-Luc Godard permanece fuera de aquella determinada zona o realidad social que pretende enjuiciar de manera tan anárquica, confusa y divertida aunque por momentos alcance una libre disposición narrativa, una abierta frescura en el montaje y logre expresar una nueva visión del mundo más allá del conflicto ideológico, de los sellos de la moral y de la violencia de los hombres.

Godard: Un gusto amargo de libertad

ROBERTO GUEVARA

En la última década, el movimiento renovador del cine francés encontró verdadero impulso en tres grandes realizadores jóvenes: Godard, Truffaut y, en especial, Resnais, el más completo y firme de todos. Godard es, sin embargo, el más rebelde. El anárquico, irritante, imprevisible. Su rechazo de las fórmulas y maneras del cine que lo precede lo obliga a una mayor invención dentro de los nuevos lenguajes y formas cinematográficas. Sus películas tienen ese germen disolvente, ese permanente repudio de todo lo establecido. Sus guiones son casi siempre improvisados, o al menos lo son gran parte de las escenas. Su técnica es fresca, discontinua, sorprendente. Es un cineasta que quiere escribir directamente, en bruto. Con imágenes, con ideas, con trozos de vida que fluye y nada más. Para salvaguardar una libertad (su libertad) que no es siempre fácil ni grata de asumir. Porque



toda libertad exige respuesta y Godard no quiere respuestas ni compromisos. "Masculino y Femenino", el film de Godard estrenado recientemente en la Cinemateca, es la consecuencia natural de toda su obra anterior: por la forma, una total y brillante libertad que prueba, además de su capacidad excepcional, lo relativo de considerar "lentos" o "anticinematográficos" algunos recursos hasta ahora poco o torpemente explotados; por la intención, es (bajo el pretexto de una "mirada" en

■ Si vamos a discutir de la aplicación a Godard de la fórmula "desorden y genio", me parece que la primera característica le conviene a la perfección, pero que sus capacidades creadoras no van más allá de un sólido talento visual que nadie sueña con poner en duda. En cuanto a decir que uno se encuentra frente a una forma de expresión revolucionaria ¡eso no! Sin aliento fue sin duda revolucionario en su tiempo, pero desde entonces Godard no hace sino repetir ideas y procedimientos que han devenido clisés.

MARCEL MARTIN

■ Espero el fin del cine con optimismo.

JEAN-LUC GODARD

■ Sinceridad, tal es la última palabra, pero no la menor. Todo lo que Godard dice y muestra, comprendido aquello que nos parece más extravagante, lo tiene en el corazón. No hay ninguna diferencia entre un film de Godard y su vida. He ahí lo que él piensa, lo que lee, lo que le divierte, lo que odia. Sobre todo: he ahí cómo ve el mundo. De film a film se organiza una crónica de nuestro tiempo que se podrá llamar "Mi corazón puesto al desnudo".

JEAN-LOUIS BORY

■ Jean-Luc Godard no es el único cineasta que filma como respira, pero sí es, entre todos, el que mejor respira. Es rápido como Rossellini, malicioso como Sacha Guitry, musical como Orson Welles, simple como Pagnol, desgarrado como Nicholas Ray, eficaz como Hitchcock, profundo, profundo, profundo como Ingmar Bergman y más insolente que ninguno. Ha liquidado, por su cuenta, las dos o tres cosas peores que conozco del público: la cortés indiferencia, el interés vago y la condescendencia que divierte. Su autoridad —ya que de eso precisamente se trata, de autoridad— es tal que a su respecto podría adjudicarse la palabra "Porte-bonheur", "Porte-malheur", de la infalibilidad. Jean-Luc Godard llegará acaso a ser tan popular como el Papa, es decir un poco menos que los Beatles? Es posible.

FRANÇOIS TRUFFAUT

la generación de "Marx y la Coca-Cola"), la elevación del individualismo máximo, la visión de la vida dentro de los límites que supone aceptar por base —según declaró una vez el mismo Godard— que "nadie puede ponerse en el pellejo de otro". O lo que es igual, que no podemos dar fe (honestamente) de lo que otro siente o padece. Esta es la clave de su obra. La condición que impide comunicar, trascender el cerco enconoso de la individualidad acechada. Por eso, a pesar de la ternura, del amor, de la expansión afectiva o sexual de los seres, jamás estamos concernidos por los otros, incluso los más cercanos. Al mismo tiempo ¿puede esa exterioridad, lo ajeno, el mundo, dejar de formar parte de nosotros mismos? Es como si toda la obra de Godard fuese una perpetua y dolorosa fuga a este enfrentamiento.

"Masculino y Femenino" ilustra esta actitud. Las muertes casi caricaturescas que ocurren a lo largo del film en nada afectan a los personajes. Vietnam y las preocupaciones políticas son apenas un tema cotidiano, una firma automática que se estampa en un documento cualquiera sobre un país cualquiera, a veces una buena ocasión para divertirse. Llegar a los demás es difícil, hacerse comprender aún más. La técnica de "encuesta" aplicada desde la célebre entrevista al escritor en "A bout de souffle" y reiteradas veces en "Masculin-Feminin", es falsa, contraria a la vida, y el mismo Godard lo dice, porque en el fondo sabe que ésta o cualquier otra vía es igualmente ineficaz. "Los comerciantes venden, los asesinos asesinan, los amantes, aman", es el sentido natural de la vida, según el personaje central de "A bout de souffle" y, desde luego, una cierta clase de fatalismo de la condición particular, una reafirmación de la relatividad y equivalencia moral (cercanas al momento más extremo del existencialismo sartriano y sin la superación vital del absurdo que ofrece Camus).

Godard ha ido al fondo. Al fondo de una actitud superficial, acomodaticia, que esconde una cierta cobardía autosuficiente tras la anarquía a toda prueba. Su experiencia de "enfant terrible" del cine francés está ya "a bout de souffle". Después de probar que puede hacer (buen) cine a pesar de él mismo, y de prodigarse "rompiendo moldes" —como apunta Margot Benacerraf—, Godard llega al momento de comprobar los resultados de esa libertad, cuyo gusto ha terminado por ser amargo. Los tiempos en que era "osadía" del grupo de "Cahier du Cinéma" hablar de una absurda "metafísica de Hitchcock", están definitivamente superados. Si pretendemos escapar de un mundo real y tangible que nos rodea, de problemas dolorosamente nuestros que en todas partes estallan, dejamos de ser libres para volvernos dogmáticos. Y la naturalidad descuidada y fluída se vuelve, al estereotiparse, un simple estilo, novedoso, pero un estilo más.

Godard

CHALBAUD

Los films de Hitchcock se me imaginan como diagramaciones impresas. Los de Truffaut, a máquina. Los de Godard, a mano.

Cada película de Godard es como un manuscrito. Entre fotodrama y fotodrama adivino su letra grande, desordenada. La agitación de un pensamiento que sabe a dónde va, sin preocuparse mucho por el "cómo ir".

Los films de Godard no necesitan de nombre. Se deberían llamar: N° 1, N° 2, N° 3 y así sucesivamente.

Godard usa la cámara como si fuese un grabador portátil de pila. Hereda el cine-verdad, pero lo transforma en una vivisección de minúsculos hechos. Hila los hechos con la aguja burda de la impaciencia y el descontrol de la época. Y deja todo a un azar que él domina. En una entrevista Godard declara que el cine se ha convertido en una repetición de cosas vistas. Si hacemos sacar un revólver y disparar es porque lo hemos visto en miles de cintas. El quiere huir de convencionalismos. Decir y hacer algo nuevo. Y lo logra. Pese a sí mismo y a sus detractores.

Vemos a Godard sentado en un café de París. La cámara, los reflectores, los técnicos, esperan a su alrededor. ¿Qué vamos a filmar? Ni Godard mismo lo sabe. En una servilleta pinta muñequitos, líneas, palabras. De allí nace la idea de la escena. O, por el contrario deja escuchar su voz: "Hoy no filmamos. No estoy inspirado". Porque Godard dice que un pintor pinta cuando está inspirado. Igual un escritor, o un músico. El creador cinematográfico está comprometido con la hoja diaria de gastos de la producción. ¡No! Debe filmar sea como sea. ¡No! Dice Godard. Y no filma.

O filma mucho —dos películas a la vez— porque hay un productor que dice: "Sálvame". Los films de Godard cuestan poco y Francia responde en la taquilla.

Godard representa esos "hijos de Marx y la Cola-Cola" que él pinta en "Masculino Femenino". Las niñas de cabeza hueca son sus amigas y él hace películas con el mismo desenfado con que el protagonista pinta letreros en las paredes contra la guerra de Vietnam. El protagonista es Jean Pierre Laud, a quien Truffaut diera "cuatrocientos golpes". Godard le da "mil golpes" y uno mortal que no deja ver.

Y lo hace en el momento más inesperado. Godard no tiene nada que hacer con Maupassant, ni por qué atacar a Bergman, ni por qué heredar a Hoyce. Sin embargo, esa conjunción de tropiezos buscados a propósito es su estilo. Godard es anti-todo. Un día será anti-Godard. 19

una loca cabalgata

SABATO



ERNESTO Sabato se presenta con la recomendación de Witold Gombrowicz: "He pasado veinticuatro años de mi vida en la Argentina. No conozco libro que introduzca mejor a los secretos de la sensibilidad suramericana, a sus mitos, fobias y fascinaciones". Para nosotros que no hemos vivido en Argentina, **Sobre Héroes y Tumbas**, como, ayer, **Rayuela**, de Julio Cortázar, nos lleva a plantear el problema: "¿Cómo se puede ser persa?". Después de Borges, quien nos devuelve nuestra imagen europea, he aquí un mundo por descubrir, con su historia, sus costumbres y, como lo afirma Gombrowicz, sus "mitos, fobias y fascinaciones".

En París Sabato no es completamente desconocido. Anteriormente Roger Caillois ha publicado de él **El Túnel** que pasó desapercibido. Sin duda **Sobre Héroes y Tumbas** no correrá la misma suerte. Basta abrir el libro en cualquier capítulo para sentirse cautivado, hechizado, arrastrado a un sueño o a una pesadilla que Nerval hubiese calificado de "supernaturalista" y que podría ser la versión argentina de nuestro "surrealismo". También es una historia de amor y por eso quizá se habló al respecto de Malcolm Lowry, un poco superficialmente pues **Sobre Héroes y Tumbas** y **Bajo el Volcán** no se parecen en nada, y menos aún sus autores. Más bien se trata aquí del "análisis espectral" de una civilización que se busca, entre la abuela europea y el primo norteamericano, con una especie de pasión desesperada.

El título castellano —ignoraba que se pudiera traducir del "argentino", como lo afirman el traductor y el editor—, responde mejor que el título francés al contenido de la obra: **Sobre Héroes y Tumbas**. En efecto los héroes son quienes han muerto por una "idea determinada" de su país, luchando primero contra españoles e ingleses, y luego contra sus propios conciudadanos excitados por la fiebre dictatorial y militar; y las tumbas, que recuerdan aquellas luchas, también son las de las viejas familias burguesas que, poco a poco, van cediendo lugar. Por un lado, el pasado heroico y, hoy en día, la decadencia. Por el otro, Buenos Aires, seis millones de habitantes, una de las Babilonias modernas. Este contexto histórico, socioló-

gico, político, tiene por lo menos tanta importancia como el relato de las misteriosas aventuras de Alejandra, tales como las cuenta uno de sus jóvenes admiradores y amantes al hombre que las anota, quien, por su lado, quiso a la madre de Alejandra: Georgina. Pero ¿Quién habla? Todos los personajes, sucesiva o conjuntamente, en épocas diferentes y sin que uno sepa con exactitud en qué período se sitúa el presente de narración. ¿Ocurren los acontecimientos? ¿Se desarrollan ante nosotros? ¿Serán sueños? ¿Relación de obsesiones que se materializan? El relato de las aventuras de Alejandra se corta bruscamente con un delirio de unas cien páginas que nos hace pensar en la irrupción de otra novela dentro de la que leíamos, y sería osado afirmar que todo se arregla al final. Más bien digamos que el autor nos prepara un despertar progresivo, por etapas, antes de abandonarnos a nuestra perplejidad, a la rumia sabrosa de la horrible belleza que nos hizo contemplar.

Alejandra tiene todas las características de la mujer fatal, algo bruja, algo criatura del demonio. Fascina, por lo general a jóvenes amantes —en particular a ese Martín a quien engatusó— y se divierte desesperándoseles: con inesperadas crisis de castidad que les llevan al borde del suicidio, aún más cuando han experimentado junto a ella placeres increíbles; con el secreto en el cual envuelve su vida, dejando suponer no se sabe qué depravaciones; con odios repentinos y súbitos regresos, mientras que un mal misterioso —epilepsia o histeria— le arroja por momentos contra el suelo, convulsionada y espumante. Entonces parece que vuelve de un país lejano cuyo recuerdo la deja asombrada. Criatura terrestre, vive en un más allá del sentimiento, de la moral, de las convenciones que hace de ella el parangón de esas criaturas infinitamente bellas y peligrosas con quienes sueñan los jóvenes poetas. Uno no se extraña tanto al enterarse que parte de su secreto proviene de que se entrega por dinero, o por juego, a ricos señores. Y que, en la buena sociedad bonaerense, así como en otras partes, éstas no son costumbres que se confiesan. No por eso dejará ella de ser pura y fascinante.

El joven Martín tiene menos re-

lieve, como era de esperar. Es el adolescente que sueña con la mujer, la Sífide, a la vez madre y hermana, dispensadora de voluptuosidades imaginarias que ha de recibir con una pasividad orante y adorante. Es un poco ingenuo y muy conmovedor, ya que fue tocado por el "loco amor". Sus sufrimientos pueden ser horribles, pero sus rabias nunca muy peligrosas. Si tiene que suprimir a alguien, será a él solo, dentro de un gran holocausto capaz de enternecer, según él piensa, a los "corazones de piedra".

No, aquello no es lo más interesante. Lo que nos cautiva, es la atmósfera mefítica dentro de la cual aparecen, se encuentran, se separan los personajes, sus idas y venidas por las calles de una ciudad que descubrimos al paso, sus paradas en el parque Retiro, sus citas en el puerto frente al río, sus vidas en barrios arruinados, otrora residenciales, en casas que harían soñar al cartero **Cheval**. Un mirador las corona donde, en este caso, una tía vieja y loca gasta sus días contemplando la cabeza fosilizada de un héroe de la familia, cabeza que un policía le arrojó, una mañana sangrienta, por la ventana, con el fin de enseñarles a todos el peligro que significa para un exilado que luchó contra el dictador, el volver a respirar el aire de su país. Viejas familias también, cuyos antepasados se unieron a los españoles y a los ingleses, con uno o varios de sus miembros alistados por el general Lavalle, Quijote moderno cuyo cuerpo putrefacto trasladan sus soldados hacia la frontera boliviana, en un interminable retiro. Alejandra, último representante de los Olmos y los Acevedo, sufre pesados atavismos y vive la secuela de tragedias legendarias. En ella se agota con heroísmo y crueldad una vieja sangre loca. Vive el fin de una raza dentro de un mundo moderno que se introdujo como

hierbas malas entre las piedras aflojadas de viejas iglesias. Ella debe manifestar su vida, de cualquier manera.

Su tío abuelo, Fernando, posee otro tipo de locura. Cuando joven, era anarquista y un poco gangster. Su banda asaltaba a los bancos, por motivos idealistas o interesados, y no logró reponerse después de haber sido la causa de un accidente que le quitó los ojos a un joven tipógrafo amigo. Cree en la existencia de una secta de los ciegos, verdadera francmasonería huraña, con extraordinarios poderes para manejar bajo cuerdas tanto la vida política como la existencia de cada quien. Después de un viaje a París, donde se encuentra con el pintor Domínguez, con Tristán Tzara, y con André Bretón, donde reflexiona largamente sobre la mutilación que ha sufrido Víctor Brauner, regresa a Buenos Aires con el fin de descubrir los secretos de la secta malhechora y explora, en un sentido real y figurativo (lo "real" son las cloacas laberínticas de la capital argentina), a este mundo subterráneo. El autor junta a Dostoievski con Ann Radcliffe, al surrealismo con Sade, y se entrega, con los ojos bien abiertos, a un delirio que dejaría pálido a Isidore Ducasse, conde de Lautréamont: encuentros fantásticos, terrores sin nombre, disparos de una imaginación que se revuelca en la sangre, el esperma, los despojos nauseabundos de una ciudad, antes de que el mismo explorador fuese aspirado en el seno de la cámara iniciática del famoso mirador dentro del ojo gigantesco y fosforescente de la gran Diosa. Tal vez dentro de este ojo volcánico se desvanezca Fernando, luego de haber conocido delicias espeluznantes.

Después de este extraordinario acto de valentía, seguir interesándose en Alejandra o en el joven Martín se hace difícil. La casa de Alejandra arde en un incendio inexplicable que deja de ella huesos carbonizados. Buen final para una bruja y final aceptable para esta novela en la que se mezclan entonces sobre un ritmo acelerado del tiempo, lugares y personajes, vivos y muertos.

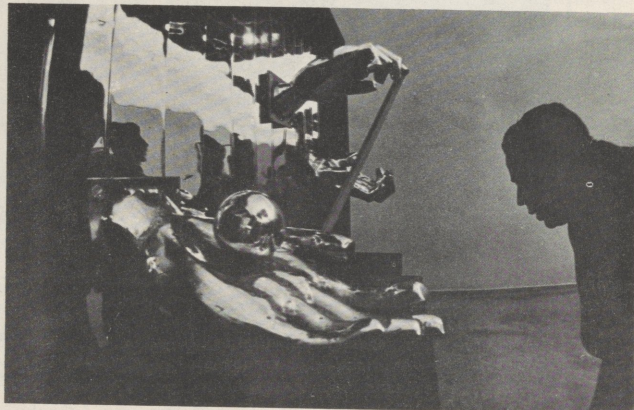
Recientemente afirmaba Alejandro Carpentier que la literatura suramericana, actualmente se caracteriza por el amor hacia lo barroco. Está muy por debajo de la verdad. Ernesto Sabato es un maelstrom. Antes de elevarse en los cielos, o de hundirse en los mares, los maelstroms, como se sabe, nacen a ras de suelo o de agua. Uno se sorprenderá al descubrir que, a veces, el novelista argentino tiene los dos pies en la tierra y que no está desprovisto del sentido de la realidad. Sin duda es una manera suya de darnos confianza antes de llevarnos, pies y puños atados, en su loca cabalgata.

maurice nadeau

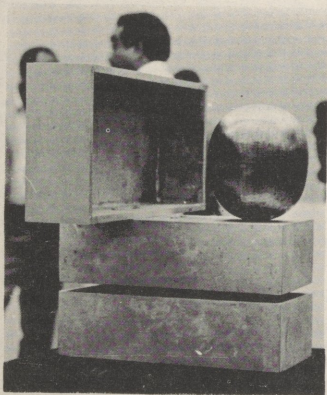
IV BIENAL "ARMANDO REVERON"



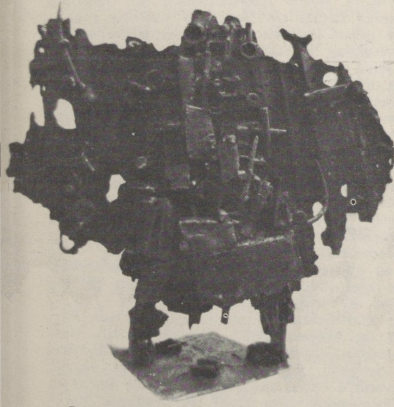
PRADA - "La realidad que somos" (Poliéster y fiberglass), detalle



VALERA - "Andrés y el balancín" (Hierro cromado), Premio de la Bienal



ABEND
"Kwong - Kwong" (Bronce y aluminio)



BARRETO
"Tensión mantenida" (Bronce)



BOLIVAR - "Sombras" (Bronce)

CORRESPONDIO este año a la escultura la Bienal "Armando Reverón". Cinco escultores fueron especialmente invitados al concurso, en el cual se otorga el premio de mayor categoría dentro de las artes plásticas en Venezuela.

En las tres oportunidades precedentes, la Bienal Reverón había sido dedicada a la pintura. Marcos Castillo ganó el premio de la primera Bienal en 1961. En la segunda fue Jesús Soto el laureado, y en la tercera, Jacobo Borges se impuso sobre los otros concursantes.

Para esta cuarta ocasión los organizadores del certamen tuvieron el acierto de dedicarlo por primera vez a la escultura, con el fin de estimular el desarrollo de este género en el país. Género en el cual se venía operando, desde hace unos diez años, un proceso de franca y acelerada progresión que, desafortunadamente, parece haberse frenado un poco últimamente.

En comparación con la pintura, la escultura es un arte que se cultivaba muy poco en el país. Es un arte que hace figura de pariente pobre en la plástica nacional. Y no es nada fácil superar este estado de inferioridad crónica en medio de las condiciones tan poco favorables en que se desenvuelve. No pueden esperarse milagros en un género que hasta hace pocos años era casi inexistente en nuestro medio, que carece de estímulos adecuados y que plantea serias dificultades —sobre todo de orden económico y técnico— infinitamente superiores a las que confrontan las otras ramas del arte en Venezuela.

Con un gasto relativamente escaso y algunas veces con sólo unas cuantas horas de trabajo puede llegar a ejecutarse una obra pictórica, por ejemplo. Mientras que una creación escultórica, en cualquiera de las técnicas usuales y de cualquiera de las tendencias conocidas, requiere, para su realización, de una inversión considerablemente más elevada y de un tiempo muy largo dedicado a trabajar artesanalmente.

Víctor Valera, en declaraciones a la prensa, señalaba que a pesar de lo cuantiosa que es la suma de 10.000 bolívares que ofrece el premio único de la Bienal, la realización material de las esculturas expuestas resulta muchísimo más costosa que esa suma.

Por esas razones —entre otras—

el envío de algunos de los participantes a la exposición no podía tener la importancia de lo que se esperaba de ellos en un concurso de tanta jerarquía como es la Bienal "Armando Reverón". Aun cuando esto no sea suficiente para justificar ciertas debilidades en el conjunto de obras presentadas.

En todo caso, la IV Bienal "Armando Reverón" no llegó a alcanzar la brillantez que tuvo la Bienal (pictórica) precedente.

Los cinco escultores escogidos para integrar la exposición fueron (el orden es alfabético): Harry Abend, Pedro Barreto, Luis Bolívar, Carlos Prada y Víctor Valera. No se trata de los cinco mejores escultores del país ni de los más vanguardistas ni más originales, pero es indudablemente un grupo variado, equilibrado, valioso y bien escogido, que representa muy bien lo que es —globalmente— la avanzada del movimiento escultórico venezolano.

La mayor expectativa la había en torno al envío de Luis Fernando Bolívar, quien ha sido la última gran revelación —y la más joven— de la escultura nacional. Lamentablemente, parece ser que la salud de este excelente artista le impide dar una producción mayor.

Luis Bolívar sólo presentó tres obras de pequeño formato, de gran fuerza y de un agudo sentido de las masas que se agitan en un hondo impulso barroco. Pero las obras que mostró el año pasado en el salón de la Joven Escultura (en el Ateneo de Caracas) tenían más violencia de impacto y más intensidad emotiva. Su "Ajedrez" parece una maqueta destinada a una realización a dimensiones colosales. En "Sombras" sí reconocemos mejor su expresión exaltada de soledad y de angustia.

Pedro Barreto maneja con gran desenvoltura y maestría los efectos de materia bruta. La riqueza y la expresividad de sus planos irregulares evidencian su indiscutible talento de escultor. Acaso la búsqueda de una mayor intensidad le haya hecho descuidar un tanto la de soluciones más personales.

Carlos Prada nos ofreció el envío más débil de la exposición. Sus relieves en fibras de vidrio plástico no llegan a tener el interés y el valor de sus bellas obras anteriores.

Harry Abend sorprendió con un conjunto de piezas de un estilo com-

pletamente diferente a lo que venía haciendo anteriormente. Abandonando las recias formas orgánicas características de su etapa precedente, Abend se lanza a buscar depuradas y rigurosas combinaciones de sólidos geométricos realizados con una técnica impecable, pero no exenta de frialdad.

Víctor Valera expuso las mejores esculturas de la Bienal. Reaccionando contra las facilidades del realismo efectista hacia el cual se iba aproximando su obra reciente, Valera experimenta ahora con fragmentaciones de las formas y con reflejos repetidos que provocan efectos dinámicos variados y cambiantes. Desarrollando a veces ciertas aportaciones de la escultura de la época cubista, busca integrarlas a otros efectos de volumen, de variabilidad de la imagen escultórica, de temporalidad en la lectura de perfiles y formas, y de segmentaciones alternadas que crean efectos de movilidad de tipo cinético. Su severa figura de "Nonono - Te especializas en crear ídolos para sufrir en torno a ellos" es de un imponente efecto de monumentalidad. "Quizás la obra más importante de Valera —según Nolasco Álvarez— es aquí la gran figura (un tanto búdica) ensamblada de manera de lograr una imagen de planos simultáneos, fragmentados por directrices verticales; figura que, aparte de las manos, ha perdido toda intención realista". En "Andrés y el balancín", lo experimental parece entremezclarse con un gusto de lo esotérico y de lo sugestivo. Su admirable pieza "Por fin descubrí lo que desearía ser: un mago blanco", de reflejos cromados y azules, es la que le abre a Valera mayores posibilidades de investigación y de desarrollo ulteriores. Con esta obra queda cerrado el ciclo clásico de la escultura de Víctor Valera. Una nueva etapa de búsqueda y experimentación ha iniciado el artista con este envío suyo a la Bienal "Armando Reverón".

PERAN ERMINY

Poco después de ser entregado este artículo sobre la "IV Bienal Armando Reverón", se dio a conocer públicamente el ganador del premio único que se otorga en dicho certamen. El premio recayó sobre el escultor Víctor Valera, y consiste en la suma de 10.000 bolívares, que serán entregados al artista en el acto de clausura de la Bienal. El Jurado que otorgó a Víctor Valera el mencionado galardón estuvo integrado por Mildred Corao de Feo, Elisa Elvira Zuloaga, Gego, Roberto Guevara y Roberto Henríquez.

ARAYA

la sal de la
tierra
venezolana

Georges Sadoul



Araya, film venezolano de Margot Benacerraf, nos llega después de diez años de su realización y ocho de haber obtenido en Cannes el Premio FIPRESCI. Para un film, ocho años es mucho más, en tiempo, que para una novela, un poema, un cuadro o una sinfonía. El cine, precisamente porque registra más que ninguno el aire del tiempo, corre el riesgo de no soportar bien esa prueba del tiempo. Aun un documental, como lo es en gran parte Araya, puede envejecer muy rápido.

Estaba un poco preocupado cuando fui a ver de nuevo esta película de 1958. En aquella época, el comentario escrito por Pierre Seghers fue considerado por todos como una perfecta realización. Pero después de pasar nueve años, con los cambios de moda, sus frases no se volverían insostenibles para algunos? Espié, pues, con cierta angustia, cada palabra que pronunciaba Laurent Terzieff con nitidez y sin declamar.

He aquí mis conclusiones. Para que esté según "el último grito de la moda", la mitad quizás de este comentario debería cortarse, pero suprimirlo del todo sería un error; sin sus comentarios siempre netos, clásicos, despojados, la película perdería mucho de su valor.

Para terminar de caracterizar la pista sonora de Araya diré que envejeció mucho menos que la de una obra maestra inmortal como el Hombre de Arán, de Robert Flaherty, acerca de la cual creo haber dicho, en el momento de su triunfal reestreno durante el pasado otoño, que ahora se había vuelto en muchos aspectos artificial, inclusive convencional, porque los ruidos naturales no sostenían, como lo harían hoy en día, la autenticidad y la poesía de las imágenes. Esto no se podría reprochar a Araya, presumo que por el empleo de los grabadores. Margot Benacerraf no ha traído solamente imágenes de su Venezuela natal, sino también ruidos de olas, de conchas recolectadas, de sal removida, de remos golpeando el agua tranquila, los cuales mezclados con palabras y cantos en español dan a su obra gran parte de su valor.

Así que ruego a los críticos muy apegados a la moda, que lamentan la abundancia del comentario, tomarse el trabajo de escuchar la magistral orquestación del ruido, que se une aquí a la música de Guy Bernard (co-autor con Alain Resnais de aquella micro-ópera titulada Guernica). Entonces comprobarán que por su montaje sonoro Margot Benacerraf estaba muy por delante de los documentales o de las películas con *mise en scène*, habiéndose lanzado en un camino en que Bresson y Tati todavía estaban solos en 1958.

En el año 1959 escribí (según lo que dicen las revistas de prensa): "Tarde o temprano se impondrá Araya como una gran obra al público que gusta y entiende de cine". No me desdigo. Y hasta añadido: "Entre las películas de los seis primeros meses de esta temporada 1966-1967, por su densidad y por su rigor, solamente Araya puede competir con Mouchette de Robert Bresson".

Me invade cierta inquietud. ¿No me dejaría confundir por una larga amistad con Margot Benacerraf, quien debutó cuando era mi alumna en el I.D.H.E.C.? ¿No me dejaría llevar por los sentimientos? Diez veces volví a hacer el montaje de su película, en distintas versiones, hablada en varios idiomas, mientras temíamos por su salud y hasta por su vida, pues había contraído una mala enfermedad tropical en la insalubre Araya. Lleno de temor, vuelvo mentalmente a pasar la película. Y midiendo mis palabras, repito y escribo: "Solamente Araya puede, por su densidad y por su rigor, compararse con Mouchette".

Cuando volví a ver la película, después de ocho años, la aprecié mucho más, y sobre todo me impresionó el rigor natural aunque extremo con el cual se orquesta el ritmo de la vida en la salina de Araya, desde el alba hasta el anochecer.

Jean Epstein, a quien admiramos apasionadamente desde los años 20. Buñuel y yo, como teórico y luego como cineasta, publicó el 22 de julio de 1922 en el semanario de Louis Delluc, Cinea, este singular texto, que publicaría de nuevo, con algunas modificaciones, en Le Sens 1 bis, capítulo de su curioso manifiesto futurista, Bonjour, cinéma (octubre de 1921), en el que, al hablar de una cámara determinada,

decía:

"La Bell-Howell es un cerebro de metal, estandarizado, fabricado y distribuido por unos miles de ejemplares, que transforma el mundo que lo rodea en arte (...). Observaciones minuciosas del señor Walter Moore Coleman muestran que en determinados momentos todos los movimientos (locomotores, respiratorios, masticadores, etc.) de un conjunto de individuos muy dispares que puede incluir hombres y animales, sin ser en absoluto sincrónicos, admiten cierto ritmo, cierta frecuencia, ya sea uniforme, ya sea en una relación musical simple.

"En esta forma, un día, mientras los leones, los tigres, los osos y los antílopes del Zoológico del Regent's Park, caminaban o mascaban su comida a razón de 88 movimientos por minuto, los soldados paseaban en el césped a 88 pasos por minuto, los leopardos y los pumas andaban a 132, o sea en la relación 3/2 Do-sol, y los niños corrían a 116, o sea en la relación 3/4 Do-Fa."

"Existe una especie de sinfonía, de orquestación, cuyas causas son por lo menos oscuras. Sabemos cuando producen un efecto rítmico, poético, fotogénico, escenas de masa, en el cine cuando se presenta una verdadera multitud mentalmente activa. La causa de eso es que el cine mejor y de otro modo que nuestro ojo, sabe descubrir esta cadencia, inscribir este ritmo, el básico con sus armónicas." Este texto-programa que me impresionó mucho en 1921, lo realizó para mí Araya mucho mejor que cualquier otra película. Sus héroes son quienes acarrean la sal y la ponen en sacos, los pescadores de una aldea cercana, sus familias, las mujeres que cortan leña o modelan jarros, los niños que juegan o recogen conchas.

Pues bien, por el montaje más que por el cerebro mecánico de una cámara Bell-Howell (o cualquier otra marca) estupendamente manejada por Giuseppe Nussli, en relaciones armónicas Do-Fa o Do-Sol (o cualquier otro acorde musical), se ordenan: los movimientos de la mujer que machaca el maíz en el mortero, de la alfarera, de la leñadora, de los hombres que trepan una blanca pirámide con 64 kilos de sal sobre la cabeza, de los cochinos negros o blancos que corretean en el pueblo de los trilladores de sal que levantan un talón y luego el otro, de la niña y de la vieja que dejan conchas y corales en vez de flores en un cementerio marino, del vuelo de los pelicanos o de los zamuros, de los remendadores o lavadores de redes, de los botes jalados en la arena, del mar, por fin, cuyas olas corren en las arenas blancas.

Sin duda estas relaciones armónicas son la expresión de lo que vio y sintió Margot Benacerraf al vivir varios meses en esta salina venezolana. Pero su manera de ordenar los diversos ritmos no es producto de la casualidad; bastaría para probarlo una breve secuencia final que recapitula los principales gestos y movimientos.

Quizás insiste demasiado en la belleza formal de esta sinfonía de ritmos, de imágenes, de ruidos naturales. Ahora debo decir que, antes que nada, la película es una dolorosa y púdica constancia del estado de servidumbre medioeval a que estaban reducidos aún en 1958 los salineros de Araya, cuyos trabajos y explotación eran tan horribles como en el siglo XVI, e inmediatamente después del descubrimiento por los colonos españoles de esta salina inagotable. No es solamente por la forma de los montículos de sal que uno piensa en las pirámides de Egipto. Los esclavos de Ramsés II no se trataban peor que los peones de Araya con su piel roída por el sol tropical y el permanente contacto de la sal. ¿Qué comen sino pescado salado y un poco de maíz? Parece que deben pagar hasta el agua potable. Llevada en camión-cisterna. Uno se imagina cuál debe ser el trabajo de las mujeres casi descalzas, atravesando los cactus más espinosos para ir a cortar algunas ramas muertas en una irrisoria selva.

Araya se ha convertido ya en una película histórica. Poco después de la filmación, enormes bulldozers invadieron la península, abrieron carreteras por las cuales llegó un material de extracción mecánica. Ocurrió lo mismo que en una cantera de los Vosgos muy conocida por mí, que empleaba antes a 400 ó a 500 obreros, y que trabaja hoy en día con unos diez técnicos desde que ha sido mecanizada.

"Después de 'Que viva Méjico' de Eisenstein, nunca se vieron imágenes tan bellas como las de Araya", dijo Luis Buñuel. Y Simone Dubreuilh: "A Flaherty le hubiera gustado el contrapunto de la sal y de América". Los dos tuvieron razón.

Margot Benacerraf posee un gran talento de cineasta, como lo demuestra también su cortometraje sobre el pintor Reverón (1951), presentado como complemento al programa. Actualmente ocupa en Caracas funciones culturales gubernamentales que le han permitido hacer mucho para el desarrollo del cine venezolano.

Pero es de desear que pueda muy pronto volver a tomar la cámara que sabe utilizar con un talento tan original. Le debe al cine mundial un segundo largometraje digno de Araya que haga también época en el arte fílmico y en su historia.

ARAYA

Al norte de Venezuela, una península que parece que estuviese cercenada del mundo. Bajo el sol de los trópicos, la tierra exuda sal. Desde que los españoles descubrieron el lugar, hace más de cuatro siglos, los hombres y las mujeres de Araya han explotado, por medio de procedimientos primitivos, esta inagotable salina natural. Ahí están los salineros del día y los de la noche transportando sin tregua, en grandes cestas de fibra su cosecha marina. Ahí están los pescadores que suministran el alimento a los que trabajan en la salina. Es la ruda y miserable existencia de los habitantes de Araya, salineros y pescadores que la cineasta venezolana Margot Benacerraf nos describe en ese film que data de hace más de nueve años, pero que en nada ha envejecido. Descripción sin concesiones donde la simplicidad de las imágenes y la nobleza de la inspiración salvan de un folclorismo pintoresco y de tanto sentimentalismo dudoso. Si Margot Benacerraf sabe expresar la belleza infernal del decorado de Araya, si permite el libre curso de un sentimiento de rebeldía que despierta en ella el injusto pesar de los hombres, es más bien hacia el misterio mismo de la vida que se dirige su sensibilidad.

Durante cuatrocientos cincuenta años, los habitantes de Araya se han aferrado a esta tierra desolada, donde hasta la misma luz es cruel; durante cuatrocientos cincuenta años, han llevado a cabo, sin quejas (o muy pocas), su terrible tarea. ¿Por qué?, se pregunta Margot Benacerraf. Porque la vida y el amor son más fuertes que el sufrimiento y la desesperación.

Hoy, enormes máquinas han sacudido el paisaje de Araya y transformado la salina en una explotación moderna. ¿Acaso ha desembarcado la felicidad en las playas de esa península situada en el confin del mundo? No lo creemos. Un drama ha llegado a su fin y otro drama comienza. Hay y habrá siempre y por siempre salineros y pescadores en las lavas de Araya.

JEAN DE BARONCELLI

Se han necesitado ocho años de purgatorio para que salga al fin esta obra notable. Una región salinera venezolana, descubierta con anterioridad por los españoles y explotada durante cinco siglos por medios primitivos. Este es el escenario y el drama: el hombre solitario, glorioso y miserable fatalista y rebelde, en el esplendor de una naturaleza atormentada. Margot Benacerraf, cineasta venezolana graduada en el IDHEC, vuelve a encontrar la inspiración de un Flaherty sacudido por la cólera. Un sentido plástico riguroso, un rechazo a piedades degradantes, una dignidad estética y moral sin falla garantizan en ARAYA la atención del público ávido de horizontes nuevos y obras fuertes.

PIERRE BILLARD

mesa redonda

barboza y abreu

DOS JOVENES pintores, Diego Barboza y José Abreu, acaban de exponer en los salones del Ateneo de Caracas, una muestra conjunta de dibujos, pinturas y objetos. Se trata de la obra más reciente de estos dos artistas que apenas llegan a los 20 años. La primera impresión de la muestra de Barboza y Abreu nos coloca, así, sin preámbulos, en la situación de no creer en supuestas líneas divisorias dentro de la búsqueda de los jóvenes pintores venezolanos. Al parecer, el caso de Barboza y Abreu, esto es, el carácter, el acento de su trabajo, se observa en casi todos los artistas de su generación y se resume como una insatisfacción formal, un dinamismo y el propósito de nuevos planteamientos para fijar una expresión personal que responda sinceramente a la expresión de nuestro tiempo. Es, evidentemente, una reacción justa y valedera a pesar y acaso por razones de juventud. Sigue siendo un rasgo determinante entre los pintores de la última generación, no tanto la fecundidad o la intención de hacer a prisa un cierto tipo de pintura, como la identificación con una realidad que pudiéramos llamar "alucinatoria", el comprometerse colectivamente a revelar el deterioro de esa realidad frente a zonas más auténticas del hombre. Esta expresión del Ateneo nos coloca también en la situación de preguntarnos hasta qué punto es verdadera esta búsqueda en la cual parecen estar entregados nuestros jóvenes artistas, si no es una mera etapa en un camino que apenas se inicia, y cómo se resolverá su trabajo posterior. Acaso el hecho de obligar al espectador a plantearse preguntas es un síntoma positivo de la joven pintura venezolana. Apoyados en esa idea, creemos que lo que nos ofrecen Diego Barboza y José Abreu tiene para nosotros un significado concreto. Es la promesa, la posibilidad de aceptar un riesgo, de asumir una experiencia total en donde se ha puesto toda la fuerza. Pero es necesario aclarar que la muestra de Barboza se diferencia de la de Abreu en la medida en que son dos individuos, cada uno con una personalidad propia. Barboza, por ejemplo, exhibe una serie de objetos algunos elaborados con anime o plástico o cartón, el lado de una serie de dibujos, ambos sobre el tema del ratón. En Barboza el pequeño roedor sirve de punto de apoyo para realizar un juego de formas tendiente a reflejar su joven inconformidad y su rebeldía, y al mismo tiempo para mostrarnos su nostalgia del mundo de la infancia. Abreu, por su parte, hace una incursión en el mundo onírico, en la zona elemental de las imágenes del sueño. Formas fantásticas que quieren inaugurar una realidad inasible, pueblan sus dibujos y sus pinturas, y lo que nos sorprende es el dominio a que llega en el trazo de sus figuras y en la violencia con que utiliza el color. Abreu no teme al

parecer, las experiencias de la plástica surrealista. Su trabajo propone un camino, intenta apresar una vivencia darle forma y valor de protesta.

E. P.

cinemateca

UN AÑO ininterrumpido de labor cumplió la Cinemateca Nacional. Un año que se resume en más de 600 proyecciones y en un archivo que actualmente cuenta con treinta y dos películas. Un año también que se resume en el esfuerzo del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes y en la tenacidad de Margot Benacerraf. No sería entonces aventurado predecir que lo que hoy es apenas un comienzo llegue a convertirse —para citar palabras de Margot en momentos de inaugurar la Cinemateca—, en un poco la casa de todas las gentes que hacen, que discuten y que quieren al cine. Repasar detenidamente esa labor demandaría un espacio que no se compagina con el carácter informativo de estas notas. Señalaremos, sin embargo, la importancia del *CICLO MUDO FANTASTICO*, una de las realizaciones más ambiciosas de la Cinemateca, y la cual se llevó a efecto gracias a los contactos de Margot Benacerraf con el señor Henri Langlois, Director de la Cinemateca Francesa. *NOSFERATU, LA VIEJA MANSION Y LA CARRETA FANTASMA*, entre otros, fueron algunos de los títulos programados para llevar a realidad ese Ciclo.

U. S.

etc.

ACABA DE SALIR el primer número (el segundo creemos está en prensa o listo para la distribución callejera), de una revista literaria con el sugestivo y contundente título de ETCETERA. La publicación está bajo el gobierno de un equipo de jóvenes cineastas, poetas y directores de Teatro, lo que parece imprimirle un sentido nuevo, además de hacer énfasis sobre el tono inédito de la empresa. ETCETERA recoge todo un jugoso material que no podemos llamar simplemente interesante, sino serio o primordial, o al menos se observa que la intención que trae es de darle un viraje al material tradicional de las publicaciones que periódicamente aparecen en nuestro país. Tenemos entonces que el propósito de ETCETERA, a más de ser una revista nueva entre nosotros (hay reminiscencias de publicaciones norteamericanas: *Ervergreen Review*), es hacer hincapié sobre la particular actividad de la gente joven que al parecer había permanecido al margen de empresas intelectuales como ésta: cineastas y directores de escena. Pero acaso no sea éste, ni siquiera el cuidado de la impresión y la utilización de los colores, o el uso de papeles y tintas que le dan un aspecto de re-

vista cara, lo más esencial que nos trae ETCETERA, sino la convicción de que nuestro país está experimentando un empuje vitalizador en el plano artístico, que es necesario registrar a toda costa, so pena de perecer sin haber dado el menor testimonio. ETCETERA quiere decir todo lo demás, lo que queda a la zaga o aun lo que se ha dejado en entredicho acaso por ser demasiado evidente, el cúmulo de grandes y pequeños detalles de la vida cultural de un país que realmente marcha cojeando, o que no quiere darse cuenta que el resto de hispanoamérica está despertando de su largo sueño y está tomando conciencia de su realidad. La revista se venía anunciando desde hacía algún largo tiempo y casi teníamos la sospecha de que se fuera a quedar en un mero revuelo, hasta que apareció en escena y he aquí que no puede ocultar los avatares que experimentó en su advenimiento. Los directivos prometen todavía un mejor material, pero en este primer número tenemos una valiosa entrevista con la cineasta Margot Benacerraf. Y nosotros que conocemos a Margot reconocimos allí la fluidez y la inquietud de su lenguaje, que es como si la estuviéramos oyendo, narrando secretos de su trabajo, experiencias y proyectos. Hay también buenos artículos sobre cine; un crudo documento: La averiguación, pieza de Weiss; poemas de Carlos González Vegas; un cuento de J. I. Cabrujas (estos dos últimos son directivos); notas sobre libros; un reportaje sobre el ballet, de Maurice Bejart y una suerte de manifiesto sobre el último "ismo" venezolano: el expansionismo, movimiento pictórico encabezado por Omar Carreño

E. P.

homenaje

RECIENTEMENTE, invitado por el Concejo Municipal, un numeroso grupo de intelectuales y artistas pudo asistir a la contemplación de un fragmento del espectáculo HOMENAJE A CARACAS, un proyecto en el cual está latente la historia de la ciudad, desde su fundación hasta el presente, utilizando para ello los más avanzados medios audiovisuales.

La Dirección General del HOMENAJE A CARACAS está a cargo de Inocente Palacios. Jacobo Borges figura como Director Artístico. Como Asesor está Miguel Arroyo, Director del Museo de Bellas Artes. La música ha sido encomendada a José Vicente Azuar, a Juan Pedro Posani la dirección del dispositivo donde funcionará el espectáculo, Mario Robles aparece como Co-Director de la parte fílmica. Adriano González León tiene en sus manos la coordinación Literaria. Los pintores, escultores y arquitectos están bajo la dirección del pintor Alejandro Otero.

En julio, mes en el cual la ciudad cumplirá sus cuatrocientos años, el público tendrá la oportunidad de presenciar el espectáculo. Se montará en El Conde, en un terreno cedido por el Centro Simón Bolívar. Todo estará presente en ese Homenaje: un recorrido por nuestro pasado histórico, por nuestra pintura, por nuestra música, por nuestra arquitectura, etc. Ocho proyectores cinematográficos de 35 mm. y treinta proyectores de diapositivas, que funcionarán en forma simultánea, precizarán la imagen múltiple. Para los efectos de sonido, se cuenta con una enorme red de altoparlantes.

Hablando sobre el espectáculo, Ludovico Silva decía en días pasados lo siguiente: Es necesario hacer cosas que, como esta maqueta del Homenaje a Caracas, llena de luces, imágenes, colores, volúmenes que se mueven, presente aquello que Carpentier llama lo real maravilloso.

V. S.

antonio calvo

PINTURAS sobre maderas separadas, que se unen con cuerdas plásticas. Estas figuras humanas no guardan fidelidad con la auténtica formación del cuerpo humano. Están descompuestas y representadas por círculos y otras formas geométricas. A veces rotas por otro cuadro que está suspendido por estas cuerdas. Hablar de estas pinturas es difícil. Se puede pensar, para entenderlas mejor, en algo así como marionetas. Marionetas que cuelgan, planas, con los miembros sueltos. Pero Calvo no sólo descompone el cuerpo humano, por la separación de esta figura en varios pedazos, sino también, lo cambia a su manera. Una cabeza puede estar insinuada, sobre varios círculos rojos y blancos. O bien las piernas pueden transformarse en dos rectángulos, y dos triángulos. Sus partes están unidas por cuerdas plásticas, que definen con más precisión la ruptura de estos trozos pintados.

En Calvo, existe esquematización de color. Emplea los colores primarios como el verde o el amarillo o el rojo. Y los deja lisos. Sobre estos colores, puede trazar una cara. O dos perfiles. O la silueta de un personaje inmóvil. Su geometrismo no intenta atrapar una figura en su construcción más simple. Es decir: reduciéndola a alguna forma geométrica que la contenga. Sino es más bien una geometrización arbitraria. Una geometrización expresionista. Estos conjuntos o ambientes cromáticos, representan una búsqueda hacia algo distinto, Calvo ha partido ya. Lo difícil es comprender que lo que no se ha explorado, exige más esfuerzo. Y ninguna garantía de llegada. Entrar en algo desconocido, significa quedarse solo.

■ libros recibidos

Acusamos recibo de los siguientes libros llegados a nuestra mesa de redacción: MATEO MANAURE, un estudio de Juan Calzadilla, SANTIAGO DE LEON DE CARACAS (Poesía. Ramón Palomares. Ediciones de la Comisión del Cuatricentenario de Caracas, Editorial Arte, 1967), TRIANAFILA (Relatos. Jonuel Brigue. Editorial Arte, Caracas, 1967), ZONA SAGRADA (Novela. Carlos Fuentes. Editorial Siglo XXI, México, 1967), POESIA EN MOVIMIENTO (Selección Poética. Notas de Octavio Paz, Ali Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis. Editorial Siglo XXI, México, 1967), 36 AÑOS DE POESIA URUGUAYA (Antología. Alejandro Paternain. Editorial Alfa, Montevideo, 1967), SEÑAS DE IDENTIDAD (Novela. Juan Goytisolo. Serie Novelistas Contemporáneos, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1967), LA OTRA MITAD (Novela. Carlos Martínez Moreno. Serie Novelistas Contemporáneos, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1967), NARDA O EL VERANO (Novela. Salvador Elizondo. Colección Alacena. Editorial Era, México, 1967), TRES TRISTES TIGRES (Novela. Guillermo Cabrera Infante. Premio Biblioteca Breve, 1964. Editorial Seix Barral, México, 1967), DE PERFIL (Novela. José Agustín. Serie El Volador. Editorial Joaquín Mortiz, México, 1967), EL GARABATO (Novela. Vicente Leñero. Serie El Volador. Editorial Joaquín Mortiz, México, 1967), LAS FUENTES LEGENDARIAS (Relatos. Marco Antonio Montes de Oca. Serie El Volador. Editorial Joaquín Mortiz, México, 1967), EL HOMBRE QUE TRABAJA EL LUNES (Relatos. Emilio Díaz Valanciel. Colección Alacena. Editorial Era, México, 1967), JOSE TRIGO (Novela. Fernando del Paso. Editorial Siglo XXI, México, 1967), KANTHAPUR (Novela. Raja Rao. Colección Biblioteca Breve. Editorial Seix Barral, México, 1967). En el próximo número nos detendremos en la importancia de algunas de estas obras.

mesa redonda

la letra y los artistas

EL MUSEO DE BELLAS ARTES, bajo los auspicios de la Sociedad de Amigos del Museo, abrió una interesante exposición de cuadros, esculturas, dibujos, encolados, carteles, afiches, cartas y material de artes gráficas, titulada *La Letra y Los Artistas*. El objetivo de esta exposición es mostrarnos la importancia de la letra en el campo de la pintura y de otras expresiones plásticas. Los artistas son Calder, Picasso, Steinberg, Bonnard, Leger, Miró, Le Corbusier, Matisse, Apollinaire y otros. La exhibición nos enseña cómo y con qué propósito se ha utilizado la letra o la palabra, integrándola dentro del contenido plástico del cuadro o de la escultura. Algunas veces, el artista pinta la palabra tratando de desentrañar con el color, o con el dibujo, el sentido de la misma, es decir, buscando que corresponda a su validez fonética y a su expresión como instrumentos de comunicación humana. No es una simple agrupación de cuadros, sino por el contrario esta muestra posee una coherencia sobre la cual parece haber recaído el énfasis de los organizadores. Puede decirse que para el espectador es toda una experiencia la visita a esta exposición en la cual los artistas de nuestro siglo han destacado el poder plástico de la letra y de la palabra, el poder de evocación y sus cadencias visuales.

F. M.

retrospectiva

CUATROCIENTOS AÑOS DE PINTURA EN CARACAS se tituló la exposición clausurada recientemente en la Sala Mendoza. Fue una muestra retrospectiva en homenaje al Cuatricentenario de la Capital Venezolana. La iniciativa partió de la Asociación Venezolana de Ejecutivos y de la propia Sala Mendoza. Contó además, con la colaboración del señor Alfredo Boulton (dictó una conferencia el día que se abrió la exposición), del Banco Central y del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes.

Veinticinco cuadros integraron la muestra plástica: rápida visión en la cual se expusieron obras de nuestros artistas más representativos, desde la colonia hasta nuestros días. Presentes: Francisco José de Lerma y Juan Pedro López. *La virgen de Caracas* y *La Coronación de la Virgen* —títulos de dos célebres cuadros— en representación de la Escuela de Los Landaeta. Martín Tovar y Tovar, representado con un lienzo fechado en junio de 1884. *En Baile de Carnaval*, la fresca poética de Camille Pissarro. A la época de su permanencia en París pertenece el cuadro con el cual figuró Arturo Michelena. Está fechado en 1886 se llama *El Niño Enfermo* y es propiedad del Museo de Bellas Artes.

Cierta desolación en el cuadro de Federico Brandt. Interior: un butacón, alguna fotografía descolorida colgada de las paredes, algún peda-

zo de papel entre la soledad de los rincones. Los morados de Manuel Cabré a lo largo de Campos de *Golf de Caracas Country Club*, y Armando Reverón con sus blancos: *Paisaje de la Guayra*. Un poco más acá Pedro Angel González, Héctor Poleo, Elisa Elvira Zuloaga, Tito Salas, Rafael Monasterios, Francisco Narváez, Mateo Manaure, Alejandro Otero y Jesús Soto.

Tal fue el panorama que nos ofreció "CUATROCIENTOS AÑOS DE PINTURA EN CARACAS". Una excelente muestra y un muy bien merecido homenaje a la ciudad que en julio cumplirá sus cuatrocientos años.

U. S.

prada-ritcher

LUISA RITCHER. CARLOS PRADA. Dos nombres ampliamente conocidos. Luisa es dibujante. Carlos hace esculturas.

Los dos están metidos dentro del campo de la figuración. Luisa clasifica sus obras como un *búsqueda de espacios*. Prada habla de una *secuencia para un solo estado de ánimo*. Habla también de un movimiento que le permite la deformación de ciertas obras. En cuanto a la secuencia, especifica: es algo así como un aburrimiento en el trasfondo de esas mismas piezas.

Figuras humanas, figuras de animales, de objetos: tal lo que prevalece en los dibujos de Luisa Ritcher. Treinta en total.

Figuras, eso sí, como arrancadas a una realidad muy por debajo de un estado consciente. El trazo es firme, sin embargo. Las rayas casi en ningún momento se diluyen.

Las figuras de Prada han sido trabajadas en base a la mezcla poliéster-fiberglass. Antes había acudido a la madera y al bronce. Ninguno de los dos materiales le convenció. De allí el resultado de esta *secuencia para un*

henderikse

POR PRIMERA VEZ, el público venezolano tuvo la oportunidad de presenciar las obras del artista holandés Jan Jozias Henderikse, cuya muestra se clausuró recientemente en el Museo de Bellas Artes. 34 ensamblajes la integraron. 34 ensamblajes a través de los cuales el artista se enfrenta a la desnuda sencillez de los objetos. Ninguna desviación. Ningún irse a las formas complicadas. Simplemente el rescate de las cosas. La evidencia de lo que permanece y pasa desapercibido muchas veces. Nacido en 1937, Henderikse ha expuesto sus obras en diferentes partes: Curazao, Nueva York, Amsterdam, La Haya, Viena, Bruselas, Londres, Sao Paulo. Lo más variados objetos se hacen presente en esos ensamblajes: piernas de muñecas, jeringas, espejos, cajas de detergentes, etc. Todos son objetos usados, precisa el pintor y, a manera de chiste, agrega: "tal vez por la proverbial avaricia de los holandeses".

Fuera de los que comparten el criterio de los pintores pops, Henderikse ha dicho: "yo trabajo, eso es todo. Que los críticos hablen sobre mi obra. Yo no sabría explicarla".

El caos de los objetos en el nuevo realismo fue el título que alguien puso a la muestra de este artista que apenas llega a los treinta años y ante cuyas obras pensamos que esto de los ensamblajes es algo muy ligado a la atmósfera plástica contemporánea. En nuestro país, por ejemplo, tenemos el caso de Mario Abreu, de Francisco Bellofín, de Diego Barboza, para citar sólo unos pocos nombres. De decir algo más, agregaríamos las frases del crítico Schoonhoven: "los objetos escogidos por él no cambian, no son formados o deformados, sino presentados en sus actuales formas, aislados, declarados como arte y localizados como tales".

U. S.

solo estado de ánimo. Aun cuando no descartan la posibilidad de un cierto dinamismo, giran alrededor de una muy pronunciada melancolía: los brazos casi siempre caídos, los rostros inclinados.

Tanto Luisa Ritcher como Carlos Prada muestran sus obras en la Galería 22. Luisa Ritcher ya lo dijimos, expone 30 dibujos. Prada, 12 esculturas.

U. S.

revista nacional de cultura

BAJO LA DIRECCION del Licenciado Simón Alberto Consalvi (la jefatura de Redacción sigue a cargo del poeta Rafael Pineda), circula el número 179 de la Revista Nacional de Cultura. Antes que un número más, este volumen asoma una renovación que va desde lo formal hasta lo conceptual. Y es cierto: lo singular de la portada (cascina del pintor Héctor Poleo), la limitada cantidad de páginas y la mejor disposición de los textos, para citar sólo unos cuantos aspectos, acercan la Revista Nacional de Cultura a una etapa que atiende a lo que en realidad debe considerarse una revista literaria. Sobre todo cuando se constituye en órgano representativo de un Instituto de Cultura.

El Sumario, que esta vez viene en la contraportada de la revista, registra las firmas de Segundo Serrano Poncela, Benjamín Carrión, Ida Gramcko, Federico Riu, Jesús Rosas Mar-

cano, Alberto Junyent, Luis Romero Yáñez, Panayotis, Rafael Cadenas, Rodolfo Izaguirre, Juan Calzadilla, Simón Alberto Consalvi, Augusto Mijares, Leonardo Azparren Jiménez, Fernando Rodríguez y Fernando Valarino.

Sobre las formas narrativas escribe Serrano Poncela. Consalvi lo hace sobre Waldo Frank, escritor muerto recientemente en Estados Unidos. Porque "al autor de *Ustedes y nosotros*, al iniciador de un diálogo trunco, al ensayista y al novelista, al ferviente biógrafo de Simón Bolívar, en fin, no lo podemos dejar ir en silencio".

Al mundo cósmico de Robert Ganzo, el extraordinario poeta que hace muy poco tiempo estuvo entre nosotros nos acerca Ida Gramcko. Y más acá, traducidos por Panayotis Roufoglalis y Rafael Cadenas, una selección de poemas del poeta griego Constantino Cavafi. Notas sobre los más recientes libros de Ali Lameda (El Corazón de Venezuela), Carlos Silva (Los Océanos) y Enrique Izaguirre (La Noche Sumaria), entre otros, cierran este número.

U. S.

paz castillo

POR UNANIMIDAD se otorgó el Premio Nacional de Literatura (1965-1966) a Fernando Paz Castillo, el poeta de *Entre Sombras y Luces* y *Enigma del Cuerpo y del Espíritu*. para citar apenas un poco de sus obras, porque Fernando Paz Castillo, aparte de escribir poesía, se decía llegar de vez en cuando hasta la prosa. Entonces acontecen detenidos estudios críticos acerca de artistas venezolanos y extranjeros. Sus *Reflexiones de Atardecer*, por ejemplo, son prueba de lo dicho.

Caraqueño nacido en 1895. Paz Castillo es hoy por hoy uno de nuestros más altos poetas. Superó a tiempo la transición que en Venezuela y en los demás países hispanoamericanos engendró el influjo de Darío, y se dio a la tarea de hacer una poesía que descartara toda posible intención malabarista.

Bien está, pues, la intención del jurado al otorgarle el Premio. Desde hacía mucho tiempo su dedicación a la poesía lo reclamaba. Claro que en calidad de reconocimiento a esa dedicación, porque en ningún momento podríamos atribuirle otra función a un Premio. Es reconocimiento y transitoriedad. Nada más. Lo otro, lo íntimo-invariable, que en este caso es la poesía de Fernando Paz Castillo, está más allá de toda temporalidad.

U. S.

quintana



El próximo 4 de junio, en el Liceo Libertador de Mérida, se clausurará la exposición del pintor Manuel Quintana Castillo. Esta exposición fue abierta el 20 de este mes e incluye un conjunto de 28 trabajos, entre pinturas y cromos-ensamblajes que comprenden el resultado de sus últimas búsquedas plásticas. Algunos de los títulos de esas obras, *Un amado fantasma*, *Otra vez esa imagen* y *Los sentimientos iluminados*, por ejemplo, evidencian el clima poético que ha predominado y predomina en la pintura de Quintana Castillo.

Situados en un punto de iniciación que abarca al año 1964, los cuadros expuestos en Mérida han sido trabajados fuera de toda excesiva valoración intelectual. Porque "el fenómeno intelectual tiende por lo general a complicar las cosas, a hacerlas más difíciles de lo que en realidad son..." El propio Quintana Castillo, en palabras que aparecen en el catálogo de la exposición, habla sobre sus cuadros. "Estos —dice— son pequeños cuadros, pequeñas cosas; aunque para mí son grandes. En ellos he partido de un color dominante: azul o rojo; también de un signo o una mancha de tinta; esos colores y esa mancha de tinta han buscado su propio desarrollo; en el proceso de ese desarrollo han intervenido fuertemente la sensibilidad y la subjetividad. Estos cuadros y caligrafías no son figurativos ni antifigurativos; son imágenes de la imaginación, la memoria y la sensibilidad. Esto es lo que puedo decir de las pinturas mías que hoy presento".