

Jorge Romero Brest: PRECISIONES

SAINT-JOHN PERSE:

pajaros

GUILLERMO MENESES

ALFREDO ARMAS

ALFONZO

HERNANDO TRACK

Herbert Marcuse Octavio Paz

teatro estable de maracay

Cecilio Acosta: 150 años

DON CECILIO ACOSTA: 150 AÑOS

El primero de febrero del presente año se cumplen 150 años del nacimiento del gran humanista venezolano Don Cecilio Acosta. Para conmemorar esa fecha y para honrar la memoria de Don Cecilio, el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes realizará una serie de actos que incluirán la reedición y la puesta en circulación de algunas de sus obras. El artículo de Fernando Paz Castillo que hoy insertamos hace eco a esa conmemoración.

DON Cecilio Acosta es quizás, entre todos sus contemporáneos, el escritor más parecido a su obra que tenemos. Y ello es virtud inherente a su palabra ancha por la esperanza y el afecto que contiene y humilde, si las hay, por su propia naturaleza poética.

Don Julio Calcaño lo califica de escritor castizo, de orador académico y de poeta delicado. Las tres cosas son ciertas. Pero entre ellas prevalece el orador. Porque don Cecilio por sobre todo ama la palabra. El vocablo, noble cuando expresa lo que pide el pensamiento. O lo que es lo mismo: cuando es fuente inagotable de poesía.

Mucho se ha dicho, por el abuso que de la elocuencia se hizo, en contra de ella. Lo que no deja de ser una injusticia, fácil de apreciar cuando se encuentran páginas como las de don Cecilio, inspiradas en la más hermosa tradición castellana. Las sintetiza Martí, otro de los escritores, oradores y poetas de entonces con estas palabras, con las cuales anota que seducen a Acosta: "el modo ingenuo y el divino hechizo de los dos mansos Luises, tan sanos y tan tiernos". Magnífico decir: Sano y tierno es también don Cecilio.

Yo siempre fui enemigo de la elocuencia. Lo confieso y no me arrepiento. Sin embargo, debo aclarar el punto: de la falsa elocuencia. Nunca por lo que ella en su íntima naturaleza significa. O sea, según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, "la facultad de hablar o escribir de modo eficaz para deleitar y conmover, y especialmente para persuadir a oyentes o lectores".

DEFINICION que cuadra, como a pocos, a don Cecilio, cuyo mayor afán en su vida señera, fue el de conmover y persuadir por medio de la palabra. Para lo cual recurre a veces hasta la simplicidad ennoblecida por el sentimiento. Así puede verse en las siguientes con que da comienzo a unos de sus más importantes discursos académicos por la significación del momento. "En cuanto a mí, me toca por gratitud hacer la propia ofrenda, la cual es mi voluntad extender a la memoria de mi buen padre y a mi excelente madre —a quienes tanto debo—, como un pequeño tributo para ambos de mi inmenso amor filial; y además para que me bendigan en este trance." Muestran estas palabras elocuencia, sin duda alguna, en conformidad con lo anteriormente convenido. Pero elocuencia distinta de aquella que engaña con el falso brillo de los períodos retóricos. Elocuencia que, por otra parte, traduce en pocos rasgos, casi espontáneos, la entidad moral del gran don Cecilio de la voz de oro.

Pero, véase cual es el sentimiento suyo respecto al valor de la palabra por el siguiente párrafo, de sobra conocido, que tomo del mismo, hermoso discurso, anteriormente citado: "Sin la palabra de Demóstenes la suerte de Grecia no llega a Queronea; sin la de Cicerón, Catilina suplantaría a César y precipita el tiempo de Farsalia; y el siglo de Julio II y de León X es grande, y Cánova hubiera podido poblar el museo Pío Clementino de obras suyas, porque había libros santos que hablan maravillas, e historiadores y poetas que son dechados."

Bien sé que esta elocuencia neoclásica está pasada de moda, si no en la forma, hoy menos que ayer, por el espíritu. Sin embargo en don Cecilio se ve bien porque ampara el decir, la sinceridad y el amor leal de un hombre hacia su tiempo.

Fueron pronunciadas en agosto de 1869. El orador venía hacia aquella encrucijada de inquietudes, del neoclasicismo, dentro del cual discurrió su primera infancia y del romanticismo que alimentó su juventud. Su actitud es de vigilia. No desconoce el momento. Sus obras son testimonio de ello. Pero no renuncia a los modelos que ofrecen a su mente y a su espíritu, su Grecia, su Roma, su España clásica. Con el influjo de estos pueblos, tan queridos y admirados, construye su presente hermoso. Su expresión es, por lo tanto, neoclásica, pero con sugestivos rebordes románticos. Prueba de ello es el artículo En Defensa Propia, cuyo subtítulo "atacado con alevosía, me defiendiendo con la verdad", podría servir de norma a muchos, si muchos pensarán con el sano reposo mental de don Cecilio.

SU espíritu ecuánime, en épocas de tormenta, impuso la majestad de su palabra. Contrasta en ocasiones a la del turbulento don Juan Vicente González. Por lo que el uno ha sido símbolo, en nuestra literatura, de paz y el otro de violencia. Y uno y otro, por cuanto expresaron, por su elocuencia propia, del siglo XIX, románticos en uno y otro aspecto, completan el panorama intelectual de la época; y se asoman, con acentuada inquietud filosófica, si bien no siempre compartida en lo personal de la conducta, hacia el siglo XX. Porque no hay escritor de estirpe que no adelante el futuro en temores y esperanzas. Como muestra de su ecuanimidad y dominio, moral e intelectual, aduzco los siguientes pensamientos que tomo al efecto de su artículo "Los Partidos Políticos": "Me propongo —dice—, tratar esta materia —tan importante hoy para disipar dudas y salir al encuentro a sofismas— con toda la benevolencia del amor patrio, la imparcialidad de la buena fe y el deseo de estrechar más y hacer más queridos los vínculos que deben unirnos como hermanos". Voz fraterna fue siempre la de don Cecilio en toda contienda.

Luego añade: "No saldrá de mi pluma ni una palabra dura, ni una expresión de encono; pero al mismo tiempo se proclamará la verdad que enseña y la historia que aprovecha". La enseñanza, el respeto de la historia, fue siempre, para él, fuente principal en la educación de pueblos que de pueblos antiguos descienden.

Y por último este consejo sabio, que pocos atienden, aunque muchos lamentaron no haberlo hecho: "La tolerancia, que es el respeto a las opiniones ajenas, es tan sagrada, que nunca es lícito faltar a ella; y el verdadero republicano es el que inculca la doctrina sin forzar jamás la conciencia".

Don Cecilio Acosta, cuando esto escribe, octubre de 1877, cuenta cincuenta y nueve años. Ha recorrido ya, sin torcer su camino, un mundo confuso, de angustias, impaciencias, triunfos y sacrificios. Pero se ha mantenido puro: "terso en el habla y límpido", como dice Martí, lo cual supone también virtudes parecidas en la conciencia. Por ello su palabra tiene, hoy lo mismo que ayer, cuando las dijo, la elocuencia y tersura de la verdad y de la bondad. Por eso su obra insigne, desde este punto de vista sobre todo, se hace añosa, pero no pasa de moda; y tiene, entre otras virtudes, la señorial gracia elocuente de su antigüedad.

Fernando Paz Castillo

imagen

Dirección: **Guillermo Sucre**

Jefe de Redacción: **Esdras Parra**

Diagramación: **Alirio Palacios**

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

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

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

ORDEN DE SUSCRIPCION

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

Nombre y apellidos
Dirección completa

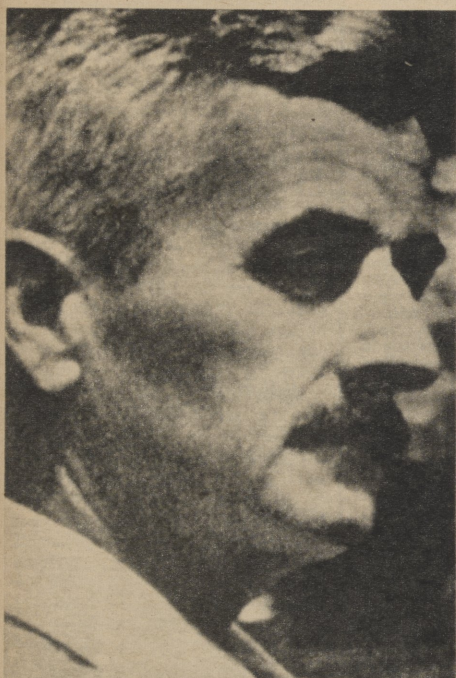
Número suelto: Bs. 0,50 — Suscripción 1 año (24 números): Bs. 10,00 —
Suscripción de 2 años (48 números): Bs. 20,00.

Apdo. 12497 — CARACAS

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

M inimum

José Balza



Faulkner



Joyce (dibujo de Augusto John)

CIERTA debilidad en la precisión de su método, en Joyce, constituye, desde un enfoque vital, el desajuste de su procedimiento. Para la unidad bergsoniana del tiempo no es posible la marcha atrás como salto, existe sólo la continuidad física; en el nivel psicológico, al contrario, si existe esa fractura, aunque se caracteriza porque con ella toda variación intelectual alrededor del suceso anterior es un acto nuevo. Así, la evocación parece proporcionar el equilibrio a quien está recordando porque permite el rescate de lo evocado; pero, en el fondo, la estabilidad que se produce se debe a una nueva experiencia, al acto distinto de su origen que crea el recuerdo. Por ello, indudablemente, narrar los hechos permite la máxima posibilidad de poseerlos. Como lo comprendió Faulkner, la sensación producida por un estímulo no marcha paralelamente con el recuerdo de aquél. Aun a través del monólogo interior, el personaje sólo puede hacer el corte psicológico del tiempo a medida que se relata a sí mismo su propia experiencia o la de los demás (que, en verdad, no es más que la suya propia, ahora en segundo plano). Todo esto, desde luego, conduce a aquel tipo de construcción narrativa que incluye el dinamismo vital. Lo que nunca puede obtenerse, porque ningún método lo permite, es igualar la experiencia original con la evocación que de ella se haga: el retroceso en función de la impresión, entonces, no tiene validez. Fue esa la forma que para la expresión retrospectiva utilizó Joyce.

El relato en tercera persona excluye estos problemas.

Robbe-Grillet y los novelistas "objetivos" también captan la falla de la teoría derivada de Joyce. Entonces acuden al personaje que relata y que, por lo tanto, refleja de manera más acertada la experiencia porque, en su voz, es imposible conocer si lo que se cuenta es un hecho actual, pasado o futuro. Especialmente en Robbe-Grillet esta burla del tiempo se logra a través de la construcción espacial. Y asciende a tal grado de precisión, su trabajo, que se convierte en labor operacional, de acuerdo con la filosofía de la ciencia. La novela "objetiva" constituye, posiblemente, el más extraordinario experimento en la narrativa del siglo; por fin con ella el personaje se hace puro: sólo material sensible que sigue y emprende a su vez movimientos, acciones; todo anónimo.

La purificación de la atmósfera que comunica al hombre con los hechos y las cosas: he allí la gran exigencia de Robbe-Grillet. Su esfuerzo por aproximar así el personaje a los objetos y hacer brotar de ese contacto el desgarramiento psicológico —no considerado éste como previo a la relación entre aquéllos— plantea en forma vigorosa la búsqueda de libertad.

No obstante, esa búsqueda de pureza en la relación hombre-objeto conduce a Robbe-Grillet a apreciaciones ingenuas: propone suprimir los significados cuando es precisamente esto la savia de los personajes, cualquiera que sea el núcleo oculto que se asigne al ambiente y sus elementos. Confunde y distorsiona la validez de signo y símbolo, lo cual, como veremos más adelante, desencadena otro débil juicio por parte de este autor.

Una de las proposiciones más saludables de Robbe-Grillet es su consideración de la novela como un mundo que se autoelabora, independiente. Subyacente, aquí podemos encontrar la referencia de Sartre respecto de que "la novela está en vías de reflexionar sobre sí misma" (1). Pero también entonces resurge la confusión ya señalada de Robbe-Grillet. No distingue éste entre la toma de conciencia por parte del novelista sobre el material que manipula (y propone así que el cuerpo narrativo sea planificado a posteriori, después de haber sido realizado el relato) y la toma de conciencia del personaje sobre los elementos que lo rodean, cuya presencia, en definitiva, lo construirá. Como dice Robbe-Grillet, no importa que un personaje de Kafka no encuentre ningún significado en las escaleras que afronta o ante la enigmática aparición del castillo: y nosotros estamos de acuerdo. Pero es el novelista quien ha de manejar la clave de tales símbolos, a través del personaje —aducimos nosotros. La novela se basta a sí misma, ciertamen-

te; sin embargo, dentro de ella el personaje es el instrumento con el cual el novelista moverá

los significados que Robbe-Grillet rechaza. Y en este sentido, tanto la simple percepción de una cosa, un gesto o un sentimiento como la interpretación que de ellos haga el personaje, se encuentran en un mismo nivel de subjetividad —como manifestación de libertad. Y ello, esencial, ha sido olvidado por la novela "objetiva".

TODA iniciativa de trabajos novelescos que se apoye en las enseñanzas de Joyce y de Faulkner o en los descubrimientos de la novela objetiva, impregnándose de ellos, los dejará detrás para ser sometida nuevamente a revisión, también ella. Nada hay definitivo. De la naturaleza y probabilidades de futuras técnicas, por otra parte, tampoco nada puede decirse. Apenas, y eso con excesiva audacia, que la etapa de las técnicas y métodos de narración para uso colectivo ha concluido.

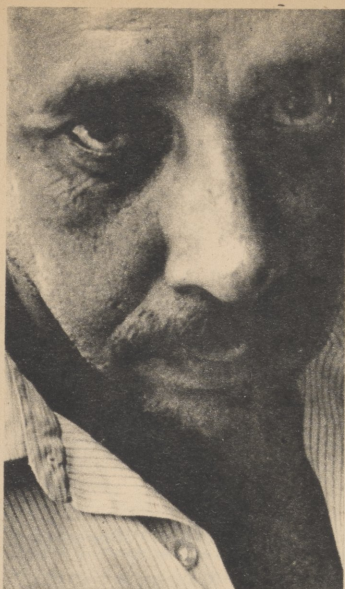
HE ahí la posibilidad de construir novelas tomando como base experimental la idea de la multiplicidad psíquica del personaje. A primera vista ello haría pensar en Freud, en su teoría de la estructura de la personalidad. Y aunque lógicamente, en él habría verdaderos determinantes de tal concepción, ésta sólo es válida en cuanto al aspecto formal de la misma. Como enunciado, este tipo de concentración puede exponerse con la frase de Rimbaud: "A chaque être, plusieurs autres vies me semblaient dues" (2); y engloba, desde luego, un concepto tan antiguo como la imagen del dios Jano: pasado y futuro por un lado, y diferentes niveles de personalidad, por otro; todo al mismo tiempo, como en la realidad. En función de elemento constructivo, esta novela habría de atrapar al idioma en una de sus facetas más apropiadas para permitir el experimento: la tónica conceptual, el lenguaje conceptual, vehículo exacto para realizar la oposición a sí mismo y establecer, así, las estrías psíquicas. Pero si bien tal forma de lenguaje complementa, como decía antes, la aprehensión de la multiplicidad, no es ella propiamente el auténtico instrumento general que la realiza: implica más bien su otra cara, el contenido. Y ahora sólo nos interesa hurgar en los límites técnicos y formales, en lo instrumental.

Construir una novela para expresar la multiplicidad psicológica de un sujeto, significa realizar la descomposición dimensional de la personalidad de ese sujeto, dándole igual jerarquía de realidad a sus actos, a su pensamiento, a su vida imaginaria y, hasta donde sea posible, a su vida ajena a su propia conciencia. De este modo, el personaje se descompondría en actos de los cuales, en función social, sólo uno es válido: lo estructural se lograría en planos en la dimensión psíquica del espacio. Y el cuerpo de la novela avanzaría como una muralla que se derrumbase hacia ambos lados.

¿Y cuál es el tratamiento del tiempo y del espacio en esta novela? Ella, desde luego, no podrá prescindir de los hallazgos que, en cuanto a dinamismo temporal, ha originado nuestro siglo. Pero aunque utilice como elemento fuerte el monólogo interior, habrá de desarrollarse mediante narración, nunca haciendo doblemente ficticio el pasado. En cuanto al espacio, la naturaleza analítica, conceptual, de la novela, hará mínimo lo descriptivo y ya no servirá la situación para enmarcar al personaje (Balzac) ni para crearlo (Robbe-Grillet) sino para integrarlo, puesto que lo exterior sólo existirá como estímulo. Nada, tampoco, hará disminuir la pureza del personaje, su anonimato, pero en ningún momento habrá de quedar éste convertido en falso instrumento dotado de exclusiva aprehensión sensorial sino que, paralelamente con las manifestaciones de su sensibilidad, irá la expresión analítica de su intelecto.

o * o

- (1) Sarraute, Nathalie: Portrait d'un inconnu, Gallimard.
- (2) Rimbaud, Arthur: Une saison en enfer, Seghers, 1956.



Track

LA VOCACION DE LA MENTE

Hernando Track
Tiempo de Callar
Ediciones INCIBA
Caracas, 1967

Cierta crítica ha señalado la ausencia del pensador en nuestra producción literaria. Notará que la prosa venezolana cuando no es narrativa fluye en la glosa o el comentario de tipo periodístico, lo cual no implica necesariamente superficialidad. Sin embargo, el artículo, el ensayo o la crónica no están exentos de inmediatez.

Quiere apartarse de esa suerte este libro de Hernando Track. Asume la gratuidad y ello hace pensar en la vocación dispuesta a sutiles insinuaciones de la mente: Reflexiones sobre temas teológicos, variaciones de la estética, derivaciones de la filosofía no sistemática.

Refiere la modernidad. Acusa desgarraduras del tiempo actual y sin esterilizar los temas les comunica pasión. Una pasión que amarra la verdad sin tomar partido en la incidencia de los manifestos y que quisiera, sin dogma alguno, ser testimonio de la vigilia; un signo de la lucidez articulado en la morada circunstancial del monólogo. Hace pensar en esos despliegues conceptuales muy libres en el apogeo de la mente que aparecen en la novela moderna, entreverados en el anecdotario.

Pero esa disposición del pensamiento refiere inexorablemente la moral. No hay tentativa acumulada en la condensación de las ideas que no moralice, ya se trate de la contradicción o lucha interior a la manera pascaliana; o de la dirección polémica de los moralistas de hoy en día. Paladines del nihilismo; y este último, reverso de la misma moneda en la escala de los valores que quieren refutar. Su padre es Nietzsche como todo el mundo lo sabe y su paradigma en los tiempos modernos, Camus.

¿Cómo se prodiga ese pensamiento en la literatura moderna? Asume la rebeldía; acomete contra ideas recibidas, postula su escrutinio y revisión; aconseja una saludable desconfianza. Advierte que el tiempo de callar puede ser impugnación eficaz de ataduras convencionales.

Inquiere sobre temas característicos de la modernidad: La incomunicación de los seres humanos; el absurdo. Así advierte "Tiempo de Callar": Se busca un amigo para decirse todo. Pero también su rostro está solo, como están solos su mal andar, su corazón, su café". Track asume una posición dialéctica frente al absurdo como constante de la vida humana, sin pronunciarse definitivamente. Más que en el concepto que determina su antihistoricismo y señala el azar, la negación lógica del acontecer mediante su influjo, el cual se mezcla y confunde con el sino para despojar de su predominio a la categoría de causalidad, averigua la presencia del absurdo en el destino del individuo; así dice en algún pasaje: "Mi situación, pues, es la que éticamente me condiciona. Entonces la libertad no es un absurdo, y yo puedo optar. Yo seré, personalmente, respon-

sable de mi elección. Y esta libertad que me hace responsable, me libera de lo absurdo. Y me libera mediante el amor, pues nunca es absurdo lo que se ama, y el amor es una forma del conocer; el que ama verdaderamente sabe que no está equivocado...

Su concepción de la ética es obsesiva: la admite como una responsabilidad ineludible a la manera de Saint-Exupéry, relativa al hacer cotidiano y a la fidelidad de los nexos humanos; o bien la somete a discusión haciendo concesiones al nihilismo con cierto desgano: En el primer caso determina: "Opté por la justicia y por fidelidad a los hombres. Y aunque no acepto que este mundo tiene un sentido superior, pienso que estamos obligados a vivir como si en realidad lo tuviera".

Tocante al nihilismo dice: "No habría querido vivir en el nihilismo y la desesperación; me habría tranquilizado descansar en la certidumbre de lo racional, y creer en un mundo lógicamente ordenado."

Postulaciones de la moral en connotación de honor, honra y fidelidad aparecen como una constante. En su relación Track muestra perplejidad. Esa perplejidad que sobreviene cuando en las acometidas del nihilismo descubrimos que hay morales diferentes, las cuales conspiran contra la tradición. De vez en cuando alude al cristianismo y por la reminiscencia del corazón, del ímpetu intuitivo, hace pensar en la religión, como en la moral, como en el concepto estético, en lecturas un tanto lejanas de San Agustín, de cuya influencia no descreo no obstante los caracteres de la modernidad. Diríase por el contrario que hay en "Tiempo de Callar" cierta añoranza vocacional de tipo místico frustrada por el nihilismo. Más que la comunicación explícita lo revela el acento. Un tono de añoranza que parece inspirado en la mutación de los tiempos con su operación correlativa en la concepción del mundo y de la vida. Un tono que no desdeña las causas perdidas y que a veces quisiera con ímpetu que yo diría romántico, servir a esas causas de alguna manera.

"Tiempo de Callar" es un libro muy de esta época, más que en las postulaciones de signo positivo en la sensibilidad que se muestra perpleja. Su valor primordial debe señalarse como un signo del tiempo; un testimonio de la mente desgarrada que afecta con caracteres premenitorios a la juventud.

Como ya insinué en otra parte, el despliegue conceptual pareciera acomodarse a la novela moderna en la instancia del monólogo. A la novela y no propiamente al ensayo porque quizás deliberadamente, admite ciertas ambigüedades y aún contradicciones; como también sesgos evanescentes animados de contenido poético. Su unidad no constituye una tesis: está plasmada en la actitud de la vigilia; en la expectativa, en el éxtasis.

LA REALIDAD MARTIRIZANTE Y PERMANENTE

Víctor Salazar

Alfredo Armas Alfonzo.
P.T.C. Pto. Sucre vía Cristóbal,
Editorial Universitaria de Oriente,
1968.

SEIS son las obras publicadas hasta ahora por Alfredo Armas Alfonzo. Tal afirmación podría situarnos ante un intento apresurado por encerrar en libros todo cuanto se escribe. No es este, sin embargo, el caso de Alfredo Armas Alfonzo. Escritor riguroso, consciente de que esa misma condición le impone una exigente actitud crítica, insiste en conservarla. Ciertamente es una empresa nada fácil, pero la misión del escritor, del escritor verdadero, radica en acercarla cada vez más hacia el trabajo que debe cumplirse en toda obra. De allí ese modo de proyectar sus experiencias. Siempre en función de un lenguaje que construye y afirma perspectivas, por momentos simbólicas, a ratos cotidianas. Diríase que ese lenguaje escapa y cae a veces, pero toda creación, por muy limitada que ésta sea, conlleva escorias necesarias. Lo importante es anudarlas, atraparlas en medio del universo que se desea forjar. Afrontaremos, así, la verdadera dimensión de ese universo, el arrebatado, el todo que le permite sostenerse.

Puerto Sucre Via Cristóbal, el más reciente libro de Alfredo Armas Alfonzo, reafirma esta verdad. Sus temas, afianzados sobre una realidad muy nuestra, —pienso ante todo en los temas de *Como el polvo*— incorporan el mismo trasfondo que ha caracterizado la anterior obra del autor de *Los cielos de la muerte*: seres y objetos circunscritos a un territorio de penurias, suerte de abismos donde lo único que se renueva es la memoria. Una memoria que abre paso a recuerdos recargados —en mayor o menor grado— de sueños, de utopías, de frustraciones y, ¿por qué no?, de muerte. Es, pues, una realidad martirizante y permanentemente la verdadera ruta de este libro. Pero una realidad que ha sido penetrada y padecida. ¿Hay acaso otra manera de afrontarla? Es decir, ¿de afrontarla cuando lo que nos proponemos realizar parte de esa inmediata realidad? Es aquí donde habría que detenerse para tener plena conciencia de la autenticidad de Armas Alfonzo: se propone buscar una verdad, y la entrega. Por eso la presencia de frases cotidianas, el detenerse en ese humor no exento de una tenaz persistencia por evadir el sufrimiento. No se descartan, por supuesto, los elementos líricos. Los símbolos estallan y definen una conciencia alerta. En el primer cuento de *Como el polvo* —libro anterior a *Puerto Sucre Via Cristóbal*— nos salen al encuentro: "Rehacer la historia de Lapito Tremaria equivale a contar la historia del viento, de esas ramaladas de viento que, cuando el verano erige sus reventaderos de sol, van por los caminos alzando cegadoras y momentáneas imágenes turbias", y así, hasta que hombre, tierra y todo se confunde. Entonces no se sabría decir si Lapito Tremaria —el que andaba por las calles del pueblo y día

tras día, semana tras semana alcanzaba la luna— vive o existe entre sí mismo.

Conmover a fuerza de vigilia, este cuento bien podría señalar el itinerario a seguir en el libro que motiva esta nota. Itinerario que hace tuyas las formas de embriaguez, de ir hacia el fondo de testimonios visibles a la agresión de la vida rural.

Asumido como posibilidad de encuentro con esa manera de existencia, este libro de Alfredo Armas Alfonzo deambula entre sueños y azares compartidos, entre gentes y objetos habitados por la desesperanza, por esa posesión interminable de una vida repetida hasta el cansancio, hasta ese intolerable esfuerzo por evitarla en toda su penuria.

Algo de Lapito Tremaria podría encontrarse en el personaje que nos entrega Armas Alfonzo en *La Con-*



ciencia de Dios, segundo cuento de *Puerto Sucre Via Cristóbal*. Claro que en éste la desesperación se adhiere con más fuerza. Entonces las imágenes se atropellan obstinadamente. Surgen desde lo más remoto del recuerdo, desde presencias enardecidas, desde voces que insisten en remover el fondo de lo que se le antoja contradictorio, oscuro: "Yo no lo maté. No me acuerdo qué hice en esos tres días y si se sorprendieron por verme hablando solo, eso no prueba absolutamente nada. Todo hombre tiene derecho a la soledad; tiene perfecto derecho a llenar su soledad", y el monólogo siempre, ese escarbar entre una nube de ceniza, de suciedad, de fango, ese asistir a la humedad de un llanto que presagia destierros, sitios donde la oscuridad se apoderó de la ternura, de los nombres.

Cuento que acentúa el humor señalado en líneas anteriores es *Tusor de Seda* (regalo de bodas para Gustavo Pereira). El personaje, un viejo sastre italiano, cuenta su accidentada historia y se sitúa de golpe ante salidas imprevistas, reguladoras del caos que avanza en esa historia: la guerra, los familiares desaparecidos, el testimonio de una pobreza que recomienza a diario, frente al mar, frente a los hijos, en una calle repetida en sucesos y rostros incambiables.

Escogido con fe, el itinerario de *Puerto Sucre Via Cristóbal* encuentra en ese humor su verdadera expresión: obra de un hombre que rechaza todo efectismo, que lucha y se descubre entre su soledad, junto a los días que a veces intentan escurrirsele.

DE AYER Y DE HOY

Oscar Sambrano Urdaneta

UN nuevo libro de Luis Barrios Cruz acaba de entrar en circulación. Contiene poemas escritos desde hace más de veinte años. Otros datan de treinta años. Su título: *Decoraciones*. Su pie de imprenta: Caracas, Editorial Arte, 1967.

Decoraciones está dividida en tres partes. La primera y la última son más o menos contemporáneas de *Respuesta a las piedras* (1931), obra primigenia de Barrios Cruz, con la cual este poeta se situó en lugar de avanzada entre quienes escribían una poesía nueva, en lo formal y en lo temático, con respecto al Modernismo literario. Salvo en los romances y en las coplas asonantadas, ninguno de los versos restantes está sujeto a medida silábica regular, a rima de ninguna especie, y mucho menos al ritmo acentual tan caro a los seguidores de Dario.

Se observa, en cambio, la incorporación de elementos pertenecientes a la estética vanguardista, especialmente en lo que se refiere a la búsqueda de una metaforización más audaz y novedosa, que en Barrios Cruz llega hasta el poema caligráfico. Se oye en estos poemas un fuerte y deliberado acento telúrico, cuya raíz más inmediata tal vez se nutre en la obra de su ilustre conterráneo Francisco Lazo Martí, apreciable en la primera parte de *Respuesta a las piedras*, titulada "Campos, Rumbos, Cielos". Cierta atmósfera espiritual cruzada de nostalgia es en este libro resultante de los sentimientos del hombre que se ha visto forzado a abandonar su terruño, en el cual deja, sin embargo, una parte de su espíritu, un "alter ego" adherido fuertemente al mundo de los primeros años, simbolizado en la figura de un hermano.

Desde el ángulo formal, la primera parte de *Decoraciones* se mantiene dentro del verso libre, pero incorpora cierto movimiento en las divisiones estróficas que el propio autor señala como un recurso que le permite crear un orden de pausas mayores, capaces de influir en la estructura del poema a la manera de ciertas composiciones musicales. En cuanto a temas, esta primera parte incluye algunos que son puevos o que apenas estaban insinuados en *Respuesta a las piedras*. Merecen citarse a este respecto tres poemas de tono elegíaco, que elaboran noble materia amorosa, cuyos títulos son: *Decoraciones para nunca siempre*, *"Decoraciones para recordar"* y *"Decoraciones para un enigma"*. De interés histórico, por la fecha en que fue escrito, es "*Decoraciones para una miseria*", boceta de un tema social en la imagen sobrecogedora de un niño campesino a quien el poeta quisiera regalarle la alegría de un traje que vista la miseria, que oculte por momentos la terrosa y solitaria figura. Solución lírica, por supuesto, que tal vez se explica por la alegría de aquel otro niño que aparece fugazmente en el poema final de *Respuesta a las piedras*. Fino, finísimo poema es el que abre el libro y sigue el

vuelo de una mariposa que, por momentos, adquiere la levedad de un anhelo impreciso.

Poema de extraordinaria simetría formal, por donde pasa la sombra de Machado en el tema de los caminos, tan querido por los poetas venezolanos del 18, es el titulado "*Decoraciones para un tránsito*". Esta primera parte de *Decoraciones* contiene las poesías más antiguas. Formaban ellas parte de un volumen mayor que Barrios Cruz pensaba editar poco después de *Respuesta a las piedras*, y cuyos originales se extraviaron. Sólo pudieron rescatarse algunas composiciones que habían sido publicadas en diarios y revistas.

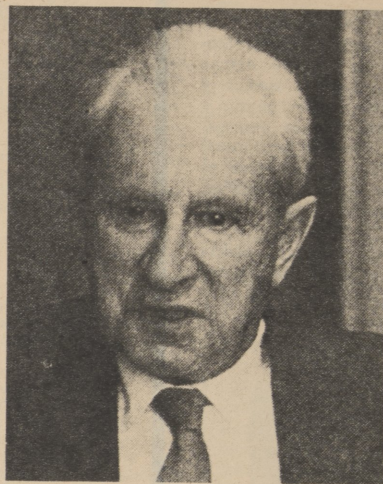
La segunda parte de *Decoraciones*, titulada "*Trasparencias*", está integrada por siete sonetos clásicos, que Barrios Cruz no quiso incluir en su libro *Cuadrante* (1944) por considerar que no guardaban unidad en aquel conjunto. Es probable que estos sonetos correspondan cronológicamente al período venezolano de los años 40, cuando se produjo la aparición de un excelente grupo de poetas que escribieron una poesía rigurosamente rimada y medida, como reacción ante la excesiva libertad métrica a que llegaron los más conspicuos representantes del Grupo "Viernes" (1937). Entre todos destaca por el tema un magnífico soneto titulado "*Sólo viaja*", en donde un río adquiere, como en el verso de Manrique, el misterio de la vida que fluye.

La última parte de *Decoraciones*, "*Letras para canciones*", se emparenta con la penúltima de *Respuesta a las piedras*, titulada "*Canciones a cuatro cuerdas*", constituidas todas ellas por tres coplas asonantadas, en las cuales se recogen hermosas estampas llaneras, despojadas de nativismo decorativo, ajenas al folklore superfluo y llenas de una honda resonancia anímica que espiritualiza aquellos paisajes presentados, como todo el libro, en un fino y exigente lenguaje. "*Letras para canciones*" conservan la misma tónica que las "*Canciones a cuatro cuerdas*", pero hay en ellas un mayor movimiento estrófico, que responde a una intuición musical más afinada, tal vez por el hecho de que fueron expresamente compuestas para satisfacer una solicitud hecha por Evencio Castellanos a Luis Barrios Cruz.

Un hecho me inquieta de este libro, y debo confesarlo. En la segunda nota de autor, Barrios Cruz declara lo que sigue, refiriéndose a sus sonetos: "Si alguna preocupación abrigó al darlos a la publicidad, no es otra sino la del coleccionista que abre el estuche de sus joyas y a sus amigos las muestra, en apacible hora íntima, bajo el signo imperioso de ineluctable atardecer". Por todo comentaría traigo a cuento el nombre de Fernando Paz Castillo, porque en su madurez ha escrito algunos de sus más bellos y profundos poemas, y porque *Respuesta a las piedras* y *La voz de los cuatro vientos* salieron juntas de los talleres impresores.

4 ensayos de HERBERT MARCUSE

Eduardo Vázquez



Con el título "Cultura y Sociedad", (1) H. Marcuse agrupa cuatro ensayos, publicados entre 1934-1938, en una época difícil en la historia europea. Difícil por cuanto aún no se veía claro si las fuerzas que pretendían superar la sociedad burguesa podrían realizar esa superación a fin de realizar la justicia y la libertad reales o si, por el contrario, dicha sociedad engendrará su superación pero como negación de toda justicia y libertad.

Marcuse muestra cómo dentro de la misma sociedad liberal burguesa estaban contenidos elementos que podían llevarla, y en efecto, la llevaron, a la eliminación de postulados considerados inseparables del liberalismo. Precisamente, el primer ensayo "La lucha contra el liberalismo en la concepción totalitaria del Estado", señala que en el racionalismo liberal están ya preformadas las tendencias irracionales que emergerán en el Estado total-autoritario, el cual es una consecuencia y una necesidad del capitalismo monopolista. La necesidad de organizar y garantizar el funcionamiento de la economía liberal exige la organización total de la sociedad. El liberalismo, cuyo postulado fundamental es la propiedad privada, sólo podía organizar y racionalizar la producción capitalista individual, pero la racionalidad de la totalidad, esto es, la organización y armonización de los intereses individuales en una totalidad escapaban a su control. De allí la necesidad de un poder suprapersonal que organizara la totalidad y supiera lo que antes se entregaba al azar. Por esta razón, el Estado total-autoritario no significa ninguna modificación esencial del liberalismo: ambos mantienen la propiedad privada, la libertad del sujeto económico y la garantía jurídica estatal de esa libertad. Es cierto que el Estado total-autoritario ataca al burgués, pero estos ataques se refieren siempre y solamente a determinada forma de la burguesía, los pequeños comerciantes, y a determinada forma del capitalismo, libre competencia de capitalistas individuales, pero el Estado total-autoritario no negó nunca las funciones económicas de la burguesía en el orden de la producción capitalista.

El fundamento económico del liberalismo se mantiene y refuerza con el estado total-autoritario. La dictadura, esto es, el control y la conducción de la economía por un individuo "genial", capaz de evitar las crisis y de armonizar la totalidad por encima de los intereses individuales, no es incompatible con la teoría liberal. Al contrario, es su consecuencia lógica, como exigencia de que las contradicciones inherentes al orden social liberal desaparezcan en la armonía omnicompreensiva del todo. El racionalismo liberal tiene que desembocar en el

irracionalismo.

El Estado total-autoritario se propone eliminar los antagonismos de clases sin eliminar las clases; se propone la unificación de toda la sociedad. Pero trata de lograr ese *desideratum* rechazando toda teoría de fines, toda justificación racional, toda apelación a la razón. La actividad práctica no tiene que justificarse mediante ninguna teoría. Por eso, hay datos originarios que son imposibles de justificar ante el tribunal de la razón, tales como el "pueblo", los vínculos de la sangre y de la tierra, que constituyen, en tanto datos orgánicos y naturales, el fundamento de todo vínculo. Además, tales datos originarios, por ser tales, son intransformables, eternos, queridos por Dios, son formas (*Gestalt*) naturales que no pueden ser sometidas a planificación ni a decisión humanas. De allí que esta Naturaleza mitificada sea el gran contrincante de la razón y de la historia. Esta última es degradada, desvalorizada, pues atenta contra la estabilización de las formas actuales de las relaciones de clases.

Este naturalismo organicista, al estabilizar dichas relaciones de clases, estabiliza y naturaliza las formas de opresión y de miseria que conllevan tales relaciones de clases. Por consiguiente, tiene también la teoría total-autoritaria que hacer naturales la miseria y la opresión, tiene que sublimarlas y encubrir las, es decir, tiene que desacreditar el materialismo de la satisfacción de las necesidades. Esto lo busca a través del descrédito de la felicidad terrenal humana, que ella no puede proporcionar, y de la idealización del *honor*, del deber y del heroísmo (valores ideales opuestos a los materiales). No hay que confundir este idealismo con el idealismo de la autonomía de la razón, de la subordinación de la acción al saber conceptual, con el idealismo crítico que se enfrenta a los hechos. Al contrario, el Estado total-autoritario declara que para lograr convertirse en un pueblo político y activo "hay que superar el idealismo alemán en su forma y su contenido".

La imposibilidad de lograr justificación racional lleva a la teoría total-autoritaria a reconocer situaciones existenciales que no requieren justificación. Lo existencial se opone a lo normativo, a toda norma heterónoma, y también a lo histórico. Su ahistoricismo lo lleva a eternizar categorías fácticas, a ontologizar categorías consideradas propias de la "esencia humana" más allá de toda facticidad histórica. La prioridad de la acción respecto al pensamiento, imposibilita toda fundamentación teórica de la acción: el hombre actúa, pero no sabe para qué actúa. Consecuentemente, los postulados básicos del existencialismo se derrumban: el Estado total-autoritario elimina el carácter privado de

toda existencia, la responsabilidad inalienable de toda existencia. En una palabra, la autonomía y responsabilidad del individuo es absorbida por el Estado total-autoritario. El existencialismo termina siendo la negación de lo que había pretendido ser. "Quiso ser el heredero del idealismo alemán y ha destruido la más grande herencia espiritual de la historia alemana".

En tanto se mantuvo el estado liberal, la cultura burguesa permitió centrar sus valores en el alma, en la personalidad, al margen de una sociedad donde efectivamente reinaba la desigualdad. La cultura afirmativa constituía un reducto en el mundo burgués. Un mundo ambivalente de crítica a la sociedad burguesa y también de aceptación de su estructura. "A la penuria del individuo aislado responde con la humanidad universal, a la miseria corporal, con la belleza del alma, a la servidumbre externa, con la libertad interna, al egoísmo brutal, con el reino de la virtud del deber". La cultura afirmativa, bajo el dominio de la sociedad burguesa, encubre la atrofia corporal y psíquica del individuo. Permite que los individuos se realicen en un mundo "espiritual", más allá del mundo sensible, y distinto de sus miserias.

Pero a la vez que cumple la función anterior, también constituye una crítica al mundo sensible. Permite que los hombres reflexionen sobre lo que podría ser, comparen la riqueza del mundo idealizado e imaginado con la miseria y fealdad del mundo cotidiano. El gran arte burgués no fue una mera aceptación ni un mero reflejo de la vida cotidiana: introdujo "en la base de la vida burguesa, conjuntamente con el mal consuelo y una bendición falsa, también una nostalgia real". Mostró las deficiencias y lacras del mundo real en oposición al ideal, la imposibilidad de realización humana en un mundo que era una degradación de la idea. De esta manera, alimentó la esperanza de que la historia sólo hubiera sido hasta entonces "la prehistoria de una existencia venidera". Sólo el materialismo, al revalorizar la vida cotidiana, podía realizar efectivamente esa existencia venidera, al no postergar siempre en un más allá la existencia verdaderamente humana y al tratar de hacer efectivo en la historia lo que para el idealismo no es más que una aspiración.

Sin embargo, esta esfera de la existencia, este ámbito de internalización de la cultura que a la vez que protesta contra este mundo es impotente para adecuarse a la idea no puede permanecer al margen de la vida económica, al margen del proceso de trabajo intensificado. La movilización total de la época del capitalismo monopolista no es compatible con la vida privada, con un reducto subjetivo que

escapa a su exigencia totalitaria por la que el individuo "en todas las esferas de su existencia tiene que ser sometido a la disciplina del Estado totalitario". Sin que se modifiquen las bases económicas del liberalismo, éste tendrá que autoeliminar las ideas de individualidad, de libertad interna, de humanidad. Se trata, dice Marcuse, de asegurar "las antiguas formas de existencia" y también aquí la cultura afirmativa es utilizada para lograr esa permanencia de las formas de existencia, esa igualdad de contenido, transformando sólo la forma. Si antes la cultura afirmativa vinculaba a los individuos en una comunidad cultural que hacía abstracción del mundo real en que priva la falta de comunidad auténtica, ahora, bajo el estado total-autoritario también los vinculará mediante abstracciones que pretenden hacer desaparecer las oposiciones reales. El individuo es colocado en una comunidad falsa: raza, pueblo, sangre y tierra. Ya la unidad, la participación en una totalidad, no se realiza mediante la internacionalización sino mediante el volcamiento hacia lo externo. Pero en ambos casos la función es la misma: integración a lo existente y justificación del status existente, el cual se hace así soportable.

La cultura afirmativa tiene como misión mantener el orden existente mediante una formación interior de los individuos. La formación, como educación y culturización, excluye la transformación social. Frases-programas tales como "universalización de los valores culturales", "derecho de todo el pueblo a los bienes de la cultura", "mejorar la educación corporativa, espiritual y moral del pueblo", no significan otra cosa que conquistar a las masas en pro del orden social propio de la cultura afirmativa, orden en el cual se mantienen la miseria, la privación, la desigualdad reales. Lo que se requiere no es la asimilación, la universalización de la cultura, sino la efectiva superación de la sociedad de clases y su ideología que establece igualdad abstracta donde hay desigualdad real.

La transformación social no puede ser verificada únicamente por el pensamiento conceptual, por la razón pura. La teoría crítica de la sociedad se dirige a las fuerzas, a los grupos humanos que, por su situación histórico social, pueden construir una sociedad racional. La construcción de una sociedad racional elimina la construcción filosófica de la razón. Pero si estas fuerzas son reprimidas, si parecen ser eliminadas, no queda con ello eliminada la teoría crítica. Ella debe buscar en la sociedad tendencias reales, posibilidades; tiene que estar contra los hechos, contra la cosificación; tiene que oponerse al "positivismo satisfeco", a la "justicia de

la realidad". En una palabra, tiene que ser utópica. Su verdad trasciende los hechos y se obstina en mantener su verdad contra toda evidencia. No puede limitarse a ser un reflejo de los hechos, sino trascenderlos y considerarlos como apariencias, como transitorios y en vía de desaparición. De allí la vinculación entre la teoría crítica y la fantasía. Esta no está limitada por el ser. "Sin fantasía, dice Marcuse, todo conocimiento filosófico queda atado al presente o al pasado, separado del futuro, que es lo único que vincula a la filosofía con la historia real de la humanidad".

La historia de la humanidad no es, pues, para Marcuse el pasado o el presente, es más que eso. Es la lucha por establecer en el futuro una sociedad realmente humana. Y esta construcción en el futuro es lo que impide que se caiga en el positivismo del presente o en la añoranza del pasado. También permite esta verdad futura la crítica de la cientificidad, la cual, "en tanto tal no es nunca una garantía suficiente de verdad y mucho menos lo es cuando la verdad habla en contra de los hechos y está detrás de los hechos". La predictibilidad científica, afirma Marcuse tajantemente, no puede aprehender la futuridad de la verdad.

El último de los cuatro ensayos se refiere a la crítica del hedonismo. Muestra, por una parte, cómo la realización de la Razón en la filosofía del idealismo alemán exigía el sacrificio de las necesidades individuales, esto es, la incompatibilidad de la necesidad y universalidad con la felicidad individual. En este sentido, el hedonismo significaba lograr la felicidad en las respectivas formas de vida dadas y contenía la resignación y el conformismo. El racionalismo tenía por eso o bien que internalizar la felicidad en el alma o postergarla para otro mundo. Pero, por otra parte, el hedonismo tenía razón en su exigencia de la felicidad para el individuo, en no aceptar el sacrificio de la individualidad, y en protestar contra la idealización de la desgracia. Por tanto, el hedonismo, como satisfacción de

las necesidades del individuo, como exigencia de felicidad, constituye una fuerza revolucionaria, una protesta contra el orden imperante, contra la domesticación de los individuos. Si el goce, no controlado ni sublimado, penetrara como exigencia irrenunciable en la conciencia de los trabajadores, ello haría imposible soportar las formas actuales de la estructura social: "el desconsuelo y la injusticia de las relaciones de trabajo haría imposible su ordenación pacífica en el sistema social del mundo burgués". De allí el carácter represivo de la sociedad burguesa respecto a las necesidades, a la felicidad y al goce, pues reconoce la imposibilidad de satisfacerlas plenamente.

Por todo lo anterior, la liberación de los individuos no puede ser cuestión de una nueva teoría filosófica, de una moral nueva, o de educación. Es un proceso económico y político. El contenido de ese proceso no puede consistir en otra cosa más que en "la libre disposición, por parte de la generosidad, de los medios de producción, la adecuación del proceso de producción a las necesidades de la totalidad, la reducción de la jornada de trabajo, la participación activa de los individuos en la administración del todo". La realización del hedonismo, no puede pues verificarse individualmente sino que es un problema de transformación social. En tanto el hedonismo se convierte en un problema individual de cálculo y de oportunidad dentro del orden dado, no es más que conformismo y resignación. Por eso, tiene que realizarse en un orden distinto, en una sociedad estructurada racionalmente, en la que la generalidad se haya liberado y no meramente un grupo.

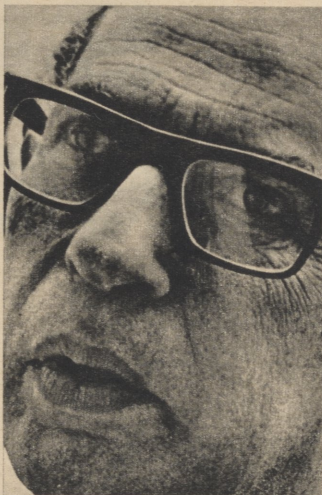
Como la fantasía, la aspiración a la felicidad, constituye un elemento que cumple la función de negar lo existente. También ella es utópica. Pero ello no es degradante ya que "la libertad sólo es posible como realización de aquello que hoy aún se llama utopía".

(1) Editorial Sur, S. A. Buenos Aires 1967.

Esdras Parra

LA HUMANA COMPRENSION DEL MUNDO

Guillermo Meneses.
Espejos y Disfraces.
Editorial Arte.
Caracas, 1967.

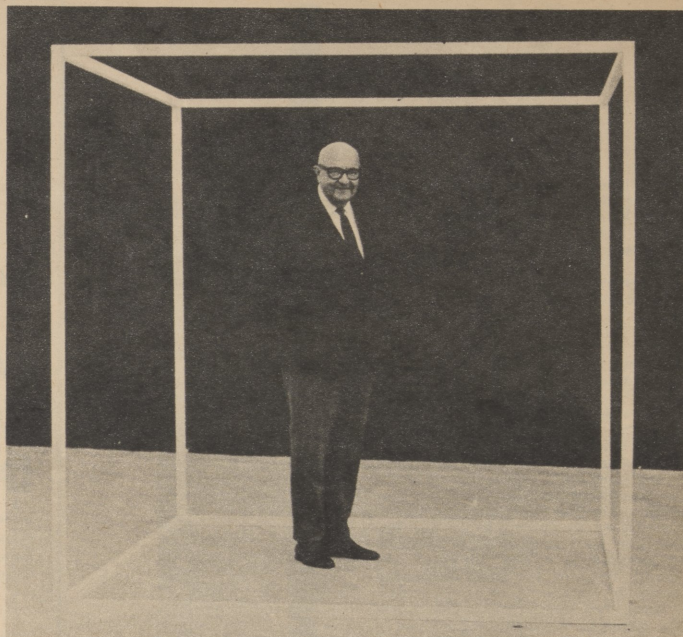


EL nombre de Guillermo Meneses ocupa, sin duda, un lugar importante en la actual literatura venezolana. Es uno de nuestros más consecuentes novelistas. Es posible juzgarlo a partir de la firmeza con que ha llevado a cabo su vocación de escritor, consagrado por entero a la dura y mítica tarea literaria. Pero también podemos valorarlo a la luz de sus logros y de la dignidad impaciente que ha mostrado en la realización de esa tarea. Decimos constantemente que la literatura es o debe ser acción, para insinuar con ello que tiene que asumir una función práctica. El escritor, entonces, se mide de acuerdo con la fuerza o eficacia con que se expresa, y su lenguaje viene a ser la forma concreta y presente de su voluntad. Lo que sucede es que a menudo olvidamos que la creación artística responde sobre todo a una necesidad interior por afirmar lo que somos con respecto al mundo, y que ser escritor es poseer la aptitud para revelar los signos insalvables de la realidad que nos rodea. Pocos escritores en nuestro país han llevado, como Guillermo Meneses, la actividad creadora separadas de ciegas aseveraciones, dedicándose más a comprender la literatura como un hecho de suprema comunicación, como un acontecimiento cuya motivación es la creencia en la propia capacidad para crear un diálogo. Si observamos bien, en ninguna de sus novelas o de sus cuentos, encontramos rasgos de una teoría utilitaria del lenguaje en la cual éste se exprese como prolongación de una gimnasia o de una habilidad lucrativa. Por el contrario, hay en su obra, a través de sus altibajos, de los aciertos y desigualdades, una constante idea o, si se quiere, una fiesta perpetua del deseo de comunicación. Que esta comunicación se logre en un nivel de claridad, es decir, que la palabra encuentre eco, deje de ser mera potencialidad, es ya un problema público que en todo caso puede hacer feliz al autor. Pero los libros están allí, en última instancia, como testimonios de esa finalidad, de esa conciencia del escritor. En su último libro, *Espejos y Disfraces* (4 textos sobre arte y literatura), publicado a finales del año pasado, Guillermo Meneses emprende ese trabajo de explicar o tratar de explicar con palabras directas algunas ideas de la literatura y del literato que hace obra de ficción, a través de ciertos conceptos sensibles de nuestro tiempo. El libro está dividido en cuatro ensayos. El hecho de ser escritor, El tiempo perdido y desmenuzado, La batalla del "yo",

A cuatrocientos años de distancias, y cada uno está relacionado con el otro, o si se prefiere, se desliza a través de ellos una idea perseverante: la de que el trabajo del escritor constituye la comprensión del mundo y la expresión de esa comprensión mediante el instrumento del lenguaje. Meneses no está haciendo una teoría personal, no está exponiendo conceptos radicales o extremadamente originales. En realidad, lo que él mismo ha dejado sentir más bien como una alusión flotante a lo largo de su obra, lo convierte aquí en tema de sus ensayos. A la luz de esa idea examina la facultad humana de la literatura en la obra de escritores notables, cuyo aporte ha contribuido a modificar el horizonte mental del hombre contemporáneo. Es por eso que este libro adquiere el significado de una recapitulación, como si se propusiera, en otros términos, un diálogo consigo mismo para aclarar temas que han sido objeto de su meditación y de su ejercicio en su vida de novelista. Meneses trata de ordenar sus

ideas, ideas que se hallan en la atmósfera intelectual de nuestra época; de transmitir con ánimo de conservación interior, reflexiones que han marchado subrepticamente pero con pasión en la mayoría de sus escritos. Este libro, concebido deliberadamente —al parecer— para los que han sido asiduos lectores de sus novelas, muestra el aspecto meditativo y culto de Guillermo Meneses, muestra también su lado lúcido y exigente. Ahora tenemos una faceta conmovedora del escritor, quien por primera vez ha abandonado no sólo la ficción o el ensayo político, sino también la actitud un tanto burlesca o ligeramente irónica de la tertulia y nos da un cuidadoso lenguaje reflexivo. Este nuevo diálogo que establece con el lector es, sin duda, un suceso importante porque a través de él suscita un movimiento de defensa de la literatura y, sobre todo, de su validez. Se propone examinar el valor de la experiencia literaria y acercar al lector con hechos que muestran que el escribir es siempre, o casi siempre, un acto generoso hacia la mejor penetración del mundo. En un lenguaje claro, eliminando los peligros de la elipsis, Meneses lleva al lector a distinguir el poder tácito de la literatura, el poder secreto que puede modificar en nosotros la visión de la realidad. Denota Meneses un conocimiento de los hilos sutiles que mueven la naturaleza del arte. Son resultados de sus experiencias en el manejo de ideas implícitas en obras de escritores como Dante, Garcilaso, Cervantes, Shakespeare, Kafka, Proust, Joyce y Thomas Mann, asimiladas a sus propias meditaciones del lector y se decide hundirlo en el universo de la literatura para que extraiga de allí una enseñanza. Cree o piensa que el diálogo es esencial tanto para quien escribe como para quien lee. En este sentido, Meneses está afirmando que la creación artística, el hacer y publicar novelas, exige una actividad complementaria cuya finalidad siempre va en favor del lector anónimo. Meneses también nos está mostrando el valor de búsquedas, el hecho de que él sea un determinado escritor con una conciencia clara sobre su oficio. Hay en Meneses un interés auténticamente crítico que se suma a un gusto por el trabajo, y estos ensayos están dominados por la intención de aclarar ese subsuelo de la literatura donde las ideas se enlazan, indagan, fijan relaciones sin perder de vista la función primitiva de la palabra. Sin duda este volumen cumple a cabalidad su propósito, y antes que nada complementa la labor de un escritor que ha hecho de las ideas que allí expone la razón de su propia actividad creadora: la comprensión y la expresión de su realidad, la comunicación a los otros de su experiencia. No es, por lo tanto, un libro más que se agrega a su obra ya extensa, sino la formulación de ideas que por su juego dialéctico han trascendido fuera del campo narrativo y que se ha hecho imperioso manifestar.

PRE CI SIONES



LA CREACION EN LA CONTEMPLACION ARTISTICA

Fue al comienzo. No tuvo otro recurso que entregar toda su colección de libros para obtener en cambio la bibliografía necesaria para escribir su *Historia de las Artes Plásticas* (1945). Una historia singular dirigida ya entonces a la interpretación de la obra en sí —pintura, escultura, arquitectura— dentro del contexto histórico-filosófico de cada época. Debió necesitar esta intensa meditación sobre el camino íntegro de las artes para darse de lleno a la contemplación de lo contemporáneo. En 1952 publica *La Pintura Europea Contemporánea* donde se propone dilucidar los términos de esa controversia metafísica que se entabla entre las más diversas tendencias, más allá de las contingencias socio-políticas. Otras obras se publican a lo largo de una trayectoria intensamente comprometida con lo más actual de la creación artística pero el aporte fundamental lo constituye la edición de la revista *Ver y Estimar* (1947-1955) integrada por sus propios discípulos. La obra de arte se constituye en vivencia cotidiana, razón de ser y pensar de un contemplador impenitente. Veinte años después, sin percatarse aún de que su obra constituye una creación en sí, una conferencia en el Ateneo de Caracas le induce a decir: **Yo creí que el pensar estaba por encima de todo. Hice de los libros que leí y escribí una cárcel. Al entrar en la madurez comprendí los enormes peligros del pensamiento. Y sin embargo: En el museo o cuando se escribe sobre ellas, las imágenes artísticas son un cementerio del arte. Pero no cuando existen en la imaginación de los hombres. Porque la creación es fundamentalmente imaginar. E imaginar es poner algo en el mundo que no existía antes. Romero Brest no ha hecho menos.**

Por eso *Imagen* anticipa una visión de este creador argentino publicando las *Precisiones* que constituyen un capítulo de su último libro *Ensayo sobre la Contemplación Artística*. Nuestra siguiente edición incluirá una entrevista y un resumen de los pronunciamientos hechos por el autor durante su estadía en Caracas

1

Como resumen debería enunciar las reglas del método, pero las ideas no están maduras y además prefiero evitar la compulsión que implican las reglas por tratarse de un método para *ser libre*.

2

A propósito del abordaje de las obras insisto en que se las ha de "mirar" en estado de "abierto", con palabras de Heidegger: ¿"Abierto" a qué? Más allá de las "realidades" que se ven, se piensan, se sienten, se desean... y de las "irrealidades" que se intuyen, a "lo real". Que no es estado de "abierto", pues habría nada en vez de "obra", ni de "cerrado", pues habría *cosa* en vez de "ser existente", siendo necesario "abrirse" y "cerrarse" alternativamente a las "realidades" e "irrealidades" para acceder a "lo real".

3

La cuestión es compleja. Con la obra de arte hay un "ser cosa" que forma parte de las "realidades" para quienes la ven, y un "ser idea" o "ser sentimiento" o "ser deseo"... para quienes la interpretan; pero también hay un "ser Dios" o "ser Idea" o "ser Substancia"... para quienes intuyen a propósito de ella; y todavía hay un "ser existente" que *nunca termina* de ser para quienes imaginan al contemplarla.

4

La cuestión es compleja porque no se resuelve *pasando* de las "realidades" o "irrealidades" al "ser existente": éste sería forma de "lo real", pecado de eleatismo. Se resuelve cayendo en *inmanencia* del "existir en sí", a lo que vengo llamando repetidamente "ser tiempo" el contemplador.

Para "abrirse" y "cerrarse" en la contemplación hay que *operar* dentro de las obras: percibir estructuras, imaginar contenidos, interpretar significados... sin detenerse en lo que resulta de la operación. No cómo el cirujano que *sabe* cuando opera, como el aventurero que opera *sin saber*. Porque se anda tras la "verdad" que es *durante* la contemplación, en el "tiempo" cuya "continuidad" rescata el contemplador, si "mira" las obras; nunca si las observa y piensa, siente, desea o cumple solamente.

5

¿Cómo extrañarse de que únicamente el hombre contemple obras de arte? Si contemplarlas es *existir*, se necesita un "ser" consciente de su existencia más acá de la conciencia. Materialistas e idealistas erraron al suponer que sólo existe la "cosa" o sólo existe el "ser", soslayando "lo real" cuya "verdad" *nunca es definitiva* por serlo del existir del hombre en el "tiempo".

6

El "mirar" configura el *ante* de que habla Heidegger: *l'unité naturelle et humaine et de notre vie, qui nous évaluent, nous fournissent le texte à chercher à être la chose exacte*, según la descripción. Se verá entonces que el contemplador a "lo real" aunque parezca apuntar ideas, sentimientos, cuanto más dioses u otros de lo absoluto.

7

De modo que tener *en* es cerrarse a "lo real" y "verdad", temiendo a Dios. No porque la descomprenda, siendo Dios porque incluyendo a Dios *en* origen. Y porque no se advierte en las obras de arte *propiamente* contempladas apuntando a la exigencia *existido* por lo *existente*.

8

¡Disparates!, dicen los pías!, los escépticos; fantasías!, los pías. Las obras están ahí, "temblor" incitando al *ginario*, esquivas a la pereza, la miopía, dando a Dios. O si se quiere, ya que señalando las infinitas tiene el hombre para *que*.

9

Tal vez no sea justo decir a "lo real", a menos *temiendo* a las religiones *verbo*. Por más que si Dios es "ley", "necesidad" en la "ma" de las cosas, "señales", "imperativo" puede ser "verbo". Tal vez lo sea el Diabolo introduce la *libertad* quitándole trabas al *do* la existencia "continuo" no es comprobable.

10

Respecto a la imaginación quien imagina "seres" carias de "lo real" *reñes* que imponen las "dades". Y sólo *contempla* quien "seres", integrando "lo dades" e "irrealidades" "verdad" *operante*.

SAINT-JOHN PERSE

pajaros

traducción de GUILLERMO SUCRE



honrar al mundo con la escritura



"Nevaba, y he aquí que diremos de ello maravillas: el alba muda en su pluma, como una gran lechuga fabulosa presa de los soplos del espíritu, inflaba su cuerpo de dalia blanca. Y por todas partes nos parecía fiesta y prodigio".

"El hombre moderno —dice Octavio Paz— ha descubierto que la vida histórica es la vida errante". En *Vents* (1946), Saint-John Perse construye su epopeya de las migraciones de los pueblos. Quizá más abstracto que *Anabase*, este poema se inspira, sin embargo, en una realidad histórica concreta: la situación de la postguerra. Como lo señaló Claudel en su momento, es el poema de la declinación de las civilizaciones, pero vista no como un límite final sino como un punto de partida: una suerte de inmersión en las fuentes originarias, que trae consigo la purificación. Y es que Perse no tiene una concepción cíclica sino abierta de la historia. En su mundo el hombre siempre se desplaza y está en marcha; es una energía en movimiento, acompañado justamente por aquellos elementos de la naturaleza que se mueven libremente: antes las nieves y las lluvias, ahora los vientos, después los mares y los pájaros. Pero, además, *Vents* no es el poema de una circunstancia inmediata, sino de la eterna presencia: en él coexisten todos los tiempos y todos los espacios. Y aun en él revela Perse toda su capacidad de deslumbramiento: la tierra que describe es "una Biblia de sombra y de frescura en el desenvolvimiento de los más bellos textos de este mundo". Simbolismo planetario que, lejos de caer en el pesimismo, concluye con la presunción de un nuevo destino y un nuevo mundo:

"Cuando la violencia hubo renovado el lecho de los hombres sobre la tierra,
Un muy viejo árbol, ya sin hojas, retomó el hilo de sus máximas...
Y otro árbol de alto rango subía ya de las grandes Indias subterráneas,
Con su hoja magnética y su carga de nuevos frutos".

La tercera gran epopeya de Perse es *Amers* (1957). "Poesía para acompañar la marcha de una recitación en honor del mar", es el poema de la energía cósmica. El mar es no sólo su escenario sino también su personaje central: el mar físico y el de la historia, en el cual se reúnen los príncipes, los regentes, los actores de ojos estirpados, los mensajeros, los amantes, el poeta. Es, en realidad, el poema del destino y de las revelaciones. Y si, como dice Malraux, "el mundo de la tragedia es el mundo antiguo: el hombre, la multitud, los elementos, la mujer, el destino", este poema es igualmente un poema trágico, sólo que termina en la plenitud de ser. Y como siempre, esa plenitud se realiza a través de la comunión con el universo:

"¡Unidad reencontrada, recobra presencia! Oh mar instancia luminosa y carne de gran lunación. Claridad hecha para nosotros sustancia, y lo más diáfano del Ser revelado como la espada que se desliza fuera de su vaina de seda roja: el Ser sorprendido en su esencia, y el dios mismo consumado en sus más santas especies, al fondo de los palmares sagrados..."

Amers es la suma del arte de Perse. En su texto prolífico y desencadenado vienen a reiterarse los rasgos dominantes de su poesía anterior: su poder de expansión en el mundo, sus grandes visiones del hombre y la historia, la magia de su lenguaje. Es también la apertura de un camino que conduce, ya en la madurez, hacia dos de los impulsos esenciales del hombre: el amor y la muerte. *Étroits sont les vaisseaux*, incluido en sus páginas, es uno de los más destellantes poemas de amor de la literatura contemporánea. Su tono bíblico y cósmico realza el coloquio de los dos Amantes que, inflamados de deseos y de sueños, unen también sus destinos al del mar. Menos suntuoso, con ese laconismo de los últimos enfrentamientos, *Chronique* que es un poema autónomo publicado posteriormente en 1960. Su tema es la edad, la vejez. Crónica de una vida y de todas las vidas, de una historia y de todas las historias, es finalmente el encuentro lúcido y sin desesperación con la muerte: "Édad, henos aquí. Cita concertada, y de antiguo, con esta hora de gran significado". Pero lejos de demorarse en el tema de la fugacidad de la vida, o de sumirse en el tradicional tono elegíaco ("Los elegíacos son canallas", decía Baudelaire), representa, por el contrario, un canto de glorificación y como un nuevo florecimiento: "Somos pastores del futuro, y no nos basta toda la inmensa noche devoniana para apuntalar nuestra alabanza". Y aunque no es una entrega pasiva a la muerte, tampoco se trata de la visión de una placida eternidad. Si bien el poeta exclama: "no tengo rango entre los hombres del instante", sabe que es el instante vivido en su plenitud lo que lo proyectará hacia el futuro. Por ello, recapitulación ante el tiempo y la muerte, *Chronique*, como toda la obra de Perse, es un himno a las fuerzas vivas del hombre.

Gran inventario del mundo, relación sobre la cultura y la historia, la poesía de Perse es también, con frecuencia, una mirada hacia el poema mismo y el acto creador. Palabras, textos, páginas, sintaxis, sílabas, metros, prosodia: son innumerables sus poemas donde aparecen estos elementos como metáforas de la realidad. Perse poetiza sobre el lenguaje como un objeto real más ("Ah, gran árbol del lenguaje poblado de oráculos, de máximas..."). Pero lo hace porque comprende que el mundo no se ilumina sino a partir de las palabras. ¿Qué son las palabras para él? En *Amers* nos lo dice: "ellas no son, no siendo ya más signos ni ornamentos, sino la cosa misma que figuran y la cosa

misma que adornan". La realidad es verbal y el verbo es realidad. Ciertamente, hay toda una poética implícita en la obra misma de Perse. Pero donde esta poética se convierte en tema dominante es en *Oiseaux* (1963).

Oiseaux es el poema sobre la creación artística: la relación del arte con la naturaleza, del artista con su propia conciencia. Influido por el objeto en que se inspira ("ascetismo del vuelo", "laconismo del ala"), el lenguaje de este poema tiene su misma depurada y simple arquitectura. Comienza con una morosa descripción del pájaro real, pero de inmediato nos introduce en los dominios de los pájaros pintados de Georges Braque —el poema se inspira, en verdad, en unas litografías de este pintor. Y ya desde entonces se establecen los vasos comunicantes entre estos dos campos de la realidad: la naturaleza y el arte. Según Perse, el artista debe conocer profundamente la naturaleza ("Una larga sumisión al hecho lo habrá resguardado de lo arbitrario, sin sustraerlo al nímbo de lo sobrenatural"), pero para luego hacer abstracción de ella. Su arte no es una copia, sino una transfiguración, y no nace de un acto edificado, sino de un rapto. Pero en ese raptó el artista capta toda la esencia misma del objeto. Así, la delgada mancha de color en que queda estampado el pájaro no es "cifra ni sello, no siendo signo ni símbolo, sino la cosa misma en su hecho y su fatalidad". El arte se nos presenta entonces como una operación mágica: la imagen sustituye al objeto y éste sometido a sucesivas sustituciones se metamorfosea hasta que surge el verdadero milagro: la "unidad recobrada bajo la diversidad". Inmersión en lo real, abstracción, mutaciones, raptó: el arte, para Perse, está sometido a la fuerza de la imaginación. Por ello cumple una doble función: es alquimia y es conocimiento. Gracias a las analogías y correspondencias, transfigura al mundo. Gracias a esas mismas analogías y correspondencias, conquista la totalidad: la relación de lo visible y lo invisible, de la materia y el espíritu. Es así cómo, para Perse, "el poeta nos enlaza con la permanencia y unidad del ser".

Poesía como conocimiento, la de Perse encierra una gran sabiduría del mundo. Todas las ramas del saber parecen estar presentes en ella. Pero esa sabiduría, que es sobre todo experiencia viva, no hubiera logrado proyectarse sin un lenguaje que tuviese su misma amplitud y profundidad. El lenguaje de Perse es uno de los triunfos más imponentes de la poesía contemporánea. Material y abstracto a la vez, abarca todos los registros de la expresión. Encantamiento y profecía, su misión ha sido la de darnos la medida de la plenitud del hombre. "Tomé a mi cargo la escritura, yo la honraré", dice el poeta en *Amers*. Y a través de la escritura, honrar el mundo, o salvar la distancia, como él mismo lo expresa, "que dejamos crecer entre el hombre temporal y el hombre intemporal".

Guillermo Sucre

EN 1911 aparecía el primer libro de un joven —24 años— que sería con el tiempo uno de los más grandes poetas contemporáneos: Saint-John Perse. Firmaba entonces con su (un poco modificado) nombre de familia: Saint-Léger Léger, y el libro recogía diversas colecciones de poemas escritos entre 1904 y 1908. Oriundo de la Guadalupe el autor, sus poemas revelaban la maravillosa y maravillada experiencia de una infancia vivida en medio de la naturaleza y el mar tropicales. Libro de nobles reverencias ("Hablo de una alta condición", "Hablo en la estima", "Tengo razones para alabar"), era un adiós a esa infancia mítica y parecía por ello cerrar un ciclo vital y aun poético. En realidad lo abría: era el comienzo de una expansión creadora en la que el hombre y el universo alcanzarían su razón de ser y su plenitud. *Eloges*, el título del libro, no era tanto el producto de una momentánea exaltación espiritual como una declaración de principios: el anuncio de una poesía futura.

En efecto, todo el sentido de la poesía posterior de Saint-John Perse estaba ya impreso en el título de aquel libro primigenio. ¿El sentido de esta poesía no iba a ser, en el fondo, el de un inmenso y luminoso *elogio* del mundo? Sus dominios serán múltiples y complejos, pero todos ellos participarán del mismo tono original: el de la alabanza. Significando al comienzo una reacción personal o subjetiva, la alabanza irá luego abarcando todos los órdenes de la historia del hombre.

Anabase (1924) es la expresión de una vasta epopeya romántica: crónica del moderno conquistador en vías de fundar una nueva ciudad y una nueva ley; las estepas asiáticas son su escenario aparente; el origen y formación de las civilizaciones su tema más profundo. El poema concluye en la exaltación y el júbilo, pero significativamente queda abierto el camino de un nuevo viaje. Ese viaje, no menos simbólico pero de distinto signo y con más implicaciones en la vida real de Perse, será el viaje del proscrito. A consecuencia de la invasión alemana, Perse debió emigrar de Francia en 1940. Se inicia entonces el ciclo de los poemas de la ausencia: *Exil* (1942), *Pluies* (1943), *Poème à l'étrangère* (1943) y *Neiges* (1944). A través de ellos, Perse nos introduce en su drama personal, pero también, y sobre todo, en el drama de la historia contemporánea. "Puertas abiertas a las arenas, puetras abiertas al exilio", comienza el primero de esos poemas. Pero aunque debe enfrentarse a tiempos de abatimiento interior y de zozobra colectiva, la orgullosa voluntad del poeta no se ve quebrantada: "Y es hora, oh Poeta, de decir tu nombre, tu nacimiento y tu raza". Incluso nunca como entonces sus poemas adquieren una vibración tan deslumbrada; en medio del destierro y el aparente vencimiento, ellos encarnan el goce total frente a la naturaleza:



pajaros

SAINT-JOHN PERSE

... *Quantum non milvus oberret.*
 (... Más de lo que cubre el vuelo de
 un milano).
Aulus Persius Flaccus. Sat. IV, 5, 26.

I EL PAJARO, de todos nuestros consanguíneos el más ardoroso en vivir, vive en los confines del día un destino singular. Migratorio, acosado de inflación solar, viaja de noche, pues los días son demasiado cortos para su actividad. En tiempos de luna gris color del muérdago de las Galias, puebla con su espectro la profecía de las noches. Y su grito en la noche es grito del alba misma: grito de guerra santa con arma blanca.

En el flagelo de su ala la inmensa libración de una doble estación; y bajo la curva del vuelo, la curvatura misma de la tierra... La alternancia es su ley, la ambigüedad su reino. En el espacio y el tiempo que incuba en un mismo vuelo, un solo estío es su herejía. Es también el escándalo del pintor y del poeta, ensambladores de estaciones en los más altos sitios de intersección.

¡Ascetismo del vuelo!... De todos nuestros comensales el más ávido de ser, el pájaro es aquel que, para nutrir su pasión, lleva oculta en él la más alta fiebre de la sangre. Su gracia está en la combustión. Nada en ello de simbólico: simple hecho biológico. Y tan ligera es para nosotros la materia pájaro, que, al contrafuego del día, parece alcanzar la incandescencia. Un hombre en el mar, olfateando el mediodía, levanta la cabeza hacia este escándalo: una gaviota blanca abierta en el cielo, como mano de mujer contra la llama de una lámpara, eleva en el día la rosada transparencia de una blancura de hostia.

¡Ala falcada del sueño, volverás a encontrarnos esta tarde sobre otras riberas!

2 LOS viejos naturalistas franceses, en su lengua muy precisa y reverenciosa, después de hacer justicia a los atributos del ala —“astil”, “barbas”, “estandarte” de la pluma; “remeras” y “timoneras” de las grandes penas motrices; y toda “mancha” y “mácula” de la librea de adulto—, se aplicaban entonces al cuerpo mismo, llamado “territorio” del pájaro, como a una parcela ínfima del territorio terrestre. En su doble obediencia, aérea y terrestre, el pájaro nos era así presentado en lo que es: un minúsculo satélite de nuestra órbita planetaria.

Estudiaban, en su volumen y su masa, toda esa ligera arquitectura hecha para el despegue y la duración del vuelo: ese alargamiento del esternón en forma de naveta, esa caja fuerte de un corazón accesible al solo flujo arterial, y todo el enjaulamiento de esa fuerza secreta, dotada de los más finos músculos. Admiraban ese vaso alado en forma de urna por todo lo que de ardiente y de sutil se consume en él; y todo ese sistema intersticial de una “neumática” del pájaro para acelerar la combustión, ramificando el árbol sanguíneo hasta las vértebras y falanges.

Sobre sus huesos huecos y sus “bolsas de aire”, llevado más ligeramente que brizna de paja a la excelencia del vuelo, el pájaro desafiaba todas las nociones de aerodinámica. El estudiante, o el niño demasiado curioso, que alguna vez había disecado un pájaro, por mucho tiempo guardaba memoria de su conformación náutica: de su gracia para imitar en todo al navío, con su caja torácica en forma de casco y el ensamblaje de las cuadernas sobre la quilla, la masa ósea del castillo de proa, la roda o rostro del esternón, el cinturón escapular donde encaja el remo del ala, y la cavidad pelviana donde se instaura la popa...

3 ...COSAS todas conocidas del pintor en el instante mismo de su rapto, pero de las cuales debe hacer abstracción para transponer de un trazo, a la superficie de su tela, la suma verdadera de una delgada mancha de color.

Mancha estampada como por un sello, no es sin embargo, cifra ni sello, no siendo signo ni símbolo, sino la cosa misma en su hecho y su fatalidad —cosa viva, en todo caso, y apresada en lo vivo de su tejido natal: más bien injerto que extracto, síntesis más que elipsis.

Así, de un "territorio" más vasto que el del pájaro, el pintor sustrae, con violencia o lento desprendimiento, ese puro fragmento de espacio hecho materia, hecho táctil, y cuya emaciación suprema llega a ser la mancha insular del pájaro en la retina humana.

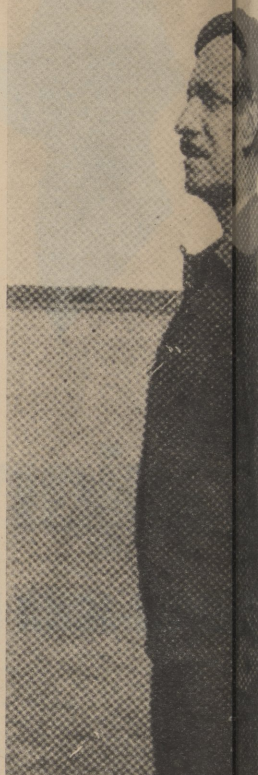
Silenciosamente sacado desde las orillas trágicas de lo real hasta este lugar de paz y de unidad, como en un punto medio o "lugar geométrico", el pájaro sustraído a su tercera dimensión se cuida sin embargo de olvidar el volumen que una vez tuvo en la mano de su raptor. Franqueando la distancia interior del pintor, lo sigue hacia un mundo nuevo sin romper lazo alguno con su medio original, su ambiente anterior y sus afinidades profundas. Un mismo espacio poético continúa asegurando esa continuidad.

Tal es, para el pájaro pintado de Braque, la fuerza secreta de su "ecología". Conocemos la historia de aquel Conquistador mongol, raptor de un pájaro en su nido, y del nido en su árbol, que traía con el pájaro, y su nido y su canto, todo el árbol natal mismo, tomado de su suelo, con su pueblo de raíces, su terrón y su margen de terruño, todo su jirón de "territorio" raíz evocador de yermos, de provincia, de comarcas y de imperio...



pajaros

SAINT-JOHN PERSE



4 DE aquellos que frecuentan la altura, depredadores o pescadores, el pájaro de gran señorío, para lanzarse mejor sobre su presa, pasa en un lapso de tiempo de la extrema presbicia a la extrema miopía: le ayuda una muy fina musculatura del ojo, que controla la curvatura misma del cristalino. Y entonces, el ala alta, como de una Victoria alada que se consume a sí misma, mezclando en su llama la doble imagen de la vela y de la espada, el pájaro, que ya no es más que alma y desgarramiento de alma, desciende, vibrando como una guadaña, a confundirse con el objeto de su presa.

La fulguración del pintor —raptor y en rapto— no es menos vertical en su primer asalto, antes de que establezca, de plano, y como lateralmente, o mejor circularmente, su insistente y larga sollicitación. Vivir en buena inteligencia con su huésped se convierte entonces en su suerte y su recompensa. Conjuración del pintor y del pájaro...

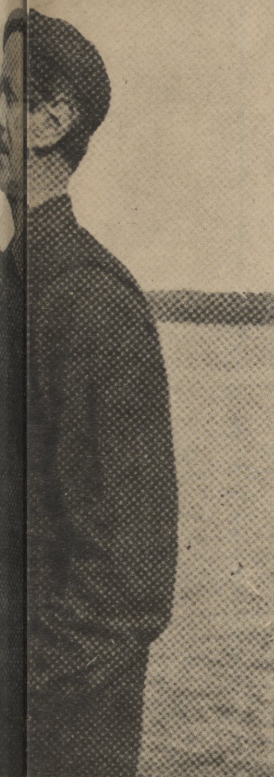
El pájaro, fuera de su migración, precipitado sobre la piedra del pintor, comienza a vivir el ciclo de sus mutaciones. Habita la metamorfosis, sucesión serial y dialéctica. Tránsito de pruebas y de estados, siempre en vía de progresión hacia una confesión plenaria, de donde al fin surge, en la claridad, la desnudez de una evidencia y el misterio de una identidad: unidad recobrada bajo la diversidad.

5 PARA el pájaro, en el punto de partida que sobre la página se abre, por si solo el vuelo, el tema del otro extremo de su revestimiento, la creta plenitud a la esencial de toda la Aparece entonces la palabra "facies" para abarcar la total evolución, dos constitutivos de la en formación.

En esta concisión se reúne con su propio Braque permanece de historia. De sabiendas o no, el actor, le queda el silencio. Una larga sumisión al resguardado de la traerlo del nimblo

El hombre ha zanjado de la bestia, y el ojo del cazador se fija en el cazador mismo el ojo como ocurre en variaciones. Bestia y hombre juntos el vado de la visión. Aparejados son dos seres verdaderos de la dificultad de amar.

Estamos ahora en la búsqueda de almas, después de haber estado en el ritual. Una larga condescendencia ha vuelto a la inmensidad de donde se despierta en su forma elina de las células ro de



esquemático en su
qué privilegio ya,
el cielo, el de ser
y la flecha del
discurso!... Al
de la evolución, bajo
cremo, es una se-
que se integra lo
larga operación.
a belleza de esa
usada en geología
arbitrariamente, en su
los elementos
a misma materia

de un fin que se
pío, el pájaro de
para él cargado
lo que elude, a
o electivo del pin-
ocimiento íntimo.
al hecho lo habrá
arbitrario, sin sus-
e lo sobrenatural.

ha alcanzado la inocencia
y el pájaro pintado en
se convierte en el
ojo de la bestia,
arte de los esquie-
zador franquean
la cuarta dimen-
n un mismo paso,
s finalmente van
ser a la facilidad

de la decoración.
emprendido como
la naturaleza fi-
por el espíritu,
dido todo al espí-
conmovedora me-
a encontrar aquí
pacio y de tiempo
el pájaro desnudo,
a semejante a la
de su sangre.

6 LLEGADA la hora de la liberación, más que un vuelo de pájaros es un lanzamiento silencioso de grandes imágenes pintadas, como navíos sobre su basada...

Braque, conocedor de la gloria más envidiable, la de ver su nombre llevado por un navío de alta mar —un hermoso navío laqueado de blanco, con pabellón nórdico, animado en la proa seis grandes pájaros de los mares antárticos—, no querrá desaprobando esta última imagen náutica: si sus pájaros afilados como sofismas de Eléatas sobre la indivisibilidad del espacio y el tiempo, perpetúan en un punto fijo el movimiento mismo del vuelo, no tienen nada de la mariposa clavada con el alfiler vienés del entomólogo, sino que más bien, entre los treinta y dos rumbos de la rosa de los vientos, sobre ese fondo de ojo incorruptible que es la brújula marina, son como la aguja magnética en trance sobre su eje de acero azul.

Así, los viejos pilotos de China y de Arabia solían mirar orientarse por sí mismo, al nivel del bol de agua, el pájaro pintado flotando sobre su indicador de corcho atravesado por una aguja magnética.

7 ...NADA allí de inerte ni pasivo. En esa fijeza del vuelo que no es más que laconismo, la actividad es siempre combustión. ¡Todo al activo del vuelo, y todos los créditos a ese activo!

El pájaro suscinto de Braque no es nunca simple motivo. No es filigrana en la hoja del día, ni siquiera huella de mano fresca en la arcilla de los muros. No habita, fósil, el bloque de ámbar ni de hulla. Vive, boga, se consume —concentración en el ser y constancia en el ser. Absorbe, como la planta, la energía luminosa, y es tal su avidez que no percibe el violeta ni el azul del espectro solar. Su aventura es aventura de guerra, su paciencia "virtud" en el sentido antiguo de la palabra. A fuerza de voluntad, rompe el hilo de su gravitación. Su sombra es despedida hacia el suelo. Y el hombre ganado por igual concisión se cubre en sueño con lo más claro de la espada.

¡Ascetismo del vuelo!... Criatura de pluma y de conquista, el pájaro, nacido bajo el signo de la disipación, reúne sus líneas de fuerza. El vuelo lo despoja de sus patas y del exceso de su plumaje. Más breve que un aguilón, tiende a la lisa desnudez del artefacto, y llevado por un solo impulso hasta el límite espectral del vuelo, parece pronto a perder el ala, como el insecto después del vuelo nupcial.

Es una poesía de la acción lo que allí se trama.





8 PAJAROS que una larga afinidad mantiene en los confines del hombre... Helos aquí, para la acción, armados como hijas del espíritu. Helos aquí para el trance y el preludio de la creación, más nocturnos que al hombre la gran noche del sueño claro en que se ejerce la lógica del sueño.

En la madurez de un texto inmenso en vías siempre de formación, han madurado como frutos, o mejor como palabras: a la vez con la savia y la sustancia original. Y en efecto, son como palabras bajo su carga mágica: núcleos de fuerza y acción, fuentes de destellos y emisiones, llevando muy lejos la iniciativa y la premonición.

Sobre la página blanca de márgenes infinitos, el espacio que miden ya no es más que encantación. Son, como el metro, cantidades silábicas. Y procediendo, como las palabras, de una lejana ascendencia, pierden, como las palabras, su significado en el límite de la felicidad.

Tomaron parte antaño en la aventura poética, con el augurio y el arúspice. Y helos aquí, vocablos sometidos al mismo encadenamiento, para el ejercicio distante de una nueva adivinación... En el ocaso de antiguas civilizaciones, es un pájaro de madera el que desempeña el papel del escriba en la escritura mediúmnica, los piñones en cruz sostenidos por el oficiante, como en las manos del zahorí o del quiromántico.

Pájaros nacidos de una inflexión primera para la más larga entonación... Llevados, como las palabras, por el ritmo del universo, se inscriben por sí mismos, y como por afinidad, en la más amplia estrofa errante que se haya visto nunca desplegarse en el mundo.

¡Dichosos! Ojalá tiendan hacia nosotros, de un borde al otro del océano, ese arco inmenso de alas pintadas que nos asiste y que nos concierne. ¡Y que, entre nosotros, todo el honor recaiga sobre ellos!

El hombre lleva el peso de su gravitación como una muela en el cuello, el pájaro como una pluma pintada en la frente. Pero al extremo de su hilo invisible, el pájaro de Braque no escapa más de la fatalidad terrestre que una partícula rocosa en la geología de Cézanne.

9 DE una parcela a la otra del tiempo parcial, el pájaro, creador de su propio vuelo, sube a las rampas invisibles y conquista su altura...

De nuestra profundidad nocturna, como de un escobén su cadena, tira tras sí, ganando el cielo abierto, ese trozo sin fin del hombre que no cesa de agravar su peso. Mantiene desde lo alto el hilo de nuestra vigilia. Y una noche emite ese grito de otro mundo, que hace que el durmiente levante su cabeza en sueño.

Lo vimos, sobre la vitela de un alba; o al pasar, negro —es decir, blanco— sobre el espejo de una noche de otoño, con las ocas salvajes de los viejos poetas Song, dejándonos mudos en el bronce de los gongs.

Tiende con todo su ser hacia los lugares sin relevo. Es nuestro emisario y nuestra iniciador. "Maestro del Sueño, dínos el sueño..."

Pero él, vestido con algo de gris o bien despojándose del todo, para decirnos mejor un día la inconstancia del color —en toda esa leche de luna gris o verde y de simiente dichosa, en toda esa claridad de nácar rosada o verde que es también la del sueño, por ser la de los polos y de las perlas bajo el mar— navegaba antes del sueño, y su respuesta es: "Pasar de largo..."

De todos los animales que no han dejado de habitar al hombre como un arca viviente, el pájaro, de muy largo grito, por su incitación al vuelo, fue el único en dotar al hombre de una nueva audacia.



I

¡GRATITUD del vuelo!... Estos se deleitaron en él.

De un extremo al otro del tiempo ocioso, y del espacio, deleitable, extienden su ocio y su deleite: pájaros del más largo día y de la más larga queja...

Más que volar, vienen íntegramente a la delicia de ser: pájaros del más largo día y del más largo propósito, con sus frentes de recién nacidos o de delfines de fábula...

Pasan, y así duran, o crecen, y así reinan: pájaros del más largo día y del más largo deseo... El espacio nutricional les abre su espesura carnal y su madurez se despierta en el lecho mismo del viento.

¡Gratitud del vuelo!... Y es tal el estirarse del largo deseo, y de tal poder, que les imprime a veces ese ladeamiento del ala que vemos, al fondo de las noches australes, en la armadura desfalleciente de la Cruz del Sur...

Largo goce y largo mutismo... Ningún silbido, allá arriba, de hondas ni guadañas. Navegaban ya sin luces, cuando descendió sobre ellos la sordera de los dioses...

¿Y quién supo nunca si, bajo el triple párpado de tinte pizarra, la embriaguez o el espasmo del placer les mantenía el ojo semicerrado? Efusión hecha permanencia, y total la inmersión...

A medio camino entre cielo y tierra, entre aguas bajas y aguas altas de eternidad, abriéndose un camino de eternidad, ellos son nuestros mediadores, y tienden con todo su ser hacia la extensión del ser...

Su línea de vuelo es latitud, a imagen del tiempo tal como nosotros lo disponemos. Pasan siempre por el sesgo del sueño, como langostas frente a la cara... Siguen a lo largo del tiempo sus pistas sin sombra, y se cubren con el ala, al mediodía, como con la preocupación de los reyes y de los profetas.



II

TALES son los pájaros de Georges Braque, ya sean de estepa o bien de mar, de especie costera u oceánica.

Sobre la extensión de un día más largo que el nacido de nuestras tinieblas, con esa tensión arqueada de todo el cuerpo, o ese alargamiento sinuoso no menos sospechoso de las enenadas del cuello, mantienen en los estratos invisibles del cielo, como en las líneas visibles de un pentagrama musical, la larga modulación de un vuelo más flexible aún que la hora.

En el punto donde se resuelve el acorde, nunca se busque el lugar ni la edad de su filiación: pájaros de todas las riberas y todas las estaciones, son príncipes de la ubicuidad. Y al principio encajados en la mesa del día como muescas y espigas entre las partes de un mismo todo, viran hacia bodas más altivas que las del Yin y el Yang.

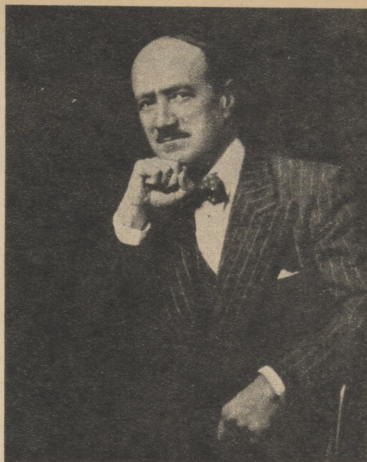
En el punto hipnótico de un ojo inmenso habitado por el pintor, como el ojo mismo de un ciclón en marcha —todas las cosas referidas a sus causas lejanas y todos los fuegos cruzándose—, es la unidad finalmente renovada y lo diverso reconciliado. Después de tal y tan larga consumación del vuelo, es la gran ronda de pájaros pintados en la rueda zodiacal, y la reunión de una familia entera de alas en el viento amarillo, como una sola y vasta hélice en busca de sus aspás.

Y porque buscan la afinidad, en ese muy seguro y muy vertiginoso singular, como en un punto focal donde el ojo de un Braque busca la fusión de los elementos, pueden llegar a mirar allí alguna aleta submarina, algún alón de llama viva, o algún par de hojas al viento.

O bien helos aquí, en todo este alto suspenso, como semillas aladas, samaras gigantes y simientes de arce: pájaros sembrados al viento de un alba, siembran para lo venidero nuestros parajes y nuestros días...

Así los jinetes del Asia central, montados en sus bestias precarias, siembran al viento del desierto, para repobrarlo mejor, frágiles efigies de caballos breves recortados en papel blanco...

Braque, siembras de especies santas el espacio occidental. Y es como si el distrito del hombre se viese fecundado... Que el precio del Siglo en nuestro nombre sea pagado en monedas y simientes de pájaros pintados!



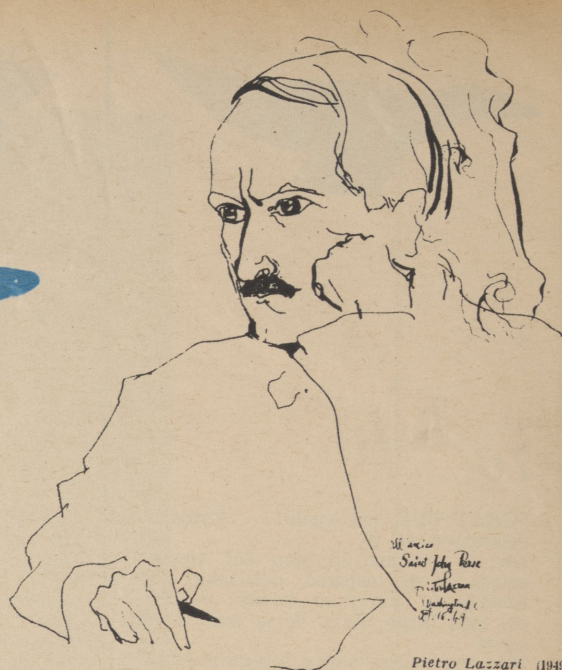
pajaros

SAINT-JOHN PERSE



pajaros

SAINT-JOHN PERSE



Pietro Lazzari (1949).

12

...SON los pájaros de Georges Braque: más cerca del género que de la especie, más cerca del orden que del género; prontos a reunir en un mismo trazo la cepa madre y el avatar, nunca híbridos y no obstante milenarios. Llevarían, en buena nomenclatura, esa repetición del nombre con que los naturalistas se complacen en honrar al tipo elegido como arquetipo: *Bracchus Avis Avis*...

No son grullas de Camargue ni gaviotas de las costas normandas o de Cornualles, garzas del Africa o de la Ile de France, milanos de Córcega o de Vacluse, ni torcazas de los desfiladeros pirenaicos; sino pájaros todos de una misma fauna y una misma vocación, pertenecientes a una casta nueva y a un antiguo linaje.

Por sintéticos que sean, son creación primera y no remontan el curso de una abstracción. No han frecuentado el mito ni la leyenda; y, rechazando con todo su ser esa carencia que es el símbolo, no derivan de ninguna Biblia ni Ritual.

No han jugado a ser dioses de Egipto o de Susiana. No estaban con la paloma de Noé, ni el buitre de Prometeo; tampoco con esos pájaros Ababils mencionados en el libro de Mahoma.

Pájaros son, de fauna verdadera. Su verdad es lo desconocido de todo ser creado. Su lealtad fue la de encarnar, bajo muchas formas, una constancia del pájaro.

No hacen de ello literatura. No han hurgado ningunas entrañas, ni vendido ninguna blasfemia. ¿Y qué tenían que ver con el "águila de Zeus" de la primera Pítica de Píndaro? No se habrán cruzado con "las grullas temblorosas" de Maldoror, ni con el gran pájaro blanco de Edgar Poe en el cielo desfalleciente de Arthur Gordon Pym. Ni el albatros de Baudelaire ni el pájaro suplicado de Coleridge les fueron familiares. Pero de lo real de que están hechos, no de la fábula de ningún cuento, llenan el espacio poético del hombre, llevados por un trazo real hasta las cercanías de la superrealidad.

Pájaros de Braque, y de ningún otro... Inaluvivos y puros de toda memoria, siguen su propio destino, más inquietante que ningún vuelo de cisnes negros en el horizonte de los mares australes. La inocencia es su edad. Arriesgan su suerte junto al hombre. Y se elevan al sueño en la misma noche que el hombre.

Sobre el orbe del más grande sueño que a todos nos ha visto nacer, pasan, abandonándonos a nuestras historias de ciudades... Su vuelo es conocimiento, el espacio es su alienación.

13

¡PAJAROS, lanzas levantadas en todas las fronteras del hombre!

El ala poderosa y quieta, y el ojo lavado por secreciones muy puras, van y nos preceden hacia las franquicias de ultramar, como hacia las Escalas y Factorías de un eterno Levante. Peregrinos de una larga peregrinación, Cruzados de un eterno Milenio. Y también fueron "cruzados" bajo la cruz de sus alas... ¿Algún mar portador de barcos ha conocido jamás semejante concierto de velas y alas sobre la venturosa extensión?

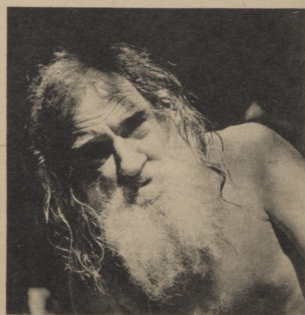
Con todas las cosas errantes por el mundo y que son cosas en el hilo del tiempo, ellos van adonde van todos los pájaros del mundo, a su destino de seres creados... Adonde va el movimiento mismo de las cosas, sobre su marea, adonde va el curso mismo del cielo, sobre su rueda — hacia esa inmensidad de vivir y crear que conmovió a la más profunda noche de mayo, van, y sorteando más cabos de los que engendran nuestros sueños, pasan, abandonándonos al océano de las cosas libres y no libres...

Ignorantes de sus sombras, y sabiendo de la muerte sólo esa parte inmortal que se consume en el lejano clamor de las grandes aguas, pasan, y nos dejan, y no somos ya los mismos. Son el espacio atravesado por un solo pensamiento.

Laconismo del ala! Mutismo de los fuertes... Mudos son, y de alto vuelo, en la gran noche del hombre. Pero en el alba, extranjeros, descienden hacia nosotros: revestidos con esos colores del alba —entre betún y escarcha— que son los colores mismos del fondo del hombre... Y de esa alba de frescura, como de una aspersión muy pura, preservan entre nosotros algo del sueño de la creación.

EN NUESTRO

PROXIMO NUMERO:



REVERON

TEXTO DE

MANUEL QUINTANA CASTILLO

SUPLEMENTO N.º 17 | imagen

George Romero Brest



intencionalidad oper
l, "celle qui fait
indicative du monde
dans nos désirs,
usage, plus claire-
sance objective, et
nos connaissances
ction en langage
Merleau-Ponty.
ella apunta el con-
sanza la "verdad",
"cosas" y alcan-
sesos, mandatos...
formas relativas

al "ser existente"
nunciar a la "ver-
palabra "ser" lo
"posibilidad", sino
menos a él, indica

un sutil temblor que
en, cuando se las
la "verdad", res-
rina de trocar lo
desmayar.

positivistas; juto-
las!, los comunis-
analistas.
embargo, con su
mbio" en "lo ima-
ginalidad, ajenas a
mitación, y seña-

es un nombre,
posibilidades" que
sibre.

el nombre de Dios
adificarlo contra-
para las cuales es

orden" y por tanto
fenómenos, "for-
dad" en las situa-
conducta..., no

ne con el desorden
mente humana,
mpo" y aseguran-
pero la hipótesis

recalco: sólo crea
son versiones pre-
ando las limitacio-
idades" e "irreali-

existencia a esos
l" con las "reali-
el logro de la

11

Aunque resulte difícil llamar "imagen" a la que se hace y deshace en la mente de quienes así contemplan obras de arte, lo es por la manera como existe el "ser" a causa de ella. Ya que por ser "imagen" de contenido incierto, siempre de algo y sin embargo de nada, provoca la *unidad existencial* que permite al contemplador trascender lo cognoscible para retornar a lo cognoscible.

12

Dice Gabriel Marcel que hay un lazo estrecho entre reflexión e imaginación. En efecto, si no se reflexionara sobre el "ser", ¿podría la imaginación superar el escollo de la experiencia con su corte de ideas, sentimientos, deseos, mandatos...? Apenas crearía "imágenes" re-productivas. Por lo cual es decisivo el abordaje de las obras; o se las contempla imaginando "existencia" como olas de un mar interminable, o quedan inertes como guijarros en la playa.

13

Se llega a la "evidencia", que lo es del "existir en sí", cuando alguien imagina con la amplitud descrita, alerta a la "imagen", al "símbolo" y a la "forma", pero sin conformarse, hasta que el "ser" de la obra y el propio que lo libera se reconocen *existiendo*.

Lo que no ocurriría si tales "aspectos" de la obra coincidieran entre sí; necesitaría *falla* para que la obra provoque "existencia" en el contemplador.

¿Quién sabe si Platón no quiso afirmar algo parecido al definir a la belleza como "el resplandor de la verdad"? Aunque era demasiado racionalista para aceptar la *imperfectión*.

14

Es posible que alguno admita el método para contemplar, por la fuerza de convicción que tiene la "evidencia", pero ¿quién lo admite para *juzgar*?

No los críticos satisfechos con los juicios que hacen, manifestando *relaciones* entre contenidos de "imagen", significados de "símbolo" y caracteres de "forma". Si los que comprenden la necesidad de manifestar la *auto-determinación existencial* de la obra de arte, por sus "relaciones" con el "ser". La que por cierto no se "prueba" pero se "evidencia", cuando se integra la "verdad" que cada uno obtiene contemplando las obras, con el "valor" otorgado a ellas por el *grupo social*.

15

Tal diferencia de *asiento* es la que dificulta el acto de juzgar obras de arte, pues mientras el "grupo social" reconoce como "valiosas" a ciertas obras, dándoles relativa *estabilidad*, nunca faltan "individuos" que las rechazan por considerar a otras como "verdaderas".

Pero el crítico, el historiador, el sociólogo, no debe *decidirse* por el "grupo" o el "individuo" para acertar en la faena que le corresponde. Debe integrar esas actitudes tornando "verdadero" al "valor".

16

Quien emite juicios como los que indico no es fanático ni indiferente, parcial o imparcial; llegando a la "evidencia" por grados de libertad, aquéllos serán cada vez más "verdaderos".

No tuve razón entonces de escribir hace tiempo: "No creo en la imparcialidad del juicio crítico". Debí haber dicho que tampoco creo en la parcialidad, siendo el juicio "verdadero" una toma de posición ante la *inmedible* "existencia". De otro modo la imaginación sería creadora y la crítica podría ser causalista.

17

Las relaciones inteligibles no son "evidentes" porque respondiendo a "prueba" cambian a tenor de nuevos hechos y nuevas ideas. "Evidente" es la "existencia" cuando se capta al "ser" *en y con libertad*, existiendo uno mismo por ello. El contraste hace vislumbrar el modo como la crítica puede salvarse, si el que juzga se sitúa en lo "imaginario" para decir con palabras la "libertad" que las obras le proporcionan cuando las considera "valiosas", o la "esclavitud" cuando las considera "sin valor".

Porque todo se resuelve en ética, como he dicho; sólo que el imperativo de "ser libre" no responde a leyes o reglas, y por eso quien juzga por "evidencia" lo hace de acuerdo *consigo mismo*.

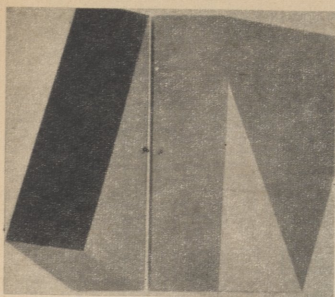
18

Esta preeminencia del sujeto es aparente, no implica caer en el vicio subjetivo. "Cada uno" contempla operando del modo indicado cuando supera el percibir, el conceptual, el sentir, el desear... de los sujetos, penetrando en la opacidad del mundo cognoscible por medio de "verdades", para encontrarse con la "verdad" *operante* del trasmundo.

De tal suerte, el "ser" que por las obras existe tiene fundamento metafísico: "lo real" como absoluto, incognoscible más allá de las "posibilidades" que ofrece, pero con el que *se cuenta* para que la "existencia" tenga sentido, fuera de la cual *no hay nada*.

19

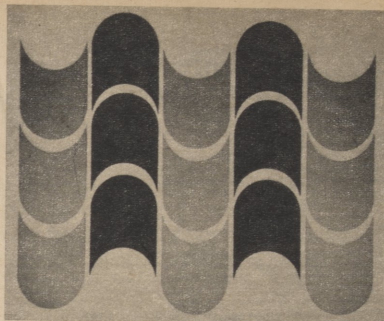
¿Que faltando pautas objetivas el juicio que responde a la "evidencia" no es viable? Tan viable que no es otro el juicio de quienes actúan inconscientemente, los creadores en particular, y sólo falta volverlo consciente. ¿Que así no se evita el error, ni la mala fe? Nunca he dicho que este método los evite. Más importante es que *una a los hombres* en la aspiración de "ser libres", única forma de comprender a las obras de ahora y a las de antes, sin recurrir al principio excluyente de causalidad, al juicio fundado en cambios económicos o en preceptos morales y al expediente didáctico.



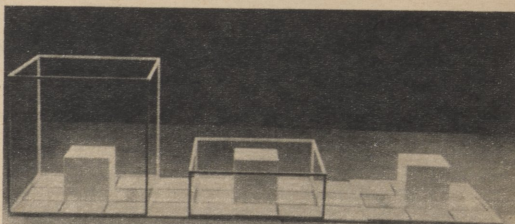
CHARLES HINMAN. Blue painting 1962

Roberto Guevara

PREMIO INTERNACIONAL 1967 DEL INSTITUTO TORCUATO DI TELLA



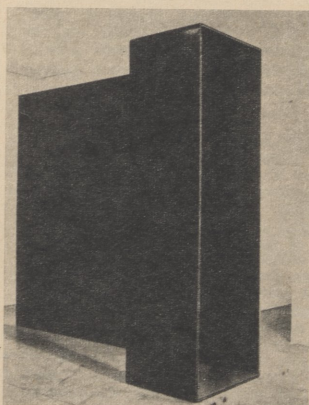
DEAN FLEMING. Mellow II



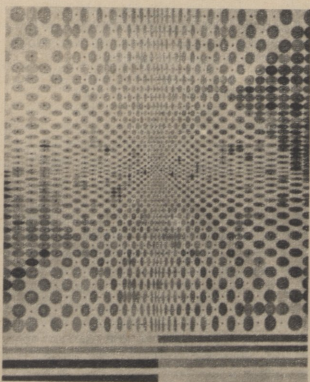
SOL LEWITT. B-2-3-4



LEON PAUL SMITH. Arcou 1956



ROBERTO MURRAY. Prairie 1965.66



CARLOS SILVA. Diacono de Tredos 1967

UNA excelente oportunidad para estimar algunos de los planteamientos plásticos más recientes e interesantes del arte contemporáneo, está representada en la muestra de todos los artistas participantes en este Premio Internacional, actualmente abierta al público en el Museo de Bellas Artes. Esta exposición y las conferencias del crítico Jorge Romero Brest, Director del Instituto, han constituido todo un acontecimiento cultural en nuestro país. Radicales en sus postulados y esquemas, las charlas de Romero Brest tienen la admirable facultad de provocar un impacto, en un medio por lo general consumidor y pasivo.

En favor, en contra; con entusiasmo o decepción; estos dos hechos, la muestra y la presencia de Romero Brest, están destinados a perdurar largo tiempo. Nadie pretende encontrar en ellos revelaciones, descubrimientos, teorías inéditas. Pero son ejemplares en la medida en que señalan un grado de radicalidad y consecuencia, por parte de los artistas, en la definición de nuevas y amplias vías creadoras.

Es una invitación abierta, pensamos, a buscar y crear, más que el señalamiento de tal o cual ruta, tendencia y recurso específico.

La exposición es espectacular, pero no logra un efecto persistente. La obra central de la muestra (esto es si consideramos que el Premio Internacional debe ser mayormente indicativo) se basa en la disposición de estructuras primarias metálicas, cubos sin techo ni fondo, ordenados simétricamente abordando directamente el piso. Entendemos que esta obra de Morris es una provocación, una incitación para el público, que debe "situarse" frente a ella o en ella, y no simplemente absorberla desde la pasividad espectadora. Si de este modo se alcanza a poner en dinamismo todo el espacio, si desde las referencias de esta serie de cubos es posible entrar en un espacio tan gigantesco como nuestra capacidad de espacialidad interiorizada, la prueba es no solo efectiva, sino extraordinaria. ¿Sucede así, realmente? Esta pregunta puede repetirse con las ordenadas estructuras geométricas de Lewitt y su secuela de implicaciones visuales posibles dentro del espectador. O con el paralelepípedo prolongado en una cara de Murray. Un asalto a la totalidad espacial, con un componente integracionista, está presente en la motivación de Fleming, con sus elementos rítmicos que hacen funcionar toda la pared dentro de su ámbito y expanden las relaciones a todo el espacio circundante, como necesario dominio referencial. Visto en la intemperie a la cual debe destinarse, es posible encontrar en los paneles de Fleming un gusto decorativo cercano a los logos, grafismos y motivos publicitarios, como si fuesen detalles de empaque o decoración agigantados desmesuradamente. Hinman trabaja dentro de telas tensas, en construcciones tridimensionales ya utilizadas por otros norteamericanos; se sugiere un goce sensual en estas netas superficies infladas, cortadas bruscamente por la organización geométrica, tal un transcurso visual por planos y contrastes cromáticos. Un campo fascinante, sujeto actualmente a una formidable exploración experimental, el empleo de la iluminación como componente básico de la

obra, es utilizado en forma somera por Susana Salgado, con un arco iris de neón entre dos placas perpendiculares de metal, que, a nuestro juicio, toma el grave riesgo de ser aplastado por la selva de sensaciones afines que guardamos de la vista de las calles de cualquier gran ciudad, ante la cual surge como una proposición tímida. Carlos Silva trabaja dentro de las ilusiones retinales, creadas con ayuda de conocidos y manidos recursos del llamado arte "op", capaces de agotar en tan poco tiempo y plenamente los campos especulativos tan escandalosamente aclamados en sus orígenes. Las obras de Leon Polk Smith corresponden a los años 1959, 62 y 63; no pueden en consecuencia juzgarse como contemporáneas con trabajos en su mayoría realizados entre 1966 y 1967, es decir, no dentro de estos esquemas tan novedosos y transitorios. Estos cuadros guardan no obstante un inmenso poder de expresividad. Sobre la base de contraste entre dos colores, las formas resultan extraordinariamente espaciales, implicadas en una relación que extiende cada zona sobre la otra, en un dinamismo sencillo y fascinante. Wesley busca dentro de la figura fantásticas posibilidades de absurdo, desconcierto y una delicadeza colindante con lo brutal y monstruoso, que lo sitúa en un terreno personal y sugestivo. Jules Olitski, de origen ruso, practica en la única obra suya expuesta en esta muestra, lo que con osadía podríamos llamar informalismo cromático; su enorme tela vertical contiene una polución de color que se gasifica y crea una enrarecida atmósfera, modulada distintamente y con cambiante valoración.

Al sacar al objeto de su olvido, el "pop" podía intentar desde la recuperación ontológica hasta la franca ironía regocijada. Era siempre un vitalizador del encuentro con el mundo. El "op" renovaba el adiestramiento del ojo para crear aventuras visuales. El cinetismo incorpora el acontecimiento, la duración, la mutabilidad, la vibración. Estos últimos años han transcurrido en un furioso empeño de renovación, para dar a la experiencia de lo sensual un mayor margen dentro de la obra. Quizás estemos en el momento en que la obra de arte limite su función a proponer una experiencia, no a realizarla. Este despertar insólito de la conciencia de los sentidos, iniciado en la poesía, puede adquirir en las artes plásticas una significación concreta, socialmente más apreciable, físicamente más evidenciable. Recuperación del mundo o reducción a experiencias de lo limitado y transitorio, todo está jugando a caza o cruz en cada individuo.

Gracias a las experiencias registradas en 1967 en el concurso internacional del Torcuato di Tella, el arte de ensayo parece comprometido en un camino de originalidad y relativo gusto de la radicalidad que, por grata paradoja, bien pudiera convertirse en moda (lo menos original) y convención (la diferencia establecida en condiciones y recursos, no en conceptos). Pero olvidemos las conjeturas. Estamos haciendo un arbitrario corte en una trayectoria imprevisible. No nos preocupemos por el destino humano del arte, él sabe defenderlo solo. La prueba se gesta día a día, en cada nuevo artista.

EDIPICAS" DE DAMASO OGAZ

Juan Calzadilla

Un artista ha de juzgarse no sólo por lo que hace, sino también por lo que es y lo que piensa, en su actitud, sus ideas y su comportamiento. Quien crea que la obra lo exime de ser juzgado en vida, está perdido para él y para la obra con la que cree salvarse. Ideas, actitud y obras forman una trinidad indisoluble, un vínculo indestructible. Y precisamente cuando la diversidad de intereses, la confusión y complejidad de nuestra época se prestan para que el intelectual, sin definirse nunca, eludiendo su compromiso y dándose por no enterado, escoja una cómoda posición ecléctica, más necesario resulta elegir y definirse dentro de un programa y un núcleo de objetivos específicos.

A Dámaso Ogaz se le puede ubicar como antítesis de este eclecticismo marginal que ha llevado al artista —y en especial al artista venezolano— a dirimir todo conflicto con el mundo para instalarse en un simple papel de mixtificador (1). Una tarea crítica no es posible sin una previa radicalización original, sin una toma de conciencia. Dámaso Ogaz no sólo es radicalmente rebelde, en el plano de las ideas estéticas, sino que físicamente ha tomado posición por un ostracismo voluntario que, a consecuencia de su toma de partido y al no corresponderle la enorme dispersión que generalmente caracteriza al medio artístico e intelectual de Latinoamérica, no lo ha conducido más que a ser él mismo siempre. Como el astronauta, él siente que la tierra gira pero al mismo tiempo se ve a sí mismo como si no girara alrededor de la tierra. No es fácil arrastrarlo a una actividad común que consiste en agotar la mayor parte del tiempo en tareas aleatorios, sin objetivo. En todo caso, Ogaz se mantiene en una posición tan ascéticamente ejemplar que no puede ser menos incómoda que la situación del que con un ojo abierto está amarrado al poste de castigo. En consecuencia, vigila, está alerta, pero sus movimientos son mesurados, están expuestos al fuego en que él mismo se quema.

Que su ostracismo lo lleve de Santiago a Trujillo, de Valera a París y otra vez de Santiago a Caracas, indica no que su facultad de acomodamiento sea casi nula, sino que la experiencia es un vagabundaje largo cuando la acompaña la insatisfacción permanente de su ojo comprometido con una realidad fantástica, agobiado por una cierta grave dosis de humor. Humor que, en evidente contradicción con la seriedad y el comedimiento de sus gestos, pasa de una actividad a otra para dosificarse en cúmulos de horror cotidiano, sin conocer más límites que una desafiante y desafiante libertad. La poesía, el teatro, la pintura o el dibujo, a secas, actividades en que se ve por etapas comprometido, no le interesan tanto como el hecho de sentirse a la vez fuera y dentro de cual-

quier papel que por un momento se vea urgido a representar; él podría ser definido más bien como un hombre de acciones fijas; pero de una acción lúcida que se ejerce por el tacto y la reflexión, pero cuya forma de emerger colinda más bien con una zona de humor negro. Una actividad única e imparcial resulta para un espíritu alerta un disfraz demasiado pequeño en esta época. La práctica del humor negro, se-



gún Ogaz, no es otra que la práctica de la suma de posibilidades finales.

Sería incorrecto, por lo tanto, en alguien atareado por la búsqueda de una significación del absurdo y por la elaboración de sus propios mitos, referirse al poeta o al dibujante, aisladamente, cuando se trata de definir la obra de este habitante de sí mismo, que niega todo género o jerarquía. Dudo por otra parte, que Ogaz acepte en su caso que se hable de una "obra" y mucho menos de un currículum u otra cosa por el estilo.

Y, con todo, no lo descubrimos en otra fase que no sea la que siempre presenta la realidad ante sus ojos; su realidad es la de todos los días y, por lo tanto, resulta profundamente visual y táctil, lo mismo cuando escribe poemas que cuando dibuja o esculpe inútiles piedras de río. Exactamente para centrar por un instante una ubicuidad excesivamente sólida e insostenible, Ogaz se ha lanzado en dos direcciones de vuelo, invadiendo el campo del dibujo y de la poesía experimental unisonamente, para dejar constancia de su elección radical.

"Las Edípicas" (2), que son dibujos, ofrecen una especie de celebración regocijante del erotismo en su etapa cenestésica; constituyen los módulos orgánicos donde se fija una larga desaveniencia de conducta, una frustración del tejido orgánico y óseo, puestos al descubierto junto con el acto sexual, cuya historia trata de articular en primeros planos por medio de procedimientos de decolage. El hibridismo que caracteriza a la forma de su dibujo está presto siempre a presentarnos el "eterno femenino" como una combinación divertida de musaraña con delfos exageradamente larvarios, en pose horizontal-vertical, como correspondiendo a la intención del autor, en este caso y en otros, muy clara. ¿Cómo interpretar las edípicas sino ciñéndose estrictamente al juego del azar y el absurdo y como expresión de una identidad entre pensamiento y acción? Es decir, no ortodoxamente, en el sentido de que podría deducirse de su título, tomado por cierto de Sófocles, sino, para ser más exactos, como una sucesión de am-

biguas prácticas corporales, donde se incluyen el amor, el suicidio y la tortura, directamente explanados mediante formas orgánicas cuya vivacidad niega que sobre ellas se haya aplicado el escalpelo. Lo exterior deviene interior y el gesto, como si el dibujante fuese un cirujano, resulta perfectamente viviseccionado.

Otro aspecto de la actividad marginal de Dámaso Ogaz se refiere a la publicación de su libro de textos "Métodos y Deserciones Imaginarias", poesía de conflicto en la que persevera una consecuente actitud de poeta biológico; poesía a la que, por falta de espacio, vamos a referirnos en mejor oportunidad.

(1) Se da el caso, por ejemplo, de un escritor calificado de neo-dadaísta que escribe relatos en riguroso estilo realista-americano.

(2) Las Edípicas. Dibujos de la época gris de Dámaso Ogaz. Sala de Exposiciones de la Facultad de Arquitectura, U. C. V.

ajeno a cierta intencionalidad escultórica. Comprendemos de este modo que su entrada al mundo de la escultura será por la puerta del relieve y de este modo uno de sus más decisivos intentos será, precisamente, un enorme mural relieve recubierto con hoja de oro que puede verse en el Banco de Bogotá. Esta obra está fechada en mil novecientos cincuenta y ocho, y a partir de esta pieza será el planteamiento del relieve y sus posibilidades, campo que trabajará hasta el agotamiento. Recientemente ha realizado un hermoso conjunto de tres paneles en madera para el American Bank & Trust Company de la quinta avenida, en Nueva York. Son piezas de una rigurosa pureza de formas que se alternan y se repiten creando un ritmo, una secuencia visual que podríamos llamar contrapuntística y que remata en una columna, la cual el escultor resuelve en lo que viene a ser una magnífica lección de integración afortunada, sin menoscabo para la escultura ni para el elemento arquitectónico.

Ya en el terreno de la tridimen-

EDUARDO RAMIREZ Y LA ESCULTURA INORGANICA

Si bien es algo arriesgado hablar de una escultura latinoamericana, no obstante, al intentar hacer un recuento de lo que en esta importante expresión plástica se ha hecho en nuestro continente, nos encontramos inevitablemente con la interesante labor realizada por este joven escultor Eduardo Ramírez, quien hace ya diez años labora incansablemente en su estudio de la calle ochenta y dos del lado oeste, en Nueva York. Allí, en un ambiente de una impecable corrección, del más severo ordenamiento, casi aislado de todo el acontecer exterior, este escultor vive dedicado al desarrollo de un mundo de formas cada día más propio, personal y absoluto.

Ramírez nació en Pamplona en 1923 e inició su primera formación en el campo de la forma tridimensional a través de estudios de arquitectura que realizó en dicha facultad, en la Universidad de Bogotá. Entre los años mil novecientos cuarenta y cuarenta tres. Sin duda, esta primera experiencia, esta inicial disciplina, sirve para explicar —aunque en el Arte no intentamos buscar o encontrar explicación— su posterior desarrollo como escultor. Mas he aquí que su próxima aventura no le llevará directamente a la escultura sino más bien a la pintura. En mil novecientos cincuenta y nueve le encontraremos en Bogotá realizando una espléndida labor como pintor, que le acreditará el Primer Premio en el XII Salón de Artistas Colombianos. Para ese momento su pintura tiene un fuerte sentido constructivista, una cierta preocupación por la dinámica del color y, si n duda, su aspecto importante por la problemática del plano. Es así como en mil novecientos cincuenta y seis concibe un hermoso mural para la Cervecería Bavaria de Bogotá, realizado, si bien con medios pictóricos, no por eso

sionalidad, Ramírez revelará una constante necesidad de rigor geométrico. Su sentido de construcción lo llevará por las vías de una escultura deliberadamente inorgánica, aunque no exenta de poesía y contenido emocional. Trabaja con formas muy puras, cristalinas, que el artista someterá hasta desnudar en ellas sus mínimas posibilidades. Estas formas serán destruidas y reconstruidas más con la intuición que con la sabiduría del artista. La forma se quebrará para renacer en su totalidad y en la continuidad de ella misma. A pesar de que Ramírez evita intencionalmente toda alusión sensual de la materia —trabaja actualmente en plexiglas— no obstante en sus piezas sentimos cierto inconfesado gozo de la superficie, aunque su mayor interés radique en el aspecto planimétrico. Sus formas se interseccionan, engranan unas dentro de otras, creando de este modo una especie de continuum, de totalidad que termina por fundir a las formas componentes de la escultura misma. Se crea un ritmo casi orgánico que asombra en su sencilla complejidad.

El proceso de creación en Ramírez es por demás interesante y realmente laborioso. Parte de formas muy simples y ejecuta numerosas variantes sobre un tema único. Vemos como en ciertos momentos de su obra es el cuadrado —cuando no el círculo— su "tema". Hará innumerables maquetas en cartón o en el mismo material. Las formas se reducirán a sus esenciales y renacerán más luego, reconstruidas y "transformadas" por la voluntad de claridad absoluta de este singular escultor.

Pedro Briceño

CINEMA NOVO

Alberto Valero

"El Cinema Novo es un movimiento en busca del tiempo perdido. Es una cuestión de verdad, y no de edad".

(Paulo César Saraceni)

HACIA 1960, el centro de reunión de los intelectuales de Río de Janeiro estaba en Leme, en el restaurant "Sorrento". Allí, vecinos a una de las famosas playas cariocas; los jóvenes cineastas conversaban noche tras noche, esperando sólo el momento decisivo de echar hacia adelante y realizar el cambio que consideraban indispensable. Y, cuando ese momento llegó, del "Sorrento" se fueron al café "Zepellin", en el número 499 de la rua Visconde de Pirajá, en Ipanema.

Hoy, en el Zepellin, es posible hallar a los jóvenes del "Cinema Novo". En torno a las mesas del modesto restaurant, con sus manteles sucios de infinitas comidas, se discuten, no sólo las posibilidades de ese hecho artístico, sino las realizaciones, cuanto se hace cada día. Hoy, el "Cinema Novo" es el fenómeno más importante en su género en América Latina, y ha conquistado la admiración de críticos tan serios e imparciales como el recién fallecido Georges Sadoul.

LA HISTORIA Y LOS CRITICOS

El comienzo, sin embargo, no fue fácil. En 1963, en su libro "Al Margem do Cinema Brasileiro", F. Silva Nobre escribía el siguiente párrafo: "El movimiento convencionalmente llamado Cinema Novo parece más una broma —muy falta de gracia— de pretendidos salvadores de nuestra industria fílmica. Queriendo copiar el ejemplo de la nouvelle vague francesa, de repente descubrieron el huevo de Colón y se convirtieron en iluminados. Con el apoyo de algunos "críticos", que bien poco conocen de cine-espectáculo, premeditaron el lanzamiento de un cinema-arte brasileño".

Cuando Silva Nobre formulaba tan injustas críticas, el nuevo movimiento cinematográfico de su patria apenas había cumplido un año de existencia y, no obstante, ya acumulaba un significativo número de premios y galardones en festivales en el mundo entero. Como en anteriores oportunidades, esta nueva etapa del cine tuvo en Brasil un líder y una consigna. Glauber Rocha, llegado al Séptimo Arte desde la literatura propuso, en 1960, "una cámara en la mano, una idea en la cabeza".

Con arrogancia, los críticos brasileños proclaman que la historia de su cinematografía es la historia de este movimiento que echó a andar en 1962 y que todavía, no ha adquirido la fosilización necesaria para ser estudiado y archivado. Quieren borrar cuanto se hizo antes de ellos; pero toman muy en cuenta lo que ha sido siempre el panorama del cine brasileño, los errores, las caídas, las claudicaciones. Como afirmaba un escritor francés, autor de uno de los libros más autorizados sobre el movimiento: "la historia humana del cine brasileño es un museo de personalidades amargadas y frustradas".

Lo cierto es que el nuevo cine nació en un momento de esplendor de la cultura brasileña: 1962. Época de la bossa nove, de Tom Jobim, de Vinícius de Moraes. Época de un promisor auge teatral que intentaba llegar a las masas desde las universidades. Época de "Cinco Veces Favela", película de cinco episodios, clave para comprender —según el crítico Jean-Claude Bernardet— la problemática del joven cinema brasileño.

En "Cinco Veces Favela" participaron cinco muchachos del Centro Popular de Cultura: Marcos Fariás, Miguel Borges, Carlos Diegues, Joaquín Pedro y Leon Hirszman. Como ellos mismos lo reconocen, su intención era francamente subversiva, política. Querían despertar al pueblo a través de cinco historias estrechamente vinculadas al quehacer diario de sus gentes, y plantearles una salida, una acción a seguir para superar su pobreza. "Cinco Veces Favela"

también ellos lo reconocen— pecaba de un excesivo intelectualismo. Era valiente y combativa, sí; pero, por sobre todo, contenía una visión pequeña burguesa de la situación proletaria y, por eso, rica en falsos conceptos. A partir de esa película —y esta es



Hirszman



Saraceni



Rocha

la tesis de Bernardet— el Cinema Novo va avanzando hacia un conocimiento más cabal de la situación de Brasil, hacia films más ceñidos a la auténtica manera de ser del pueblo brasileño. Bernardet opina que el Cinema Novo refleja el drama de la clase media de Brasil, que siempre ha dirigido el movimiento cultural, y sin embargo, no ha llegado a controlar los mecanismos de poder, los medios de producir un cambio político sustancial. De allí la inconsistencia de aquellos primeros films y, también, la rápida evolución de los cineastas.

En las producciones de 1960-62 los problemas planteados obtenían eventualmente una salida. Sólo que en ella no participaba directamente el pueblo el principal afectado, sino a través de un líder obrero cuya indumentaria y costumbres más correspondían a las de un joven pequeño de los centros urbanos. Carlos Diegues, por ejemplo, planteaba en su episodio de "Cinco Veces Favela", el caso de un miembro de una Escola do Samba, que renunciaba a ella para encargarse de un sindicato y dirigir la redención de sus compañeros... Solución francamente idealista y, si se permite el término, traída por los caballos.

Poco a poco, lanzados ya hacia la conquista del mercado interno y dominada ya en la prensa la sección de crítica cinematográfica, los nuevos cineastas —muchos de ellos salidos de las mediocres chanchadas— profundizaron su estudio de la realidad brasileña, y sus films fueron ganando en calidad y realismo. Bernardet, no obstante, afirma que echar mano a la problemática de las favelas es una sutil manera de hurtar el cuerpo a la necesaria confrontación de la clase media progresista con la burguesía que controla el poder y las riquezas del país. "Quiénes hacen arte en Brasil —dice— son sectores de una clase media que no consiguió elaborar para el país un proyecto de evolución económica y social. Es una clase marginal en relación a la burguesía y al proletariado y campesinado, y ella no tiene fuerza para cuestionar ese marginalismo. La vanguardia de la clase media, a través de sus artistas, va a tratar de encontrar raíces, adoptando perspectivas populares y asimilando y reelaborando aspectos de la cultura popular folklórica. Y, paternalísticamente, el cine brasileño va a tratar los problemas del pueblo. Proletarios sin defectos, campesinos hambreados y explotados, hediondos latifundistas invaden la pantalla: la clase media va al pueblo. El fenómeno no es nuevo, es cíclico: ocurre siempre que la pequeña burguesía, marginada, no puede más confiar integralmente en una burguesía sin futuro".

Pero, contra las palabras de Bernardet pueden enfrentarse las imágenes de "Vidas Secas" o la denuncia implícita en "São Paulo S.A.", o en lo que se hace ahora en Río de Janeiro y en los medios paulista y baiano. El problema que enfrenta el Cinema Novo es el mismo que enfrentan todas las instituciones brasileñas: el efecto en los grupos culturales del reflujo facistoides ocurrido a raíz de la "revolución" de 1964. Entonces, todo el auge que no había logrado estabilizarse, se derrumbó. El militarismo en Brasil, que en modo alguno desapareció con Kubitchek, acabó con las pálidas reformas de Quadros y declaró solemnemente su intención de no perder nunca más las prerrogativas que siempre ha tenido en el vecino país.

Obviamente entonces, la vehemencia que reclama Bernardet a los jóvenes cineastas no es posible. Luchan contra poderosos enemigos (similares a los que conocemos en Venezuela), y es así que la acción tiene que ser lenta. En 1920, Humberto Mauro denunciaba: "El film nacional, bajo todos los pretextos encuentran una resistencia compacta e invencible entre los distribuidores, ligados al monopolio extranjero que avasalla el mercado brasileiro de punta a punta". Hoy, en 1967, la situación es idéntica. Se presenta así la dificultad a los integrantes del Cinema Novo de luchar por el control del mercado interno, con films comerciales que no lleguen al nivel, bajo nivel, de aquellas chanchadas de la época de Alberto Cavalcanti y la empresa Vera Cruz. Creemos que es ese el gran peligro del movimiento brasileño: la tentación de hacer suyo un vasto mercado de casi cien millones de habitantes, a costa de los planteamientos iniciales de denuncia y reivindicación.

PERSPECTIVAS

En Río de Janeiro, en octubre del pasado año, pudimos conversar con algunos artistas ligados al Cinema Novo, y de ver, en exhibiciones comerciales o de cine-club, sus más recientes producciones. Constatamos la clara visión de Luis Carlos Barreto (fotógrafo de "Vidas Secas" y otros films), uno de los pocos que han podido estructurar un floreciente negocio de distribución en aquel país. Barreto es el productor de la película "A Garota do Ipanema", de Leon Hirszman, estrenada en Río a fines de 1967. Una cinta que, a pesar de su carácter comercial, no olvida el aspecto artístico. Las playas y la presencia de una exuberante muchacha, representada por la juventud carioca, desprejuiciada y dinámica, daban lugar a acercamientos al substratum de aquel barrio que marcha al ritmo del turismo.

También aprovechando el tema sexual y las bellezas turísticas de la capital carioca, Domingo de Oliveira filmó "Todas las Mujeres del Mundo", comedia de calidad que atrajo los aplausos de la crítica y del público, así como varios premios en la II Semana del Cine Brasileiro, realizada en Brasilia. Ismail Xavier, del semanario paulista "Artes" afirmaba: "Sin corresponder a los postulados básicos del cinema novo, sin constituir el tipo de cine característico de este movimiento, en lo referente a preocupación temática,

"Todas las Mujeres del Mundo" viene a sufrir indirectamente sus reflejos, cuando comprueba una vez más que las cosas se modificaron en nuestra cinematografía, donde no hay más un clima para una producción al estilo de viejas realizaciones (chanchadas) de pésimo nivel... En el contexto de nuestro cine enfocamos ese films como un gran paso dado en el campo específico de la comedia".

En octubre, también los líderes del movimiento presentaron sus últimas películas. Pereira dos Santos: "El Justiciero", comedia sobre las actividades de un joven carioca "de buena familia". La crítica, en general, se mostró desconcertada ante ese film de Pereira. "Se siente un director desinteresado. Hay una obvia separación entre la personalidad de Nelson Pereira y el tipo de humor que el film pretende transmitir", opinó Ely Azeredo, poco afecto al Cinema Novo. Y Alberto Shatovski: "Ese no es precisamente el fuhrer de Nelson Pereira, el cineasta motivado por el ser-tao agreste que tan bien tocó su sensibilidad en "Vidas Secas". Así, los críticos brasileños, que se muestran inflexibles frente al cine que se hace en su país, rechazaron la cinta por considerarla inferior a las posibilidades de su realizador. Y uno de ellos asomaba la sospecha de un compromiso, de una "encomienda".

Finalmente, Glauber Rocha ("Dios y Diablo en Tierra del Sol") creó un país imaginario, El Dorado, para su "Terra en Tránsito", suerte de muestrario de un pequeño país latinoamericano sacudido por la revolución, y cuyo actor principal, un periodista, resulta avasallado por los acontecimientos. Como sus anteriores películas, ésta significa un nuevo intento de Rocha por acercarse al público brasileño a través de un lenguaje propio, anticonvencional. No tengo intenciones de hacer "grandes films" —respondió Rocha a un reportero—. Si mis películas son a veces herméticas, reconozco que es una falla mía. Pero sólo me sentiré bien con el cine el día en que, sin hacer concesiones a la pornografía y al mal gusto, consiga impresionar al público. Es con un nuevo lenguaje. Este es mi objetivo.

MIL CAMARAS EN ACCION

Es ese, entonces, el dilema del Cinema Novo en Brasil. Surgido en una época de crisis y de renovación del Séptimo Arte en escala mundial, lucha ahora por alcanzar el público de su patria sin disminuir el nivel de calidad de sus producciones ni acallar el necesario mensaje social, político y moral que le corresponde como arte de una sociedad subdesarrollada. En Río de Janeiro, en São Paulo, hay "mil cámaras en acción", y una fiebre extraordinaria por trabajar, por hacer algo, por reflejar en las pantallas todo el caudal de temas, de situaciones y de lugares que el enorme continente brasileño encierra todavía. Los "roteiros" (guiones) de las películas a filmarse o recientemente montadas descubren un interés cada día más profundo por los problemas de Brasil. Walter Hugo Khoury, Mauricio Gomes Leite, Davi Neves, Joaquín Pedro y muchos otros, escudriñan con sus cámaras las playas de Leblón, de Copacabana, de Ipanema; el gigantesco complejo industrial elevado en São Paulo, los conflictos en las zonas mineras, el nordeste miserable y explosivo, las infinitas costas del Brasil. "América Nuestra", de Glauber Rocha, se desarrolla nuevamente en un país imaginario en tiempo de guerrillas, durante la visita de un senador americano. Walter Lima, Jr. en "Brasilia, Año 2000", plantea los problemas de un pueblo subdesarrollado y atrasado, frente al extraordinario avance tecnológico de las grandes naciones. Maurice Capovilla realiza "Bebel Garota-Propaganda": una muchacha que busca la fama a través de la publicidad y cae en un ambiente negativo y amoral.

Ese es el Cinema Novo brasileño, del cual nos separan barreras antes políticas y comerciales que geográficas. Es un movimiento del cual tenemos que extraer todas las enseñanzas de su prolongada lucha por sobrevivir y triunfar. No todo cuanto se hace en el Brasil es de Cinema Novo; pero sí todo lo más importante. "Formo parte de ese grupo —enfática Glauber Rocha— discuto ideas, creo en un cine de autor, aunque pienso que ser autor "no es alejarse del público y hacer obras intimas y abstractas". Ser autor es estar con el público. Pero estar con el público no es estar con palabrotas en la boca. El Cinema Novo, como la música nueva, como el teatro nuevo, es el arte del futuro brasileño. Es el cine que está tratando de contribuir para que llegue ese futuro".

belle de jour

Rodolfo Izaguirre



LA extraordinaria, aunque desigual obra cinematográfica de Luis Buñuel —más de 25 films de intenciones y acentos diversos que van desde la realización magistral hasta el film llamadamente comercial—, se inicia en 1928 con *El perro andaluz*, áspera y destructiva película, fundamental dentro del movimiento surrealista, en la que asoman ya los fundamentos de una poética basada en el humor negro (*Ensayo de un crimen*), el onirismo (*Subida al cielo*), la capacidad de absurdo y crueldad que engendra la realidad y la miseria (*Los olvidados*); y que a lo largo de 40 años y en zonas de gran madurez creadora habrá de enriquecerse con las presencias del fetichismo y ciertas obsesiones personales; con una fuerte herencia de la picaresca española; con la desesperada, e injuriosa búsqueda y rechazo de Dios (*Nazarín*, *Viridiana*) y, finalmente, con una incisiva crítica a la conducta moral de la burguesía (*Diario de una camarera*, *Belle de Jour*).

Tales presencias han dado cuerpo a una filmografía en la que, aparentemente, no priva el esmero formal, la perfección alimbarada de un lenguaje, sino un abierto y cada vez más dramático grito de rebeldía y protesta. El evidente desenfado que pone Buñuel en la realización de sus films, esconde sin embargo una preocupación y hondo conocimiento y necesidad de un lenguaje capaz de expresar con suficiente limpieza el sordo, oscuro y elusivo universo del sueño y la razón.

Alejado esta vez de su solitaria pesquisa metafísica, Buñuel investiga en la mediocre novela de Pierre Kessel, el comportamiento sexual de una joven burguesa que busca en el exceso y los ultrajantes gozos del prostíbulo, una satisfacción que no puede ofrecerle su esposo.

En esta contraindicada síntesis, difícilmente se evidencian las numerosas y ricas implicaciones emparentadas a Freud y Breton que Buñuel intercala a lo largo del film como apoyaturas argumentales pero que juegan también importante función sintáctica: insólitos ceremoniales masoquistas, actos fallidos, fascinantes sueños de carácter erótico sobre los cuales orienta Buñuel los pasos de Severine (Catherine Deneuve), por los turbios y no obstante elementales caminos de su perturbación sexual.

Como en la mayoría de los films de Buñuel, *Belle de Jour* está construido en base a una serie de episodios habilmente entrelazados que encuentran esta vez su soporte en los diferentes sueños (aproximadamente seis), que componen la narración, casi lineal y de fácil interpretación psicológica, inspirada en la novela de Kessel.

Acaso lo que importa en este reciente film de Buñuel sea el tratamiento onírico, la utilización del sueño sin que se modifique el plano de realidad que cerca e invade también a Severine. Secuencias de mesurada intensidad onírica tienen lugar en la despierta conciencia de la heroína: una posibilidad de lo imaginario que aproxima ahora a Buñuel a planos más próximos de la realidad y la distancia de aquella capacidad irreal del sueño vista en sus films mexicanos y en la que descubría una práctica surrealista puramente literaria.

A través de esta conciencia despierta que conduce a un estado de imaginación y de sueño explora Buñuel las motivaciones que impulsan a Severine a buscar en los bajos delirios del burdel actos masoquistas. De los varios sueños que dan forma al film —la película se inicia y concluye con el estado visionario de la protagonista—, algunos resultan demasiado elaborados, artificiosos y literarios. Tal por ejemplo, la secuencia del duque: un ritual microfílico e incestuoso, suerte de exequias erótica en la que Severine viste tan solo un velo negro y permanece pasiva dentro de un ataúd.

Pero lo que conviene destacar es la ausencia de articulaciones tradicionales: fundidos, raccords de planos, etc. entre la zona real y el proyectado mundo del sueño. Este tiene lugar, generalmente, dentro del mismo plano real donde se mueve el personaje. Esta identidad entre lo tangible y lo imaginario será aprovechada de modo inteligente por Buñuel para concluir el film en base a una ambigüedad que deja en el espectador margen interpretativo.

Un amigo del matrimonio encuentra un día a Severine en el prostíbulo y decide comunicarle toda la verdad a Pierre, el esposo, quien sufre parálisis a causa de un accidente. En este momento, Buñuel oscurece gratuitamente la narración tan simple de *Belle de Jour*, para introducir con un sueño final elementos desconcertantes: frente al marido inválido, Severine sueña una vez más; el marido se levanta y bromea con ella. Expiará Severine sus culpas en el cuidado del enfermo? Todo no ha sido más que un sueño? Una aventura por la frustración sexual de una joven y frígida mujer burguesa, como se desprende de la propia novela de Kessel? Una interesante variación sobre el masoquismo, y tan solo eso? La presencia del remordimiento, y con una notación moralizante nueva en la obra de Buñuel?

Interrogantes que provoca este último film de Luis Buñuel —*Belle de Jour*— y que sólo en cada uno de los espectadores encontrará la necesaria respuesta.

SURGE EL TEATRO ESTABLE DE MARACAY

HEMOS querido conversar con los directivos del recién creado Teatro Estable de Maracay a fin de conocer el funcionamiento y los planes de este nuevo grupo de teatro que, para el mes de febrero, prepara su aparición pública. Alvaro Rosson, Herman Lejter, Eduardo Mancera y José Antonio Gutiérrez son los entrevistados. La primera pregunta se desprende del mismo nombre de la agrupación:

CGV.—¿Qué entienden ustedes por teatro estable?

ROSSON.—Teatro estable es aquel que funciona por temporadas, o sea, ininterrumpidamente durante siete meses al año. Consideramos que esta manera es la única para adquirir un criterio de montaje y un público permanente. Basta de una vez por todas de las presentaciones esporádicas que no conducen a nada.

CGV.—¿Cómo realizarán ustedes eso que hasta el momento es una teoría?

ROSSON.—La diferencia de este grupo con el resto de los que existen en nuestro país, reside en el hecho de que estamos subvencionados por la Gobernación del Estado Aragua y de allí el nombre: Teatro Estable de Maracay. Esta subvención, creemos, nos obliga a la vez que nos facilita la labor por realizar. Además, la gente que se ha reunido es aquella que en nuestro criterio, puede llevar adelante y de la mejor forma, la labor de teatro en este país.

CGV.—Como consecuencia de lo dicho, ¿podría afirmarse que acaba de surgir el primer grupo profesional de teatro, capaz de mantenerse sin problemas económicos mayores?

GUTIERREZ.—En principio tendremos que entrar a considerar el término "profesional", ya que en nuestro país esa palabra no puede ser aplicada al film —la película se inicia y concluye con el estado visionario de la protagonista—, algunos resultan demasiado elaborados, artificiosos y literarios. Tal por ejemplo, la secuencia del duque: un ritual microfílico e incestuoso, suerte de exequias erótica en la que Severine viste tan solo un velo negro y permanece pasiva dentro de un ataúd.

CGV.—¿Quiere decir entonces, que los dirigentes del Teatro Estable tienen un claro criterio de aquello que es necesario hacer en el campo del teatro en Venezuela? ¿Cómo van a expresar ese criterio?

LEJTER.—Lo importante de todo esto no es definir la claridad. Son mucho más importantes los resultados que se han de obtener de este trabajo, y esos resultados los sabremos tan sólo en la medida en que se desarrolle la labor. Claridad para lo que queremos hacer, por supuesto que la tenemos. Sin embargo, depende de muchas circunstancias, de muchos ajustes y, por qué no, de los errores que puedan cometerse. Creo que a nada de eso hay que temerle. No hay que olvidar que nosotros, no estamos definiendo los destinos del teatro en Venezuela, sino que estamos comenzando una labor.

CGV.—Creo entender que todo cuanto se hace y se hará en el Teatro Estable, depende de un grupo de dirección. ¿Cómo funciona ese grupo de dirección, y en el plano de las individualidades y la creación qué ocurre?

GUTIERREZ.—El TEM, cuenta con una Junta Directiva formada por: Herman Lejter, Eduardo Mancera, Alvaro Rosson y yo. Razones de tipo burocrático, nos han llevado a decidir que,

para determinadas cuestiones, figure Alvaro Rosson como director tanto del teatro como de la escuela de teatro que también se ha creado. Sin embargo, esto no pasa de ser una necesidad de funcionamiento. Lo malo y lo bueno que podamos realizar, es responsabilidad única y exclusiva de la Junta Directiva. Nos reunimos, discutimos, peleamos y finalmente llegamos a soluciones.

ROSSON.—Ante todo, pensamos todos con el mismo criterio. Para escoger una obra nos reunimos, olvidando nuestras pequeñas inquietudes personales y así, en grupo, decidimos la obra que consideramos más indicada para hacer y para interesar a un público. El punto de partida es nuestro medio nuestra época, en fin, nuestras cosas. No nos interesa estar a la moda, no nos interesa aplicar las últimas búsquedas: la idea es el teatro y nuestra realidad.

LEJTER.—En la concepción estética de cada uno de los directores interviene su propia búsqueda y, en consecuencia, cada pieza que se monta es una responsabilidad concreta del director de ella. La experiencia es igualmente nueva para el equipo de trabajo. Que cuatro personas, con criterios ya hechos frente al teatro, se reúnan para formar un grupo coherente de teatro, encierra de por sí un riesgo y un compromiso que nosotros los consideramos importantes para lograr lo que hemos llamado TEATRO ESTABLE DE MARACAY.

CGV.—La experiencia de algunos teatros estables de Europa indica la necesidad de tener un dramaturgo de planta. ¿Se cumplirá esto en el TEM?

GUTIERREZ.—A un cuando pienso que es inevitable, me molesta la comparación con los teatros estables de Europa. Como creo que ya se ha dicho con anterioridad, quizás lo único que nos asocie con ellos sea el nombre, ya que las dificultades que se nos presentan en el TEM debemos encararlas de acuerdo a nuestras propias necesidades; por lo tanto se hace ridículo establecer una comparación. Me parece aventurado asegurar que es necesario tener un dramaturgo de planta, ya que sólo el Berliner Ensemble, y por razones circunstanciales, contó con un dramaturgo. No sucedió así con otros como el TNP francés, ni con el Piccolo Teatro de Milán, ni muchos otros grupos. En el caso del Teatro Estable de Génova, la labor de Squarzina como director es mucho más importante que como dramaturgo. Sin embargo, en principio, pensamos, no por razones de dramaturgia, sino por razones de criterio, que José Ignacio Cabrujas, quien parecía compartir todos nuestros puntos de vista con relación a la creación del TEM, debía estar dentro de la organización. Su presencia era muy importante, pues además de dramaturgo es un hombre integral de teatro. Lamentablemente las obligaciones que implica una continuidad de trabajo no son las mismas que las de la simple tertulia. Las angustias personales no nos interesan. En esta primera etapa, nuestra labor es muy dura: hemos tenido que hacer concesiones personales, tratar de entender nuestros errores y organizarnos como equipo. Queremos creer que José Ignacio no entendió esto. Desgraciadamente, por el momento, Cabrujas no está con nosotros.

CGV.—¿Cuáles son los planes inmediatos?

ROSSON.—Paralela a la inauguración del TEM, iniciaremos las actividades con la escuela de arte dramático. Esta escuela tendrá el mismo criterio que ya hemos expuesto en relación al teatro. Iniciaremos actividades con dos comedias. La primera de ellas es *EL MENTIROSO* de Carlo Goldoni, en versión de José I. Cabrujas y dirigida por mí, y la segunda es *COMEDIA NEGRA* de Peter Shaffer, dirigida por Herman Lejter. Las dos obras se ensayan con el mismo elenco que integran: Freddy Galavis, Alberto José Suárez, Carlo Lombardi, Alfonso Montilla, Cherry Núñez, Antonella Toro, Liana Pérez, Maruja González y todos los miembros de la directiva. Los trabajos de escenografía y diseño de vestuario serán realizados por Alejandro Otero, Mercedes Pardo, Isabel López, Magali Ruz, Jesús Tenreiro y Elías Toro **21**

autores de moda: shakespeare y ionesco

Según el informe anual de la Royal Shakespeare Company, las localidades vendidas para la representación de la compañía en Stratford on Avon y en Londres durante la temporada 1967 alcanzaron la cifra de un millón; esto supera las cifras alcanzadas por otros teatros. Del mismo modo los ingresos sobrepasaron el millón y medio de dólares. El repertorio de la compañía reune especialmente obras de Shakespeare...

Según las estadísticas el autor

Diario de Diarios

más representado en París es Eugenio Ionesco. Desde hace más de once años se ofrece cada noche: "La cantatrice chauve" y "La Leçon". Últimamente estas dos comedias han celebrado las 2.500 representaciones consecutivas. Esta cifra no había sido alcanzada por ninguna obra, ni por ningún autor en París. Claro está que la evidencia confirma una respuesta de Eugenio Ionesco, que respondió cuando le preguntaron si podía nombrar los seis dramaturgos más importantes de la actualidad: "Nunca hay más de uno o dos dramaturgos importantes vivos al mismo tiempo. En este momento, fuera de mí, no hay otro".

cine y cultura

Con el nombre de Cine y Cultura se realizó el coloquio de Mónaco, que había despertado las sospechas de que era académico y mundano. Disipadas estas sospechas, el coloquio tuvo su punto de partida con un film americano lírico y apasionado, sobre la intolerancia racial: "En el calor de la noche" de Norman Jewison, consagrado, no hace muchos días, por los críticos americanos como el mejor film del año. Era la primera vez que se abordaba en la industria californiana un tema tan espinoso, de una manera tan directa, sin prejuicios, ni cobardías en relación de las multitudes —este film había sido sugerido por el profesor Albert Johnson de la Universidad de Berkeley.

Norman Jewison muestra hasta qué punto el diálogo de las dos razas está resentido por prejuicios recíprocos; sin piedad por los blancos del Sud, tampoco es más tierno con los negros. Es evidente que este film va mucho más lejos, que un requisitorio anti-racial, y más lejos del mensaje elaborado. "En el calor de la noche" es un documento cruel de una cierta América primitiva, desligada de las grandes ciudades, sumergida en las tinieblas de viejos prejuicios. Es el clima de una civilización que tiene demasiada tendencia a circunscribirse a Nueva York y San Francisco. Norman Jewison describe la América de la gente común: un pueblo donde pasan pocas cosas, donde la única distracción es la de un "pole box", en un bar, el "rock", la cerveza y las muchachas, o la carrera delirante de autos. Una América que deja sospechar un cierto grado de embrutecimiento colectivo. Este film rompe la superstición del hombre europeo medio con relación al cine americano, porque en este cine está la mejor respuesta, más arraigada que en otra parte, de una crítica social, despasionada...

Un coloquio de Mónaco, sin duda sin mayores conclusiones que duró cinco días. Según los observadores, no hubo intercambio de ideas, sino una serie de intervenciones espectaculares, ilustrando el profundo malentendido que existe entre el mundo del cine y de la Universidad. Sin saberlo, los participantes definieron sus posiciones de casta, de clase, de partido o de generación, como la suerte de caleidoscopio de humores reflejando la imagen de nuestra civilización y de nuestros

"tabús". El símbolo de la opinión universitaria en este coloquio estuvo representado por Raymond Aron que reprocha a Godard: "la mala literatura, insistiendo en lugares comunes sobre nuestra civilización bajo una forma frecuentemente fatigosa, la ausencia de un pensamiento coherente, la provocación pueril, el simbolismo primario, profundamente aburrido"...

los poetas

Jannis Ritsos —poeta griego que tiene ya 30 libros publicados, 1934-67— representa el poeta de la aventura, de la guerra, la resistencia, la presión política, la deportación y

rra" que fuera traducida por "Song of the grass-hoppes" fracasó en Nueva York y "90 días Mistress", comedia de J. Coyle y "The trial of tee Oswald" de Amram Ducoovny lanzan su carrera en Broadway junto a "Spofford", comedia de Herman Shumlin sobre la vida de la población suburbana de Nueva York, vista desde la filosofía de un criador de pollos, con Melvyn Douglas que regresa a la escena de Broadway para lograr uno de los más brillantes éxitos de su carrera. Mientras que un drama pirandelliano hace carrera: "Bombardeamos Nueva Haven" de Joseph Heller.

lectura 68

Leyendo los proyectos de publicación de las casas editoriales europeas, se denuncia que en el 68 predominará una producción de ensayos y documentos, que confirma la preocupación de los escritores de nuestro tiempo por los documentos y la literatura del testimonio, por la actualidad en todas sus formas, por las ciencias humanas, por la lingüística, las memorias, los diarios íntimos. Entre los libros que se esperan con mayor expectativa figuran: "L'espace Humain", de Jean Cayrol; "Logiques", de Philippe Sollers; "Le Libera", de Robert Pinget, un inédito "L'Etrangère", de Roger Nimier. Dos traducciones: la correspondencia de Malcolm Lowry y La Autobiografía de Bertrand Russell. Entre los libros anglosajones se conocerán traducciones de obras de Dos Passos, John Updike, Andrew Roth, Morris West; la producción americana llegará con versiones de Erza Pound y de E. E. Cummings; los italianos representados por ensayos de Pirandello y Carnets de Dino Buzzati y la novela soviética será: "el Maestro y Margarita", de Mikal Boulgakov, y España llegará con "Mister Caldwell y su hijo", de José Cela...

vanguardia para arrabal

Uno de los espectáculos más apasionantes para los jóvenes, es la "mise en scene" de Victor García —joven director argentino— de la obra de Arrabal: "Le cimetière de voitures". Para los admiradores de Artaud y Jacques Polieri este montaje que siguen los espectadores sentados en butacas giratorias cumple, en cierto modo, parte de las sugerencias de Artaud y Polieri.

En el escenario carrocerías de autos viejos, cuidadosamente compuestas, de tal manera que se puedan abrir y cerrar para que sirvan de moradas, de prisión, de vientres maternales, justificando la metáfora cristiana: "polvo somos y en polvo nos convertiremos"... Es en ese mundo vetusto, que continúa de algún modo visual, la realidad del "marché aux puces" o del Rastro, entre corsets de hierro, adolescentes que hacen la primera comunión, instrumentos de torturas, asistimos a ese mundo, que suele tener un cierto parentesco, en que Valdés Leal, Buñuel o Goya, Valle Inclán, Gombrowicz o la Pasión de Cristo y la Inquisición pueden alternar entre la obscenidad y la blasfemia, que suele en cierto momento cautivar al espectador, del mismo modo que aburrirlo. Tal vez el espectáculo se perfecciona en el recuerdo: "el recuerdo de este espectáculo es mejor que las horas que allí se pasan", Guy Dumur. Y convengamos con Jean Paget, que nunca el universo de Arrabal —universo, donde la crueldad alterna con la violencia, con la inocencia—, no ha sido mejor expresado que en esta "mise en scene" de Victor García. En esta oportunidad se ve el atormentado mundo de un creador auténtico, que aparece impulsado por un mundo irreal y concreto, onírico y preciso. Combat.

platea extranjera

ITALIA. — Uno de los espectáculos más esperados en la escena italiana es "Hombre 67" de Cezare Zavattini, con el Piccol Teatro de Milán. Y "La Gabbia vuota" —La jaula vacía— de Nicola Manzari vuelve a plantear la problemática de la inspiración religiosa que ya expresara en "Milagro", "Dios Salve a Escocia" y "Salud". En esta ocasión hace alusión a un proceso contra un sacerdote, ocurrido hace unos años en Francia. Los tres actos del drama identificados con los momentos del proceso, donde los jurados niegan el fallo, simplemente, porque se sienten identificados con el acusado... Y "Venti sechini d'oro" es la novedad de Luigi Magini que Franco Zefferelli representa. El título se refiere a 20 o más autores italianos, desde Boccaccio a Ariosto, desde Arotino Florenzuola, que han sido seleccionados para insertar el lenguaje, las situaciones, los personajes típicos del teatro y el cuento clásico. Por su estructura esta historia que está ambientada en el Renacimiento es en cierto modo una comedia apócrifa del siglo XVI.

NUEVA YORK. — Una obra de Alfonso Paso: "El canto de la ciga-



Librería COSMOS

Pasaje Río Apure,
Local 200
Teléfono 41-53-55
Centro Simón Bolívar

BENEDETTI:	
LA TREGUA	9.—
Onetti:	
JUNTACADAVES	12.—
Carpentier:	
EL SIGLO DE LAS LUCES	20.—
García Marquez	
CIEN AÑOS DE SOLEDAD	
Rodríguez Monegal	
EL VIAJERO INMOVIL	18.—
Russell:	
CRIMENES DE GUERRA EN EL VIETNAM	12.—
Sardui:	
DE DONDE SON LOS CANTANTES	9.—

Librería Educación

Pasaje Río Torbes
Torre Norte Centro
Simón Bolívar
Teléfono 41-41-58
Reposiciones y Novedades

DEL SURREALISMO A MACHUPICCHU	Juan Larrea
DE DONDE SON LOS CANTANTES	Severo Sardui
LA MEMORIA DE AMADIS	M. J. Hernández
PERSEFONE	Homero Aradjis
BUENOS AIRES CON GANAS	B. Babini
EL VIAJERO INMOVIL	Emir Rodríguez Monegal
LA CONDICION HUMANA	A. Malraux
CAMBIO DE PIEL	C. Fuentes
EL AMOR LOCO	Andre Bretón
EL ASTILLERO	J. C. Onetti
LA CIUDAD Y LOS PERROS	Mario Vargas Llosa
CIEN AÑOS DE SOLEDAD	G. García Marquez
Obras de I. Lepp	
ECONOMIA-PEDAGOGIA, PSICOLOGIA-PERIODISMO, HISTORIA-POLITICA, FILOSOFIA-TEATRO Y ENSAYOS	

Solicite en la Librería Educación y será Servido.

mesa redonda

dibujos y esculturas de zitman

NO ES AVENTURADO pensar que en Venezuela conocemos poco la obra de Zitman o que ésta, desarrollada en condiciones un tanto íntimas y personales, no ha trascendido lo bastante para dejar una imagen clara y precisa. En todo caso hay algo sorpresivo en el encuentro con esta muestra actualmente expuesta en el Museo de Bellas Artes. Desde 1951, cuando gana el premio Nacional de Escultura, hasta las obras más recientes de 1967, la temática del escultor se desarrolla en torno a la figura femenina. Una eterna Eva que resume la tierra, con redondeces de laja, con extensos volúmenes que se adelgazan yacentúan entonces la fragilidad de la figura maciza y plena. Como lo indican sus dibujos, el trazo redondo, lunar, se reitera como una forma armoniosa; la suavidad de los rasgos da interioridad a los personajes, los torna sensibles, pero distantes. Estas dos notas persisten también en la escultura. Hay una indiscutible gracia en los volúmenes, una bondad y ternura que sobrepasan la intención crítica y expresionista. Los cuerpos tienen una manera de posarse, de pliegarse contra sí, como en tensión. La dulzura de algunas expresiones, la abismal placidez de otras, la sumisión resignada, el dolor que no es jamás ostentoso, dan a casi todas las figuras de Zitman una desbordante humanidad, una genuina condición de sufrimiento y valor. Corresponden acaso a un mundo imaginativo, a una transposición plástica, o a una visión universalizadora? Es lo de menos. Plásticamente, estas figuras comienzan a existir. Esto es lo más importante ahora. Se adivina en ellas algo generoso, la sinceridad del artista. Pero también una capacidad para hacer sensible, para plasmar, para dar corporeidad y trascendencia a lo que registra la subjetividad. Esto es, lo artísticamente significativo. ¿Punto de partida? Sólo el artista podría saberlo. Nos satisface este nuevo encuentro con las obras de Zitman, esta muestra que nos revela muy claramente lo que este talentoso artista vale y que, en verdad, hasta el momento no habíamos apreciado en su totalidad.

R. G.

angel hurtado en la cinemateca nacional

EN DICIEMBRE DEL pasado año tuvimos oportunidad de admirar los últimos cuadros de Angel Hurtado, en el Museo de Bellas Artes. Ahora, el "Encuentro" organizado por la Cinemateca Nacional con la proyección de tres de sus films, el día 17 de este mes, nos acercó a la otra faceta del artista venezolano. Premio Nacional de Pintura en 1961, quien reside en París desde hace varios años.

La filmografía de Hurtado incluye las siguientes obras: 1955: *El Cuarto de Al Lado*. 1956: *Vibraciones* (Jesús Soto). 1960: *Fisicromías* (Cruz Diez). 1961: *El Paisaje* (Pedro Angel González). 1961: *La Cerámica* (Tecla Tofano). 1961: *La Escultura* (Miguel Arroyo). 1962: *Imágenes Coloniales*. 1962: *El Mundo de un Pintor* (Cruz Diez), premiado en la Bienal de Venecia en 1964. 1964: *La Metamorfosis*. 1963: *Geka's Ceramics*. Alirio Díaz ensaya Caselnuovo Tedesco. Celibidache ensaya Brahms. Strawinski ensaya Petrouschka. 1967: *Fisicromía Nº 2* (Cruz Diez) *El Arte Cinético*.

En la Cinemateca fueron proyectados tres de sus cortometrajes.

El primero, *Fisicromía Nº 2*, con música de Antonio Estévez y un comentario inicial de Jean Clay, es una exploración en el mundo fantástico de Carlos Cruz Diez. La fotografía y el montaje son de Hurtado, así que es preciso atribuirle todos los méritos de una película que, en pocos minutos ilustra todas las posibilidades del nuevo arte cinético a través de uno de sus principales líderes mundiales.

La *Metamorfosis*, un corto realizado para la Televisora Nacional y que creamos perdido, fue el segundo film. El tema, nada fácil, del cuento de Kafka, ha sido resuelto por Hurtado en forma bastante correcta, reflejando el ambiente opresivo, siempre entre las paredes de la casa de Gregorio Samsa, donde este vive su tragedia ante la incompreensión general. Finalmente, cuando des-

aparece "el peligro", cuando el hombre-cucaracha-monstruo ha muerto, la familia sale a la luz, a un prado lleno de sol, libres de la pesadilla.

Y, por último, un corto titulado "El Arte Cinético", sobre la exposición internacional "Luz y Movimiento", realizada en París en 1967. La participación del crítico Frank Popper en esta película producida por la Radio-Televisión Francesa, la convierte en instrumento idóneo para captar las perspectivas del cinetismo en el plano mundial. Realizado con gran visión pedagógica, *El Arte Cinético* fue, tal vez, el mejor de todos los films exhibidos durante el "Encuentro". Si en *Fisicromías Nº 2*, Hurtado dio rienda suelta a la alegría y el colorido, en éste complementó la exposición profesional con sobreimpresiones de los maestros Soto, Cruz Diez, Le Parc, hasta llegar al vértigo.

Después de la proyección, Hurtado respondió las preguntas del público. Fue modesto. El sarampión de un espectador (los revolucionarios de café criollos explotan nuestras guerrillas como los franceses la guerra del Vietnam: por efectismo), no impidió que el cineasta manifestara sinceramente la enorme competencia que debe enfrentar en Europa dentro de la modalidad que él desarrolla. Explicó que si trabajaba en Francia era porque allí tenía la colaboración que no había logrado en nuestro medio, y que el artista podía crear donde mejor pudiera.

En la Cinemateca, la cámara de Hurtado nos convenció, por una parte, de su capacidad, de su gran dominio técnico; y, por la otra, del papel que jugarán —ya lo están haciendo— los medios audiovisuales en la educación del futuro.

A. V.

arshile gorky

Arshile Gorky —escribió Frank O'Hara— es un nombre mágico en la pintura norteamericana. De esa generación, a la que pertenecían también De Kooning y Pollock, es el único artista que conserva una vinculación directa con el surrealismo. Trágicamente desaparecido —se suicidó a los 43 años colgándose de una viga de su granja en Connecticut—, su obra, escasamente comprendida en su época, es expresión de un carácter romántico y dramático, de un mundo convulso donde la imaginación nos sumerge en "la maravilla y la agonía del crecimiento, de la decadencia y la muerte". El vínculo estilístico de Gorky es mayor con la pintura europea que con la que se ha dado en llamar "expresionismo abstracto norteamericano", movimiento en el que, por cuestión generacional más que todo, es agrupado Gorky. Nacido en Armenia en 1905, llegó a los Estados Unidos en 1920. En una primera época la influencia del Cubismo —Picasso y Léger— le revela la fuerza de su propio poder de invención formal, mediante un dibujo cargado de sugerencias oníricas que iban a estallar libremente en esa nueva etapa que Gorky inicia por los años 40 —ya libre de la rigidez de la forma cubista— al contacto con los surrealistas, Bretón, Ernst, Masson. Imagina-

mos la importancia que tuvo para la obra de sus últimos años —la más significativa— el encuentro con oberto Matta, en Nueva York, y la influencia que éste ejerció en el afloramiento de ese mundo de formas embrionarias que tanto interés despertara entre los surrealistas, y base del éxito póstumo de Gorky. Miró es otra influencia reconocible en el mundo lírico de este notable dibujante. Una selección de dibujos que abarcan desde 1925 hasta el año de su muerte —1947— está comprendida en la exposición que en el Museo de Bellas Artes —por iniciativa del Museo de Arte Moderno de Nueva York— reúne los nombres de Gorky y otro destacado representante de la escuela abstracta norteamericana, Robert Motherwell. Para integrar la muestra se han escogido obras del último período de Motherwell, o sea de esta etapa que se inicia hacia 1940, y durante la cual el importante artista norteamericano ha realizado un trabajo de naturaleza experimental, de carácter espontáneo y libre, empleando sobre todo la técnica del collage, en la que puede ser considerado —como lo revela la frescura de sus obras expuestas en el Museo— como un maestro. Algunas obras nos recordarán que en alguna época de su larga trayectoria Motherwell estuvo interesado en el Dada, cuya posibilidad ha combinado con el automatismo en la rapidez del empleo del trazo y el color, para otorgarle a la difícil abstracción un carácter muy peculiar, el de su rica personalidad. La imagen que recibimos a través de los trabajos de Motherwell expuestos ahora es la de que estamos frente a un gran artista.

J C

itamar: elementos de un proyecto

UNA EXPOSICION de Itamar, con obras realizadas según la concepción del *metrismo*, fue presentada en la Galería Polo & Bot. Los trabajos allí exhibidos se desarrollan en el continuo de tres dimensiones y son, en su mayoría, fajas planas y largas de plástico y cartón. Algunas de ellas se han propuesto como arcos y otras se han cerrado al modo de aros. Estas tiras llevan colores vivos extendidos en franjas según variaciones de pares cromáticos (negro-amarillo, negro-blanco, negro-rojo, azul rojo, azul blanco). o bien, en asociación con franjas transparentes. También hay conjuntos donde intervienen cuadriláteros, arcos, tiras, triángulos y papeles de color, que ocupan áreas relativamente grandes y afirman su condición de objetos físicos. Otros conjuntos presentan espejos dispuestos en filas verticales debajo de alguna banda listada, que fragmentan la imagen del espectador cuando éste se acerca. Otras obras llevan tiras de papel con color colocadas contra superficies planas, excepto una de ellas, que ofrece protuberancias. El texto que figura en el catálogo no pasa de ser una sistematización verbal, poco expresiva, que no ayuda a definir el *metrismo*: "Es el producto plástico equilibrado de una búsqueda infinita del espacio, es la expresión espiritual de un comportamiento razonado donde la libertad creadora se afirma en la realización individual. El *metrismo* no es pintura, es una proposición plástica, el método conceptual del creador se libera de una concepción tradicional para adquirir una comprensión de las necesidades contemporáneas inherentes a la creación". Por de pronto, Itamar ha presentado elementos de un proyecto, unos aislados, otros relaciona-

dos, pero todavía no ha llegado a la etapa de trabajo que corresponde a la síntesis. Asistimos a una búsqueda que ya ha incorporado materiales distintos a los usados tradicionalmente en la plástica, que quiere dar categoría de cosas a los elementos de expresión y que avanza hacia una organización de la obra en el espacio tridimensional o continuo de n dimensiones.

R. M. C.

papeles nº 5

NO PODEMOS MENOS que llamar la atención sobre la excelente selección de artículos críticos, ensayos, poemas y relatos que trae el último número (5) de la revista *Papeles*. La activa publicación del Ateneo de Caracas —activa no por la periodicidad con que sale, naturalmente, sino por el carácter actual del contenido— ha llegado en algo más de un año a conquistar el interés del público lector venezolano, lo cual no deja de ser un hecho sustancial en razón de la indiferencia generalizada que existe en el país por publicaciones de esta naturaleza. Esta entrega, como las anteriores, ofrece un material de primera mano. Siempre es fácil encontrar en sus páginas referencias sobre acontecimientos culturales del presente, temas, autores y libros que resumen el momento literario de Venezuela y de hispanoamérica. Aparte de ser una revista concebida cuidadosamente desde el punto de vista tipográfico, no cae en la diagramación adocenada, peligro que ha hecho naufragar a más de una publicación en nuestro país. Pero lo más importante, y a lo que debe la triunfal aceptación en todos los sectores, es que *Papeles* no cree en barreras generacionales. Este detalle es loable, sobre todo en el ambiente que el nuestro donde no es difícil advertir tensiones producidas por intereses culturales antagónicos e indisolubles. En cada número es posible cotejar este hecho: colaboraciones de escritores jóvenes junto a otros menos jóvenes, como para dar un perfil más amplio de lo que en literatura y arte se está haciendo aquí y en el resto de América. *Papeles* —y esto es ya una virtud— no pertenece a un grupo, y el Ateneo de Caracas —una institución que por propia sabia iniciativa ha tomado muy en serio su labor cultural— ha actuado inteligentemente al dar cabida cada vez más a mayor número de temas y colaboradores, sin tenerse a examinar diferencias. Los ensayos de este número 5 llevan las firmas de Pedro Berpes, Juan David García Bacca, Emir Rodríguez Monegal, Rodolfo Izaguirre y Hugo Calero. La sección poética está representada por Vicente Gerbasi y Arturo Camacho Ramírez. La narrativa lleva los nombres de Rómulo Gallegos y Adriano González León. Hay al final notas de Roberto Montero, Hernán Lavín Cerda, Luis Rocha, Héctor A. Carricart y Ludwig Flaschkampf. Y como plato fuerte la transcripción de la mesa redonda que cerró las sesiones del Congreso Iberoamericano de Escritores, durante la cual hablaron Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Fernando Alegria, J. M. Castellet, Emir Rodríguez Monegal, Oscar Zambrano Urdaneta, Angel Rama, Otero Silva, Arturo Uslar y Adriano González León.

E. P.

colaboran en la redacción de mesa redonda: roberto guevara, alberto valero, juan calzadilla, roberto montero castro y esdras parra.

MOTHERWELL: EL ESPACIO ACTUAL

LOS términos íntimo y monumental se conjugan bien en la organización espacial de Robert Motherwell, el gran pintor que actualmente expone en Bellas Artes sus pinturas, dibujos y collages. Más libre que el efectivo Kline, más sutil que el gestual Soulages, Motherwell logra hacer fluir sus formas con el vigor de uno y la movilidad del otro, creando una claridad anímica excepcional en la percepción del espacio, cargado y expresivo. Su expresividad nace de una síntesis. Pero síntesis es un concepto que resume, y lo que Motherwell hace es por el contrario desarrollar, exponer, traer a luz visiones que parten de la realidad y continúan siendo vivas, dinámicas, comunicantes. Hay toda una poética demarcación en los espacios de Motherwell, cargados, densos como piélagos de asfaltos; altos, ligeros, desparramos como estallido de surtidor; estraficados y es entonces cuando nacen los más insólitos paisajes, las relaciones fantásticas de elementos imaginarios, la realidad inventada que se balanceaba sobre una quimera de

apariciencia de paisaje real. No hay discrepancias entre los óleos, dibujos y collages, como tampoco entre las grandes obras del autor y éstas que ahora presenta en Caracas, de menor formato, pero igualmente espaciales y libradas. Hay un negro dominante, en contienda con un blanco posibilizador. Hay elementos inesperados (etiquetas pedazos de papel, minucias) sumados a una dimensión flotante de perspectivas y giros gestuales. Hay, finalmente, una sabiduría nueva de color, sabiduría que se desprende del ritual del trabajo y la experiencia, que se insinúa y no pretende deslumbrar, pero lo consigue si perduramos un rato entre estos silvestres predios abstractos del pintor, si desentrañamos los brotes de manchas y gestos, si en la distribución de las masas y ritmos vemos, más que la habilidad de un gran virtuoso, la soltura gráfica de un lenguaje hecho maduro en la visión. Motherwell adquiere con su experiencia y fidelidad una virtud sorprendente: el don de revelar en la inmediatez plástica un mundo hecho a su medida.

ROBERTO GUEVARA

Puertas al Campo
Universidad Nacional Autónoma de México.
México, 1967.

Corriente Alterna
Siglo Veintiuno Editores, S.A.
México, 1967.

OCTAVIO Paz no es solamente, como se sabe, uno de los mayores poetas de nuestro tiempo; es, además, el más representativo entre los ensayistas hispanoamericanos. En menos de quince años, de *El Laberinto de la Soledad* a *Claude Lévi-Strauss* o el nuevo festín de Esopo (1), meditando sobre asuntos y autores de la más diversa procedencia, aunque siempre desde una perspectiva universal; desplazándose con desenvuelta clarividencia a través de todas las formas clásicas y contemporáneas del acontecer literario y artístico; prodigando las excelencias de un estilo que sabe aliar el entusiasmo al rigor, el fenés polémico a la amabilidad, el célebre poeta mexicano ha logrado recorrer un itinerario en prosa que, lejos de constituir una simple aproximación o prolongación de su obra en verso —como ocurre a menudo con tantos otros—, aunque ahondando, desde luego, sus horizontes, un itinerario en prosa, digo, que lo ha configurado ya, al menos entre nosotros, como un mentor de fisonomía impar y, de seguro, como el más influyente *maitre* a *penser* de la presente generación.

Hasta fecha reciente, en cuanto al género del ensayo se refiere, los hispanoamericanos estábamos demasiado acostumbrados, cuando no a trabajos floripondios verbales o a adocenados desvaríos académicos, en el mejor de los casos, pues, a una literatura de prohombres y civilizaciones que, a la vera de acaso más graves y apremiantes rutinas, nos legaron textos a veces hermosos y conmovedores por su linaje criollo, su ansiedad mesiánica, sus convicciones didácticas, sus atinadas observaciones sociales y psicológicas, o sus atavíos, pero, por lo general, destinados al consumo doméstico, herramientales y, sobre todo, harto simbólicos respecto a nuestra veticiencia para violar fronteras prohibidas de la sensibilidad y para transitar airoosamente por esos laberintos subterráneos en donde el pensamiento, a solas consigo, se arriesga a coincidir con la intimidad de todos, a postular el mito de lo que es, a vislumbrar sin ambages las encarnaciones del deseo, la nostalgia, la fatalidad.

Con los ensayos de Paz, por lo contrario, tales costumbres, o sus prestigios, han empezado a deteriorarse. En verdad aunque en ellos persistan algunos efectos notorios de las mismas —cierta vocación profética, el insaciable curiosar, la proliferación barroca—, los ensayos de Paz son de los primeros que afrontan los ilimitados recursos de la conciencia y la imaginación, sin pretender añadir nuevos programas de reformas o sistemas de enseñanza a los ya existentes. Como ensayista, la ambición de Paz consiste, principalmente, en permanecer a la altura de las necesidades y posibilidades del tiempo en que vivimos, sin halagar excesivamente nuestra circunstancia regional; en despojarse previamente de anteojos ideológicos o de vanaglorias retóricas para poder constatar, rechazar o acatar, con toda la capacidad de asombro y demitificación a su alcance, las incitaciones del mundo y de la cultura; en desentrañar nuestra situación marginal para que de ella misma se desprendan objetivos que traten de conciliarse con los de todos los hombres; en llamar nuestra atención hacia aquellas formas del sentimiento y la inteligencia que aún siguen siendo fecundas, mediante una tensión implacable y, sin embargo, dúctil, del sentido analítico y del fervor.

POR otra parte, si se exceptúan algunos ensayos de Reyes y de Borges, nuestra literatura, pese a que en el transcurso de este siglo no ha carecido de voces poéticas ilustres, apenas ha sabido precisar a través de testimonios en prosa la especificidad de la experiencia poética en el mundo moderno. A partir de Paz ha empezado a formularse, al menos, nuestra "tradición de la ruptura" —como él mismo la califica—, después de examinar y tamizar en tal sentido las tradiciones similares de otros tiempos y otras circunstancias. Por su continuidad dialéctica, por su orquestada complejidad, por la coherencia de su perspectiva, así como por la extrema vehemencia de sus

OCTAVIO PAZ

ENSAYISTA

Néstor Leal

análisis, un ensayo como *El Arco* y la Lira, valga el caso, tolera ser comparado no sólo con las más severas "artes poéticas" (los *Manifestes*, de Breton; *L'Espace Littéraire*, de Blanchot; *L'Improbable*, de Bonnefoy, etc.), sino también con modelos de erudición y exégesis tan cabales como *De Baudelaire au surréalisme*, de Raymond, y *L'Ame Romantique et le Reve*, de Béguin. Y, valga otro caso, algunas críticas contenidas en *Cuadrivio* o *Las Peras del Olmo* son, en más de un punto, equivalentes a las de Barthes, Poulet, Leavis o Wilson.



NACIDO en 1914, Octavio Paz pertenece a una generación de escritores cuya plenitud se fragua durante la década de 1940 y que, aparte de expresarse a través de una "obra", ha ambicionado discernir de un modo más sagaz y pertinente que la de sus inmediatos antecesores, las implicaciones del quehacer intelectual. En todo caso, Paz ha demostrado ser más consciente que aquéllos respecto a las significaciones de las "literaturas de vanguardia" —sin ser un ortodoxo, ha estado estrechamente vinculado al movimiento surrealista— y ha advertido como pocos el sentido liberador de algunas de ellas. Al mismo tiempo, ha dispuesto de una más rica fuente de informaciones y experiencias acerca del marxismo —fue amigo de algunos famosos trotskistas—, y ello le ha permitido plantearse sin ilusiones, aunque no con menor apasionamiento, la problemática social. Además, y sobre todo, ha sabido ampliar, cada vez de un modo más resuelto, el círculo de sus devociones e intereses: las artes plásticas (ha impuesto, por decirlo así, a los pintores que reaccionaron contra el muralismo convencional), las nuevas concepciones del pensamiento antropológico, la etnografía y la historia mexicana, en su propio país, desde hace algunos años, y no obstante su controversia permanente con los militantes de un insostenible nacionalismo artístico, la posición de Paz es capital. A pesar de ser, de alguna manera, el resultado de una tradición local en cierto modo privilegiada —recuérdense a Ruiz de Alarcón, Sor Juana, Reyes, Tablada, López Velarde, etc.—, de descender directamente de un grupo de escritores tan importante como el de *Contemperaños* (el de Pellicer, Villaurrutia y Gorostiza), Paz les ha dado a esa tradición y esos antecedentes un esplendor especial, no sólo suscitando la preocupación de una audiencia internacional, no sólo por su obra misma, sino también por haberse convertido en una suerte de maestro de ceremonias, de director de conciencia, de catalizador y de factor de cohesión para la literatura mexicana de estos días.

SI bien se emparentan por su naturaleza ocasional, los dos libros cuyos títulos encabezaban estas notas difieren considerablemente en estructura, finalidad y estilo. En efecto, *Puertas al Campo* se define, a todas

luces, como una continuación de *Las Peras del Olmo* porque, al igual que éste, se trata de un volumen entretendido a base de textos sueltos, acabados, cerrados sobre sí, en los que priva una prosodia lineal, escogidos de una dilatada labor de periodismo literario y artístico. El otro, *Corriente Alterna*, parece prolongar, en cambio, a *Los Signos* en *Rotación*, ya que está formado también por meditaciones fragmentarias, azaristas, abiertas, superpuestas vertiginosas, a través de las cuales se manifiestan preocupaciones a veces bastante alejadas del arte y la literatura. Debido al intrincado temario que los identifica, sería una empresa vana tratar de resumir cada uno de los particulares de ambas publicaciones. Por ello, así como por razones de espacio, me ha parecido preferible destacar algunos aspectos de sus comentarios críticos, especialmente aquellos más reveladores de que su autor, aún circunscrito a las servidumbres de la actualidad, acierta a mantener y enfatizar la dignidad de la creación literaria.

EN *Puertas al Campo*, Paz suele urdir notas de la más transparente eficacia cuando, al diseñar retratos de escritores que ha tratado personalmente —Cummings, Frost, Reyes, etc.—, da rienda suelta a su emoción contemplativa y decanta sus propios recuerdos. También escribe páginas de cierta seducción cuando, animado por su asombrosa cultura y su intuitiva estrategia verbal, sin recurrir a las prerrogativas de la objetividad, despliega su generosa simpatía por algunos poetas que conculgan con normas estéticas en nada afines a las suyas. Sería difícil, por ejemplo, hallar un poeta más opuesto a él que Jorge Guillén. Sin embargo, Paz ha sido de los pocos que han reivindicado en términos decorosos a una obra vilipendiada o ensalzada, indistintamente, por la negligencia de sus paisanos de lengua.

PERO los instantes de más turbadora intensidad los obtiene cuando, a propósito de algunos poetas hispanoamericanos de su generación —Blanca Varela, Montes de Oca, Mutis, Durán, etc.—, dilucida las fuerzas que hostilizaron su juventud, los conflictos de una generación a la que las querellas ideológicas pretendieron frustrar: *La poesía era un acto de legítima defensa. Escribir: arrancar chispas a la piedra, provocar la lluvia, ahuyentar a los fantasmas del miedo, el poder y la mentira. Había trampas en todas las esquinas. La trampa del éxito, la del "arte comprometido", la de la falsa pureza. El grito, la prédica, el silencio: tres deserciones. Contra las tres, el canto...* O al satinizar las irrisorias infamias de nuestro medio literario: *Lo que se llama la "república de las letras" no existe entre nosotros...* Existen en cambio los caudillos y las bandas. Oscilamos entre la promiscuidad de la horda y la soledad de los anacoretas (...). Unos, armados hasta los dientes, son el terror de la comarca; otros, inermes, semidesnudos y a pan y agua, viven como Don Quijote cuando hacia penitencia en Sierra Morena.

La poesía, para Paz, prevalece sobre la historia, aun cuando sea apta para restituir y preservar el sentimiento de ésta; porque ella es, primordialmente, la sacralización del ser, el "canto claro" de lo trágico, porque la muerte habla por su boca (*La poesía es una ceremonia fúnebre: la máscara solar del poeta esconde un rostro comido por la muerte...* En nuestros días la misión del poeta consiste en convocar a los viejos poderes, revivir la liturgia verbal, decir la palabra de vida...).

CORRIENTE ALTERNA es un libro compuesto a partir de reflexiones fragmentarias sobre temas de actualidad, agrupados en tres secciones distintas: 1) la literatura y el arte; 2) "Silva de varia lección" (drogas, ascetismos, ateísmos, nihilismo, etc.); y 3) problemas de moral y política. A pesar de su apariencia caótica estas reflexiones "apunten" según su autor— hacia un tema único: la aparición en nuestra historia de otro tiempo y otro espacio", y pre-

tenden caracterizar, por la misma forma que asumen tanto a esa realidad en perenne movimiento que es la de nuestros días, como a las normas verbales que conforman nuestra visión al respecto.

Precisamente por estar constituido de fragmentos, este libro puede leerse por partes o en serie. Ambas lecturas son igualmente convenientes, pues ellas corresponden a los dos rasgos esenciales de toda colección de fragmentos: la discontinuidad del discurso y su repetición. En todo caso, sea cual fuere la manera de leerlo, existe como un organismo autónomo, como conjunto provisto de una temática y una estructura general. Si bien no hay un ordenamiento lógico entre sus elementos, ello se debe a que la indolencia obsesiva de éstos les impide desarrollarse. Por ser productos de la improvisación, el movimiento que adoptan se manifiesta, no obstante, mucho más personal y cierto que si formaran parte de un discurso coherente.

EN líneas generales, Paz afirma que, para localizar debidamente los orígenes de un porvenir aún incierto, es preciso explorar todos los datos que nos ofrece el presente; que, aun cuando sea siguiendo rumbos dispares, todo concurre a orientar de otro modo a la sociedad universal y al término del tiempo rectilíneo; y que, como consecuencia de tal pericance, surgen nuevas formas en el arte, la moral y la política: el fin de lo que se consideraba como modernidad en el arte, las drogas como censura perentoria de las formas conocidas de la comunicación, la revuelta de los pueblos atrasados, el lenguaje como expresión artística, otros avatares de la palabra Revolución. De ahora en adelante, a cada sociedad, sea avanzada o atrasada, le corresponderá ejercer una función diferente a la consabida, de la cual son emblemas el tránsito de colectivización a individuación, de revolución a rebeldía y revuelta.

Por tratarse de sendos homenajes rendidos a poetas de su predilección y a quienes tuvo la oportunidad de tratar íntimamente, las divagaciones literarias más perdurables de este "manual de descomposición" tal vez sean las que consagra a Luis Cernuda y André Breton. Con motivo de la última edición de *La Realidad y el Deseo*, Paz, que en *Cuadrivio* ha confesado su cuantiosa deuda, le erige un pedestal a quien fuera, en verdad, el único poeta de habla castellana que asumió plenamente el sentido trágico de la condición humana y que tuvo conciencia del destino del poeta como un ser al margen. Cernuda: *un espíritu que se conoce a sí mismo y se enfrenta, el rigor de una pasión lúcida, una libertad que es, simultáneamente, rebelión contra el mundo y aceptación de su fatalidad personal.*

Al hablar de Breton, en medio del estupor y la congoja que le produce su muerte, lo propone como la encarnación más venerable en esta época de esa ley de atracción y repulsión que suele determinar las relaciones entre los hombres: *Confieso* —dice Paz que durante mucho tiempo me desveló la idea de hacer o decir algo que pudiese provocar su reprobación (...). Estos sentimientos, compartidos por todos los que lo frecuentaron, no tienen nada que ver con el temor ni con el respecto al superior (...). Nunca lo vi como a un jefe y menos aún como a un Papa, para emplear la innoble expresión popularizada por algunos cerdos.

Paz acierta una vez más al caracterizar la situación de la literatura en nuestros países. Deslindando la capacidad inventiva de las naciones de subdesarrollo y modernidad, y expresando sus dudas respecto a la relación —para muchos fatal— que existe entre prosperidad económica y excelencia artística, afirma que, a pesar de nuestra marginalidad, hemos dado poetas que, en igualdad de méritos, forman parte de la tradición moderna universal.

Mención aparte merecen sus opiniones sobre la crítica, alimento de todos los artistas modernos y, en particular, sobre la crítica en Hispanoamérica. La crítica —asegura Paz tiene una función creadora: inventa una literatura (una perspectiva, un orden) a partir de las obras. Esto es lo que no ha hecho nuestra crítica. Por tal razón no hay una literatura hispanoamericana aunque exista ya un conjunto de obras importantes. Conforme a la severidad de tal juicio, a nuestra crítica le corresponde, pues, indicar si las obras escritas entre nosotros constituyen una literatura y, asimismo, describir los lazos que unen a esa literatura con las otras.