

imagen

Quincenario de Arte, Literatura e Información Cultural / N° 12 / Caracas, 1/15 de noviembre 1967 / Bs. 0,50.

En este número:

- Neruda y el tiempo recobrado
- Las qué de Le Parc
- Entrevista a Adriano González León
- Sartre escritor.

le parc



PRIMER FESTIVAL DE ARTE DE CARACAS

grandes maestros



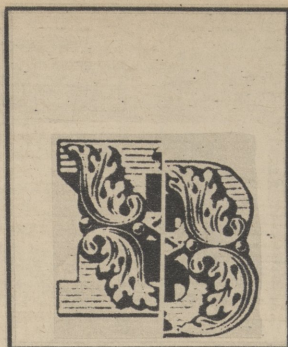
Georges de La Tour "muchacha portando una vela"
Cortesía de The Detroit Institute of Arts



danza contemporánea



teatro de ofelia woloshin



AJO los auspicios del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes se está llevando a cabo en esta Ciudad el Primer Festival de Arte de Caracas. Se trata de una idea que puede tener magníficos resultados, al pretender instituir el Festival como algo de celebración periódica. Se ha escogido la primera quincena de noviembre para que en Caracas y de una manera orgánica sean presentados eventos culturales de relieve. Aún cuando el 1er. Festival fue preparado en tiempo breve, el éxito y la buena acogida garantizan que el proyecto puede echar raíces sólidas. En Caracas se vive en estos momentos una intensa actividad cultural, y el 1er. Festival la ha estimulado, sin duda. La presencia en Caracas del pintor Julio Le Parc, con cuya exposición en Bellas Artes se inició el Festival y la coincidencia de celebrarse también en estos mismos días la exposición de "Grandes Maestros", organizada por el Museo de Caracas bajo los auspicios de la Junta del Cuatricentenario de la Ciudad, nos ha deparado la singular oportunidad de contrastar lo que ha sido la pintura y lo que nos promete ser, por lo menos, una tendencia importante de ella.

Música, Teatro, Danza, Pintura y Escultura nutren el programa del Festival que se prolongará hasta el 18 de noviembre. Si bien el Festival es una iniciativa del Instituto de Cultura, en su realización han tomado parte, directa o indirectamente, entidades diversas y Fundaciones privadas de tipo cultural como la Neumann, la Boulton y la Mendoza. La UCV por su parte (en asocio con el INCIBA y otros organismos), lleva a cabo la Exposición de Grabado y Dibujo de artistas latinoamericanos. La Cámara Venezolana del Libro organizó la Primera Feria del Libro y la Sociedad de Amigos del Museo invitó al pintor nicaragüense Armando Morales, coincidiendo esta importante muestra con Le Parc y los Grandes Maestros.

Uno de los eventos más importantes del Primer Festival lo será, sin duda alguna, la exposición de Escultura que en el Parque Carabobo y al aire libre se intenta por primera vez. Los más destacados escultores participan en ella y está prestigiada por la presencia de Jesús Soto.

Es una fortuna que en el Primer Festival hayan podido participar artistas latinoamericanos tanto en Teatro como en Artes Plásticas, representados estos en el Salón de dibujo y grabado de la UCV y en la muestra de pintura latinoamericana que se realiza en la Galería El Muro. A pesar de estar realizándose con éxito, el Festival de Artes podemos interpretarlo como una gran promesa de lo que puede ser si la idea se mantiene, no como obra exclusiva del Instituto de Cultura sino como participación y expresión de entidades y personas en un esfuerzo común.



imagen

Dirección: **Guillermo Sucre**

Jefe de Redacción: **Esdras Parra**

Diagramación: **Alirio Palacios**

Comité de Redacción: Juan Sánchez Peláez, Oswaldo Trejo, Isaac Chocrón, Manuel Quintana Castillo, Francisco Pérez Perdomo, Antonia Palacios, Marta Mosquera, Rodolfo Izaguirre, Roberto Guevara, Alfredo Gerbes.

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

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

QUINCENARIO DE ARTE, LITERATURA E INFORMACION CULTURAL PUBLICADO POR EL INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA Y BELLAS ARTES.

Nº 12, Caracas, 1/15 noviembre 1967

ORDEN DE SUSCRIPCION

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

Nombre y apellidos

Dirección completa

.....

.....

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

Apdo. 12497 — CARACAS

APARECIO de improviso, en mi casa, un domingo, a las diez de la mañana, el primer momento no lo reconocí: llevaba barba y un paraguas, botas, una larga casaca de terciopelo verde con cuatro pares de botones, y una corbata que era una llamarada. No lo veía hacía seis meses y lo creía en Venecia, me habían dicho que vivía allí en el

primer piso de un viejo palacio, que estaba encerrado a piedra y lodo, que terminaba una novela. Era cierto, me dice, pero ya se despidió de Italia, acababa de llegar a Londres y venía a quedarse. ¿Cuánto tiempo? Se encogió de hombros y se rió: seis meses, un año, dos años, quién sabe. Pero pensaba que Londres era una ciudad ideal para trabajar y armaría aquí su tienda y su escritorio. Hace más de dos años que dejó México y desde entonces vive así, brincando de un lado a otro: París, España, Italia, Estados Unidos, ahora Londres. Mientras yo me afeito, él hojea unas revistas, y conversamos sin vernos, a gritos: ¿no pensaba volver a México aún? No, de ninguna manera.

Volvería más tarde, cuando le fuera indispensable verificar ciertas cosas en las sierras de Veracruz: allí estaban ambientados los



vizado aún a una economía de mera subsistencia. "Cambio de piel", me dice, parte de ese desgarramiento, esa áspera dualidad mexicana es su puesto. Las citas o "Pastiches" que en el transcurso del libro van apareciendo son imágenes que expresan el mundo de supercherías, disfraces y tabúes dentro del que se mueve el sector desarrollado, que imita a Europa o a los Estados Unidos. Pero su novela quiere ser, ante todo, literatura, realidad verbal, creación de lenguaje. Y es, también, una reacción contra el psicologismo que, a su juicio, distorsiona y hiela la captura de la realidad por la palabra. En "Cambio de piel", en efecto, todo está mostrado a través del gesto y la máscara, la narración rehúsa sistemáticamente penetrar en la conciencia de los personajes y se concentra en sus movimientos, sus ademanes, sus diálogos y sus sueños. Tardó cuatro años en escribir este libro ambicioso y vasto, cosmopolita, y ya los organismos de censura lo han vetado por "inmoral y anticristiano". Pero, al igual que en Italia, se está traduciendo ya en una docena de países.

Hemos salido a caminar, damos vueltas por las inmediaciones de Earl's Court, y le pregunto sobre sus obras de teatro. ¿Se estrenarán pronto? Debe corregirlas, todavía

CARLOS FUENTES EN LONDRES

mario vargas llosa

episodios finales de la novela sobre Zapata. Le pido que me cuente algo de ese libro y él se repliega: no era muy fácil, todavía era un simple proyecto lleno de cosas oscuras. Me habla, en cambio, de otra novela, que tiene ya muy avanzada y que lo exalta mucho: una novela muy larga y, en cierto modo, de anticipación histórica. El capítulo final es un apocalipsis bélico, el enfrentamiento final del imperialismo y la revolución en tierras mexicanas. Un incendio atroz de napalm y fósforo, una orgía de ruido y de sangre. Tiene, me dice, una enorme documentación sobre las nuevas armas antiguerrilleras que utilizan las tropas norteamericanas en Vietnam: artículos, libros, reportajes, fotos. Me habla de esas bombas de fragmentación que llaman "perros cansados", bombas que al estallar propagan en torno una lluvia de pequeñas bombas que al estallar propagan otras lluvias de bombas más pequeñas y así sucesivamente. El quiere testimoniar sobre esos horrores en su libro, mostrar que las visiones más sádicas de la ciencia-ficción son actualmente, en ciertas partes del mundo, realidad cotidiana.

Salimos a la calle, buscamos un café, y él sigue hablando. Está de muy buen humor, se lo nota contento y pletórico de proyectos. Ha trabajado mucho estos últimos seis meses en Venecia, me dice. En varias cosas a la vez: retocando un libro de ensayos sobre literatura latinoamericana que publicará Mortiz a fin de año, en los primeros capítulos de esta nueva novela, y en dos obras de teatro. Aquí —señala la calle abarrotada de hippies que se calientan al sol débil del otoño londinense—, trabajará bien: está seguro que esta ciudad es tranquila y estimulante. Por eso, le precisa encontrar un departamento de una vez. En el hotel no puede escribir y cuando él no hace esto —teclea con los diez dedos sobre la mesa del café, pero a mí no me engaña, yo sé que es un pésimo mecanógrafo, que escribe sólo con un dedo— se siente mal.

Le pido que me hable un poco de Venecia, esa ciudad de mercaderes inescrupulosos y aguas hediondas, y él cree que yo estoy bromeando: una de las más bellas del mundo, dice. Trabajó mucho hasta que comenzó el Festival de Cine (él fue jurado, junto con otros escritores: Moravia, Goytisolo, Susan Sontag), porque, claro, entonces la vida se convirtió en un vértigo desenfrenado.

El fue uno de los que defendió con más pasión la película de Buñuel, que se llevó el gran Premio. Y a propósito: otro de sus proyectos en carpeta es un libro sobre Buñuel. Al terminar el Festival, hubo una fiesta. Se ríe a carcajadas: una fiesta increíble, de disfraces. Marquesas, cortesanas, estrellas de cine aparecían enfundadas en atuendos inspirados en Levy-Strauss, en Roland Barthes, en Lacan y en Althusser. El estructuralismo, la antropología, el marxismo convertidos en bonetes, túnicas, prendedores, zapatos y corbatas: un caso de canibalismo extraordinario, dice. La moda se apodera de todo para sus fines, ahora la literatura, el arte y la ciencia también sirven de pastos a esas fieras voraces, les suministran materiales explosivos que ellas adulteran y asimilan y convierten en ceremonia, en oropel, en juego.

Hablemos un poco más de la moda, le digo, precisamente de la moda. ¿A él no lo provee también, en los últimos tiempos, de materiales para sus libros? No lo digo como un reproche, no estoy sugiriendo que en ellos la moda sea un fin, sino un medio. Pero me gustaría saber si él es consciente de ello. Ya en "Zona Sagrada", pero, sobre todo, en su última novela, "Cambio de piel" (que acaba de ser editada en Italia, con gran éxito de crítica), la moda es una presencia invasora y constante, en la ambientación de los episodios, en la definición de los personajes, el punto de referencia más usado por el autor. Le digo que, en este aspecto, "Cambio de piel" me parece un testimonio asombroso, casi absoluto, de lo que constituye la moda presente, en la literatura, la pintura, el cine, el teatro, la crítica. Le hablo de los capítulos que trasponen, mediante proezas verbales, películas, cuadros, dramas o teorías de mayor vigencia contemporánea.

Yo pienso que él se ha propuesto convertir en ficción todo aquello que, en cierto modo, ocupa la primera plana de la actualidad en diversos dominios culturales y sociales: construir una novela que sea, al mismo tiempo, un manual de mitología moderna. El me mira escéptico. Me habla de México, de esa sociedad dual en la que hay, de un lado, una burguesía industrial próspera, cuyas costumbres y modelos culturales corresponden a los de las grandes sociedades de consumo, y del otro, un sector rural anacrónico, esclavizado aún a una economía de mera subsistencia.

no están acabadas del todo. Pero ya tiene en la mente el tema de otro drama, muy complejo y difícil, de índole histórica: las relaciones entre Montezumac y Cortés. La idea nació el día que vio la obra de Peter Schaffer, "The Royal Hunt of the Sun", situada en la época de la conquista del Perú, y cuyos personajes centrales son Atahualpa y Pizarro (hay entre ellos una interminable discusión teológica). El drama de Schaffer le pareció frustrado: pero en cambio le pareció muy válida la tentativa de describir el choque de dos culturas, en territorio americano, a través de dos personajes históricos: uno indígena, el otro español. Trabaja en este proyecto, me dice, apenas se instale en Londres.

Hay en Fuentes, siempre, una especie de irremediable optimismo que resulta contagioso. Cuando habla de lo que está escribiendo, o de lo que acaba de leer, o de lo que hará mañana, parece que estuviera diciendo me saqué la lotería. Con perversidad le cuento que oí a alguien, no hace mucho, decir que atacara a Carlos Fuentes se había convertido en el deporte nacional mexicano. El se ríe, feliz: como chiste es excelente, dice. El no tiene tiempo para atacar a nadie, en todo caso: con escribir, leer y viajar ya tiene de sobra. Pero la verdad es que se da tiempo para hablar de la gente que aprecia o admira: Cortázar, por ejemplo. Piensa que es, tal vez, el creador más alto de la lengua hoy en día, y también un ejemplo a seguir como hombre comprometido con su vocación, entregado a ello en cuerpo y alma. Me habla también, con fervor, de Octavio Paz, de su pensamiento penetrante, desmistificador y universal, y de su poesía, cada vez más despojada y esencial. Luego, habla de las últimas películas y piezas de teatro que ha visto. No lleva cuarentiocho horas en Londres y ya sabe cuáles son los mejores films de la cartelera, las obras de teatro que es indispensable ver. ¿Cómo hace para estar en todo a la vez, para no ser tragado por la vorágine de la actualidad? El se las arregla para leer todo lo que importa —libros, revistas y artículos de periódicos—, para ver todos los espectáculos de interés, viajar constantemente y mantiene una correspondencia amazónica, y nada de esto lo aparta de su trabajo de escritor, al que dedica cuatro o cinco horas diarias. ¿Cómo hace? El, claro, se ríe: es un secreto profesional, dice.

Londres, octubre, 1967.

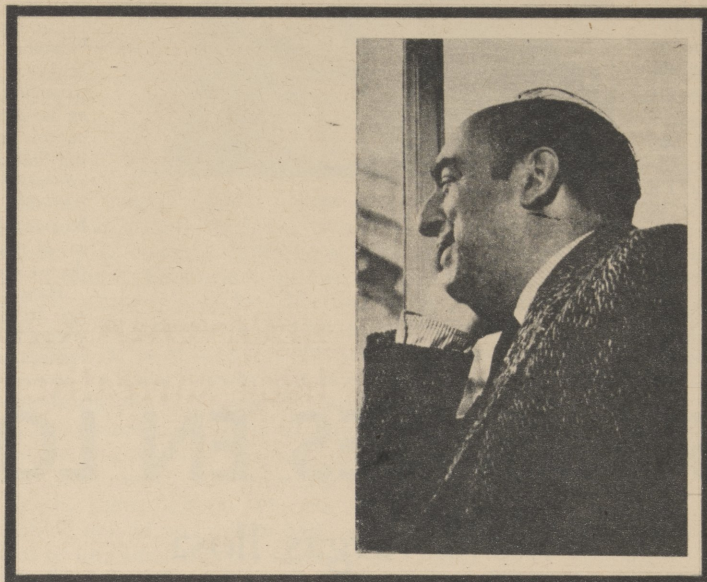
NERUDA y el tiempo recobrado

guillermo sucre

Emir Rodríguez Monegal
El viajero inmóvil
Editorial Losada, 1966.

En 1925 Neruda escribe dos poemas: "Galope muerto" y "Serenata". Es el punto de partida de su obra más verdadera y original. En ellos llega a encontrar su propio idioma, y algo más: se descubre a sí mismo. "Estos poemas —confiesa— me señalaron el dominio de la personalidad". En todo caso fueron el comienzo no sólo de una poesía más honda y personal, sino también de una poesía como exploración de la realidad. Impulso material y a la vez trascendente, posesión de las cosas, raptó, delirio de los sentidos, oscuro destello de ser, esos poemas constituyeron el núcleo germinal del libro que hará de él un gran poeta: *Residencia en la tierra*. Los demás poemas que integrarán el primer volumen serán escritos en un período alucinante y abismal: la experiencia en el Oriente (Birmania, Java, Ceilán) entre 1927 y 1932. Período de desesperación, de soledad, de caos interior, Neruda vive entonces una suerte de *saïson en enfer*. Pero el descenso al infierno no se da sin una confrontación lúcida consigo mismo y con el mundo. El primer estudio del hombre que quiere ser poeta es el total conocimiento de su alma, decía Rimbaud. Si Neruda se sumerge en sus propias tinieblas es porque siente necesidad de un autoconocimiento más profundo. Dividido entre la luz y la sombra, llega, sin embargo, a vislumbrarse a sí mismo. Aspira entonces a una empresa creadora más radical— tiene, como él mismo dice, "ambiciones expresivas bastante sobrehumanas". Intuye que en la poesía de su tiempo "hacen falta los tonos sobrehumanos, algunos coros solemnes y desinteresados". Se propone llenar esa falta: por ello tiende hacia una poesía mágica, sacramental, enraizada en la pasión. En su correspondencia de esos años, llega a escribir: "El poeta no debe ejercitarse, hay un mandato para él y es penetrar la vida y hacerla profética: el poeta debe ser una superstición, un ser místico". Busca, además, un conocimiento del mundo que no tenga antecedentes en la cultura o en la inteligencia, "una absorción física del mundo, a pesar y en contra de nosotros".

■ De manera que cuando aparecen los dos primeros volúmenes de *Residencia en la tierra* (Chile, 1933; Madrid, 1935) se tiene la impresión de que algo deslumbrante y único ha surgido en la poesía moderna. García Lorca llega a definir a su autor "como un poeta más cerca de la muerte que de la filosofía; más cerca del dolor que de la inteligencia: más cerca de la sangre que de la tinta". En esta espléndida frase del poeta español se condensa todo lo que Neruda representa



ba entonces, todo lo que, en cierta medida, aunque con signos distintos, seguirá siendo después. Pero una poesía absorbente y dominante como la suya no podía dejar de provocar discrepancias profundas. "Un gran mal poeta", lo llamará Juan Ramón Jiménez, paradoja que deja de encerrar cierto reconocimiento. Habrá ataques más feroces. En Chile los encabezan el propio Huidobro y, sobre todo, Pablo de Rokha, cuya zaña y obcecación antenrudianas se han vuelto memorables. Así, esta poesía de la pasión despierta, a su vez, las pasiones más opuestas: la admiración y el odio desmedidos van desdibujando, y hasta distorsionando, su verdadera imagen. A ello contribuyen no sólo el élan y la naturaleza misma de que se nutre, sino también la vida del poeta, especialmente su militancia política. El compromiso ideológico de Neruda se desplaza con frecuencia del sincero fervor (España en el corazón) al peor de los sectarismos (*Las uvas y el viento*). Pero aún hay más, ese compromiso lo conduce de un extremo al otro en el plano estético: de la vanguardia poética al más simplista realismo socialista, cuyos principios comparte al menos teóricamente. Ante tales contradicciones resulta menos inexplicable la polarización y la confusión de la crítica. Pero lo más importante es que más allá de esa inextricable fusión del poeta y el político, más allá de los vaivenes y de la versatilidad de Neruda, su poesía ha seguido fluyendo de manera incesante. Año tras año, sus libros se multiplican y cada uno de ellos ofrece una nueva imagen. Posiblemente hay pocos poetas en la actualidad que hayan escrito tanto como Neruda. El visionario se ha vuelto artesano que pone más empeño en la cantidad y el trabajo mismo. Ello, sin embargo, es significativo. La amplitud, con todos los desniveles imaginables, y el carácter polémico no han hecho fácil una visión ecuaníme y total de su obra. Esta visión nos la da Emir Rodríguez Monegal en su

libro *El viajero inmóvil*. Libro a la vez apasionante y aleccionador: nos introduce en el centro mismo de la aventura creadora y vital de Neruda, y nos ofrece el testimonio de una crítica ejemplar —no ejemplarizante— por su inteligencia y su método.

■ Se puede o no estar de acuerdo con muchas de las apreciaciones de Rodríguez Monegal; lo que no se puede negar es la eficacia de su mirada crítica: el poder iluminador y penetrante que la asiste. Rodríguez Monegal es el crítico por excelencia, o, como diría Eliot, el supercrítico: no está movido ni por el simple fervor ni por complicidades con una práctica literaria. Estudia la obra como algo ajeno a él, pero con la cual de alguna manera se identifica y por lo tanto reconoce su calidad. Tiene, por ello, el don de la crítica verdaderamente creadora, o "poética", como la definía Baudelaire. Pero que no se confundan los términos: crítica "poética" no alude para nada a ese ejercicio impresionista en el que la lucidez y el análisis se ven reemplazados por un supuesto lenguaje lírico que pretende así "recrear" el sentido de la obra. Parafraseando lo que en Rayuela dice Cortázar de los lectores, podría afirmarse que estamos en presencia no de un crítico hembra, sino de un crítico macho: el que dilucida y problematiza su relación con la obra. La crítica de Rodríguez Monegal es "poética", decíamos, en la medida en que sabe situarse dentro de la pasión misma que engendra a la poesía de Neruda, sin rehuir las contradicciones ni aun los excesos de esa pasión. Pero, al mismo tiempo, no cae en la actitud "parcial, apasionada, política" que para Baudelaire era esencial en el crítico. La participación profunda en la obra no le impide asumir cierta distancia frente a ella; esa distancia le permite valorar y reconstruir la tentativa poética de Neruda sin desviarse y sin hacer concesiones. Es verdad que a veces esa distancia resulta demasiado neutral. Cuando se reconoce que Neruda es "un poeta que no quiere ni puede ser analizado sólo en términos estéticos", no hay por qué ceder siempre a los propósitos o a las intenciones del autor. De ser así todo sería aceptable. En tal sentido, Rodríguez Monegal acepta, sin cuestionarlas mucho, algunas de las contradicciones de Neruda. No hablamos simplemente de su compromiso, sino de ese compromiso cuando se convierte en fetichismo. Es sabido por ejemplo, que Neruda ha pasado de la idolatría a Stalin (en *Canto General* y *Las uvas y el viento*) a su implacable acusación (*Memorial de Isla Negra*). El error de Rodríguez Monegal es aceptar esta conversión (¿o reconversión?) de Neruda como un acto en verdad espontáneo, y no como un cambio

que sospechosamente se ve precedido por un cambio táctico y político, al cual Neruda no contribuye sino tardíamente. Es difícil ver a un poeta de la grandeza de Neruda tan sólo como un instrumento. Pero cuando la poesía se compromete a un nivel puramente estratégico, los poetas son presa de las malas jugadas del destino. En cierta medida, esto le ha ocurrido a Neruda. No se nos oculta, y lo comprendemos, el drama que ello implica. Un gran pensador como Lukács parece haberlo vivido también en su obra. E igualmente otro escritor comunista como Louis Aragón, quien, no por azar, desdén ahora y aun ridiculiza cualquier "engagement". No se crea, sin embargo, que todo es neutralidad en Rodríguez Monegal. Pocas veces, como en su libro, se han puesto de relieve las inconsecuencias, los altibajos, las concesiones y el simple proselitismo de Neruda. Sólo que ello está hecho, y es lo admirable, con sutileza e inteligencia, sin caer en la zaña de sus habituales detractores.

FABULAR LA EXISTENCIA

■ Dejemos, por ello, estas mínimas objeciones que nada significan frente a las grandes excelencias del libro de Rodríguez Monegal. Por primera vez tenemos, a través de él, una visión amplia y, quizá, por ello mismo, nueva de Neruda. Su autor lo titula "Introducción a Pablo Neruda", pero en cierta medida es una introducción bastante exhaustiva. Lo es, en primer término, en cuanto al conocimiento de la vida del gran poeta. Manejando una copiosa bibliografía, cartas, documentos y testimonios directos, Rodríguez Monegal va reconstruyendo paso a paso una existencia que resulta tan compleja como la obra a que da lugar. No hace esta reconstrucción con un simple afán biográfico, y por ello no se queda en la relación puramente cuantitativa de hechos. Parte de una intuición esencial: la íntima relación entre la experiencia vital de Neruda y su poesía; pero para llegar a algo más concluyente y revelador: esta poesía no es una crónica realista de aquella experiencia, sino su fabulación. Como Whitman, Ezra Pound, y yo añadiría Borges, Neruda es de los poetas que inventan su vida. "Cada libro importante, cada etapa definitiva de la trayectoria poética de Neruda produce no sólo poesía —anota Rodríguez Monegal— sino también una "persona". Lo que el propio Neruda parece justificar cuando, ya en su madurez escribe: "Ahora me doy cuenta que he sido / no sólo un hombre sino varios". Esas personas, por supuesto, son más virtuales que reales. Son, si se quiere, artificios poéticos, máscaras. Con agudeza, Rodríguez Monegal recuerda que en latín la máscara se llama persona. Y esto le da a su estudio un valor distinto al habitual; se trata sobre todo de una biografía simbólica. De ahí que no trate de confundir al Neruda real con su poesía. Lo mejor y más profundo de esta poesía se justifica en sí misma, más allá de los actos, los compromisos y aun las declaraciones teóricas del hombre que la escribe. Siempre hay un hiato, como decía Sartre, entre el hombre y el escritor, entre la vida y la obra. Si la biografía que hace Rodríguez Monegal de Neruda tiene validez para su análisis estético, es justamente porque busca, sobre todo en los hechos, el sentido que luego encarnan en los poemas. Esos hechos se convierten en

imágenes, metáforas y personas, que son sucesivas y cambiantes y cuya última unidad no puede encontrarse sino en la superposición de ellas, es decir, en la obra total. Y es así cómo después de esta suerte de "retrato en el tiempo" que nos da de Neruda, el crítico pasa a explorar la obra misma del poeta.

UNA POESÍA DE LA MEMORIA

■ Estudiar toda la evolución de una poesía tan compleja como la de Neruda no es empresa fácil. Rodríguez Monegal lo hace con precisión y profundidad, a partir también de una intuición primordial: Neruda no es un poeta de poemas o de libros sueltos, es un poeta de ciclos. Esos ciclos se cierran pero a la vez se superponen como círculos que se propagan a partir de un centro hasta constituir una totalidad. El inicial poeta del amor, melancólico y desamparado, se continúa en casi toda su obra: entre "las furias y las penas" de su etapa agónica, y con mayor serenidad en el poeta del otoño. El poeta surrealista de Residencia se prolonga en algunos textos del poeta épico de Canto General. La materialidad genésica de este libro polifónico tiene su preludio en los "Tres Cantos materiales" de Residencia. Aun la fuerza material y telúrica de Canto General parece resonar aunque ya en tono menor y con un lirismo más íntimo, en las Odas elementales. La actitud neoclásica de este libro, en el que Neruda postula una poesía pragmática, se complementa luego con una actitud creadora más libre y hasta gratuita. "Mi obligación es esa / ser transparente", escribe en las Odas. "Toda claridad es oscura", replicará en Estravagario. Así, la poesía de Neruda se manifiesta en sucesivas secuencias, en cuyo dinamismo y movilidad existe siempre una coherencia que la inmoviliza. Lo importante del estudio de Rodríguez Monegal es haber sabido comprenderlo. Además de unos aciertos notables —la revaloración de un poema como Tentativa del hombre infinito, la consideración de Residencia en la tierra como una poesía abierta, en oposición a la tesis de Amado Alonso sobre su hermetismo—, hay precisiones en esta tercera y última parte de su libro que resultan verdaderos hallazgos. No sólo se llega a demostrar brillantemente, a través de cada uno de los libros del poeta, la existencia de esas diversas personas de que habló inicialmente. Lo más significativo es descubrir cómo esas personas encuentran su original filiación en la imagen del muchacho desamparado del Sur, entre bosques y lluvias, que aparecen en Crepusculario y que se convierte en imagen recurrente en los últimos poemas de la madurez de Neruda. Es decir, que toda esta vasta poesía es vista como una poesía de la memoria, como una tentativa casi proustiana de busca del tiempo perdido. A medida que pasan los años, Neruda se concentra en su pasado ("No tienes más recuerdo que tu vida"). Y como Proust, llega a recobrar su tiempo original. "Aquí están las raíces de mi sueño", dice refiriéndose a la comarca de su infancia, de donde partió y adonde finalmente regresa reconquistando su serenidad y también su absoluto. Así, como afirma Rodríguez Monegal, "este viajero de todas las latitudes del orbe está, en realidad, muy afectivamente arraigado en una sustancia inmóvil". Viaje a través del tiempo hacia la infancia y también hacia el dominio de la personalidad.



LEONORA CARRINGTON hada surrealista

La Dama Oval.
Leonora Carrington.
Prólogo y traducción:
Agusti Bartra.
Ediciones Era (Alacena)

JUAN SANCHEZ PELAEZ

Los cuentos que integran "La Dama Oval" fueron escritos por una muchacha inglesa que hacía pensar, según Henri Parisot, en la Bella Dama sin Merced, del poema de Keats, y en la adorable Titania del Sueño de una Noche de Verano. Ella iba a aparecer, nos cuenta Pierre Mabille, "antes de la guerra en el medio surrealista parisiense como un personaje maravilloso. Delgada, morena, las cejas espesas, los ojos brillando con un fuego singular sorprendía por una belleza que evocaba las princesas de la Escocia legendaria". André Breton a propósito de Leonora Carrington subraya el pensamiento de Michelet en el sentido siguiente: las hechiceras son bellas, y precisamente porque eran jóvenes y bellas se les condenó a la hoguera.

El primer contacto que tuvimos con Leonora Carrington sucedió de modo cabal a través de una experiencia del fuego. Era un documento, "Down Below", ("Abajo"), al cual se compara con "Aurelia" de Nerval, aparecido originalmente en la publicación surrealista VVV y que conocimos a través de la revista peruana "Las Moradas". En "Down Below" ("Abajo") como en "Aurelia", se trataba también de una situación vivida: Leonora Carrington que había vuelto a París para obtener la liberación de Max Ernst, huyendo de la invasión alemana, buscó refugio en España donde debía permanecer en una clínica psiquiátrica durante varios meses. En "Abajo", narra esta odisea, esta aventura dolorosa al borde del abismo, pero a ella aún datos muy reales y esclarecedores sobre las condiciones impuestas a algunos enfermos mentales.

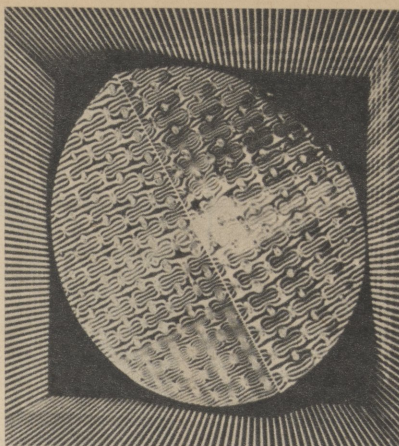
Con "La Dama Oval" es la nieve, la nieve invasora, símbolo de pureza. "Lucrecia se arrojó a la nieve, que ya tenía mucho espesor, y se enroscó dentro de ella gritan-

do: ¡Todos somos caballos!". Lucrecia es una niña que por defender sus sueños, será terriblemente castigada; sin embargo, los niños también imponen sanciones a los adultos. Pueden, por ejemplo, utilizar a una hiena amiga del parque zoológico y acabar con la presentación en sociedad y el primer baile. O asesinar a la reina, porque así lo decidió el consejo de ministros en una partida de damas. O sentir en fin, el lado necio, la respetabilidad e infinita indiferencia de los mayores. Los animales establecen asimismo el orden no siempre risueño, y a menudo cruel, de este inventario poético. Las frases se anudan unas a otras en una sucesión espontánea e imprevisible. ("Fui a buscar mi coche, pero el chofer, que carece de sentido práctico, lo había enterrado. Es para que crezcan las setas, me dijo. Nada mejor para las setas").

Leonora Carrington ha escrito en francés buena parte de su obra ("La Maison de la Peur", "La Dame Ovale", "Penelope"), casi del todo desconocida en nuestro idioma. Un texto suyo para la escena. "Une Chemise de Nuit de Flanelle", con una gran riqueza y seguridad en el diálogo vuelve a retener el poder alucinatorio y la seducción verbal de sus mejores narraciones breves. Ha participado activamente en la pintura moderna, desde la época de "Minotaure", en 1933, junto con Max Ernst, Hans Bellmer, Giacomo Brauner, Dominguez, W. Paalen, Toyen, Balthus, Calder, Ubac, Mata, fecha aquella de la multiplicación internacional del surrealismo y la exportación de todo el "dominio plástico extra pictórico".

Este otro e inquietante mundo de Leonora Carrington, "La Dama Oval", trae siete collages de Max Ernst. Estamos en deuda con Agusti Bartra por su hermoso prólogo y cuidada traducción.

A CERCARSE a las proposiciones de Le Parc en función de crítico o ensayista es un eufemismo. Fueran más aceptables las aproximaciones de un psicólogo o un sociólogo y hasta de un político. Porque lo que importa fundamentalmente aquí no es la cosa estética —su problemática, su ejecución, sus contenidos trascendentes— sino la receptividad que ella origina. Se trata de un viraje drástico en la actitud creadora que constituye el desenlace de ritmos profundos en la historia del arte. El propósito ulterior de toda creación había residido sucesivamente en la condición mágica, la transcripción de mitos paganos y escenas cristianas, el repertorio zoomórfico y antropomórfico. Se detuvo en el naturalismo místico y se vio reducido a un realismo fundado en lo concreto y lo racional. La etapa expresionista que comenzara por centrar el carácter en el tema propuso la deformación y luego el rechazo de la figuración. Las formas abstractas permitieron derivar el énfasis expresivo apoyado en el mundo del hombre hacia el tema sin anécdota del artista en sus energías

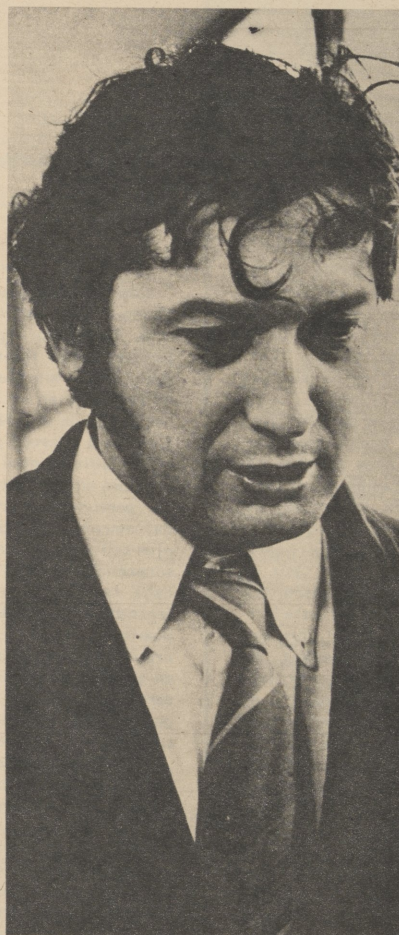


las Qué de LE PARC

psíquicas. Hasta aquí dos constantes opuestas: una sostiene que el hombre pertenece al universo y está sometido a poderes supranaturales, y otra lo libera y lo impulsa a tomar conciencia del mundo y de sí mismo por el pensamiento. Las ideas-fuerzas oscilando a su vez entre un estado de ser (tendencias clásicas) y un estado de devenir (barrocas). A intervalos la imaginación se ha adueñado de las formas para interrumpir su secuencia, pero la gran ruptura no ocurre sino cuando el arte (y por fin el artista) descubre que no hay libertad en la expresividad del sí mismo.

Cabe al Groupe de Recherche d'Art Visuel el traslado del énfasis expresivo —por primera vez— **hacia el espectador**. El y su condición receptiva. El y su capacidad imaginativa. Se trata de generar su comunicabilidad. Es la **función nueva** de la cosa estética. El artista nuevo quiere saber de este observador sumiso, sacudir la indolencia en que se ha refugiado durante siglos. Rechaza su indiferencia benévola y golpea con toda suerte de recursos a las puertas de su sensibilidad. La invención de estas formas está condicionada de tal modo a ese activo compartir que el espectador es parte de la formulación creadora y el artista a su vez espectador. Se desecha el monólogo para entablar un diálogo previsto. Se quiere comprometer al hombre —dice Le Parc— en una acción que desencadene sus cualidades positivas en un clima de comunicación a interacción.

Estamos además ante el proceso de des-reificación del artista y la obra de arte. La intervención del observador necesaria para hacer **vivir** estas estructuras —que dependen además de espejos, motores, poleas, resortes, cremalleras, molinetes, rolineras, muelles, péndulos, electricidad y cuanto recurso mecánico exista— destruye la mistificación acumulada sobre tantas obras preservadas en museos y sótanos. ¿Querrá ello significar que la eternidad no está allí? ¿Que no son esos los valores del espíritu? Es posible que esa problemática se les escape pero si el arte deja de ser sagrado, intocable y eterno, también el artista se convierte en un hombre más. De creador en hacedor. Y como hombre más procura una inmediatez de comunicación con el hombre otro. Y del hombre solo a los grupos humanos. Hasta que el artista también se integra a grupos —otra idealización es destruida: la del ser único y excepcional— para defender el concepto de investigación como labor de equipo. Tal como ocurre en todos los órdenes de la actividad humana. Es posible que ello explique la inusitada persistencia del Groupe de Recherche d'Art Visuel en una dirección específica. Tan extrema continuidad —son diez años de labor silenciosa mientras transcurren tantas tendencias a las que se unen tantos artistas —explica además su acelerado avance hacia si-



clara diamant de sujo

tuaciones nuevas.

Buckminster Fuller objeta que el público no ha podido seguir las **realidades evolutivas** de la ciencia porque los hombres de letras carecían de analogías o modelos conceptuales que les permitieran ser explícitos. Pintores y escultores han podido sondear intui-

tivamente en los procesos de pensamiento que convergen hacia una **visión** de la creatividad. En tendencias como la del Arte Minimal o de las Estructuras Primarias se ha procurado visualizar los fenómenos en términos de estructuras totales. En Le Parc y los miembros de su Grupo —García Rossi, Morellet, Sobrino, Stein e Ivaral— se observa la condensación gradual de ideas abstractas en imágenes que constituyen las formas nuevas. Tales proposiciones pueden desconcertar los hábitos de pensar y sentir. Se reconoce que el impacto es de naturaleza vital. Una euforia, un estado de aceptación sin indagación se apodera del público en un vaivén de comunicación permanente. Se advierte que lo estético es una condición cualquiera. Pero sabemos tan poco de cómo este impacto se convierte en emoción y menos aún de su relación con las ideas y la acción! Debemos aceptar la experiencia como se nos da.

En música, nota y silencio son interdependientes. Los silencios son el espacio en que la nota no transcurre. El compositor resuelve la condensación gradual de sus imágenes en una tensión que es tiempo. Las artes visuales han incorporado ese contexto a su problemática y ello significa que el espectador debe abandonar la indiferente, aburrida pasividad con que pasa revista a las obras expuestas en una galería o un museo para lograr una vivencia integral. Es también evidente que se tiende a una desmaterialización de los hechos para forzar nuestra credulidad. Se trata de dar estabilidad a la pura contingencia. Se sobreestima la instantaneidad. Se procura una predominancia de la continuidad. La obra no se cumple sino en la experiencia que de ella tiene el contemplador. Por lo que se hace imperioso —sostiene Bartlett Hayes— entrenar las facultades de percepción, intuición, invención colectivas y hacer de ello un elemento básico del sistema educativo. De allí, el concepto de los Múltiples.

Interpretar la aparición de los Múltiples como un proceso de "industrialización" de la obra de arte es reducir sus consecuencias a nada. Se puede hablar de "liberar al espectador de la obsesión de la posesión". Se puede conjeturar lo oportuno de una profanación de la obra de arte. Pero el propósito fundamental de los Múltiples, a nuestro entender, es ampliar la órbita de repercusión de cada uno de estos fenómenos visuales diez, cien y mil veces si fuera posible. El espectador nuevo ha aceptado la participación activa que se le propone. Traspuesto el muro de láminas reflejantes que lo separa de y lo incita a entrar en la órbita. Le Parc, ha respondido a otro sentido del espacio y el tiempo. Ha comprendido que la distorsión es la posibilidad de ver las cosas como son. Que la luz pulsante, rasante, refleja —cosa que está, es o se hace— es el portento de lo visual. Que el movimiento desmiente la inercia y la totalidad de una estructura. Que las placas espejos sirven para multiplicar y dividir simultáneamente. Que un espacio táctico, implícito, virtual es también real. Que el tiempo es factor de creación permanente. Romero Brest lo enuncia con total definición: "El reemplazo de las imágenes concretas y planas que aluden al espacio por las imágenes abstractas y espaciales que fluidamente provoca el movimiento, intensifica la dialéctica que conduce finalmente a la ubicación del hombre en la **verdad funcional**." Luego es posible que el hombre no se conforme con la participación pseudo-activa condicionada y prevista por el creador. Y puede ocurrir que se libere totalmente de las formas propuestas y decida inventar sus propios qué.

La crítica ha tardado en reconocer que se halla ante una fenomenología nueva. Asida a esquemas que carecen de vigencia ante problemática tan diferente, pretendió encasillar el movimiento en la denominación de "arte tecnológico." Por nuestra parte nos hemos ubicado aquí en una concepción no crítica aunque profética. Territorio de todos y de nadie. Para decir que toda obra —también éstas— es testimonio de civilización. Y que la aseveración profunda que surge de estas búsquedas es la de que el hombre vuelve a tener necesidad del hombre.

ante la exposición de Le Parc

REFLEXIONES DE UN ESPECTADOR

QUISIERA exponer, con sencillez y claridad, algunas reflexiones suscitadas por la exposición de Le Parc, en el Museo de Bellas Artes. Voy a formularlas tal como las hilvané, frente a las obras que estaba contemplando, prescindiendo de todo concepto que no sea capaz de controlar. Si me decido a presentarlas de este modo es porque creo que, dentro de su posible ingenuidad, pueden tener algún interés como reflejo de la reacción de un cierto tipo de espectador ante la tan discutida muestra del pintor argentino. Mi primera reflexión, ante las obras de Le Parc, surgió de la constatación intuitiva de que me encontraba frente a un intento de manifestar la luz y el movimiento en sus formas más puras. Reconocí de inmediato la enorme significación estética que este hecho implicaba. Tradicionalmente el arte había expresado tan sólo el movimiento en los entes naturales: estaba ante unas obras que trataban de expresar el movimiento puro, el movimiento en sí. Dentro de la misma tradición, el arte había plasmado también la luz solar, pero en la naturaleza o en el mundo de los objetos cotidianos: ahora veía un esfuerzo, en base a la utilización de la luz eléctrica, para plasmar la luz en su forma más pura, despojada de los objetos que iluminaba. ¡Movimiento en sí, luz en sí, en sus formas intrínsecas! ¡Captación dinámica de lo lumínico y lo cinético! ¡Un nuevo mundo en la historia del arte!

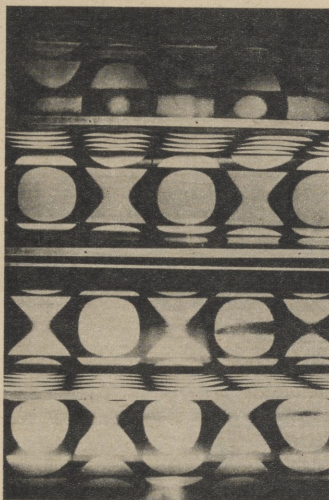
A partir de esta primera reflexión, reconocí también el aspecto material y expresivo de las obras de Le Parc. En la medida en que estas obras intentaban la simple exposición del movimiento en sí, de la luz en sí, desligados de sus formas naturales, el medio o el instrumento expresivo no podía ser otro que el montaje, el artefacto, el aparato, el recurso. Cuando en la pintura tradicional se pintaba, por ejemplo, el salto de un caballo para brindar una impresión de movimiento y de vida, el caballo que aparecía en el lienzo no era, por supuesto, un recurso. Lo mismo ocurría en la representación de un campo de trigo bajo la luz explosiva del verano. En ambos casos el propósito del artista era expresar estos entes en la plenitud idealizada de todas sus manifestaciones, representar la idea o esencia del caballo y del trigo, en su máxima riqueza, a través de una representación singular y sensible. Si, por el contrario, como ocurría en las obras de Le Parc, se trataba de plasmar la luz y el movimiento en su pureza, liberados de todo receptáculo natural, ¿no era indispensable la utilización de un armazón material indeterminado, que funcionase para tal propósito? ¿No era evidente, además, que

esta armazón podía prescindir perfectamente de cualquier propiedad representativa, con tal de conservar, en primer término, una simple propiedad **suscitadora**?

A partir de esta segunda premisa de mi reflexión, me di cuenta de que la óptica estética que requerían las obras de Le Parc era, en cierto modo, la inversa de la óptica tradicional. Se trataba de hacer un esfuerzo para prescindir de la expresión material de tales obras y concentrarse en lo que ellas trataban de suscitar. Digo un esfuerzo porque en la simple inmediatez constataba que el armazón material, el artefacto, el recurso, tendían a prevalecer sobre la suscitación. Mi vista quedaba atrapada en la materia. Al contemplar, por ejemplo, un anillo de plástico que se retorció, como una materia viscosa, sobre un plano vertical, mis ojos quedaban presos en los soportes metálicos que sostenían el anillo y le imprimían su peculiar movimiento. Una vez descubierto el mecanismo, me era cada vez más difícil retornar al movimiento del anillo; tenía la impresión de que había descubierto la trampa. Esta impresión tendía a repetirse. La luz, el movimiento quedaban presos, por así decirlo, en el medio material que los suscitaba y en la medida en que este medio material era un simple recurso, sin fusión intrínseca con lo que suscitaba —en general era, incluso, antiestético— todo el efecto de la suscitación quedaba amortiguado, reducido a una mínima expresión.

Traté de buscar una explicación más precisa de la inadecuación que observaba entre el recurso expresivo y su finalidad suscitadora. Lo primero que se me ocurrió fue pensar que esta inadecuación provenía de que el medio material o expresivo se había logrado por un procedimiento artesanal rudimentario. Mas ¿por qué recurrir a la artesanía cuando la ciencia, a través de la tecnología, brindaba hoy al hombre tantas posibilidades maravillosas? Deseché la idea de que hubiese en ello un cierto prurito por conservar la imagen tradicional del artista. En un arte, como el de Le Parc, que postulaba una ruptura total con el pasado y sus formas sacralizadas, no cabían este tipo de consideraciones. ¿Se trataba entonces de una falta de preparación científica y tecnológica del artista o de una falta de recursos económicos? Tenía que ser forzosamente esto porque resultaba evidente que, a través de los recursos de la física, la química, la psicología, podían crearse aparatos mucho más perfectos, capaces de suscitar la pureza del movimiento y de la luz hasta límites insospechados. Se me ocurrió entonces establecer una

comparación. En vez de imaginar a Le Parc clavando sus clavos, recortando sus tiras de plástico, fabricando sus modestos ingenios eléctricos y mecánicos, imaginé un equipo de físicos, químicos, psicólogos, en una gran sala ultramoderna, discutiendo complicadas ecuaciones, instruyendo a grupos de técnicos que construían aparatos y ambientes especiales para suscitar efectos estéticos sobre la luz y el movimiento. Los psicólogos especialmente estaban sumamente ocupados. Estudiaban aten-



tamente el fondo del ojo, hacían experimentos sobre las conductas perceptivas, examinaban con sumo cuidado los ambientes especiales y los sistemas de condicionamiento. Entre ellos se suscitaban largas discusiones de carácter científico. Además, cuando aparecían los economistas, escoltados por un sinnúmero de jefes de producción, de jefes de ventas, de jefes de relaciones públicas, las discusiones degeneraban en un cambio de gritos e improperios. Los economistas exhibían listas de pedidos, hablaban de retardo en la producción, de grandes pérdidas, de colapso económico. Los psicólogos, por su parte, respondían invocando los sagrados principios del arte, la miseria de la economía, amenazaban con renunciar.

Detuve mi divagación en este punto y al evocar de nuevo la imagen de Le Parc artesano, en su pequeño taller, sentí que había en ella algo indudablemente más hermoso, más humano, más trágico. Pero, ¿qué importancia podía tener todo esto? No se trataba evidentemente de valorar el arte a través del esfuerzo personal, ni de hacer frases metafísicas y retóricas sobre el espíritu; se trataba sencillamente de pensar en las posibilidades verdaderamente grandiosas de un arte que podía ser tecnificado, en plan científico, y arrancado de las contingencias y caprichos de la creación subjetiva. ¿No era esto, en el fondo, lo que insinuaba la muestra de Le Parc? ¿No constituía ella, en cierto modo, un punto de partida en esta dirección? Recordé entonces que Adorno y Korkheimer, en su libro "Dialéctica del iluminismo", dedican un largo capítulo a lo que ellos llaman "La industria de la

cultura". Dentro de esta industria, apoyados en un descomunal montaje de recursos materiales, de sistemas de condicionamiento y, sobre todo, de intereses económicos, se encuentran ya, desde hace mucho tiempo, la radio, el cine, la televisión, la literatura. ¿por qué no pensar ya en la incorporación definitiva de la plástica? La obra de Le Parc brindaba, sin ningún género de dudas, una magnífica oportunidad. Lo que sin duda era difícil con el arte de un Rafael o de un Fidias, me parecía en cambio bastante sencillo con el arte del pintor argentino. Este se movía ya, aunque en forma rudimentaria, por el camino de la tecnificación. Trabajaba, en efecto, sobre datos científicos, utilizaba recursos tecnológicos, no intentaba transmitir ningún estado interior, ninguna concepción del mundo, ningún sentimiento telúrico, ningún conocimiento, ¿qué impedía, pues, una industrialización en gran escala, sobre bases verdaderamente científicas, de un arte totalmente objetivo?

Un nuevo interés cambió, de pronto, el rumbo de mis reflexiones. Había oído decir a Le Parc algo maravilloso. En un programa de televisión había afirmado que una de las preocupaciones capitales del grupo pictórico, al que pertenecía, era el logro de una comunicación recíproca entre la obra de arte y el espectador. Se trataba de que el espectador abandonase su pasividad. Frente a la actitud inerte de la simple contemplación, frente a la recepción de un mensaje estético ya elaborado, había que brindar al espectador la posibilidad de una intervención práctica y creadora. Pude darme cuenta en seguida de que, en efecto, esta intervención existía. El público metía los dedos en todas partes. Un señor muy serio, por ejemplo, empujaba suavemente una pelota colgada de un hilo de goma. Un grupo de niños forcejeaban para apretar un botón eléctrico. Más allá, una señora manipulaba encantada un espejo de mano sobre una caja llena de bolas de plástico. Otra joven hacía extraños gestos ante la luz de un reflector. Había en la sala como un gran aire de fiesta, de juego casi infantil. Había, sobre todo, una liberación. El arte había perdido de pronto toda su gravedad cultural. Ya no era más una forma de conocimiento: ni el reflejo marxista de la realidad, ni la realización hegeliana de la idea. En la medida en que el público había captado esta transformación parecía sentirse como quien se libera de un pesado fardo. Todo el mundo hablaba en voz alta, reía, manipulaba los objetos. Me acerqué a la pelota roja y la empujé con cierta discreción, como quien no desea ser visto. La pelota se puso a dar grandes saltos elásticos. Traté de seguirla con la vista y esperé. Había algo gracioso y juvenil en sus movimientos. Cierta ritmo de atleta. Era todo. Se acercó un niño y la volvió a empujar con mayor fuerza. La pelota empezó a hacer locuras. Nos miramos sonrientes, satisfechos, maliciosos, identificados. ¡Acabábamos de participar juntos en la creación de una obra de arte! Entonces abandoné la sala de exposición pensando con tristeza en aquel niño.

entrevista a adriano gonzález león

La personalidad de Adriano González León ha estado siempre subrayada por una actitud apasionada y polémica. Es un hombre normalmente intranquilo, agitado y vital, en ese tono de quien se halla en permanente vigilia de sí mismo y de los demás y que no se niega nunca a la acción. Su visión de las cosas y del mundo no está —como en la mayoría de nuestros intelectuales— fijada por un límite de estímulos netamente provincianos, y de allí que su actitud resulte en muchos casos desafiante. Esa apertura amplia, generosa, combativa, caracteriza también su literatura. No hay en

Adriano nada tangencial. Al contrario, puede pecar de exceso, y es que Adriano parece tomar todo en serio: vida, comunicación, creación y arte. Pero no con la seriedad rígida, orgullosa o quietista incapaz de cualquier empresa constructiva, sino con la gravedad que es consecuencia de la meditación en la desigual condición humana. La creación ocupa

y absorbe en Adriano el núcleo de sus intereses. Su vida y su voluntad están en función de ella. Es la forma de decantar sus experiencias, de exaltar el tiempo del hombre y la confianza en la palabra como elemento de comunicación y de diálogo. Sus cuentos, antes que resultado de un trabajo o de una capacidad, son imagen generalizada de ese intento vivencial, de esa profesión de fe en la realidad verbal. Diremos que Adriano es un escritor que explora no sólo en su propia memoria, sino también en el universo turbador del lenguaje. No trata de inventar una salida sino de iluminar su mundo y dar testimonio de esa tentativa. En 1959 la Editorial Goyanarte publicó una segunda edición de su primer libro de cuentos: "Las hogueras más altas", y ahora, recientemente, Jorge Álvarez incluye "Hombre que daba sed" en su colección Narradores Latinoamericanos. Estos dos libros y su próxima novela hacen de Adriano un escritor presente y viviente en nuestra literatura.

E. P.

para un escritor enfrentarse con el público implica una enorme responsabilidad

EP.—Con una distancia de ocho años has publicado dos libros de cuentos: LAS HOGUERAS MÁS ALTAS y HOMBRE QUE DABA SED. ¿Qué significado tendría para ti —dentro de lo que te has propuesto como objeto de tu narrativa— cada uno de estos libros y qué relación de cercanía o disparidad encontrarías entre ellos?

AGL.—Publicar un libro es como dejar trozos de uno, asumir un compromiso. Héctor Guillermo Villalobos, quien ayudó a formar mi conciencia de escritor, me dijo, cuando le mostré un primer trabajo, que enfrentarse con el público implicaba una enorme responsabilidad. Siempre tuve presente aquella frase y su ánimo generoso y su espíritu vigilante me sirvieron de estímulo. Me daría por satisfecho si a estas horas, en cualquier lugar del país donde se encuentre su soledad de poeta, él siente que no lo he defraudado.

Y es que escribir, por encima del hecho técnico, es una necesidad vital. Las cosas vitales no pueden derrocharse impunemente, en aras de la simple figuración. Cuando uno deja testimonio de sus visiones compromete el instrumento fundamental de su contacto con el mundo. Y ello no puede desparramarse alegremente. Algunos compañeros que deseaban comenzar su combate literario me hicieron preguntas en este sentido. Respondí siempre que la literatura no es, como ciertos refrescos, un problema de cantidad. Sábato y Rulfo, a sus años, tienen publicadas sólo dos obras de creación. Ellas bastan para ofrecer un mensaje fundamental de sus tareas y están a varias millas de distancia de tantos desesperados que se han dedicado profesionalmente a acrecentar sus *curriculum*s. A muchos les hubiera valido mejor guardar silencio, reflexionar, ser prudentes, y no desvirtuar su talento y su sensibilidad por ligereza o por afán de hacer carrera.

En mi caso particular, "Las hogueras más altas", a falta de otras armas y otra pericia, salieron a cumplir una batalla por mí. Ya antes había ensayado en los periódicos y revistas, había preguntado, había acatado enseñanzas. Los flancos débiles que el libro ofrece no son en ningún caso resultado de la precipitación. Son productos quizás del entusiasmo y el desajuste verbal. De todos modos me sentía contento de poder transmitir mis vivencias en una forma que dejaba de lado los recursos de lo pintoresco y tradicional. Quizás por huir de la retórica manida uno puede haber caído en el extremo opuesto, haciendo demasiados préstamos a la poesía, embriagándose de palabras y olvidando la acción. Sin embargo, el misterio y la desolación de los personajes reales que acosaron mi infancia estuvieron trasposados en personajes inventados, en base a la certidumbre de que nuestras gentes no eran sólo paisajes y esquemáticos conflictos sociales, sino que poseían una rica y hasta pavorosa vida interior.

En "Hombre que daba sed" he querido ser más concreto. Si no lo he logrado, entonces ha-

brá que comenzar de nuevo, seguir buscando. Todavía no he logrado impacientarme. Y tampoco creo que haya una disparidad notoria entre este libro y el primero. Hay una prolongación de atmósfera, una investigación sobre hechos pasados que en mi memoria siguen teniendo presencia válida y sirven para arrojar cierta luz sobre un presente contradictorio y aún enigmático. Los hombres no han vivido en balde y todas sus sensaciones pasadas se aglomeran para ayudarnos a descubrir el porvenir. El último relato del libro es la historia de una solicitud. Vicente Cunarroza, hombre buscado obstinadamente por tres personajes disímiles, se transformó, más allá de la carne y los huesos, en una especie de ser mítico que de pronto existía en el solo afán de los buscadores a los cuales él les comunicó su propia sed, un afán y un deseo que no se extinguen, porque, la pesquisa interior no se extingue y en las frases finales nos enteramos de que "Vicente Cunarroza se mudó varios pueblos más allá".

EP.—Como cuentista eres la persona indicada para responder a esta pregunta —que en realidad es doble: ¿qué valor ilustra o representa para ti —frente a la narrativa en general— el cuento o, en otras palabras, siendo el cuento, según se dice, una modalidad narrativa de menor alcance y de mayores limitaciones y dificultades que la novela ¿por qué escribes cuentos?

AGL.—El cuento no es una modalidad narrativa de menor alcance; por el hecho de que su dimensión en cuartillas, sea menor a la de una novela. Un cuento es fundamentalmente un estado emotivo, un estallido, una confrontación furiosa y rápida con un estado vital. Si esa confrontación resulta válida y logra comunicar algo al lector, su eficacia es tan perdurable como una obra de setecientas páginas. Nadie podría dejar a un lado texto tan admirable como el de Don Illán el Mágico, del infante Don Juan Manuel, para quedarse a solas con el Quijote o Gargantúa. Así como muchos podrán encontrar una verdad trascendente tanto en las grandes páginas de "Humillados y Ofendidos" como en esa precisa y singular estampa de Chejov, donde un cochero quiere contar la muerte de su hijo y después de algunos diálogos frustrados con varios seres humanos, termina haciendo del caballo el único interlocutor de su tristeza.

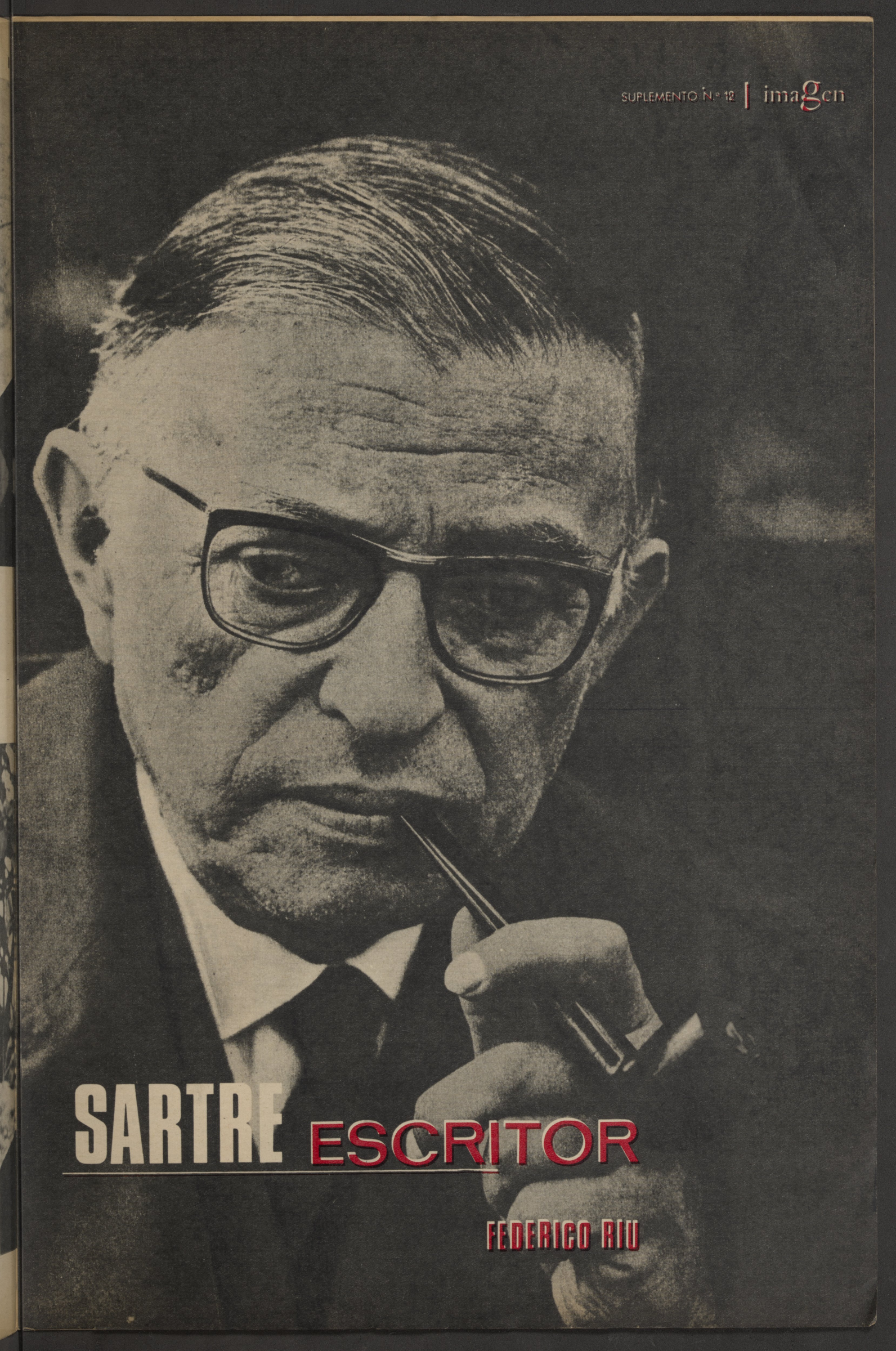
Daría entonces que uno se expresa en términos de cuento o en términos de novela, según las necesidades y los matices de las emociones que le cercan. Ambos instrumentos son perfectamente válidos y la humanidad está en deuda por igual con Flaubert y Maupassant. Es probable que la novela signifique un problema de estructuración mayor y de mayor tiempo físico. Pero a veces ocurre que uno quiere apresar rápidamente sus visiones y escribe cinco cuartillas para impedir que los duendes se escapen por la claraboya.

EP.—Notamos que la mayoría de los personajes de tus cuentos, tanto en "Las hogueras más altas" como en "Hombre que daba sed", son seres que están sujetos a las contingencias del azar o a la fatalidad. ¿Qué refleja —social y psicológicamente— esta visión del hombre?

AGL.—Existe, sin duda alguna, un gran peso de la fatalidad en esos personajes. Pero esa fatalidad no se les impone como un mandato genético o de Dios. Ella no es sino el producto de una circunstancia real, agresiva y monstruosa, de la cual son responsables en igual proporción las limitaciones de un medio sórdido y primitivo, así como las mordeduras y las propias limitaciones interiores. De esa doble relación está hecha la historia de los hombres. Narrar que así vivieron y se pudrieron o se quedaron solos o volaron en pedazos unos cuantos seres, no significa complacencia y regodeo con un acontecer atroz. Aunque no está explícita en forma de manifiesto o de ideas, aunque no se haga discurso ni pedagogía (cuestiones que por otra parte nada tienen que ver con la obra de creación), creo que está contenida una protesta en el solo hecho de mostrar una desgracia. Ningún lector, si es que he logrado hacer comprender mi propósito, creo que dejará de sentirse solidario de los esfuerzos desesperados de Ramón Corrales y Camilo Ortiz por vengar sus humillaciones, así como de la dura soledad del campesino y el italiano Giuseppe, o de la trágica ansiedad de amor confrontada por Madan Clotilde y J.R. Nadie, pienso yo, querría que tales vidas y tales situaciones queden permanentes. A propósito he dejado para el final el relato de Vicente Cunarroza, porque su búsqueda nos compromete y el hecho de que nunca aparezca no significa la confirmación de una derrota. Es, al contrario, saber que existe la posibilidad desatada de cambiar el mundo, posibilidad que ni aún en los estadios de una sociedad superior debe morir, porque sólo en el permanente deseo de una transformación está justificada la tarea del hombre sobre la tierra.

EP.—Se ha acusado a la cuentística venezolana de centrar su atención obsesivamente en la temática rural, dando la espalda a los conflictos urbanos que nacen con la industrialización y nosotros advertimos que tus libros adolecen de esta tendencia. ¿Hay una razón sociológica o de cualquier otro tipo que te mueva a insistir en esa temática?

AGL.—Para mí hay temas que han resultado obsesivos. A lo mejor no me había colocado en cierta perspectiva para poder asumir otros hechos como materia de mis relatos: Ahora siento que han surgido nuevas obsesiones y ello incide en el trabajo que he acometido. Pero tal cosa ocurre de un modo natural y legítimo, cuando la real gana de escribir las enfrenta, porque el narrador no está obligado a ser un cronista, lisa y llanamente.

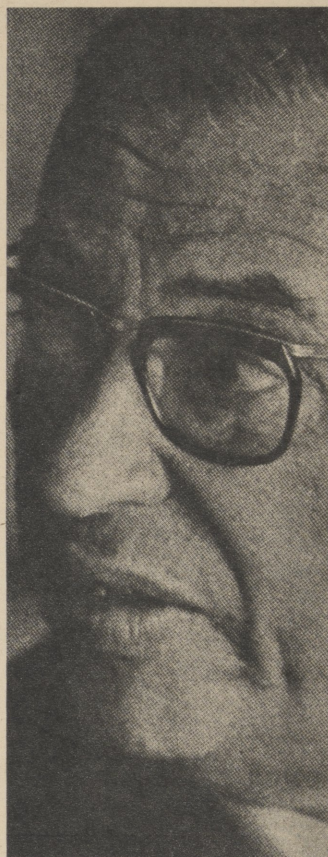


SARTRE **ESCRITOR**

FEDERICO RIV

SARTRE ESCRITOR

FEDERICO RIU



LA problemática humana del escritor, su responsabilidad y trascendencia en el mundo actual, no sólo ha sido un tema permanente de reflexión en la obra de Sartre, cuya exposición más acabada es el ensayo de 1947, *Qué es la literatura*, sino una forma de vivir, de encontrarse en el mundo, que ha tenido para nuestro filósofo una importancia y una gravedad extraordinarias. Si creemos en su obra autobiográfica *Las palabras*, la evocación de escritor se despierta y afianza en Sartre, durante los primeros años de su infancia, bajo la tutoría de su abuelo materno Carlos Schweitzer. Esta temprana vocación adopta a lo largo de su vida una serie de caminos distintos. Desde un punto de vista existencial, lo permanente en todos estos caminos, lo que en ellos se repite casi sin variación, como su forma o modo de ser, es un profundo conflicto que experimenta, a la vez, el hombre y el escritor en su relación con la realidad trascendente con el mundo físico y humano. La dialéctica de este conflicto acompañará a Sartre toda la vida⁽¹⁾. Con el mismo movimiento de las olas en la playa, vemos cómo se estira hacia la realidad, con un deseo ferviente de fundirse en ella, para luego retirarse hacia el mar interior, forzado por un movimiento de repliegue incontenible, ya incluido, como negación, en el impulso inicial. Esta oscilación permanente, cuya mediación es la palabra, la idea, la teoría, no tiene término en Sartre. Constituye el gesto definitivo de su vida, la elección original de su libertad, para emplear uno de sus conceptos filosóficos más importantes. En las páginas que siguen quisiera esbozar este conflicto del Sartre hombre y escritor, practicando tres cortes cronológicos en su obra. El primero lo situamos hacia 1930, época en que se inicia su formación

intelectual. El segundo, en 1947, año de la aparición de su famoso ensayo *Qué es la literatura*, que resume, en una visión retrospectiva, toda la década anterior. El último, por fin, lo ubicaremos en 1964, fecha de la aparición de *Las palabras*, el primer volumen de la autobiografía de Sartre. Vamos a empezar de inmediato con el primero de estos tres cortes.

primera fase: 1930

A partir de esta fecha, la pre-ocupación de Sartre parece concentrarse en su formación intelectual, que aspira a ser, a la vez, filosófica y literaria. La primera se expresa en un vehemente deseo de tipo cartesiano por encontrar un método que lo aproxime a la realidad. "No poseíamos —dice Simone de Beauvoir, en el segundo tomo de sus memorias, *La force de l'âge*— en ningún método concreto de explicación. Desechábamos la clásica psicología francesa, no creíamos en el behaviorismo; sólo al psicoanálisis concedíamos un crédito limitado". A este rechazo de la psicología conductista y del psicoanálisis experimental —que Sartre tratará de substituir más tarde con su propia versión del "psicoanálisis existencial"— hay que añadir una descalificación de la idea de "comprensión" de Jaspers y, lo que es más importante, de la filosofía de Kierkegaard, que apenas les interesó. Ninguno de estos procedimientos metodológicos, nos dice Beauvoir, era capaz de solucionar la antinomia teórica y vital que desgarraba a Sartre: la necesidad de que el universo conservase su significación real y la conciencia su propia autonomía frente a él. Por lo que respecta al método marxista, el propio Sartre ha resumido su posición inicial en el ensayo de

1957, "Cuestiones de método". Por un lado, la exclusión de Marx de los programas filosóficos de la universidad francesa de la época y, por otro, la deformación del materialismo histórico a través de una ortodoxia mecanicista preconizada por el P.C. francés, hicieron que la mayoría de los jóvenes intelectuales, de origen y tendencias liberales, buscasen el contacto con la realidad en otras posiciones distintas de la filosofía de Marx. El pensamiento fenomenológico de Husserl, desarrollado por aquel entonces con gran vigor en las universidades alemanas, señaló el camino a esta juventud intelectual. Su método descriptivo, su lema radical de "ir a las cosas mismas", su esfuerzo por soltar el lastre de la tradición filosófica, buscando recobrar la originalidad de los fenómenos, era un camino atractivo hacia la realidad que superaba con creces la vía angosta, abstracta y esquemática del marxismo vulgar. Por este camino, como se constata documentalmente en las historias de la filosofía contemporánea, se lanzaron la mayoría de los pensadores franceses representativos y entre ellos Sartre. La impresión que a éste le produjo la filosofía de Husserl puede verse en esta anécdota que cuenta la Beauvoir y que a mí me parece muy reveladora del conflicto que queremos estudiar. Cuenta la autora de *La force de l'âge*: "Raymond Aron había pasado un año en el Instituto Francés de Berlín y al mismo tiempo que preparaba una tesis de historia, había estudiado a Husserl. Cuando vino a París habló de este filósofo a Sartre. Pasamos una velada en el "Bec de Gaz" en la calle Montparnasse; pedimos como siempre la especialidad de la casa, coqueles al albaricoque. Aron señaló su vaso y dijo: Fijase, mi pequeño camarada, si tú eres husserliano, puedes hablar de este coquele y hacer filosofía. Sartre palide-

ció de emoción. Era exactamente lo que estaba anhelando desde hacía años: hablar de las cosas tal como las tocaba y que ello fuera filosofía.

Ya iremos viendo a lo largo de este libro, hasta qué punto este anhelo vital de inmediatez, que Beauvoir resalta en esta anécdota, se ha cumplido en la obra de Sartre. Desde un punto de vista filosófico, lo que Sartre captó inicialmente en Husserl, podemos verlo en su breve nota de 1939, "Una idea fundamental de la fenomenología de Husserl: la intencionalidad" (2). En esta nota, Sartre contrapone la posición genoseológica de Husserl a la corriente tradicional que metafóricamente designa como "filosofía alimenticia". Esta filosofía concibe la relación cognoscitiva como una deglución y asimilación del objeto a la propia materia ideal y representativa de la conciencia. Lo importante de la noción husserliana de intencionalidad consiste en que concibe el conocimiento como un movimiento de signo contrario a la posición anterior; para emplear la terminología de Sartre: como un torbellino que lanza a la conciencia, fuera de sí, hacia el objeto. Lo importante del comentario reside, sin embargo, a nuestro modo de ver, en la introducción de la idea de negatividad —que no es específicamente husserliana— pero que Sartre considera ya como un componente indispensable de la idea de intención. Pues si bien la conciencia está fuera de sí, hacia el objeto, que guarda o conserva frente a ella toda su realidad de cosa aparte, también está fuera del objeto, del ente en general, como un no-ente. Es de sobra conocido que

el esquema teórico: intencionalidad-negatividad constituye la categoría operacional básica de la ontología de Sartre.

Al lado de esta preocupación filosófica, que culminará en 1943 con la publicación de *El ser y la Nada*, Sartre despliega en la misma época una actividad literaria no menos importante. Tiene como la primera, en un comienzo, un marcado carácter crítico. Coincidiendo en los mismos gustos, Sartre y su amiga, Simone de Beauvoir, rechazan la técnica novelística de las generaciones literarias francesas, inmediatamente anteriores a la suya. En especial, los temas y el clima humano de sus obras representativas. Dos nombres extranjeros, en cambio, cobran para ellos una significación excepcional. Son éstos, Kafka y Dos Passos, unido este último a los escritores norteamericanos de la llamada generación perdida. El encuentro con Kafka, a través de su novela *El Proceso*, fue un acontecimiento imborrable. "Para nosotros —recuerda Beauvoir— fue uno de los libros más raros y más bellos que habíamos leído en mucho tiempo". Y el propio Sartre, en su ensayo sobre la literatura, en 1947, declarará que vio expresado en Kafka la condición humana. Sobre los novelistas norteamericanos señala Sartre, en el mismo ensayo, que reconoció en ellos a hombres desbordados, perdidos en un continente demasiado extenso (3). Por poco que nos fijemos, también en este campo subyace soterrado, aunque con distinta expresión, el mismo conflicto vital que Sartre experimentaba en la filosofía. Si Kafka y los novelistas norteamericanos cobraban para él tan extraordinaria importancia, no se debía solamente a las nuevas técnicas que aquéllos aportaban, a los temas distintos de los tópicos intimistas o psicologizantes de la literatura continental. Era sobre todo la consecuencia inmediata de que en sus obras reflejaban el mismo movimiento pendular que él experimentaba. El K

de *El proceso* o los personajes de Dos Passos, Hemingway, etc. vivían, en forma atormentada o salvaje, un mismo esfuerzo por adaptarse a una realidad social o geográfica que los desbordaba con creces. En ellos se reflejaba sobre todo, bajo múltiples aspectos, el conflicto del interior y el exterior. El mundo de la conciencia con sus oscuridades, sus embudos, sus pozos y salas de espejos, frente al mundo exterior de los gestos y convenciones sociales; el mundo colectivo y masificado del capitalismo, frente a la aventura singular de unas vidas que buscaban en vano un acto definidor o su sentido. Lo que Sartre apreciaba en Faulkner y Dos Passos, lo que en ellos encuentra de nuevo e incomparable, es la técnica con que suscitan o presentan al lector estos antagonismos.

Preguntemos ahora: ¿Cuál era la raíz vital subyacente en toda esta actividad formativa del joven Sartre? ¿Cómo se sitúan en ella los dos aspectos del hombre y el escritor en una forma sintética? Disponemos para responder estas preguntas de un recurso excepcional que nos acerca a la personalidad del filósofo en los años decisivos de su formación intelectual. Este recurso es el segundo tomo de las memorias de Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, al que nos hemos venido refiriendo. En este libro, su autora nos va revelando, al hilo de su propia historia, facetas íntimas de la personalidad de Sartre, aspectos incluso pintorescos del filósofo, que vierten sobre sus escritos una luz particularmente íntima y humana. La visión demasiado fácil, estereotipada, de un Sartre existencialista atormentado, la imagen del caracol de tiniebla, vuelto en espiral sobre sí mismo, resulta falsa o, por lo menos, enormemente complicada, al recorrer la narración, siempre ágil y atractiva, de *La force de l'âge*. Hay en las páginas de este libro dos planos de la personalidad de Sartre, que nos interesa destacar, por-

que constituyen los términos dialécticos, contradictorios, de su conflicto vital y, por tanto, de su condición de escritor.

Por un lado, Beauvoir nos acerca a un Sartre sereno y entusiasta, nada proclive a los laberintos de la vida interior (4). A las lecturas ávidas y apasionadas —descubrimientos de Kafka, de la fenomenología, del psicoanálisis—, que como hemos visto van afianzando su singular personalidad intelectual, se une, en esta primera etapa formativa, una hermosa voluntad de independencia y despreocupación por los valores y los fines del mundo cotidiano. En una sociedad atiborrada de prejuicios burgueses, de convencionalismos, de falso espíritu de seriedad, Sartre y Simone de Beauvoir, con brújula segura, van buscando y descubriendo lo que les interesa: un libro, una pintura, una ciudad, en fin, el orbe entero de la literatura y el arte con los cuales se incardinaban a la vida. Simone de Beauvoir ha caracterizado expresivamente esta faceta juvenil de la vida de Sartre, con el nombre de "anarquismo antiburgués". La expresión debe ser entendida al margen de toda valoración preferentemente política, aunque no falte en esta primera etapa del filósofo una sincera preocupación por lo social y una tendencia de izquierda que lo acompañará toda su vida. Se trata, sin embargo, de una forma vital de oposición al mundo burgués, sentido y rechazado como mundo inauténtico, que se exterioriza por el camino del anticonformismo, de la despreocupación económica, por un rechazo sistemático de las normas y valores consagrados. Más tarde, ya lo veremos, cuando el período juvenil llegue a su término,



SARTRE ESCRITOR

FEDERICO RIU

hacia 1938, a esta primera etapa de la vida de Sartre, que con terminología de Kierkegaard podríamos designar como el "periodo estético", sucederá, sin excluirla, una fase más grave y complicada: el periodo ético. La aversión a las formas de vida burguesa se expresará entonces a través de una intensa preocupación filosófica por fundamentar una nueva moral y un nuevo humanismo. Y cuando esta preocupación ética se sienta fracasada, comenzará finalmente el periodo político, la fase actual de la personalidad de Sartre, con su conocida exaltación de la acción política y del extremismo revolucionario.

Este es, a grandes rasgos, pero en lo esencial, el primero de los planos de la personalidad de Sartre, que Beauvoir destaca en sus Memorias.

Pasemos ahora, sin más preámbulos, al segundo, para que se aprecie mejor la contraposición. Por la misma época, el destino de ser escritor se había grabado ya en el firmamento intelectual de Sartre como una estrella fija. "A los treinta años —nos dice la escritora— se había comprometido ya en un camino trazado de antemano. Sus únicas aventuras serían los libros que escribiría". Escribir, significaba para Sartre, en este tiempo, —el mismo lo expresara más tarde: "apropiarse de las cosas", "conocer y explicar el mundo", "poner las cosas en palabras"; en suma, aunque no lo diga explícitamente: teorizar. Su exagerada inclinación a forjar teorías —esta cualidad tan suya de "ideófago"— fue incluso, algunas veces, en el plano personal, fuente de pequeños querellas con su amiga. Al relatar un viaje a Londres, durante el cual, Sartre, con una pesadez ya casi insoportable, teorizaba sobre cuanto veía. Simone de Beauvoir hace al paso de la narración, la siguiente observación: "Yo sostenía que la realidad desbordaba todo cuanto uno podía decir de ella. Hay que afrontarla en su ambigüedad, en su opacidad, en lugar de reducirla a significaciones que se pueden expresar con palabras. Sartre sostenía, en cambio, que si uno quería, como nosotros anhelábamos, apropiarse de las co-



sas, no era suficiente con mirar y emocionarse: era preciso captar su sentido y fijarlo en frases. Yo tomaba la vida en su presencia inmediata, Sartre en la escritura".

Este texto es revelador y, como vemos, choca con el perfil espiritual que hemos presentado en primer término: con la imagen de un Sartre extrovertido, asomado con alegría y entusiasmo al mundo exterior. No captaremos, sin embargo, todo el sentido virtual que contiene este texto, hasta que no precisemos cuáles eran las ideas con las que Sartre, en esta época, trataba de ejercer el oficio de escritor, es decir: "contemplaba el mundo, trataba de apropiarse de sus cosas, describía su sentido, lo traducía a palabras. Estas ideas se revelan poéticamente en sus primeras obras literarias y muy en particular en *La Náusea*. Al leer esta novela que en 1938 abrió para Sartre las puertas de la fama, lo que encontramos es la antítesis de aquel supuesto interés que Sartre experimentaba por la vida. Su héroe, el escritor o historiador Roquentin, deambula por las calles de El Havre —en la novela Bouville— como un fantasma. Se arrastra por las cosas, languidece en ellas, las deja ser, permite que se le impongan, las contrapone a su vacío interior, adquieren proporciones gigantescas. Por si esto fuera poco, el mismo personaje experimenta curiosas emociones metafísicas. A intervalos más o menos regulares y sin ningún motivo aparente, una extraña náusea se apodera de él. Entonces el mundo en torno, habitualmente lleno de significaciones, de orden, de sentido global, se trasmuta en algo viscoso, amorfo, carente de sentido, en una especie de "hyle" aristotélica: una materia prima sin formas substanciales. No es difícil ver, al recorrer las páginas de *La Náusea*, que las ideas con las cuales Sartre trata de captar el mundo y apropiárselo, más que un instrumento para acercarse a la realidad son, por el contrario, un pavoroso testimonio de huida, aislamiento y soledad. Roquentin es todo lo contrario del K de *El Proceso* y *El Castillo* de Kafka. Estos héroes o antihéroes se hallan, es verdad, atrapados en una sociedad

inhumana o en el laberinto de un mundo absurdo y complicado, pero luchan, se enfrentan a estas monstruosas potencias aniquilantes. Roquentin no se enfrenta a nada o, tal vez, sólo a su propia sombra. Abúlico, corroído como un metal por la enfermedad nihilista que padece, desfigura metafísicamente el mundo burgués que lo llena de te-

trata, en el fondo, del mismo conflicto que hemos señalado en un comienzo entre el hombre y el escritor. Como en todo auténtico conflicto humano, sus términos se oponen dialécticamente, es decir: se enfrentan y, a la vez, complementan como el norte y el sur, la derecha y la izquierda. En este sentido, ni el hombre ni el escritor

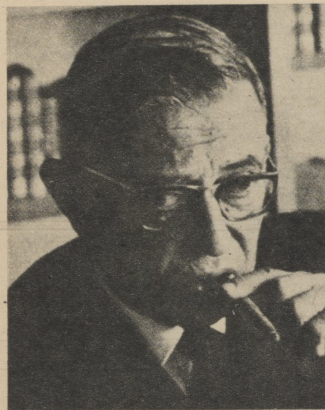
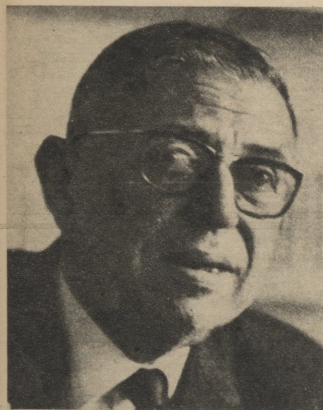
siempre su interés por el mundo, su voluntad de ser un hombre de su siglo, despierto a todos los sucesos importantes, a todos sus conflictos. Pero, a la inversa, este interés por el mundo, por más vivo y polémico que haya sido —y justamente entonces— nunca ha tenido el carácter de una verdadera extroversión. El extrovertido, el que

mos solamente que este conflicto no se revela en esta fase juvenil, con toda su verdadera fuerza. Estallará en su etapa de madurez, que vamos a estudiar a continuación.

segunda fase: 1947

EN esta fecha publica Sartre su ensayo *Qué es la literatura*. La problemática del escritor se plantea en este estudio, en una forma sistemática, alrededor de tres puntos concretos: qué es escribir, por qué se escribe, para quién se escribe. La última parte del ensayo, prolongación del tercer punto, se titula "La situación del escritor en 1947". En ella intenta Sartre fijar el compromiso del hombre de letras ante la situación que le depara el mundo recién salido de la guerra. Viene a constituir, por otra parte, una declaración pública de su autodeterminación como escritor y en este sentido es que nos interesa examinarla.

Esta última parte se inicia con una visión panorámica de la literatura francesa contemporánea. Sartre distingue en ella tres generaciones. La primera, que incluye los grandes nombres de Proust, Claudel, Gide, Valéry. La segunda que se agrupa alrededor del movimiento surrealista. Y la tercera, a la que pertenece el propio Sartre, integrada por los escritores que empiezan a publicar a partir del año cuarenta. Esta generación se forma dentro de un concepto de literatura sumido en un confuso mar de definiciones. El arte de escribir se entiende de múltiples maneras: como algo gratuito, como algo muy serio, como un método para sugerir lo inefable, como un sistema destructivo, como una empresa que escapa a la voluntad del escritor, como la expresión de temas intemporales, como un trabajo de artesanía, etc. Esta vaga y retórica indeterminación del oficio de escribir sólo expresa, según Sartre, una cosa: que el escritor puede autodeterminarse literariamente al margen de su vida social, de su situación histórica, del compromiso colectivo. Sea que la literatura se



dio y de melancolía. Sobra indicar que *La Náusea* no pretende ser un cuadro de la sociedad capitalista, ni una novela sociológica. Su clima interior es metafísico y lo que busca y, sin duda, consigue, es la presentación del hombre como un ser desarraigado de la totalidad del ente. Pero justamente por esto, debemos formular estas preguntas: ¿Cómo entonces el mismo hombre, que según Simone de Beauvoir, se da a las cosas y a la gente con entusiasmo y hasta con pasión, el mismo que detesta los laberintos de la vida interior, escribe esta novela? ¿Dónde queda en ella la voluntad anticonformista y rebelde que caracteriza su praxis cotidiana y sus ideas sociales?

Estas preguntas habrá que repetir las varias veces, pues también el Sartre que lucha en la clandestinidad escribe *Las Moscas* y el que más tarde preconiza una literatura de acción publicará *Las Palabras*. En todas estas contraposiciones se

deben considerarse como valores independientes, ni como expresión armónica o coherente de una misma substancia vital. Son, antes bien, momentos contradictorios de una misma unidad en permanente desgarramiento, términos antagónicos que no han encontrado, ni posiblemente encontrarán su reconciliación en una verdadera síntesis. En este sentido conviene observar lo siguiente. Aunque la inclinación de Sartre a fijar el mundo en palabras responde, sin duda, a una operación vital ejercida desde una perspectiva solitaria y contemplativa, de corte metafísico, no ha de interpretarse, sin embargo, —ya lo hemos visto— como la manifestación de un alma mística o encapsulada. Sartre nunca ha vivido con el patetismo de un Kierkegaard o la profundidad ampulosa y profesoral de un Heidegger, las experiencias subjetivas del existencialismo que ha comparado y expresado con notoria originalidad. A ello ha contrapuesto

se vuelca espontáneamente a las cosas por un impulso interno, irrefrenable, no huye de su mundo interior. Sencillamente lo ignora. Se le desparra como la luz en pura exterioridad y contacto con las cosas. Se le vacía íntegramente, como el grano por un saco roto, en su incesante actividad, en su entusiasmo, en su convicción. En el Sartre intelectual esto no lo vemos nunca. El vuelco al exterior tiene siempre el carácter de una huida. Mantiene con el interior, nunca anulado, un lazo permanente. Y cuando más alto predica la acción al estado puro, cuando más extremista y polémico se vuelve, posiblemente entonces es cuando más necesidad siente de superar la parte de Roquentin, que hay en su alma. Si no fuera así, no se explicarían tampoco, ni el sentido ambiguo de sus principales categorías filosóficas, ni su actitud contradictoria ante el P.C., ni su preocupación constante por una literatura comprometida. Advirta-

le manifieste como un poder destructivo, como la sugerencia de lo inefable y de lo intemporal, como un oficio de orfebre, en todos los casos se siente transportado hacia una dimensión independiente del mundo real sobre el que vive. Estas definiciones, en el fondo, se debaten en el reino de la teoría de la novela, de la vida artística, de la preceptiva, de las bellas artes y sus reflejos culturales en la realidad carecen de eficacia o tienen, a lo sumo, como ocurre con el surrealismo, una repercusión abstracta y meramente negativa.

La época de crisis, que se inicia, según Sartre, a partir del año treinta, va a cambiar radicalmente esta situación del escritor burgués. La historia le introduce en una atmósfera vital que hará cada vez más imposible aquella autodeterminación meramente literaria del oficio de escritor. "El mundo —dice Sartre— empezó a temblar bajo nuestros pies. De pronto —añade— nos sentimos bruscamente situados". La idea de "situación" agrupa aquí los episodios más palpitantes de la época: la crisis del capitalismo, la revolución china, la guerra civil española, la creciente amenaza de una nueva guerra mundial, etc. La conciencia histórica, tranquilamente marginada en el periodo anterior, o sólo presente en algunos casos aislados, como el de Malraux, se despierta ahora con un tinte sombrío. A partir de este momento,



escribir ya no podrá ser más un mero contemplar o explicar el mundo, poniendo a la propia vida entre paréntesis, al amparo de unas definiciones de la literatura, sino un compromiso que deberá marchar con la aventura humana, un ejercicio a cumplirse en un mundo cada vez más confuso y desgarrado.

Son las obras del año cuarenta en adelante los mejores testimonios de la forma como Sartre fue asumiendo el nuevo compromiso histórico que describe en su ensayo. Entre estas obras, sin embargo, hay que distinguir entre los escritos políticos y los propiamente literarios. O mejor expresado: entre la actitud de Sartre ante los sucesos políticos de la época: el gaullismo, la guerra de Argelia, la guerra de Corea, la desestalinización, etc. —que reflejan aquellos escritos políticos— y su producción literaria. Si dejamos a un lado el ensayo novelístico **Los caminos de la libertad** —ensayo interrumpido y cuya mejor expresión es el primer volumen del ciclo— y nos atenemos a su producción teatral, el contraste entre ésta y la actividad política de Sartre no puede ser más acusado. Ciertamente que los nuevos héroes del teatro sartriano ya no son, como el Roquentin de **La Náusea**, espectadores solitarios y aburridos de su propia sombra. Son, por el contrario, seres atrapados en su propio destino, criaturas angustiadas que buscan afa-



nuestro próximo número:

ARTEFACTOS
textos poéticos de
NICANOR PARRA

nosamente una salida. El Orestes de *Las Moscas* trata de recobrar su situación; Lizzie de *La prostituta respetuosa* está atrapada en el sur de Estados Unidos, en medio de una sociedad racista, estúpida y brutal; los tres personajes de *Huiclos* dan vueltas en círculo, martirizándose uno al otro; el comunista Hugo de *Las manos sucias* se debate entre la obediencia abstracta al partido y la simpatía vital que le inspira la víctima que debe asesinar. En todas estas criaturas se siente la presión obstinada del mundo y del prójimo. Presos en las redes de unas situaciones actuales que ellos no han fabricado, intentan llevar a cabo inútilmente o sólo a medias la elección que los define en su singularidad, el acto que necesitan para ser y realizarse. Sin embargo, no nos engañemos. Todo esto no es lo fundamental en estos personajes. Ni sus conflictos sociales, ni sus pasiones, ni en general la impresión inmediata que producen de hombres inmersos en el torrente de la vida, definen, en el fondo, lo que quieren representar. Si los examinamos más de cerca, veremos que sus combates sociales, psicológicos, humanos, se libran en una dimensión distinta de aquella que aparentemente los aprisiona y atormenta. En efecto, Orestes, Lizzie, Garcin, Hugo, Franz, se mueven en el interior de una tramoya ética y metafísica que responde a la posición filosófica de Sartre —muy en especial a su idea de la libertad— expuesta sistemáticamente en su gran obra de 1943 *El ser y la Nada*. En esta posición la que confiere al teatro de Sartre su peculiar carácter ideológico. No es un teatro de tesis en el sentido tradicional, es decir, un teatro que quiere demostrar algo. Es más bien un teatro descriptivo o fenomenológico, en el cual los caracteres psicológicos de

lucha en la clandestinidad, funda un partido político, una revista polémica de prestigio universal, asiste a conferencias por la paz y por la libertad de los presos políticos, se enfrenta resueltamente al poder oficial de su nación, en defensa de pueblos oprimidos, defiende y exalta la literatura comprometida, al servicio de la revolución proletaria, etc. Mientras tanto, el Sartre literato, inicia de nuevo su repliegue hacia la dimensión interior, de corte metafísico, y la puebla de criaturas atormentadas, lúcidas, narcisistas de su propia existencia, que buscan —como él mismo ha declarado en una entrevista a "Le Monde"— "una reconciliación imposible entre lo absoluto metafísico y la relatividad del hombre histórico". ¿Cuál de estos dos Sartre es el auténtico? ¿Cuál de ellos huye del otro?

tercera fase: 1964

SARTRE cuenta en esta fecha 59 años y como él mismo confiesa, siente ya que se avecina su próxima vejez y la decrepitud inexorable. Inicia entonces en su obra *Las palabras* un viaje a la infancia. ¿Por qué? Recordemos al viejo profesor de *Las fresas salvajes*, la hermosa película de Bergman. Indiferente ante su gloria y la consagración académica, asediado por el espectro de la muerte, no pierde un instante para refugiarse en la infancia, que guarda en su corazón como un pequeño mundo sonriente e iluminado. El regreso de Sartre es de otro tipo. La infancia, confiesa en *Las Palabras*, es algo que detesta. Si, pues, remueve con su pluma aquel mundo de sombras, en busca de su alma infantil, no es por la nostalgia de un pasado dichoso, sino por la

los personajes, sus situaciones sociales, sus aventuras individuales son aprovechados espontáneamente, no para reflejar una moraleja o una sentencia, sino para presentar, a nivel metafísico, las grandes estructuras constitutivas del existir humano. En cualquiera de estas obras, el lector enterado no tendrá mayor dificultad en advertir estas estructuras que repiten invariablemente las principales ideas de *El ser y la Nada*: la idea de libertad ontológica, la teoría de la relación con el prójimo, la idea de situación, la tipología existencial de los "sucios" y "hombres de buena voluntad", la de los lúcidos y los densos, etc. Gracias a Sartre, el existencialismo —como en su caso el romanticismo o el realismo— ha creado su propia retórica estética y sentimental, su lenguaje literario, su mundo de ficción y su particular reflejo de la realidad.

Ahora bien, este carácter ideológico no es sólo la consecuencia de una posición estética o filosófica. Es el fruto de una raíz más honda que nosotros ya conocemos. Por de pronto debemos observar que la crisis de la época y, con ella, el nuevo compromiso del escritor, no lograron reflejarse en el teatro de Sartre con una preocupación directa por los problemas concretos y empíricos del momento, por los temores, angustias y esperanzas cotidianas de los hombres que viven a su lado. Pese a las apariencias, la salida que buscan los héroes de Sartre son las salidas absolutas de una condición humana metafísica y no la de unos seres sociales y psicológicos. Este hecho es la revelación de que el conflicto o la tensión vital entre el Sartre hombre y el Sartre escritor vuelve a estar presente. En este segundo estadio, el más importante de su vida, el hombre Sartre, ahora hombre político,

preocupación ante un presente que cree poder descifrar en los primeros años de su vida.

¿Qué tiene de particular este presente de 1964? ¿Cómo lo vive el Sartre escritor? "Durante muchos años —nos dice en *Las Palabras*— he tomado la pluma como una espada; hoy conozco nuestra impotencia. No importa: sigo y seguiré haciendo libros; ello sirve a pesar de todo. La cultura no salva nada ni a nadie, no justifica. Pero es un producto del hombre y en ella se reconoce; sólo este espejo crítico le ofrece su imagen".

El desencanto por la literatura y por el oficio de escritor, que refleja este texto, se ha ido gestando paulatinamente en la conciencia de Sartre. Ya en el ensayo de 1947, *Qué es la literatura*, el conflicto entre la contemplación y la praxis, la incertidumbre acerca de la preeminencia de la función política o intelectual, se planteaba con verdadero apremio. Ahora, en 1964, esta misma problemática adquiere un tono pesimista y descorazonador.

Ya no se trata, como en el ensayo mencionado, de proclamar la necesidad de una literatura y acción que vemos en los clásicos del marxismo. Ahora se trata, lisa y llanamente, de reducir la literatura a su mínima expresión, a su miseria. Esto es lo que se revela en una famosa entrevista que Sartre concedió al periódico "Le Monde", con ocasión de la aparición de *Las Palabras*. En esta entrevista, Sartre declara que, por fin, ha logrado superar su "neurastenia". Esta neurastenia estaba motivada por dos falsas posturas intelectuales: la creencia en un absoluto metafísico y en el carácter sagrado de la literatura. Sobre esta última creencia, que es la que nos importa, Sartre se expresa en una forma violenta. Reviviendo una equi-

SARTRE ESCRITOR

FEDERICO
RIU

vocada tendencia estética del comunismo europeo del año treinta —tendencia que Lukács combatió con terquedad y lucidez desde las páginas de "Die Linkskurve"— posterga la literatura a una función meramente pragmática y limita el oficio de escribir, en cada literatura nacional, a las exigencias y condiciones políticas del momento. En su apreciación, la literatura queda reducida a un quehacer entre otros, ni siquiera útil y necesario en todas las circunstancias históricas de la vida de un pueblo. Lo que importa, por encima de todo, es la acción, el movimiento encaminado a transformar el mundo, la praxis revolucionaria.

Es lógico que ante esta posición ultraextremista surja la pregunta por las razones que todavía tiene Sartre para seguir escribiendo. Paradójicamente —y digo paradójicamente porque ello implica el ejercicio de la escritura— esto es también lo que Sartre trata de averiguar en *Las Palabras*. Lo que esta obra desarrolla, en primera persona, es la teoría del "psicoanálisis existencial", que Sartre resumió por primera vez en *El ser y la Nada* y ha modificado posteriormente en la *Crítica de la razón dialéctica*. No podemos, ahora, en el marco del problema que estamos estudiando, entrar a explicar los principios, muy discutibles por cierto, de esta teoría que Sartre ha utilizado, en forma mucho más brillante que convincente, en sus estudios sobre Baudelaire y Genet. Contentémonos con la simple referencia de que se trata de un método que parte del supuesto de que en cada vida singular, considerada como un todo, hay en la base una elección original del propio ser, que determina y aclara todos sus pasos posteriores. El método consiste entonces en descubrir esta elección a partir del material biográfico de que se dispone. En su propio caso, lo que Sartre quiere descubrir es la elección que hizo de su vida, una vida de escritor. A los 59 años, la conciencia retrospectiva de una existencia encorvada sobre el papel, llenando sin descanso cuartilla tras cuartilla, cobra en el libro un hondo y sincero estremecimiento. "Hacia 1955 —escribe Sartre— una larva se abría. Veinticinco mariposas in-folio escaparían, batiendo todas sus páginas, para posarse en un anaquel de la Biblioteca Nacional. Estas mariposas no son otras que yo mismo. Yo, veinticinco tomos, dieciocho mil páginas de texto, trescientos grabados entre los que figura el retrato del autor. Mis huesos son de cuero y de cartón. Mi carne apergaminada huele a cola y a moño. A través de sesenta kilos de papel me alíneo a mis anchas". El tono de este texto se repite como la clave musical del libro. En otra parte leemos: "Si estoy un día sin escribir, la cicatriz me arde, si escribo demasiado fácilmetne me arde tam-

bién. Esta exigencia tosca me asombra hoy por su inflexibilidad. Se parece a estos crustáceos que el mar arroja a las playas de Long-Island. Ella sobrevive, como ellos, a épocas ya concluidas. Durante mucho tiempo he envidiado a los conserjes de la calle Lacedupe, cuando la noche y el verano los hacen salir a la acera, sentados en sus sillas; sus ojos inocentes veían sin tener la obligación de mirar".

Este y otros textos similares, entre los que encontramos, incluso, una sentencia de Chateaubriand: "Yo sé muy bien que no soy sino una máquina de hacer libros", son reveladores. Nos indican que lo que Sartre nos propone en *Las Palabras* es una interpretación meramente subjetiva y psicoanalítica de su carácter y condición de escritor. La exigencia tosca de que nos habla en el texto anterior, antes que la convicción en su valor intrínseco, es lo que todavía le encorva sobre el papel y le obliga a cumplir el ritual de la literatura. La tosquedad de esta exigencia proviene de que no posee ninguna justificación trascendente, aparte de su carácter traumático, forjado en los primeros años de su infancia, en una edad ya concluida. En un comienzo, nos dice Sartre en *Las Palabras*, la literatura significó en su niñez el sustituto de aquel ingrediente heroico que toda alma infantil necesita y que encuentra en la calle, en los juegos,

en los amigos. El niño Sartre, hijo único, sin padre, demasiado mimado en el ambiente familiar de sus abuelos maternos, no recibe ninguno de estos elementos nutricios. Así, sus primeras lecturas y sus primeros escritos infantiles aportan a su imaginación el alimento que necesita, un mundo de paladines, exploradores y aventureros. La literatura desempeña una función vital. Le da indirectamente la actividad y el desgaste que la edad reclama. Si todo se hubiese desenvuelto normalmente, esta primera vocación literaria se hubiese diluido en el momento justo. Encontrado el verdadero contacto con el mundo, a través del trabajo o de la acción, su vida posterior hubiese seguido por otros derroteros. Hoy sería, piensa Sartre, diseñador industrial o profesor de literatura. Pero en este momento interviene su abuelo. El viejo Schweitzer, hombre decimonónico, con la seriedad y el empaque característico del siglo, tenía sus ideas propias sobre los literatos profesionales. En el fondo los despreciaba. Creía recordar haber visto salir una vez a Verlaine, borracho y andrajoso, de un tugurio de Montparnasse y esto le bastó para formarse una opinión definitiva sobre la vida del escritor. Incapaz, claro está, de descubrir el significado vital que la literatura tenía para su nieto, creyó ver los síntomas maléficos de una temprana

vocación y se alarmó. En su mente ya neblinosa, fraguó entonces la estrategia para apartar a Sartre de la literatura. Nada de prohibiciones violentas. Algo mucho mejor: un rodeo. Convencería al niño de que el mejor camino era el profesorado. La carrera de profesor, ¿no brindaba aquello que el oficio de escritor estaba lejos de proporcionar? Era una síntesis perfecta de dignidad y arte. Por una parte aseguraba una posición económica y social, sólida y respetable; por otra, brindaba la oportunidad de un contacto permanente con las bellas letras. El resultado de esta estrategia fue, como dice Sartre, que su abuelo "lo lanzó hacia la literatura por el cuidado que puso en apartarlo de ella". Lo que en un principio sólo tenía una dimensión vital, adquirió para el niño Sartre el carácter de un oficio, de una obligación, de un aprendizaje. El mundo fabuloso de la épica cedió a la rutina de los ejercicios. Los paladines fueron desplazados por Corneille. Y lo más importante: la compensación que Sartre encontraba en los héroes de una literatura de aventuras la buscó ahora en el oficio de escritor. En su mente infantil se forjó la idea de que los escritores son en el fondo como los antiguos y heroicos caballeros andantes. Sus espadas son las plumas puestas al servicio de los necesitados y desvalidos.

De toda esta explicación de Sartre sólo queremos destacar un aspecto importante: toda ella se mueve en el ámbito del conflicto vital que estamos estudiando; en el movimiento de aquella oscilación permanente entre el interior y el exterior, el mundo y la subjetividad, la praxis y la contemplación, que hemos visto cumplirse en las fases de 1930 y 1947. Confirma, pues, nuestra tesis. En efecto, vemos ahora cómo el problema original de Sartre es su relación con el mundo y cómo la literatura y el oficio de escribir aparecen vinculados, desde temprano, a la problemática de esta relación. La literatura desempeña el papel de una mediación entre un distanciamiento original frente al mundo —la soledad, el aislamiento del niño Sartre— y un anhelo indispensable de contacto y fusión con la realidad que sólo puede cumplirse a través de la palabra. Por esto el gran problema teórico y vital de Sartre en el campo de la teoría de la literatura ha sido, a diferencia de otros escritores, la afanosa búsqueda de una literatura incardinada a la praxis, a la realidad, a la acción; la necesidad de una literatura auténticamente comprometida. Es que ella nació en su espíritu del aislamiento y siente, sin poder evitarlo, la condición insuperable de su origen.



(1) "Una vida se desarrolla siempre en espiral. Pasa siempre por los mismos puntos, pero en distintos niveles de integración y complejidad". *Crítica de la razón dialéctica*.

(2) *Situaciones I*, Ed. Gallimard, París.

(3) Véase "A propósito de John Dos Passos y de '1919'" en *Situaciones I*.

(4) Sobre este aspecto coinciden todos los allegados, Beauvoir, Jeananson, Audry, etc.



Pedirle al escritor que enfrente los problemas de la industrialización, del urbanismo, del agro o del tráfico, en base a calificaciones arbitrarias de profesores y críticos, equivale a caer en la odiosa literatura dirigida o entrapar el arte en los proyectos de planificación y control. A un escritor no se le pueden hacer las mismas exigencias que se le hacen al técnico o al sociólogo. Se le exige sí una postura digna dentro de la libertad de escogencia. Y nunca el solo argumento es garantía de solvencia, pues cualquiera podría enfrentar el tema de la industrialización y ponerse a hacer loas a los grandes consorcios, a la imbecilidad disfrazada de confort, al falso progreso que desde el Imperio nos han impuesto para disfrazar las más inicuas condiciones de explotación.

Por otra parte, no es el hecho de ser urbana o rural lo que le da jerarquía a una narración. Tal orden clasificador, cuando más, sólo sirve para llenar una ficha de escolar con la cual nunca se capta el pálpito exacto y el valadero contenido en una novela o un cuento. Y tampoco implica anacronismo. En el último medio siglo los Estados Unidos llegaron a experiencias inauditas en la tecnología. Faulkner vivió ese medio siglo y sin embargo la casi totalidad de su obra gira en torno a situaciones donde la naturaleza todavía es salvaje y primitiva en relación a lo que pueda ocurrir en la propia capital del Mississippi. No sé a quién se le ocurrirá condenar a Faulkner porque no escribió sobre el Centro de Experimentación que hay en Alamo.

EP.—El valor del lenguaje poético en la narrativa contemporánea es innegable. Ahora bien, se ha dicho que tu narrativa es recargada o barroca y que abusas del lenguaje metafórico. ¿Representa eso una búsqueda formal personal o es un modo de señalar este fenómeno como camino necesario a toda narrativa?

AGL.—No se pueden señalar caminos necesarios, no sólo a la narrativa sino al arte en general, a menos que se quiera volver a los preceptos académicos enterrados con la Batalla de "Hernani", en 1830. Lo que puede hacerse es insinuar una dirección, asomar una experiencia, sin que ello tenga carácter obligatorio. Toda búsqueda formal es personalísima y generalmente intransmisible. Lo que uno recibe de un gran escritor es más bien una vibración o el ejemplo de que determinadas situaciones verbales, encaradas con honestidad, resultan una certidumbre. Lo demás, que es la gran parte, se produce en una complicada y a veces inconsciente investigación del propio acontecer. Hay en la literatura, detrás de uno, gran maraña de voces que lo llaman y lo acosan. Pero hay también una temperatura, una circulación sanguínea, una portada psicológica propias que condicionan las maneras de hacer y respirar. Por eso se escribe de este modo y no de otro. Por eso un lenguaje es atropellado e intenso, en lugar de ser preciso y sereno. De todos modos la temperatura o la fidelidad al propio acontecer no aseguran la calidad de un estilo. Por esa vía cualquiera podría justificar sus tonterías escritas en vista de que él es un tonto vital. Sin embargo, una estrecha relación en la manera de existir y de escribir resulta inevitable para provocar la eficacia. El lector atento la advierte. Es hacia ese contacto que uno dirige sus esfuerzos. Si no se logra, entonces debe admitirse un fracaso. Pero he allí una manera de morir en buena ley y no con escafandras prefabricadas y órdenes ajenos.

Para mí el lenguaje representa una proposición tan apasionante como el tema, porque de literatura se trata. La historia sobre la guerra y la paz, contada por mí, no es la misma historia contada por Tolstoy. Uno a veces se recarga de frases y abusa de la poesía porque así se lo imponen los hechos y la necesidad de ampliar las palabras de la tribu. El horror a los lugares comunes debe estar a flor de piel. En la narración tradicional, sea del siglo XIX o de ahora mismo, los personajes siempre se alejan con pasos presurosos y un hombre sigue a otro a prudente distancia y un individuo dice esto o aquello secamente o con ironía o mientras da una chupada al cigarrillo. Cuando los seres que pueblan la narración hacen las cosas de otro modo, parece que actuaran fuera del mundo y que las palabras opacaran su vida. Es cuestión de cambiar de óptica. Aunque, desde luego, yo no voy a atribuir mis desafueros verbales a la miopía del lector. Hay pecados, es cierto. En "Las hoqueras más altas" sobran frases. En "Hombre que daba sed" he querido ser parco. Si hay sobras todavía, voy a seguir buscando soluciones. No hay nada que hacer. Pero todo ello como una legítima tentativa personal.

EP.—Según tenemos entendido estás preparando una novela que parece estar en su etapa final, ¿podrías decirnos algo sobre este libro y qué significado tiene con relación a los anteriores?

AGL.—Es el resultado, justamente, de continuar buscando soluciones. Aunque debo advertirte que no se trata de la pura y simple experimentación. Insisto en lo que te dije antes sobre la continuidad.

Sólo que esta vez los seres de la memoria se someten a confrontación con un presente inmediato. En mi novela, el personaje central debe cumplir una acción política importante y para ello, atraviesa la ciudad. Un viaje urbano que sólo dura un día y una noche, se convierte para él en una especie de alucinante pesadilla, en la cual flotan las circunstancias de su pasado inmediato y las sensaciones remotas de su pasado regional, tan remotas que, en su regreso a la vieja casa familiar, se abarca casi un deslumbramiento que va hasta los orígenes históricos.

El conflicto está a flor de piel, en la situación precisa de ser actor y espectador al mismo tiempo, de la violencia ciudadana de los últimos años. Pero también radica en el enfrentamiento de un orden feudal brumoso y de una herencia cultural pavorosa, con el desquiciante paisaje metropolitano. Para una situación semejante dispuse la estructura sobre tres planos: una acción que es la simple peripecia por el tráfico caraqueño; un acontecer inmediato que implica la vida de cinco personajes en la ciudad; y sucesos en la memoria pertenecientes al pasado trujillano. Los tres planos están entrecruzados y de alguna manera se relacionan entre sí, directa o indirectamente, en el transcurso de la narración. Para cada uno de ellos, de acuerdo a las circunstancias, a las necesidades tonales, traté de utilizar un lenguaje diferente. Así, el viaje urbano está descrito en términos de simultaneidad y con propósitos de que las palabras ayuden a formar la idea de una trepidación angustiosa. Las historias inmediatas se presentan de una manera lineal, respetando todas las fórmulas convencionales. Y el pasado remoto se muestra con la carga de inflexiones, giros peculiares de la sintaxis, voces, frases hechas y tonalidades del habla regional.

EP.—Tú, que siempre has sido señalado como un intelectual polémico por vocación y un rebelde a toda clase de conformismos, dínos, ¿qué experiencias vitales aparecen expresadas en tus relatos y en qué medida la realidad anárquica de nuestro país se refleja en ellos?

AGL.—En cierto modo, en lo que te he dicho anteriormente, está respondida en parte tu pregunta. Sin embargo, debo añadir que mis relatos provienen de experiencias. No todas han sido sufridas por mí en carne propia, algunas han llegado por vía indirecta, otras por el simple hecho de ser un espectador impresionable. Comunicar el resultado de esas experiencias es el punto de partida de la narración que yo creo valdeada. Lo demás es adiestramiento lúdico o malabarismo intelectual, en el mejor de los casos. Porque en el peor no es ni siquiera eso, sino unas simples ganas de llenar cuartillas con especulaciones banales, falsos retorcimientos, palabras perfiladas que quieren impresionar y al final sólo resultan algo así como una importante nada. Esa descomunal carga de fastidio que lleva en sí el "nouveau roman" puede servir de ejemplo a este respecto. Ahora bien, las vivencias o las experiencias vitales no son un dogma. Borges ha hablado de las "vivencias de la cultura" y en su caso son perfectamente válidas y ello explica la fuerza de sus relatos, acompañada de un gran poderío idiomático. Sin que dejen de producir, no obstante, el cansancio que produce la delectación intelectual por la delectación misma y uno de pronto no haya cómo respirar entre tantos espejos cóncavos, tantos laberintos, tantos manuscritos encontrados, tantos eruditos que le dan vueltas a la memoria, tantos Tlon, Uqbar y ruinas circulares, tantos seres que en fin de cuentas han perdido la sangre y uno siente nostalgia por el personaje de la Esquina Rosada, entrevistado por el mismo Borges y al cual los hombres y los perros respetaban. Aún con todo esto, en Borges, que se ha pasado la vida entre libros, uno percibe la verdad. Pero percibe la trampa, por ejemplo, en alguien que quiera hallar bibliotecas de Alejandría en el Alto de Escuche. Como ves, no se trata de un dogma de las experiencias vitales. Se trata de un dogma de la sinceridad.

Y a propósito de la sinceridad, creo que la realidad de nuestro país no está reflejada de un modo total en mis relatos. Apenas son señales, aproximaciones, de un estado de cosas. A veces la realidad se nos oscurece y se nos escapa. Nadie posee por completo el patrimonio de la verdad. Pero querer buscarla creo que ya es un buen punto de partida para encontrarnos a nosotros mismos. Hay un problema de matices para apreciar lo real valdeado y lo real estereotipado. Igual ocurre con el conformismo o la rebeldía. Hay el revolucionario que manipula una curiosa escala de valores. Teme por ejemplo lo que él llama el contagio del mundo burgués y se refugia en una soledad rencorosa por temor al pecado, como el jansenista, con lo cual prueba que su fe no debe ser muy profunda, ya que se la pueden derribar fácilmente. Pertenecen a esa clase de seres para los cuales el anticonformismo es una cuestión de fachada y sólo basta esperar unos cuantos meses para que se produzca la traición. Generalmente ocurre así y es por eso que no quisiera asumir ese profesionalismo anticonformista. Después de todo es el tiempo el que se encarga de poner las cosas claras y decir dónde está cada quién.



PRIMER FESTIVAL DE ARTE DE CARACAS

recitales de piano y arpa

DENTRO de las celebraciones del Primer Festival de Arte de Caracas, organizado por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, se efectuaron en el Ateneo de Caracas los primeros conciertos de música, iniciándose con la destacada pianista Rose Marie Sader en un recital con obras venezolanas. El programa estaba constituido por una serie de composiciones de tipo ligero como fueron las tres piezas de Teresa Carreño (Mazurka de Salón opus 30, Estudio-Meditación opus 28 y Fantasía-Capricho opus 26); dos obras de María Luisa Escobar (Noche de Luna en Altamira y Caracas Romántica); La Fuente de Moisés Moleiro y Ancestral, danza venezolana, de Joaquín Silva Díaz. Desencajaba un poco en este programa la primera composición: Tres Elegías a los Muertos, de Alexis Rago. Rose Marie Sader es una excelente intérprete y en la composición de Alexis Rago se encuentra un elemento que afecta principalmente a la interpretación y del que resulta, que la animación de las líneas melódicas y el relieve y el orden de los grupos formales, la inteligente y apropiada aplicación del gusto del ejecutante. Este elemento está representado por el dinamismo particular del que las obras del autor reciben color y vida expresiva a través de las diversas gradaciones y maneras de pasar del "forte" al "piano", y viceversa, bruscamente o por grados, por contraste o por esfumación. Las "Tres Elegías a los Muertos" son el resultado de una dinámica de efecto, ya por medio del contraste o de la degradación, claramente determinada por el compositor; y una dinámica de sentimiento, que tuvo su razón de ser en la emoción del ejecutante, y que al insinuarse entre las morbideces de las líneas melódicas vivió de ligeras ondulaciones, de vagos sombreados.

LUEGO de esta obra de Alexis Rago, un cambio total se efectuó con las tres breves piezas de Teresa Carreño, concertista sin rival que ofreció a la técnica pianística la contribución de sus facultades personales. Son particularidades suyas, que hace valer aun en la cuidadosa elaboración

temática de sus obras, los saltos efectistas de las manos, los trémolos en el registro grave como redobles de tambores, las décimas como recurso colorista, el empleo de los colores buscado en la extensión diversa de la escala pianística, el uso del glissando, el acoplamiento de las manos con objeto de obtener colores y economizar energías. Aunque alguna vez manifieste la intención de superar los recursos instrumentales del teclado, para Teresa Carreño la noción general de la palabra música adquiere el significado singular de música para piano, o sea, de un género de composición que no puede pensarse, ni justificarse, si viene separado del instrumento para el que ha nacido. De la segunda parte del programa procedente en gran parte de la raigambre popular de la musicalidad venezolana, destacamos "La Fuente" de Moisés Moleiro, pequeña obra maestra del lirismo pianístico, en la que encontramos al autor incomparablemente fresco, característico y original. En general las obras que integraron el programa de la concertista no estuvieron a la altura de su capacidad artística y el público respondió con un número muy escaso. En cambio, la sala del Ateneo se llenó al día siguiente con el recital de la joven y excelente arpista, compositora y futura directora de orquesta Alba Quintanilla. Con un amplio programa que incluyó obras originales para el arpa; estudios para el mismo instrumento de escaso valor artístico y transcripciones hechas de obras originales, supo demostrar sus insuperables dotes de gran intérprete. De este programa destacamos tanto por la obra artística como por la ejecución impecable, la Sonatina N° 2 de Francois-Joseph Naderman, celebrado arpista francés de comienzos del siglo 19, quien compuso gran número de obras para su instrumento; el Preludio en do mayor de Serge Prokofieff, tomado de la Suite para piano o arpa, opus 12, compuesto en 1913; y en el que el trabajo creativo está encajado en un delicado filigrana tan efectivo para el arpa, mientras que la sección media de la obra está escrita en un staccato llamado "sons étouffés", producido mediante el paro inmediato de las vibraciones tan pronto las notas han sido pulsadas. Y finalmente la obra titulada "Children's Hours", opus 25, del gran arpista francés contemporáneo Marcel Grandjany: una hermosa composición con algo de cuento de hadas, estilo narrativo de un poema tonal y de impresionismo francés.

danza contemporánea

SI tomamos como referencia bibliográfica el folleto "La Danza en Venezuela" de Elías Pérez Borjas, editado por la Oficina Central de Información, tendremos que aceptar que la llamada Danza Contemporánea tiene en nuestro país una vida bastante corta. Las oportunidades de ver coreografías de danza contemporánea han sido, de la misma manera, escasas: Sonia Sanoja, a quien hemos podido ver recientemente demostrando los avances que el trabajo ha producido en su labor de creación. Ahora, con motivo del Primer Festival de Arte de Caracas, hemos asistido a un espectáculo realizado en el Aula Magna de la Ciudad Universitaria y dirigido por Grishka Holguín. Ante ese espectáculo sólo cabe una afirmación y luego las razones que nos mueven a hacerla. La afirmación es: El trabajo realizado por "El Teatro de la Danza Contemporánea" es excelente. Veamos las razones sobre las que sostenemos esa afirmación.

En nuestro país se nos tiene acostumbrados a la improvisación, a los trabajos escolares de fin de curso, a la realización sujeta a la voluntad de aquellos que no dirigen los grupos artísticos sino que realizan la tarea burocrática. La consecuencia lógica de esos trabajos es su falta de calidad, las imprecisiones de los realizadores, la creación incompleta. En el caso de el grupo que dirige Grishka Holguín ha ocurrido todo lo contrario de esa absurda norma de que hablábamos. Vimos a Grishka ensayar con su conjunto y conversamos con él acerca de cómo concibe su trabajo de coreógrafo. "Arcana", coreografía de la cual vimos varios ensayos, creímos que nada descubriríamos en el momento de la función final, y para sorpresa nuestra, al verla en el Aula Magna todo estaba mejor y los bailarines se movían con una destreza admirable.

GRISHKA había logrado combinar esas dos condiciones fundamentales en un artista: la capacidad creadora y el trabajo constante. Sus coreografías no son más que el producto de un trabajo de todos los días —trabajo hecho en condiciones mínimas, dentro de límites presupuestarios—



donde cada hombre o mujer del conjunto daba cuanto podía y en veces más de lo que podía.

La primera parte del espectáculo estuvo formada por cinco coreografías:

SEÑALES Y ALARMAS, con música de H. Badings.

TRIANGULO, con música de Gardner Read.

CUATRO PUNTOS SOBRE ROJO (HIROSHIMA), con música de Edgard Varese.

OSTINATO, con música de Henry Cowell.

SALAMANCA, con música de Harry Partch.

Estas cinco coreografías donde participa todo el conjunto de bailarines están plásticamente logradas, con movimientos fuertes bien indicados, y dentro de un espacio de iluminación concebido convenientemente para el montaje donde destaca "Hiroshima".

LA segunda parte del espectáculo constituida por cuatro montajes de los cuales uno de ellos: BANSHEE, constituyó lo más impresionante de toda la sesión: esta coreografía realizada por Grishka Holguin y actuada por él mismo señala la incorporación de la danza contemporánea en nuestro país dentro de las corrientes más importantes de la plástica, y nos atreveríamos a decir que puede ser un motivo para la discusión artística en cualquier latitud: la destreza del bailarín y las miles de posibilidades que le da el traje usado, nos mueven de la escultura a las materias flotantes y de éstas a la danza nuevamente.

El conjunto de bailarines se puede afirmar que mantiene una unidad de calidad, destacando Ofelia Suárez en su realización de Arcana, esa coreografía donde lo animal, lo mitológico, y la fuerza expresiva de nuestro mundo actual se mezclan de manera tal que llega a sobrecogernos. Creemos que este conjunto exige mayores posibilidades para posteriores realizaciones, que su calidad lo coloca dentro de los primeros de nuestro movimiento cultural.

teatro de títeres de la universidad de los andes

EL trabajo de arte para el público infantil, en la generalidad de los casos, presenta serias dificultades en cuanto a los materiales que se ofrecen como a la reacción que estos causan en sus observadores. En el caso de los títeres, la cuestión se hace aún más complicada en la medida que se trabaja con muñecos a los cuales es necesario imprimirles vida, pero esa vida propia del circo, es decir esa vida que casi desaparece en el momento mismo en que los muñecos desaparecen. Podría afirmarse de que el trabajo con títeres se ha mantenido en nuestro país dentro de límites muy reducidos. Por todas estas razones y por otras que de momento escapan nos resulta grato señalar la validez que tiene el grupo de títereños de la ULA. Este grupo comandado por esa figura de braga y barba que es Javier Villafañe, persona a quien de sólo mirar es imposible concebirle otro oficio que no sea el de hacer títeres y manejarlos y conversar con ellos y enseñarles trampas y encenderles las caras. Ese hombre que da la impresión de haber pasado todos los años de su vida entre esos títeres que él, con demasiada seriedad, mira desde el público como para convencerse de que son los mismos que el ha llevado y traído durante tanto tiempo. Este grupo, decíamos, demostró el domingo 5 de noviembre en la Sala de Conciertos de la UCV que poseen una destreza y sobre todo un profundo amor por su oficio. Tuvimos oportunidad de ver tres cuadros representados por los muñecos de Mérida y el público infantil —bastante escaso por cierto— que asistió logró ese esplendor maravilloso de participar en la acción de lo contado y gritar y manifestar su desacuerdo con los "malos" y su favoritismo por los tradicionales "buenos". Al final del espectáculo los niños deseaban más. Se hace necesario señalar en esta nota que quedó la impresión de que los recursos económicos del grupo no son lo suficientemente amplios como para desarrollar con mayor soltura su trabajo, ya que se observó una cierta pobreza en los materiales utilizados y un poco de improvisación en el teatro usado. Creemos que estas labores exigen una mayor posibilidad para su mejor desarrollo.

historia para ser contadas

EL GRUPO DE TEATRO "SILVIA MENDOZA" se presentó en el local del Teatro "Leoncio Martínez", dentro de las actividades del Primer Festival de Arte de Caracas, con la obra original de Oswaldo Dragún, "Historias para ser contadas". Esta obra está constituida por un Prólogo y tres Historias, de las cuales se montaron dos, con algunas adaptaciones. Más importancia tiene en el texto una técnica narrativa que permita manejar el tiempo y el espacio con gran flexibilidad, que la creación de personajes y la elaboración de situaciones. Por esto, "Historias para ser contadas" ofrece pocas posibilidades interpretativas a los actores y es un desarrollo teatral escrito más bien para el Director. La forma narrativa utilizada por Dragún lo lleva

a construir un diálogo que principalmente cumple una función informativa, y su lenguaje es pobre. Los personajes, en número de cuatro, se desdoblaron muchas veces en otros tantos roles (esposa, director de empresa, doctor, abogado, sabio, capitán, negro africano, etc.). Hay dos caracteres más consistentes, Panchito y el hombre que se convirtió en perro, pero el material afectivo es escaso y superficial, y aparte de contar la historia de su personaje, poco es el trabajo que le queda al actor. El tema común de la obra es la alienación del hombre, desarrollado con pobreza de recursos a través de la historia de un sujeto que vendió carne de rata a los negros africanos porque de eso dependía el sustento de su familia, y con la historia de un hombre que se degrada hasta convertirse en perro, también por necesidades familiares.

Silvia Mendoza de Herrada hace la Dirección de este montaje. El problema de la estructuración de espacio y tiempo, definido por continuos cambios de lugar y momento, con relaciones inmediatas y directas entre sí, lo resuelve mediante desplazamientos ágiles y rectilíneos, frecuentes entradas y salidas de actores y contrastes entre sus movimientos. Para facilitar la evolución espacial se instaló un dispositivo escénico (Ibrahim Guerra) que consiste en una plataforma con dos rampas en los extremos. La posición de los actores determina un lugar distinto en cada unidad de tiempo. Dentro de las limitaciones de la obra, Silvia Mendoza elabora cierto clima emocional que lleva a climas marcados con precisión, uno al final de la primera historia, y otro en la segunda, después de que María le dice a su esposo, el hombre que se convirtió en perro, que va a tener un hijo. Este climax se refuerza con una proyección cinematográfica. El tratamiento dado por la Directora incluye la utilización de medios audiovisuales, proyecciones como la ya citada y diapositivas (Nicolás Herrada, Juan Manuel de la Guardia y Valentín España), que quieren dar más fuerza a la expresión del contenido de la obra.

Casi la única posibilidad de los intérpretes está en su capacidad de desdoblamiento y caracterización de tipos. Octavio Verenzuela (Panchito) y Francisco Gil Vargas (El perro), tienen a su cargo los papeles de mayor material interpretativo y los desarrollan cuanto pueden. Mirtha Borges ofrece una tesitura emocional consona con sus personajes, aunque poco profunda; pero como ya se dijo, el actor encuentra muy poco en esta obra. "Historias para ser contadas" tendría su representación adecuada con un actor del estilo interpretativo de Frank Maneiro, dinámico y farses-

gurar el Teatro Caracas, y con ello se cumplió otro evento importante comprendido dentro del Primer Festival de Arte de Caracas. La obra escenificada presenta una situación que tiene sus pilares en tres mujeres y un hombre. Estas mujeres han vivido juntas durante mucho tiempo, y están unidas entre sí por los parentescos de madre, hija y cuñada. Su convivencia ha creado una trama de relaciones afectivas, cuya confrontación se reprime, pues hay demasiado odio acumulado. La presencia de Angel, que llega de improviso, libera esas tensiones que, ya sin freno, crean el intenso clima emocional de esta obra. El juego de Angel consiste en tener a las tres mujeres a la vez, y lo logra avivando las afecciones que las oponen entre sí, los celos, la rivalidad y la envidia, así como también sus impulsos agresivos, con lo cual se desencadena su odio y la consiguiente culpa. Esto hace que las mujeres aceptan lo que él se propone. El malestar que lleva Silvia, muy profundo y que genéticamente data de la infancia, se activa cuando siente que Angel se vincula con Agata, su madre. Silvia lo ama y ha sido poseída por él, pero sufre porque este hombre no desea relacionarse con ella sola. Su rivalidad con la madre es el origen de la hostilidad que manifiesta hacia ella; sin embargo, al darse cuenta de que la hace sufrir trata de repararla y se le acerca con un sentimiento de amor. La actitud de Angel la vive como una exclusión y deriva odio hacia él. Trata de matarlo, pero este acto más bien parece un manejo efectuado con el propósito de amedrentarlo y atraerlo. La condición de sus relaciones con Pía, su tía y cuñada de Agata, es más tépida: hay una situación triangular perfectamente definida. La estructura de la obra presenta tres tareas escénicas principales, que corresponden a Angel, Agata y Silvia. El rol de Pía es menor.

No obstante haber sido llevadas las tres mujeres a ese estado, Agata es más fuerte que las otras y las hace huir, de modo que su tolerancia es temporal. Elabora un juego que opone al de Angel: su finalidad es quedarse sola con él. Percibe el intenso miedo que este padece, y lo provoca hasta que Silvia y Pía ya no soportan la desesperación de Angel y se asustan con su odio y su cólera. Agata lo ha dejado atrapado en un pozo, y en cuanto las mujeres se marchan se dirige a liberarlo. Pero él ha tratado de escapar, ha resbalado y ha sufrido una caída violenta. Agata se queda sola con un Angel que ya es eterno porque está muerto. El pecado y la eternidad, temas de Betti, vuelven a aparecer en esta obra, que mantiene el lenguaje colorido y simbólico de toda la producción del dramaturgo italiano. En el montaje efectuado en el Teatro Caracas, Orlando



co, pero al cual le conviene avanzar en su formación teatral integral. Pepe Rodríguez, de gestos un tanto grandilocuentes y voz potente, sobrepasa su personaje, que contaminó con la dimensión escénica que trata de ocupar.

ugo betti en versión de ofelia woloshin

DELITO EN LA ISLA DE LAS CABRAS", de Ugo Betti, fue la obra seleccionada por el Grupo peruano Nuevo Teatro Ofelia Woloshin para presentarse en Venezuela. Le correspondió también a esta Compañía reina-

Sacha hizo un Angel bastante superficial, en el cual buscó más bien los rasgos exteriores de su prepotencia, su carisma y sus manipulaciones para ser aceptado. Tiene una voz potente pero no la pondera y en partes importantes deja de ser expresiva: sus palabras no llevan la carga afectiva del personaje, como ocurrió en el tercer acto. Ofelia Woloshin es una actriz de notable presencia escénica. Tiene una gran experiencia y muchos conocimientos de teatro. Concibe a una Agata severa, pausada, de intensa vida interior, con una madurez bastante avanzada. Transmite plenamente el dominio que Agata tiene sobre los demás personajes. El poder de comunicación de Ofelia Woloshin no está en la voz, precisamente, sino en la actitud y los gestos. Juanita Montoya, como Silvia, hizo el trabajo más espontáneo y de mayor identificación con el personaje. Logró proyectar de

manera cabal sus afecciones de tristeza, odio, incertidumbre, temor y amor. Mariella Trejos realizó una Pía bastante ajustada, con algunos momentos de histrionismo algo excesivo, lo cual no desmedra la calidad interpretativa que evidenció en todas las escenas en las que intervino. Su concepción de Pía mostraba un personaje con una afectividad mesurada, angustiada de gestos, movimientos y lenguaje verbal. A Carlos Gabé le correspondió hacer al viejo Eduardo, que no es un personaje sino un tipo. Su trabajo es el justo. En general, todos tienen un estilo interpretativo que se caracteriza por gestos y movimientos muy marcados, cierta rigidez de forma que reprime la espontaneidad y una técnica tomada del teatro convencional. Cumplen una labor ciertamente profesional. La Dirección, en manos de Carlos Aitor Castillo, cuidó del desarrollo y proporción del clima emocional de la obra, pero notamos que a veces se pierde la interrelación entre los personajes, por ciertas reacciones que no encuentran resonancia adecuada en los demás. Los desplazamientos de los actores se fijaron con acierto, de acuerdo a la dimensión escénica del personaje. El ritmo que siempre se mantiene, varía según las necesidades psicológicas de la situación.

la gaviota

EL "Teatro de la Casa de la Cultura" de Bogotá es una de las compañías extranjeras que nos visitan en esta temporada teatral auspiciada por el INCIBA dentro de la programación general del Primer Festival de Caracas. La gaviota, de Antón Chejov, según una puesta en escena de Santiago García, fue su primera muestra nuestro público. Y digo bien: mostrar; García se ha limitado a mostrar La gaviota, pues en su trabajo no hay indicios de interpretación.

Por sutil, misterioso e interior, la de Chejov es una dramática que solicita actores y directores intensamente interpretativos; el problema en Chejov no es "mostrar", pues es "expresar": esos personajes, unos profundos, otros esbizados como mediante rápidos trazos, ligeramente caricaturescos, pero siempre investidos de ternura y melancolía y de sutiles cambios de humor; expresar su atmósfera pesada de tonos oscuros, desvalda a veces; sus situaciones, siempre irónicamente adocenadas. Expresar, en fin, su sensitiva poesía de la frustración humana, ese mundo íntimo y sombrío donde la futil vanidad, la insatisfacción, la tristeza y los anhelos son constantes, y el contraste entre todo esto y los toques de humor que aparecen aquí y allá.

Santiago García de ninguna manera confirma con este trabajo su posición de director significativo dentro del teatro colombiano. La gaviota sobrevive sin magia, despojada de sus maravillosos tonos grises; nada aflora del rico mundo interior de los personajes, ni por error se deja entrever el contraste entre las vivencias que ocurren. A uno no le queda ni el placer de escuchar el lenguaje de Chejov, recitado por estos actores sin dirección, disfrazados a la usanza del siglo XIX, monótonos, incommunicativos y torpes en el uso de su instrumento corporal.

Aquí no hay el más mínimo intento por interpretar la obra a través de una visión personal, o más simplemente, de expresar su sentido y dotarla de un ritmo. El concepto de dirección teatral en García parece estar limitado a marcar la posición y algún movimiento a los actores, y a determinar el lugar de los trastos en el escenario; su trabajo es lineal, carente de imaginación, superficial y afectado por errores técnicos increíbles (especialmente la iluminación: sin matices, cruda e imprecisa).



PRIMER FESTIVAL DE ARTE DE CARACAS

ballet nacional en el aula magna

■ El lunes 6 vimos en el amplio teatro del Aula Magna de la Ciudad Universitaria, el Ballet Nacional que dirige Irma Contreras. Pudimos comprobar en este espectáculo la manera como esa agrupación ha venido trabajando con seriedad y constancia en ese arte difícil que es el ballet. Esta nueva aparición no es más que otra dentro del ya largo curriculum de los bailarines que la forman. En esta oportunidad pudimos ver coreografías donde se mezcla lo permanente —podríamos decir— del ballet con una concepción moderna que viene envolviendo a todas las artes y de la cual el ballet no escapa. Hubo momentos brillantes de parte del conjunto sin que pueda decirse que algún bailarín sobresale especialmente, ya que al finalizar el espectáculo nos vamos con la sensación de que todo allí fue concebido para mostrar el trabajo colectivo. La música fue seleccionada con criterio a la vez que serio, tratando de agradar a los muy variados gustos de los espectadores. La iluminación y los trajes merecen especial elogio, en especial estos últimos que en todo momento estuvieron ajustados a las necesidades escénicas y a una favorable visión plástica. Puede afirmarse que la presentación del Ballet Nacional en los actos del Primer Festival de Arte de Caracas constituyó una acertada escogencia por parte de los organizadores.

primera feria venezolana del libro

■ Muy pocas oportunidades se le presentan al público venezolano para darse cuenta cabal de lo que en nuestro país se edita, se imprime y se importa en cuanto a libros se refiere. Es por eso que la Primera Feria Venezolana del Libro, programada dentro de los actos del Festival de Arte del INCIBA, ha constituido además de un éxito una valiosa contribución al conocimiento de la realidad editorial en Venezuela. Un total de 34 empresas privadas, Editoriales, Casas Distribuidoras de libros, conjuntamente con cinco instituciones: Ministerio de Educación, Universidad de los Andes, Universidad Central, Banco del Libro e Instituto de Cultura y Bellas Artes, han concurrido a esta Feria en donde se han expuesto y se exponen alrededor de 40.000 volúmenes. Hay multiplicidad en las ediciones, y es posible encontrar libros sobre todos los temas, desde los textos de cultura general hasta los de carácter técnico, pasando por la literatura y las artes. Los libros se han seleccionado de acuerdo con el interés del lector, pero haciendo hincapié en la indiscriminación de la materia, todo para ofrecer al público un panorama del ambiente editorial y facilitar el contacto con los medios de cultura. Es de resaltar la iniciativa del Círculo de Lectores Venezolanos, donde por una cuota muy pequeña anualmente es posible adquirir libros a muy bajo precio. En otros quioscos, pertenecientes a empresas como el Fondo de Cultura Económica, Editorial Kapelusz, Distribuidora Dipuven, Librería Médica París, Distribuidora Arion, Editorial Aguilar Ediciones Edime, Distribuidora Continental, así como en las publicaciones del Ministerio de Educación, de la Universidad de los Andes, de la Universidad Central, se le ofrecen facilidades a los lectores para adquirir los textos que publican o distribuyen. Lo que prueba una tentativa de esta índole es que el público es sumamente receptivo. La gente no acude sólo por curiosidad, hay interés por los libros y en general una inquietud por el conocimiento de autores como una afirmación del valor cultural del libro. Esperamos que eventos como este se repitan a menudo para que los lectores puedan estar al día y salvar el dramático vacío que a veces se abre entre el hombre común y la realidad de la cultura.



historia del periodismo en caracas

■ DENTRO de los actos del Primer Festival de Arte de Caracas, organizado por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, está comprendida esta exposición que permanece abierta en el Salón de Lectura de la Biblioteca Nacional y muestra ejemplares de los más importantes diarios y revistas venezolanos aparecidos en los siglos XIX y XX.

La sección inicial nos pone en contacto con el momento en que se introdujo, por obra de Miranda la primera imprenta en nuestro país, se exhiben reproducciones de los tomos I, II y IV de la célebre Gaceta de Caracas, ejemplares valiosos que corresponden a los años 1808, 1810, 1811, 1813 y 14 en los cuales se registra la firma de Andrés Bello como redactor. En esa misma sección, un original del primer libro publicado en el país: Calendario manual y guía de forasteros en Venezuela para el año de 1810. El pie de imprenta es de Gallagher y Lamb, el mismo bajo el cual se editó la Gaceta.

Otra sección de la muestra, con el título Evolución de la prensa en Caracas, incluye importantes ejemplares de "El Correo del Orinoco", "Seminario de Caracas", "Mercurio Venezolano", "El Publicista de Venezuela", "El Patriota Venezolano", "El Argos", "Gaceta de Gobierno", "El Anticristo", y otros órganos importantes del diarismo del siglo pasado. No se ha olvidado la lista de los primeros impresores que aparecieron en Venezuela, por ejemplo: Henry Ingersoll y Jaime Lamb. En uno de los paneles vemos una secuencia fotográfica de cinco periodistas ilustres: Antonio Arráiz, Enrique Bernoldi Núñez, Ramón Díaz Sánchez, Pedro Sotillo y Miguel Otero Silva.

En la sección de revistas se pueden ver ejemplares de "El Cojo Ilustrado", "Elite", "Válvula", "Viernes", entre las más importantes, para hacer más completa esta interesante exposición sobre la historia, tan accidentada y tan rica, del periodismo caraqueño.

retrospectiva de la pintura ingenua venezolana

SIN lugar a dudas, Venezuela es uno de los países latinoamericanos de más rica, variada y abundante tradición en lo que respecta a la pintura e imagerie de extracción popular. Mas no se trata aquí de un arte popular a la medida que se produce en las comunidades rurales de Yugoslavia o de Haití; hablamos de un arte del pueblo, de una voluntad de expresión que surge, tal como el amor, en un solo individuo y que también, como el amor, alcanza a conmover a otras clases. El artista ingenuo se expresa con un lenguaje que no responde, en absoluto, a las contingencias ni proposiciones inmediatas a la comunidad donde actúa. Esta es la razón por la cual el artista ingenuo constituye un ser anónimo, un personaje del común, ya que su obra sólo encontrará resonancias en individuos frecuentemente ajenos a su mundo social, capaces de comprender el "mensaje" de su actitud creadora.

Campeño o pequeño burgués; obrero o artesano, la obra del pintor del pueblo se nos revelará un día poblada de ángeles y paisajes, de doradas muchachas desnudas, de santos y demonios, de terribles apariciones y encantados sucesos, de pájaros silvestres y de frutas perfumadas de anís. En el peor de los casos el pintor desaparece y su labor, que no fue realizada en obsequio de nadie, comenzará a marchitarse en oscuros desvanes, bañada por el polvo y el silencio del tiempo, condenada a una muerte pequeña e inolascable.

Si algún mérito pudiéramos adjudicarle a esta "Primera Retrospectiva de la Pintura Ingenua Venezolana del Siglo XX" que se exhibe en la Galería Caracas a propósito del "Primer Festival de Cultura" patrocinado por el INCIBA, es justamente por la ocasión que nos brinda de verificar la existencia de una constante creadora del pueblo que, por decir lo menos, se remonta a los oródromos del presente siglo: desde Jesús María Arvelo y Helena Goya, hasta Federico Sandoval, Víctor Guitián y Bárbaro Rivas, no sin antes pasar por los nombres de Augusta M. Franco, Juan Pérez Alavón y tres artistas anónimos de quienes apenas se logró identificar sus cuadros.

Y aparte de éstos, la totalidad de nuestros pintores conocidos y activos a la fecha: Gerardo Aquilera Silva, Apolinar, Feliciano Carvallo, José Antonio Fernández, Cruz Amado Farúndez, Feliciano Gómez, Carmen y Víctor Millán, Esteban Mendoza, Jesús María Oliveros, Isabel Ribas, Urbana Sandoval, Francisco Rafael Santana y Salvador Valero.

Pero no obstante esta riqueza, no existe aún entre nosotros ninguna acción pública ni privada, orientada a identificar, rescatar y salvar para la historia el hermoso legado que nos transmitirían desde los albores coloniales aquéllos que alcanzaron a iluminar su pobre soledad con la humilde poesía de su amor hecho plenitud en el milagro de su obra. La exposición que comentamos constituye, por sí misma, el ejemplo más elocuente de que todo está por hacer. Recorrer el país, adentrarse en las fuentes de nuestro pasado, desenterrar memorias y divulgar, por último, la presencia aún desconocida de esas gentes que como Jesús María Arvelo parecen llamadas a reconstituir la imagen de un tiempo que no vimos y que ahora fosforesce con la pátina de sus misterios y sus luces.

La pintura del pueblo venezolano ha llegado a un punto que reclama los muros de un Museo exclusivamente dedicado a la expresión ingenua.

FRANCISCO DA ANTONIO



Frans Hals / Malle Babbe

Cortesía de The Metropolitan Museum of Art - Nueva York

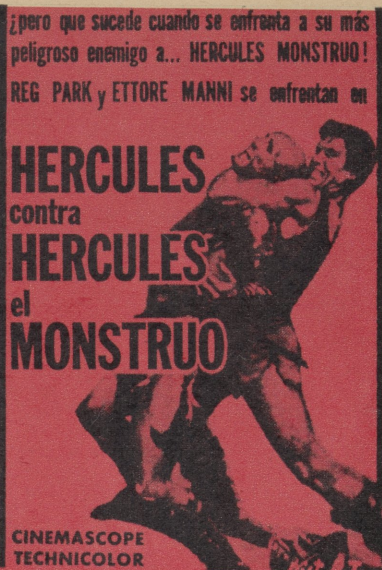
MANUEL QUINTANA CASTILLO

GRANDES MAESTROS

Aunque es indudable que la exposición más importante presentada en el Museo de Bellas Artes a todo lo largo de su historia es la de Julio Le Parc, actualmente en exhibición, resulta también de rigor admitir el interés que suscita la exposición de obras de los Grandes Maestros de la antigüedad, organizada por el Museo de Bellas Artes de Caracas, bajo encargo de la Comisión Organizadora del Cuatricentenario de Caracas y con la colaboración del Museum of Fine Arts, Boston; The Art Institute of Chicago, The Cleveland Museum of Art, The Detroit Institute of Arts, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York; Philadelphia Museum of Art, Wadsworth Atheneum, Hartford, Worcester Art Museum. En esta exposición aparecen obras de Caravaggio, Tintoretto, Frans Hals, Velázquez, Rembrandt, Van Ruisdael, Pieter de Hooch, Zurbarán, Murillo, Gainsborough, Constable, Sánchez Cotán y otros. La muestra en sí reviste un interés pedagógico, en el sentido de que nuestro público puede admirar algunas obras de los maestros del pasado, tan difíciles hoy en día de obtener. Es perfectamente comprensible que los Museos que tan gentilmente prestaron su colaboración para hacer posible esta exposición en nuestro país, hayan cedido, no las obras verdaderamente representativas de esos maestros, sino otras de menor jerarquía, aunque al fin y al cabo éstas sirvan para que nuestro público pueda conocer directamente una tela proveniente del pincel de Rembrandt, Velázquez, Caravaggio o Constable. Sin embargo, esta exposición brinda la oportunidad de ver ese delicioso paisaje de Constable, donde no es difícil advertir la simien-

te del impresionismo, ya sembrada anteriormente por Velázquez en obras como el retrato de la reina Mariana y los retratos individuales de las Infantas (Museo del Prado, Madrid). También la tela de Frans Hals: "Malle Babbe", que es una demostración muy aproximada de la desenvoltura, sensualidad en el tratamiento y objetividad de la forma, que fueron tan peculiares en este maestro y en la mejor escuela flamenca vinculadas a Rembrandt. La precisión y el realismo característicos de la escuela española están representados en el bodegón de Sánchez Cotán. La "Adoración de los Magos", de Tintoretto, sirve para apreciar la manera plástica, pictórica, en que este maestro renacentista resolvía problemas de luz, forma, espacio y atmósfera. Resulta interesante comparar la "Adoración" de Tintoretto con la "Natividad" del "Maestro de Peña Fiel" (¿Juan Mates? España, siglo XIV) para advertir la transición entre la pintura dibujada, propia del Románico y el Gótico, a la pintura pictórica, pintura abierta y atmosférica, propia del Renacimiento, el romanticismo, el rococó, el impresionismo y el expresionismo. Así mismo, no es difícil intuir el ascendiente geométrico y riguroso de un Mondrian o un Van Doesburg en el siglo XX, observando la tela del holandés Pieter de Hooch (1629-1684) "La Joven Madre" quien, naturalmente recuerda, al menos en la organización geométrica del cuadro, al gran Vermeer.

Recomendamos esta exposición de los grandes maestros de la antigüedad, propiciada por el Museo de Bellas Artes, la Junta Organizadora del Cuatricentenario de Caracas y los museos norteamericanos.



HERCULES EN EL LEJANO OESTE

Junto a Maciste, suerte de mister Universo en aquella poco legítima mitología que llenó las arcas del cine italiano, el espectador de este cine abiertamente comercial y de fácil consumo encontró a Hércules: acaso el más arrojado y tenaz de todos los héroes de las pantallas italianas.

No contento con realizar sus obligadas doce hazañas, el Hércules de esta desmenuada cinematografía se ha visto en el compromiso de acometer toda clase de trabajos justicieros y desfacer múltiples entuertos, convertido, gracias al cine, en un errante caballero que roba a los ricos y favorece a los pobres. Superman de los tiempos de una caprichosa mitología, Hércules ha estado en el centro mismo de la tierra, en la conquista de la Atlántida, en diversas rebeliones de gladiadores. Pero también, frente a sus heroicas proezas con el león de Nemea o el Minotauro, Hércules ha sabido compartir sus numerosas fatigas con la Reina de Lidia, Messalina o las reinas de los bárbaros y de las amazonas, mientras acomete Maciste, su inseparable compañero de aventuras por los cénicos caminos financieros del cine italiano, pareja empresa en el valle de los reyes, en la tierra de los ciclopes o en lucha decidida contra los vampiros. La verdad es que no estuvieron solos. Conscientes del desparramo de sus truculentas aventuras y el goce primario que ellas provocaban en el gran público, Hércules y Maciste llamaron a todos los personajes de aquella confusa mitología. Las pantallas italianas comenzaron a crecer presionadas por las legiones de Cleopatra, por el terror de los bárbaros, la rebelión de los esclavos o los gigantes de Tesalia; por los esfuerzos de Aníbal, Herodes, Julio César, Gengis Khan o Rómulo y Remo y a endulzarse con Khan o Rómulo y Remo y a endulzarse con el fuerte erotismo de Safo, Friné, Cleopatra, Teodora o Messalina. Pero fueron tantas las veces que estuvieron frente a las cámaras, tan desafortunadamente heroicas sus proezas, y exageradamente sensuales sus gestos de amor, que el gran público comenzó a fastidiarse de semejante carnaval histórico y a burlarse de quienes hasta entonces estuvieron situados en el pedestal de una incondicional admiración. Era necesario encontrar una salida.

En realidad, Ursus, Hércules y Maciste no han hecho otra cosa sino cambiar de tiempo, vestir nuevas ropas y adoptar la desafiante actitud del vaquero en el bullicioso saloon.

Una nueva veta prolonga el éxito comercial de una cinematografía mordida a muerte por la ausencia de talento, por la confusión ideológica, por la facilidad y banalidad comercial. Un nuevo filón igualmente tramposo y truculento el western made in Italy. Género considerado hasta el momento como esencialmente americano, el western arroja ahora en Europa el bagazo de una caña mil veces exprimida en los Estados Unidos. Pero es evidente que la voracidad comercial del cine italiano no tiene parangón. A fuerza de truculencias, gestos anárquicos, sadismo y desatada violencia apoyados en zooms harto efectistas, travellings y panorámicas al por mayor y una música repetida al máximo, el cine italiano ha lo-

grado revitalizar el western y continuar en medio de las falsas praderas de Arkansas y el cartón piedra de Dodge City y Oklahoma romanos, las no menos embusteras hazañas de aquella curiosa mitología greco-romana que buscaba alianzas con el gran Khan y luchaba contra los vampiros.

De tal modo que Hércules se convierte en Montgomery Wood con la misma desvergüenza con que Ursus o Maciste se transforman en Django o Ringo, nuevos personajes del fatigado oeste en permanentes y nunca renovadas aventuras. Para igualar al verdadero cowboy y al auténtico bootlegger o pandillero del viejo y lejano oeste americano, el vaquero italiano busca extremarse; comprende que debe disparar más tiros y batirse en más duelos y lances de honor y superar así a Gary Cooper, John Wayne o Henri Fonda. Para que parezcan más auténticos, el cine comercial en Italia ha llegado a ocultar la verdadera identidad de estos italianos postizos alterando los nombres de los técnicos, doblando los films al inglés y creando toda una inexistente generación de realizadores con nombres gringos.

Para demostrar que una película italiana doblada al inglés y con créditos en este idioma podría ser un éxito de taquilla sólo por ese hecho, Ricardo Freda presentó en 1962: L'orribile segreto del dottor Hichcock, amparándose en un seudónimo. El éxito de Freda inició la ambiciosa explotación del western y determinó el cambio de trajes para Ursus, Hércules y Maciste y propició en el enrequecido ambiente del saloon el encuentro de Safo, Friné y Messalina con los rudos vaqueros de una inventada Arizona. Impresiona el número de realizadores "americanos" que ha producido el cine italiano de la década del 60. La revista Cuadernos de cine-club (Montevideo), ha logrado reunir algunos en una larga lista aun incompleta. Vemos así cómo tras el sonoro nombre yanqui de Thomas Miller, se encuentra el italianísimo Camillo Mastrocinoque. Bob Robertson no es otro que Sergio Leone y Lee Beaver (lamentablemente) es Carlo Lizzani. Kevin Jackson Paget es la máscara de Giorgio Ferroni; Louis Mann sirve para encubrir a los hermanos Luigi y Donati Carpentieri pero no bastan John M. Old y John Foam, para ocultar la identidad de Mario Bava. Realizadores medios de un cine que a lo largo de una escandalosa mitología, de las repetidas incursiones presuntamente documentales por el perro mundo y el sexy al neón o del vaquero napolitano por las calles romanas de Ohio y Abilene, han preferido convertirse en cómplices de estas falseadas figuras que cruzan las pantallas y contribuyen a consolidar en los espectadores el gusto por la evasión y el aplastante conformismo antes que enfrentarse con mayor lucidez y conciencia a los problemas de la Italia del milagro económico y la recuperación.

Una cinematografía hábilmente comercial que ha hecho posible el viaje de Ursus, Hércules y Maciste; Cleopatra, la reina de Saba y la hija del Khan a las dilatadas comarcas tejanas aunque para lograrlo hayan tenido estos famosos personajes de la historia que trastocar también sus nombres por otros más sonoros y americanos.

RODOLFO IZAGUIRE

Uno de los acontecimientos más singulares en la historia policial de Chicago, ocurrió el día de San Valentín, en 1929, en pleno auge de la prohibición alcohólica inculcada en todo el país por la famosa ley Volstead. La ley seca precipitó el fomento del gangsterismo y dio al cine norteamericano uno de los temas y personajes más significativos de esa cinematografía: el gangster. Como escribe Frederick Lewis Allen en su atractivo libro de crónicas "Apenas Ayer", decir que la prohibición provocó el ascenso de las pandillas al poder ilegal sería una explicación demasiado fácil. Hubo otras causas: el automóvil que facilitaba la huida, la adaptación en tiempos de paz del nuevo arsenal de armas fácilmente manipulables y mortíferas; las tradiciones criminales de la mafia importadas por pandilleros sicilianos, la apatía política de la época.

Uno de los personajes creados por la Ley Volstead fue el de un joven napolitano de cráneo puntiagudo, aprendiz de la pandilla de Cinco Puntos, llamado Alphonse Capone. En menos de 7 años, desde 1920, Alphonse Capone había recorrido un deslumbrante camino. Con el tráfico ilegal de bebidas había amasado una fortuna considerable y controlaba un negocio cuyos ingresos anuales superaban los sesenta millones de dólares. Para dominar los hilos de tan fabulosa empresa, Alphonse Capone recurrió a las armas de fuego, al crimen, a la corrupción política.

La guerra entre bandas llegó a su apogeo, precisamente, el día de San Valentín en el año de 1929, en una matanza que superó todo lo precedente en ingenio y brutalidad. En la mañana del 14 de febrero, siete gangsters de la banda de Dion O'Banion esperaban en el garage de la S.M.C. Cartage Company un cargamento de bebidas alcohólicas. Un La Salle de turismo se detuvo ante la acera y dos hombres vestidos de policías descendieron de él, seguidos por otros dos de civil. Los supuestos policías, refiere Lewis Allen, entraron solos en el garage, desarmaron a los siete O'Banion y les ordenaron que se pusieran en fila contra la pared. Las víctimas accedieron sin titubear. Estaban acostumbrados a incursiones policiales y no les asignaban importancia alguna. Abri- gaban la esperanza de librarse fácilmente de ésa. Pero a renglón seguido, los dos hombres de civil salieron del corredor y serenamente segaron con fuego de ametralladora a los siete O'Banion que seguían con las manos en alto, contra la pared.

El drama quedó completado cuando los supuestos policías se llevaron solemnemente a los dos asesinos de civil hasta el coche que los esperaba, en el cual se introdujeron para alejarse enseguida habiendo proporcionado a los que caminaban por la calle barrida por los vientos invernales, un cuadro perfecto de un arresto satisfactoriamente llevado a cabo por las fuerzas de la ley! No otro es el clima del film La masacre de Chicago, con la participación de Jason Robards, George Segal y Jean Hale.

Esta vez, la atmósfera del crimen organizado y las sucesivas muertes entre las numerosas pandillas ha sido elaborada con asombrosa meticulosidad e innegable veracidad y fidedigna reconstrucción de ambientes por Roger Corman. Corman es tal vez uno de los realizadores cinematográficos más singulares de Hollywood. En menos de 10 años, entre 1954 y 1964, dirigió por lo menos 60 películas de tono y empaque comerciales; films medianos, de segunda clase. En 10 años, tocó todos los géneros cinematográficos: desde el cine fantástico y de horror; desde la ciencia ficción hasta el western o los films policiales y de gangsters. Le tocó, a él más que a cualquier otro, incorporar al cine de los años 50 las narraciones terroríficas que escribiera Edgar Allan Poe y encontró en Vincent Price un actor a la medida para destilar el horror con películas como El Pozo y el péndulo.

Corman logra aliar una fuerte dosis de puro horror con los auténticos aspectos de la más sórdida realidad hasta reconstruir un universo de durezas y agresividades capaces de irritar al espectador. Con La masacre de Chicago, revela sus condiciones de director "maldito" y sus habilidades como especialista del film medio, al levantar un cuadro casi documental de Chicago en la época de la prohibición.

Mediante el recurso de una rápida locución, Corman va presentando las principales figuras del hampa americana de los años 20 y el destino que cada uno de aquellos gangsters habrá de tener. Desde Al Capone nasando por los figurantes de mayor nombradía, Corman establece los hilos y las visibles competencias y rivalidades entre las diversas bandas hasta culminar en la célebre mañana de San Valentín y la masacre en el garage de la Cartage Company después de enumerar y presentar al espectador los diferentes métodos empleados por cada banda para deshacerse de sus enemigos.

En cierto modo puede considerarse como un documental argumentado esta singular Masacre de Chicago que deja entrever las nuevas posibilidades narrativas que Corman buscará expresar con sus siniestros Angeles Salvajes, de 1966 (film aún no estrenado en Caracas): jóvenes americanos con svásticas y motocicletas que aterrorizan a los pueblos de los Estados Unidos.

Posiblemente el espectador busque el tradicional film argumental sobre gangsters. Contrariamente, encontrará algo mucho más veraz que una historia construida en base a argumentos reales. Encontrará la pura y cierta historia de aquel Chicago de mafia y alcohol donde el sadismo, la crueldad, el acto gratuito, configuran el carácter monstruosamente cierto de la más insólita realidad.

LA MASACRE DE CHICAGO

mesa redonda

JAIMES SANCHEZ: IMAGENES SIN NOMBRE

■ La Galería 22 ha ofrecido recientemente una interesante muestra del trabajo del pintor Humberto Jaimes Sánchez en los últimos años. Interesante y desconcertante. Allí encontramos el artista admirable por su sentido del color, por su magnetismo personal, por su capacidad de ir adentrándose en los parajes del absurdo, en los paisajes imposibles, en las supra-realidades donde se despliega su universo de "imágenes sin nombre". Pero el camino no es fácil. Desde un ángulo, esta pintura parece prolongar los frutos del informalismo, apoyarse en el colorido grato de Jaimes, incorporar imágenes borrosas (figuras, rostros) conservando un excesivo gusto por la forma y el acabado estético. Pero este acercamiento no basta. Sabemos que podemos ir ahondando en este trabajo de varios años, guiados por otra clase de claves.

Es claro que Jaimes Sánchez sabe indagar, explorar, buscando territorios materiales, concisos y barrocos a un tiempo, donde la esencia misma está más allá, en la conjunción poética que engloba y da sentido a realidad y apenencia.

Vago, impreciso... o tal vez no, al contrario, resistente, amurallado, impenetrable, concreto, ¿cuál es ese mundo? ¿Cuál su sentido, su necesidad? El mérito está en ponerse a la escucha. En doblegar la pintura para hacerla receptiva a la espera, en dejarla andar por laberintos de acontecer azaroso. Los territorios del azar sin nombre, los paisajes del absurdo, el concretarse que equivale al vacío (o lo supone, o lo alterna)... la pintura de Jaimes Sánchez se nos revela finalmente como una búsqueda eminentemente poética y existencial, en la cual, como decía Fiedler, el artista lucha no por su existencia física, sino por su existencia espiritual.

La muestra convence por su sinceridad, por su calidad inalterada. Y deja abierta la perspectiva de su realidad y su futuro.

R. G.

GEGO: ESPACIO DIBUJADO

■ Gego es uno de esos artistas que persiguen en su propio camino una meta constante de superación y fidelidad simultáneas. Nadie como Gego sabe dar a la simplicidad y claridad de las obras tanta holgada presencia, tanta dignidad, tanta sutileza. La exposición de esculturas recientes, abierta actualmente en la Galería Konkriht, está directamente arraigada dentro de su línea de trabajo. Formas precisas, lineales, dispuestas en el espacio abierto, incommensurable, para desarrollarse en él como un dibujo exacto y sin torpezas, que guardara para sí la facultad sorprendente de la transformación, del despliegue, de la multiplicidad unitaria. A menudo este manejo de agudas líneas férreas, irrefutable, obscurece el espacio para hacerle molduras, combarlo, replegarlo en resacas de vacío donde el ojo ejercita su propio vértigo. La exposición tiene esa conmovedora sencillez que es la mejor apariencia de la profundidad. A poco de estar entre las esculturas de Gego, todas ellas comienzan a "trabajar" el espacio de la Galería, para lanzarnos a un viaje hacia los abismos transparentes de ese "contrapunto del vacío" del que nos habla René Char, fusionando toda la experiencia del artista en la continuidad de su desarrollo presente, inscrito en el aire huido donde vivimos.

Como todas las obras de Gego, esta muestra guarda la doble clave de la convicción y la sinceridad. Si por una parte podemos presumir en ella el afán por cernir sus proposiciones con un máximo de rigor conceptual, por otras vías, su obra misma nos prueba cuán sensible permanece el artista a una inspiración libre y espontánea. Es por eso que su dura urdimbre de hierro, sabe de ritmos y despliegues que permanecen cantando en la cabeza, aun "cuando la memoria está ausente".

R. G.

DOCUMENTALES VENEZOLANOS EN ROMA

■ Como una gestión personal del cineasta italiano Giancarlo Carrer, un total de 15 documentales y dos películas de largometraje integrarán la *Prima rassegna del giovane cinema venezolano* que se llevará a cabo en Roma, en el Club del Cinema, situado en Via della Lungara, durante los días 27 y 30 del presente mes. El Club del Cinema es un lugar ampliamente frecuentado por cineastas, críticos e intelectuales a donde acuden para realizar debates y proyecciones de films artísticos, y cuyos directivos promueven eventos como éste que dará a conocer lo que en materia cinematográfica se está haciendo actualmente en nuestro país. La idea de la *rassegna* ha sido sugerida por el propio Giancarlo Carrer a un grupo de cineastas venezolanos, como contrapartida al Festival del Joven Cine Italiano que se realizó en el Ateneo de Caracas el pasado mes de octubre. Se trata, en todo caso, de un intercambio entre Italia y Venezuela o mejor, entre los cineastas jóvenes de ambos países, y tiene como propósito dar a conocer nuestros valores filmicos y mostrar los problemas e inquietudes por las que atraviesan los creadores del cine en Venezuela. El público italiano que acude normalmente a la sala de Via della Lungara podrá así apreciar el nivel de nuestra cinematografía.

Los documentales que se proyectarán en el Club del Cinema pertenecen a Daniel Oropeza, Jesús Enrique Guédez, Armando Roche, Julio César Mármod, Carlos Rebolledo, Néelson Arrietti, Abigail Rojas y Daniel González. Los dos largometrajes: "Cuentos para mayores" y "Entre sábado y domingo", pertenecen a su vez a Román Chabaud y Daniel Oropeza.

El cine venezolano está todavía en lo que se podría llamar su prehistoria. No obstante, los esfuerzos de los jóvenes —la mayoría de los cuales han seguido estudios en Europa— tienden por todos los medios a hacer del cine una realidad, una experiencia libre y lúcida. Pero acaso el cine no sea un problema de voluntad, de mera obstinación y de práctica. El cine es una empresa altamente técnica y además un trabajo difícil en el cual está comprometido, más allá de la capacidad personal, el nivel económico y cultural de la sociedad. Estos jóvenes, individualmente, saben los problemas que enfrentan, problemas que en ningún momento pueden soslayar y que envuelven desde sus propias capacidades, el talento dramático, la cultura, hasta las complejidades de la imagen, del montaje y la dirección. Cada uno en particular —lo demuestran estos ensayos que se exhibirán en Roma— intenta resolver sus propias limitaciones y las limitaciones sociales de un medio tan cuestionable como el nuestro. Los cineastas venezolanos acaso no han comprendido que para vencer las resistencias y la apatía actuante de ese medio y para superar el "subdesarrollo" cultural es necesario el trabajo en grupo. El esfuerzo individual y solitario exige doble energía. Es por eso que hasta la simple coordinación y organización de una muestra de sus propias obras se convierte en una tarea laboriosa. Y esto viene al caso de las dificultades que han tenido que allanar Carrer y sus colaboradores para hacer de la *rassegna* algo más que una mera exhibición de películas.

Esta Primera Muestra del Joven Cine Venezolano está auspiciada por el Instituto Venezolano-Italiano de Cultura, y ha contado con la colaboración del INCIBA, la Corporación Venezolana de Fomento, la OCL y el Ministerio de Relaciones Exteriores. Una vez terminada la exhibición en Via della Lungara, las películas venezolanas participarán en el Primer Festival de Cine Latinoamericano, en donde intervendrán otros 20 países suramericanos.

E. P.



MORALES: SOBRIO Y PERSISTENTE

La exposición del nicaragüense Armando Morales en Bellas Artes es uno de esos acontecimientos artísticos poco frecuentes, destinado a dejar una persistente memoria en quienes otorgan importancia especial al desarrollo de la experiencia plástica en la América Latina. Morales es una figura conocida, de trayectoria determinada, con una constante de calidad y rigor en su lenguaje, en el cual es posible ver una feliz síntesis de las reminiscencias de las apariencias del mundo ambiental cotidiano, hasta alcanzar niveles progresivos de abstracción. En realidad, la cuestión de ubicar al artista dentro de un campo u otro no tiene importancia; como tampoco la tiene, desentrañar en su evolución pasos y retornos a tendencias o a modos dentro de su peculiar sentido expresivo. Parco, sobrio en sus texturas y en sus usos cromáticos, Morales ha logrado mantener un difícil nivel de calidad en el desarrollo de sus trabajos. Ha sabido también reincidir en sus ritmos interiores, en la personal e irrevocable necesidad de fijar un mundo, en términos que no son ni pueden ser intercambiables. Así las figuras que logran sobrepasar el umbral del olvido y de la nada extinguidora de apetencias y memorias, conservan, además de lo que podríamos llamar su "entidad afectiva" una necesidad subjetiva, otra presencia inseparable: la de una quitaesencia despojadora de lo superfluo. Con relieve y bruscas líneas que demarcan contornos o cambios de material, con sutiles cortes como líneas que hubiera construido la mente, con pátinas y texturas frías, implacables e impenetrables, Morales da a sus temas (personajes, ambientes, paisajes), un poder que sobrepasa la referencia y la circunstancia. No olvidamos que estos perfiles, volúmenes, trasfondos de blancura aniquiladora o de lípidos abismos de negrura absoluta, adquieren su verdadera significación a partir de la nueva realidad que les crea el artista, donde ya no tiene sentido los términos catalogadores. Armando Morales es un artista singular por el carácter que ha dado a su libertad interior, y por la jerarquía que ha otorgado a una experiencia basada fundamentalmente en una sorprendente calidad para crear y disponer la realidad plástica del cuadro, y hacer que ella cobre en sí misma toda su importancia.

ROBERTO GUEVARA

LAS MEJORES SELECCIONES DE LIBROS LAS ENCONTRARA EN EL CENTRO SIMON BOLIVAR



librería centro

Pasaje Río Apure - Telf. 413931

- LITERATURA Y ARTE, J. P. SARTRE, Bs. 18,00
- FUNDAMENTOS DE LA EDUCACION, Eudeba-Unesco, Bs. 21,00
- LAS PRUEBAS, Bello Lozano, Bs. 65,00
- ECONOMIA Y POLITICA BANCARIA, Dr. Marcelo Cañellas, Bs. 70,00
- LOS NUESTROS, Luis Harss, Bs. 16,00



LIBRERIA COSMOS

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

- PERIODISMO-COMUNICACION DE MASAS
- RELACIONES PUBLICAS Y HUMANAS
- PUBLICIDAD-ADMINISTRACION
- SOCIOLOGIA-CONTABILIDAD
- LITERATURA LATINO-AMERICANA



librería educación

Pasaje Río Torbes - Torre Norte - Local 148 - Centro Simón Bolívar - Tlf. 41-41-58

- ECONOMIA Y ADMINISTRACION
- RELACIONES PUBLICAS Y HUMANAS
- FILOSOFIA Y SOCIOLOGIA
- POLITICA Y PEDAGOGIA
- CINE, TEATRO. HISTORIA Y ENSAYOS



BORGES:

EL TIEMPO Y EL YO INDIVIDUAL



huellas a través de esa inmensa extensión que es la pampa. Más que la Buenos Aires moderna donde ha realizado casi toda su obra, Borges ha amado siempre esa Buenos Aires del siglo XIX, con sus casas de un solo piso, de grandes balcones sobre la calle, sus patios abiertos y sus terrazas decoradas de balaustradas neoclásicas... Es esta ciudad la que aparece transfigurada en sus primeros poemas (los de *Fervor de Buenos Aires*, 1923), ésta la que está fijada para siempre en los cuadros de su hermana Norah.

Muchos años después de este libro y de estos cuadros, una vez que visité a Borges en su Buenos Aires, fui arrastrado por él en busca de aquella otra ciudad, antigua y casi desaparecida, que es como un texto escondido en el corazón del palimpsesto de la metrópolis actual. Borges me llevó al barrio Sur, me hizo entrar por un ancho portal, recorrer un patio, observar una moldura, pasear por una plaza sombría de árboles. Con la mirada del hombre cuyos recuerdos son más fuertes que las imágenes actuales ("No soy ciego", me dijo hace ya tiempo, "pero los periodistas prefieren decir que si lo soy: un ciego es más patético que un miope"), con esa mirada que apenas distingue las sombras y el color amarillo, Borges me hizo ver una Buenos Aires que vive sobre todo en su retina apagada. Es esta ciudad la que él evoca en una página de *Nueva refutación del tiempo*, página que antes fue publicada en *El idioma de los argentinos* (1928):

Por esta última fecha, Borges visita una noche los arrabales de Buenos Aires. Se detiene a contemplar una pared rosada:

"Me quedé mirando esa sencillez. Pensé, con seguridad en voz alta: Esto es lo mismo de hace treinta años... Conjeturé esa fecha: época reciente en otros países, pero ya remota en este cambiadizo lado del mundo. Tal vez cantaba un pájaro; pero lo más seguro es que en ese ya vertiginoso silencio no hubo más ruido que el también intemporal de los grillos. El fácil pensamiento Estoy en mil ochocientos y tantos dejó de ser unas cuantas aproximativas palabras y se profundizó a realidad. Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo; indefinido temor imbuído de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra eternidad. Sólo después alcancé a definir esa imaginación".

"La escribo, ahora, así: Esa pura representación de hechos homogéneos —noche de serenidad, parecita límpida, olor provinciano de la madre selva, barro fundamental— no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma. El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una desilusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desintegrarlo".

emir rodríguez monegal

El ruiseñor y los grillos

Una de las fuentes literarias del pasaje arriba citado nació también en otra noche de suburbio, una noche situada casi cien años antes de la de Borges, cuando un poeta inglés escuchó cantar a un ruiseñor en Hamstead. Mientras lo oía, John Keats descubrió que el pájaro que esa noche cantaba para él era el mismo que había cantado antes para reyes y bufones, para Ruth:

...when, sick for home,
She stood in tears amid the alien corn

Cada ruiseñor, piensa Keats aunque no lo diga así, es todos los ruiseñores; su inmortalidad y la inmortalidad de su canto están aseguradas por la inmortalidad de la especie ruiseñor.

En el texto de Borges, la alusión a la *Ode to a Nightingale* se encuentra en una única frase dubitativa: "Tal vez cantaba un pájaro..." que luego desemboca en una observación, a la vez prosaica e irónica: "lo más seguro es que en ese ya vertiginoso silencio no hubo más ruido que el también intemporal de los grillos". (No hay ruiseñores en la Argentina, pero sí hay grillos). Si Keats se descubre mortal escuchando el canto del pájaro inmortal, Borges al contrario, se borra ante el tiempo de los hombres, se transforma en "percibidor abstracto del mundo" y descubre no la identidad personal que hace sufrir al poeta romántico inglés y que otro poeta, Marcel Proust, sólo evita en *A la recherche du temps perdu* por el camino del arte. Lo que Borges descubre es la identidad impersonal del contemplador con el objeto contemplado, con esa pura representación de hechos homogéneos —noche en serenidad, parecita límpida, olor provinciano de la madre selva, barro fundamental—. "El tiempo queda así abolido no porque Borges se sienta eterno o porque su arte lo preserve para siempre en la eternidad de la obra, sino porque él, Borges no es nadie.

Un hombre: todos los hombres

En muchos lugares de su obra Borges rechaza la identidad personal. En el cuento que titula *La forma de la espada* (de *Ficciones*, 1944), el autor dice por boca de su personaje, John Vincent Moon:

"Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano; por eso no es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo. Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon".

Y en un cuento anterior, *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius* (que está en el mismo libro y antes estuvo en *El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941), al resumir un aspecto del pensamiento de ese país totalmente imaginario, Borges observa en una nota:

"En el día de hoy, una de las iglesias de Tlon sostiene platónicamente que tal dolor, que tal matiz verdoso del amarillo, que tal temperatura, que tal sonido, son la única realidad. Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare".

El mismo cuento, al comienzo, transcribe la opinión de uno de los heresiarcas de Uqbar, según el cual "los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres".

Estas frases (que algunos de sus lectores y hasta ciertos críticos toman por simples paradojas o juegos de ingenio) son para Borges tautologías. Es evidente que para él todos los hombres son el mismo hombre y que nadie es alguien. En su intento de refutar el tiempo este discípulo de Berkeley no ha llegado al solipsismo de su maestro, sino a otra cosa opuesta: la abolición de la personalidad individual. En uno de sus cuentos más elaborados, *El inmortal* (de *El Aleph*, 1949), el protagonista vive a través de los siglos y tarda casi tanto tiempo como el lector en descubrir que antaño había sido Homero y que también ha sido uno de los admiradores de la traducción de Homero hecha por Pope en el siglo XVIII. El sentido de esta larga metáfora narrativa es evidente: un hombre es todos los hombres y todos son uno.

El yo puesto en cuestión

Por eso, la experiencia alucinatoria del tiempo que ha tenido Borges en el suburbio porteño de 1928 borra su identidad personal. En una de sus páginas más perfectas, el escritor aborda el tema desde otro ángulo. Se trata de *Borges y yo*, que está en *El hacedor* (1960). Allí establece la distinción entre su ser público, un escritor famoso, algo pedante, que firma sus libros, y su ser privado, mucho más modesto, casi invisible:

"Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

"No sé cuál de los dos escribe esta página".

Detrás de la máscara de Borges (la persona en el sentido latino de la palabra, como lo ha puesto de relieve Ezra Pound), detrás de Borges se encuentra ese yo que duda de ser alguien. La persona pública como la privada son así puestas en cuestión. Porque como ya decía el mismo Pound, apenas alguien dice yo, cesa de serlo.

Yo, desdichadamente, soy Borges

Las palabras sobre el río, sobre el tigre, sobre el fuego que utiliza Godard en *Alphaville* (la ciudad de Alpha, la ciudad del Aleph), no son realmente las últimas que escribió Borges en *Nueva refutación del tiempo*. En el texto original hay una frase más en que el narrador argentino confiesa la impotencia última de todo esfuerzo para borrar la realidad, para abolir el tiempo y obliterar la personalidad (su personalidad); entonces escribe no sin patetismo:

"El mundo, desdichadamente, es real; yo, desdichadamente, soy Borges".

Pero ser Borges, ya se ha visto, es ser muchos, es ser todos y es ser nadie.

IMAGEN recomienda

ROMULO GALLEGOS, ESTUDIO SOBRE EL ARTE DE NOVELAR / Ulrich Leo

reedición de un estudio que es sobre todo un enfoque estilístico de la obra de Gallegos; "ni biografía, ni crítica, ni historia literaria —dice el autor— sino únicamente interpretación de fenómenos formales y estéticos para comprender mejor lo artístico en una obra de arte". Inciba, Caracas.

CANCIONES RUSAS / Nicanor Parra

su autor renueva en estas "canciones" (escritas en Rusia, de ahí el título) la modalidad de sus antipoemas: el desenfadado formal (esta vez con tendencia al caligrama), las frases hechas y el sentimentalismo deliberado al servicio de una actitud irónica y cáustica ante la vida. Editorial Universitaria, Chile.

EL MUNDO EN 1984 / Varios autores

una visión de lo que podrá ser la humanidad dentro de dos décadas a partir de los datos que hoy se tienen en los campos de la ciencia y la técnica, las artes, la educación, la política, el comercio y otras zonas del saber humano; colaboran especialistas de todo el mundo, entre ellos un venezolano: Tobías Lasser. Editorial Siglo XXI.

LITERATURA Y ARTE / Jean-Paul Sartre

los temas de este IV volumen de la serie *Situations* se refieren a la creación literaria y artística, terreno donde el pensamiento de Sartre se desenvuelve de manera lúcida y apasionante. Edit. Losada.

LA DAMA OVAL / Leonora Carrington

primer libro de la célebre pintora surrealista que se vierte al castellano, en el cual el sueño, la fantasía, el misterio, el símbolo se integran para dar un testimonio admirable de su mundo personal. Edit. Era.

MANUSCRITO ENCONTRADO EN ZARAGOZA / Jan Potocki

escrito entre 1804 y 1813 por un conde polaco, este libro extraño y alucinante permaneció casi desconocido por más de un siglo y es, acaso, una obra maestra de la literatura fantástica —según los especialistas del género. Ediciones Minotauro.

HOMBRE QUE DABA SED / Adriano González León

el autor de *Las hogueras más altas* nos entrega en este volumen siete historias que son, a su vez, otras tantas tentativas por hacer del lenguaje un elemento de apreciación personal de la realidad. Edit. Jorge Alvarez.

REVISTA
NACIONAL
de CULTURA

Apartado 12497 / Caracas
VENEZUELA