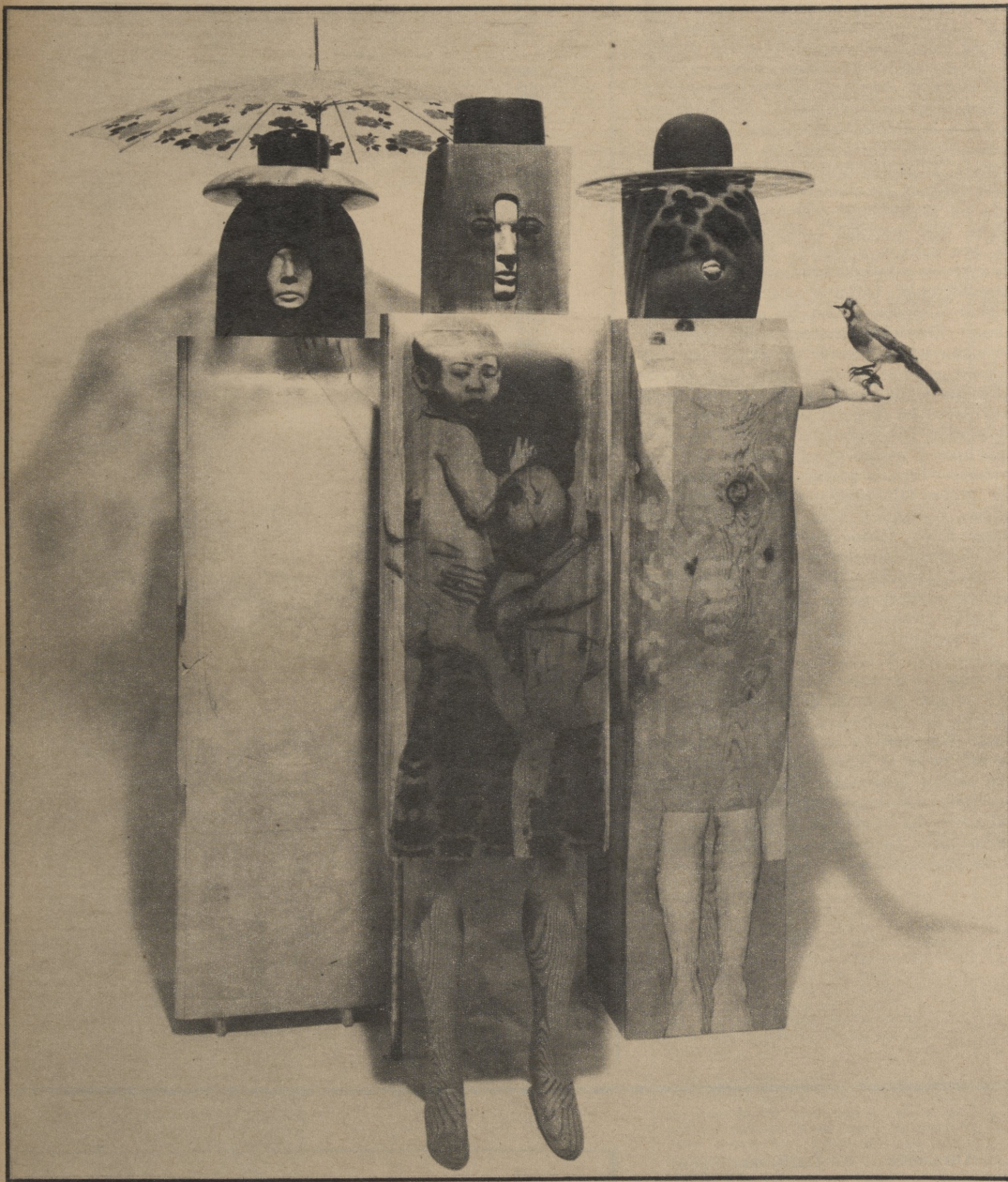


imaGen

Quincenario de Arte, Literatura e Información Cultural / Nº 18 Caracas, 1/15 de Febrero de 1968 / Bs. 0,50

En este número: Reflección crítica sobre la crítica ■ El laberinto humano ■ Calinesco o la trama insignificativa ■ San Lucas, Bach, Penderecki ■



Tres mujeres con sombrilla.

MARISOL ESCOBAR

■ ARMANDO REVERON ■ NELLY SACHS

■ ALDO PELLEGRINI ■ CARLOS MARTINEZ

MORENO ■ MARTA BRUNET

■ encuentro de Teatro de provincia ■ Marat-Sade

u

ltimamente se ha venido hablando en el país de un supuesto vasallaje intelectual de nuestra cultura, cuyo signo más evidente estaría dado por el material de las revistas y los suplementos de literatura y arte que circulan entre nosotros. Para quienes sustentan —con atenuantes o no, con matices o no— la tesis, en esas publicaciones se habla demasiado de autores extranjeros. Si ello fuera cierto, no vemos en dónde reside el vasallaje. ¿Por qué no verlo, más bien, como indicio de una sensibilidad o una formación afines, o del intento por descubrir y explorar nuevas perspectivas? Entre nosotros se puede escribir sobre tales autores con conocimiento de causa y tener una visión auténtica, por no decir original, de sus obras. Poner en duda esta capacidad es suponer que nuestros escritores sólo pueden ser auténticos cuando tratan temas, obras o autores venezolanos. Se olvida que en los dominios de la cultura no es la simple nacionalidad lo que crea la mejor perspectiva para la comprensión de los valores o para la expresión de un pensamiento propio. ¿Cuántas historias o ensayos sobre nuestra literatura no son más que fatigosa acumulación de categorías críticas que nada dicen dentro de un pensamiento estético universal? Se olvida, además, o quiere olvidarse, algo aún más fundamental: la tradición espiritual latinoamericana, por razones históricas, ha sido siempre una tradición abierta, que sería erróneo pretender confinar tan sólo a los legados hispánicos, cuando no autóctonos. Quizá invocar una tradición latinoamericana no deje de resultar sospechoso para los nuevos inquisidores de un nacionalismo cultural. Desde los estrechos límites de la tesis que formulan, aun lo latinoamericano debería ser extranjero para nosotros y el interés por cualquier escritor del continente, que no sea venezolano, signo del más deplorable cosmopolitismo ("Si queréis insultarme, decidme cosmopolita"). ¿No se ha llegado incluso a considerar a Neruda como un autor extranjero? De sostenerse sinceramente esta aberración, nos parecería normal que al menos nuestra revista sea vista como una publicación extranjerizante. En sus páginas se ha hablado no sólo de Neruda sino también de Borges (afortunadamente no el autor de la "Lámpara eucarística"), Asturias, Guimarães Rosa, Octavio Paz, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Vargas Llosa, Carlos Fuentes. Lo que, para el caso, debe resultar lo mismo: latinoamericanos que ninguna relación tendrían con nosotros. Somos, pues, culpables. Pero con orgullo. Para nuestra revista, esos autores no son exclusivamente chilenos, argentinos, brasileños, guatemaltecos, mexicanos, peruanos. Estando cada uno de ellos arraigados en sus países, constituyen al mismo tiempo valores latinoamericanos y, sobre todo, universales. Y esto es lo esencial. El verdadero diálogo que suscitan las obras de creación trasciende siempre los límites de lo nacional, y es por lo que hombres de distintas latitudes pueden reconocerse en ellas. A este diálogo hemos querido convocar a los escritores y artistas venezolanos. Este diálogo sería una confrontación. Si algo le ha faltado a nuestra cultura es el saber confrontarse, dentro de un contexto más amplio, con valores universales. Promover el nacionalismo cultural es caer, sin quererlo, en el patriotismo, es decir, la limitación y el restacuerismo al revés. La verdadera cultura es una totalidad. Tratar de parcelarla, sobre todo, fundándose en criterios nacionalistas, es despojarla de toda su proyección ■

Contra la Parcelación de la Cultura

imagen

18

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

Dirección: **Guillermo Sucre**

Jefe de Redacción: **Esdras Parra**

Diagramación: **Alirio Palacios**

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

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

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

ORDEN DE SUSCRIPCIÓN

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

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

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

Apdo. 12497 — CARACAS

LA INFLUENCIA ENALTECEDORA DE LAS LETRAS

En 1967 cumplió Edoardo Crema setenta y cinco años de edad y cuarenta de permanencia en nuestro país. Con tal motivo se le rindió homenaje en el Paraninfo de la Universidad Central de Venezuela; homenaje a un Maestro que desde la cátedra, el libro o la prensa ha cumplido una labor fecunda en el campo de la cultura nacional. El texto que ahora publicamos fue el discurso del Profesor Crema en ese homenaje; él revela toda la nobleza de su pensamiento y de su conducta. (N. de la R.)

CUANDO, en octubre de 1927, pisé tierra venezolana por primera vez, tomé asiento en una plazuela de La Guaira, y me puse a llorar: me encontraba en un mundo desconocido, y temiendo no encontrar trabajo, pensé volver en seguida a mi Patria. Dos días después, sentí tocar a la puerta de mi casa: cinco hombres, leído mi nombre en los periódicos, habían venido a saludarme y, entre una charla y otra, me pidieron que les enseñara el italiano. Esos hombres eran Augusto Mijares, Maduro, Vicente Fuentes, Paz Castillo y Rómulo Gallegos: comprendí su generosa intención, y desde aquel momento comprendí y sentí que había llegado a un país con hombres comprensivos y humanos, y empecé a sumirme en el trabajo con la sola preocupación de trabajar intensa y honradamente.

Y Sucedió, a mi trabajo de cuarenta años, lo que ha sucedido a las Catedrales, y aún a las modestas capillas, de la Edad Media. Los arquitectos no han pensado, sin duda alguna, sino en los problemas técnicos, rituales y artísticos de las construcciones que iban levantando; el único goce que han podido sentir, era el de ver qué columnas y capiteles, cornisas y frontones, agujas y nichos, tímpanos y torres, iban componiendo poco a poco un conjunto armonioso. Ahora bien, grande sería el asombro de aquellos arquitectos si pudieran ver que en muchas de sus construcciones la naturaleza ha agregado algo propio a sus piedras: si pudieran ver que en las molduras que habían puesto como cejas protectoras de las ventanas, en los nichos en donde habían colocado los santos, en las torres que habían levantado como brazos que aclamaran al cielo, habían arbustos y matas, gramas y flores, que le daban una belleza nueva a la de las formas y líneas plásticas, animando con su verde y rojo la blancura fría de los mármoles, y agregando a los brazos inerte de las estatuas las manos ágiles de las hojas. Ahora bien, y es precisamente este asombro mezclado con un goce íntimo: el que siento en esta ocasión: porque yo he tratado de levantar templos a Dante, a Leopardi, a Miguel Angel, a Bello, al Libertador, a Lazo Martí, y a otros grandes de mi tierra, y de esta tierra, y de tierras extrañas, preocupado tan sólo por solucionar los varios problemas de su construcción, y de repente, ahora, en el ocaso pensativo de mi vida, veo conmovido que ellos han engendrado las flores hermosas de este generoso homenaje.

Un gran Venezolano, él que tenía limpias las alas al emprender su vuelo inmortal, ha dicho que las obras de utilidad pública, y las obras de científicas, literarias y artísticas, son más duraderas que los tratados políticos y económicos, y que las conquistas de las guerras. Y en realidad, de los tratados firmados por Augusto con la leyendaria India, no ha quedado en vigencia ni una coma, mientras todavía quedan, de aquella época, muchos acueductos, puentes y carreteras, los poemas de Virgilio y Lucrecio, y las odas de Horacio. Los tratados y acuerdos económicos y políticos, comerciales e industriales, caducan al compás de los cambios que los acontecimientos y los inventos engendran: pero las creaciones del espíritu sobreviven a todos los cambios, no sólo materiales y políticos, sino también culturales y religiosos: y de manera tal que hoy, mientras ya no existe el imperio marino de los Egeos, ni la religión de Homero, podemos todavía sentir el dolor con que Héctor se separa de su esposa para ir al encuentro de su muerte heroica. Nada más cierto. Pero yo pido venia si me permito agregar, al pensamien-

to de Cecilio Acosta, un corolario que me parece de suma importancia. Y es, que las obras científicas, literarias y artísticas no son tan sólo más duraderas que los tratados e imperios políticos y económicos, sino también las solas obras que enlazan entre sí los pueblos en lo que ellos tienen de más grande, de más bello, de más noble. Las riquezas y las abundancias inherentes al comercio y a las industrias, es verdad que, de vez en cuando, pueden acercar entre sí dos pueblos: pero también es verdad, una trágica verdad, que se deben sobre todo a aquellas las rivalidades y codicias que, de vez en cuando, han provocado y provocan esos resabios y de una humanidad ferina, que se llaman las guerras entre los pueblos: mientras no hay ejemplos, en la historia, de que las creaciones literarias y artísticas hayan sido el germen de esas guerras que deshonrarían la humanidad, sino las dignificarán, a veces, las hazañas admirables de unos Héroes.

Y es por esto, que aquí, en este acto, yo siento algo más que un reconocimiento a mi labor. Es que yo siento, en este acto, el símbolo visible y conmovedor de esta influencia enaltecedora de las letras y del arte, por la cual dos pueblos se abrazan en las puras alturas de su vida espiritual. Porque alrededor de esta mesa no estamos tan sólo unos cuantos individuos físicos, y espiritualmente definidos: están también, invisibles, nuestras dos Patrias. Y nada, para mí, es tan conmovedor, como la visión espiritual de una Italia cargada de milenios gloriosos, dando la mano a una Venezuela todavía joven, pero que, como el Cid de Cornelle, no ha esperado los años para cosechar laureles.

Pero, ya que he nombrado, aquí, los laureles, quisiera decir algo que considero como mi testamento espiritual. Los laureles que yo admiro son, con la excepción de los que coronan la frente de los Héroes libertadores políticos o militares de los pueblos, como Garibaldi y Bolívar, sólo los que coronan la frente de los Libertadores espirituales, como Andrés Bello, y de los que han peleado y pelean por el advenimiento del más grande ideal de este siglo: la Humanidad finalmente humanizada por medio de una Paz asentada, para siempre, por una Justicia distributiva de los bienes vitales del mundo. Diré más: cuantos recuerdan mis clases, mis ensayos literarios y artísticos y mi poesía, se habrán dado cuenta de cómo y con cuánta insistencia, yo aprovechaba cualquier argumento para hablar de la Paz entre los pueblos. Este era mi ideal, y es: y lo único que me duele, hoy, en el ocaso de mi vida, es que he debido combatir sólo con palabras, enviando a cuantos han combatido con hechos, y sobre todo a cuantos, en el futuro, verán realizado ese mundo ideal. Un mundo, pues, en el cual todo individuo y todo pueblo tendrá tanto de tierra y de trabajo que les bastará para las mieses de su cotidiano alimento; para las flores de todos sus lutos y sus amores; para las uvas de todas sus fiestas; para el hierro y el petróleo de todos sus instrumentos vitales; y para el agua que riegue sus campos, jardines y huertos, y que trueque su dulce pero inútil vagancia, en energía, en luz y calor, en música y palabras. Un mundo, pues, en donde todos los pueblos, puestos en órbita alrededor de la Justicia, no podrán más, como los planetas solares, salir de sus férreos rieles, para embestirse y embutecerse: un mundo, en el cual caerá desde el cielo, regulado por el hombre, no más la muerte, sino sólo la vida de las lluvias fecundas! Un mundo, en el cual el hombre se dejará caer las garras, y brotar las manos laboriosas y cordiales; un mundo en que el hombre será, no más ferino, ¡humano!...

REFLEXION CRITICA SOBRE LA CRITICA

Roland, Barthes
Ensayos Críticos
Editd. Seix Barral
Barcelona, 1967



DESCUBRIR en la pintura holandesa sólo estados cualificados del objeto, nunca un estado genérico (una esencia de ese objeto) y ver en Rembrandt —la batalla de Eylau— cómo los rostros que acompañan al Emperador son una sola forma, una matriz: he allí la noción de que "los objetos sólo existen por sus cualidades mientras que el hombre posee la existencia totalmente desnuda", porque el Emperador es Dios, cuya presencia crea con una blandura terrible un porvenir de actos desconocidos.

La madre Coraje de Brecht es envuelta por el dolor —lo insospechable—. La guerra abate su familia y su lugar; pero ella no sabe ver por qué. Sorprender la ceguera de Madre Coraje nos da la clave de Brecht; su teatro "opera en nosotros, espectadores, un desdoblamiento decisivo". El espectador será Madre Coraje y la crítica a ella: está en juego la consciencia misma del espectador y, por consiguiente, su poder de hacer la historia.

Estos dos ejemplos nos muestran la inesperada visión de Roland Barthes acerca del arte y los objetos artísticos. Un desenfoque de lente sobre los elementos que se ofrecen en primer momento a la percepción del espectador o del lector y la persecución de los componentes más profundos de construcción traen esta actividad crítica; la más original en la historia del arte.

Roland Barthes (1915), francés, ha publicado numerosos ensayos, de

los cuales sólo conocemos este volumen de breves artículos.

Una nutritiva y rigurosa visión del arte y la literatura nos llega con él: el teatro de Baudelaire, Queneau, Kafka, Butor y Robbe-Grillet son tan extraños bajo esta mirada analítica que el deleite de redescubrir a esos autores nos renueva a nosotros mismos. Operación mental que sólo es posible, sin embargo, debido al instrumento empleado por Barthes para hacer el enfoque.

Su método de elaboración es el estructuralismo, procedimiento que busca "reconstruir un objeto de modo que en esta reconstrucción se manifiesten las reglas de funcionamiento (las "funciones") de este objeto". Así, será necesario recortar las unidades del objeto —un cuadro de Mondrian, una serie de Proust, un tema de Bach— y luego hacer el ensamblaje de las diversas unidades: resultado que no manifiesta lo real ni lo racional sino la complejidad funcional del objeto artístico.

Barthes aplica su actividad de análisis —en el libro que comentamos— especialmente al *nouveau roman* y a reflexionar críticamente sobre la crítica. Ningún reto más original, ya lo hemos dicho, a vaciarnos de conceptos gastados e ineficaces para la aproximación al arte, que éste, estructuralista, con cuyo concurso nuestro propio pensamiento arderá al no tocar "ni las formas ni los contenidos sino el proceso que va de los unos a los otros".

Jose Balza

UNA MUERTE INESPERADA

El jueves primero de febrero, a escasos días de su cumpleaños, falleció en Caracas el poeta Luis Barrios Cruz. Había nacido setenta años antes, el 6 de febrero de 1898, en un hato vecino a Calabozo, Estado Guárico. En aquella ciudad cursó estudios de primera y de segunda enseñanza. En 1928 llegó a Caracas, ciudad en la que prácticamente habitó por el resto de su vida. Una de las actividades más significativas desarrolladas por Barrios Cruz, fue la del periodismo. Comenzó en 1928 como redactor del diario "El Universal". En 1936 se le encuentra como director-fundador del diario "Ahora", y en 1944 está al frente de la revista "Elite". A partir del año 1958, Barrios Cruz sirvió a la nación venezolana como Director del Servicio de Información Exterior, en el Ministerio de Relaciones Exteriores, y, por último, en su calidad de Director de la Biblioteca Nacional. Su muerte sobrevino en forma inesperada, y como consecuencias de un accidente automovilístico ocurrido en el mes de diciembre último. Su cadáver fue trasladado a la Biblioteca Nacional, donde se congregó un numeroso grupo de sus amigos, entre los cuales había escritores, políticos, periodistas, diplomáticos, y dos Ministros del Despacho. Pocos momentos antes de que se le trasladase al Cementerio General del Sur, hicieron uso de la palabra para despedir al amigo, los escritores José Nucete Sardi y Pedro Pablo Barnola, este último en su condición de Presidente de la Academia Venezolana de la Lengua, institución a la que perteneció Barrios Cruz como Individuo de Número. En este homenaje póstumo, el poeta Rafael Pineda dio lectura a una pequeña selección lírica tomada de la

obra de Luis Barrios Cruz.

Barrios Cruz mismo se incluía dentro del grupo de poetas que conocemos con el nombre de "Generación de 1918", a la cual sentíase unido fundamentalmente por la circunstancia de ser uno de los que reaccionaron contra el Modernismo decadente, no el que cultivara el Maestro Darío en una hora iluminada de la poesía hispanoamericana, sino el otro, el que era producto de los imitadores en tono menor. Desde su tierra llanera, Barrios Cruz se trajo los temas fundamentales de su primer libro de poemas. Pasión por la tierra. Paisaje fresco y auténtico. Voz legítima de poeta. Todo ello vertido en un lenguaje novedoso entonces, en cuya elaboración puede el investigador hallar algunos de los rasgos más significativos del Vanguardismo literario. Esta obra primigenia se llamó *Respuesta a las piedras*, y fue publicada en 1931 por la Editorial "Elite", en Caracas. Siguieron a ella cinco libros más, todos de poesía, cuyos títulos son: *Plenitud* (1941), *Cuadrante* (1943), *Romancero de la Coromoto* (1952), *La sombra del avión* (1955) y *Decoraciones* (1967).

Los tres libros más importantes de Barrios Cruz son: *Respuestas a las piedras*, *La sombra del avión* y *Decoraciones*. Todos tienen en común el tema telúrico, que en la obra de este poeta guariqueño supone una constante, suficiente como para ubicarlo en esa línea de los grandes cantores de la tierra venezolana, desde Andrés Bello, Pérez Bonalde y Lazo Martí, hasta Arvelo Torrealba, Manuel Felipe Rugeles y Héctor Guillermo Villalobos.

un premio literario
y una experiencia personal

El máximo galardón literario de este año —el Premio Nacional de Literatura— ha sido concedido al novelista Guillermo Meneses. Digamos por lo pronto que los premios literarios no se prodigan mucho en nuestro país, al revés de lo que ocurre con otras afortunadas ramas del arte. Con excepción hecha de éste, y del Premio Rómulo Gallegos, que tiene carácter internacional, la literatura venezolana (para su provecho) subsiste al margen de certámenes y de recompensas. Agreguemos también sin temor, que la literatura entendida como exclusiva actividad creadora en función de una experiencia personal válida, no cuenta con muchos ni felices cultivadores en nuestro territorio. Frente a otros países latinoamericanos continuamos en abierta situación de inferioridad. Guillermo Meneses se encuentra justamente entre esos pocos felices que han logrado hacer de su trabajo de escritores una actividad no ligada sino integrada en hondura con la propia existencia. Digamos ahora que Guillermo Meneses es un hombre que se eligió escritor tomando una decisión que respondió a un imperativo trascendente. La obra de Meneses, por encima o por debajo de juicios parciales y sin ánimo de entrar en apreciaciones valorativas, es una generosa afirmación de esa finalidad. Hablemos por un momento de lo que hay de viva actualidad en La balandra Isabel llegó esta tarde. La mano junto al muro. El falso cuaderno de Narciso Espejo. La misa de Arlequín, en donde la esencia hombre se aparea a la esencia escritor. Este premio que ahora le ha sido otorgado después de más de treinta años de perseverante labor, si de algo sirve en plano publicitario es para afirmar, frente a la pequeña masa de sus lectores y contra la multitud que lo ignora, una vocación decretada en profundas y personales vivencias. Pero dejemos más bien a un escritor joven como José Balza que en nuestra próxima entrega —como lo prometió— nos hable de ese otro escritor joven que hay en Guillermo Meneses.

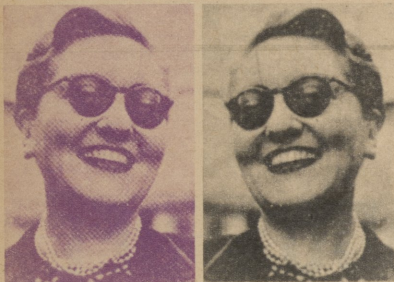
MARTA BRUNET O EL DRAMA DE LA INSEGURIDAD RURAL

Elisa Lerner

A fines del pasado año, a tiempo que la Editorial Arca de Montevideo publicó su libro de relatos "Soledad de la Sangre", con prólogo de Angel Rama, moría, también en Montevideo, la estupefactiva escritora chilena Marta Brunet. "Zig-zag" y otras empresas editoras de Santiago de 1923 a 1962 publicaron constantemente sus libros. Por mucho tiempo, las editoras suramericanas no han estado respaldadas por un "jet" seguro e instantáneo que trajese los relatos y novelas de Marta Brunet a nuestro país. Pero hace algunos años encontramos en una librería sin prestigio no "Montaña adentro", no "Humo hacia el sur", libros que por sus títulos hacían entrever la fuerza mineral de Chile y obras muy conocidas dentro de la producción de Marta Brunet, pero si un menudo libro, creo que "Reloj de sol", cuentos donde las mujeres eran muy sofisticadas, sólo se sentaban en sillas de los cafés y fumaban largos cigarrillos que parecían alumbrar el maquillaje de sus ojos, como si ese maquillaje o esos ojos fuesen un cielo anodino. Mujeres que Marta Brunet conoció en su vida de funcionaria diplomática, porque Chile desde que envió a Gabriela Mistral a una ciudad brasilera descubrió que los consulados, y con razón, eran sitios donde la literatura de sus mujeres crecía tranquila, copiosamente, y como si sus cuartillas tuviesen la salud de los hijos de familias muy ricas. Alguna vez vi una fotografía que guarda entre sus recuerdos un chileno que aquí hace teatro. Era una foto tomada en una emisora de radio de Buenos Aires, hacia 1944 o 1945, Marta Brunet aparecía entre un grupo de escritores y de actores. Ya no me acuerdo de

ese rostro. Por lo general, olvidamos rápidamente las fotografías porque necesitamos la continua confrontación con el mundo para permanecer vivos y alertas, pero recuerdo que su rostro no era semejante a los de la sofisticación que había descrito en "Reoj de sol", sino a las propias introspecciones que fueron construyendo su ficción más valerosa y que los relatos de "Soledad de la sangre" muestran.

En este volumen aparece el país rural, pequeño, bestial que todos los latinoameri-



canos conservamos como un tesoro contradictorio y que no nos hace flexibles y totalmente libres en medio de la euforia urbana sino, al contrario, siempre desolados, parciales y, por supuesto, muy politizados. En ese país montañoso, mineral, de ríos dramáticos, desde un principio nos entrega una concentración trágica que unifica el lírico y denso estallido de la prosa de Marta Brunet. Y si Angel Rama ve en uno de los personajes, "Doña Santitos", una "distancia humorística", es porque ofrece una moraleja. Y no hay moraleja sin irónica arista.

En "Soledad de la sangre", lo rural es una vasta inseguridad frente a la cual hay que protegerse vinculándose a las posesiones materiales. A los ríos, montañas y soledades rurales los hombres y mujeres de Marta Brunet, los chilenos de sus poblados, abren los calmos apoyos de la pequeña burguesía: matrimonio, almacén, tierras. Nunca los personajes llegan a una exacerbación dichosa. La pasión es de los ríos y de campos y los personajes no sólo se protegen en glaciales matrimonios o en el egoísmo de las haciendas. Sus estados de ánimo parecen asimismo encerrados en recelosos, cautos y nostálgicos bailes.

Únicamente cuando los personajes son gratuitos y arbitrarios, definitivamente primitivos, brutos e ignorantes, son desposeídos, parecen tener un triunfo en el que la sangre participa. "Doña Santitos" es una excepción: paciente de curanderos, dueña de una acequia y de un carretón, ha tenido cuatro maridos y el actual mucho más joven que ella, aligera el lecho de su vejez, lo hace más ágil que el carretón que la lleva por los caminos...

En los relatos finales de "Soledad de la sangre" los personajes de Marta Brunet, o mejor dicho, las mujeres, se asoman a la ciudad. Entonces la prosa de la escritora chilena pierde un poco de inflación metafórica, la palabra se hace enjuta y precisa, se transforma en diálogo y éste enriquece la dimensión humana de los personajes que se ven sometidos a un rigor intenso, interno, que no es el mismo a que ha sido sometida la prosa de los relatos. María Fernanda, uno de los personajes de "La casa iluminada", alcanzará la libertad de una vocación y otra muchacha habrá conquistado el amor en "La mujer y esa". Pero a cambio de riesgos solteros, de riesgos muy solos. Y para las mujeres de la ciudad, que poseen el dinero o el matrimonio con menor inconsciencia que sus mujeres provincianas e incluso que sus hombres —las cosas las poseen como fatalidades, como destinos dogmáticos y rígidos— tampoco habrá optimismo. A pesar de esta claridad en los relatos de "Soledad de la sangre" no puede afirmarse que sean un testimonio. Porque al testimonio generalmente lo habita una riqueza colectiva.

CALINESCO O LA TRAMA INSIGNIFICATIVA

Georges Calinesco, muerto hace tres años, es todavía prácticamente desconocido para los lectores de habla castellana. Sin embargo, dentro de la literatura rumana del presente siglo, forma parte de sus autores fundamentales. Una escueta noticia de su obra debe comprender, cuando menos, sus novelas: *Pobre Loanides*, *La comoda negra*, *El enigma de Otilia*; dos libros de poesía: *Poemas*, *Elogio de las cosas*; numerosos trabajos de crítica literaria (fue profundo conocedor de la literatura española); su obra monumental, *Historia de la Literatura Rumana*; dos biografías: las de Eminescu y Creanga.

Me interesa ahora, sin embargo, el Calinesco forjador de ficciones. Acabo de leer una de sus novelas más representativas: *El enigma de Otilia* (1). Trama argumental del principio al fin. A este elemento de su mecanismo narrativo quiero referirme en concreto, por lo que tiene de contraste con buena parte de la literatura contemporánea. Resulta conocido el desinterés de un prolongado sector de los autores actuales, y viene el fenómeno de años atrás, por narrar un argumento. Son obras de vacío sucesional, de tiempo homogéneo. Diríase que los sucesos, si se producen, acompañan a los instantes con retraso, se resisten a irrumpir, dudan que merezca la pena; propiamente, quiere decirse, no interesan. Se ha forjado un término: se trata de *antinovelas*. Sin embargo, no es cierto que tales obras carezcan de trama. Todo lo narrado, incluso ese *na pasar nada*, o pasar nimiedades, constituye *trama*; pero no necesariamente toda trama es susceptible de tener argumento. El argumento es una síntesis esencial de una serie de sucesos conectados entre sí. Si podemos contar un argumento, es precisamente por esa conexión que presentan los hechos, y que les priva de aislamiento; tienen, por así decirlo, sentido conjunto, complementario. La literatura contemporánea tiende a presentar, por el contrario, hechos aislados, fogonazos sin trascendencia a otros fogonazos igualmente estancos. No es posible contar un argumento porque cada hecho termina en sí mismo.

Pues bien, Calinesco, ajeno a toda innovación del mecanismo narrativo, nos intriga con su trama. ¿Qué pasará? ¿No es, en el fondo, ingenuo? Somos niños en busca de la anécdota. Sus descripciones farragosas y anatómicas, molestan, entre otras cosas, porque detienen el hilo de los sucesos. "Déjese de tonterías —queremos decir— y cuente". En principio, ha suprimido el pensamiento. Ha sustituido el *por qué*, por el *qué*, ¿qué pasa? simplemente. Nada, este es el caso. Después de la intriga, resulta que pasan cosas hacia *nada* ("Aquí no vive nadie", termina la novela). Calinesco juega sucio, como la vida. La literatura existencialista, por ejemplo, es más noble. No se entretiene con la apariencia. Lo que ocurre, se desinfla ya en el instante de acontecer; podía o no haber ocurrido, es indiferente, y además todo concluye ahí, no se prolonga.

¿Pero cómo caracterizar la trama tal y como Calinesco la utiliza? Hemos dicho, argumental; pero también, y en otro orden de ideas, *insignificativa*, o con significatividad retardada. Me explico. La trama es un elemento frente al cual el narrador puede adoptar diversas actitudes. Si, por ejemplo, yo pretendo *significar* con los sucesos, mediante una acomodación equis de los mismos, no me interesa propiamente su intriga; los estoy utilizando casi como ideas; son símbolos; ante todo, cada situación *quiere decir algo*; incito al lector, no a que los perciba pasar, sino a que los piense y desentrañe su significado: es una *trama significativa*. Un caso concreto: Kafka utiliza este tipo de trama, medio conductor hacia su mundo, remisión continua al pensamiento (¿Por qué precisamente esa situación? ¿Cuál es su significado?) Lo que no obsta para que, a su vez, pueda intrigar, pero siempre en función de su pensamiento. Las situaciones en definitiva son forzadas para significar.

Calinesco, por el contrario, lejos de inducirnos como inmediato impulso a la investigación, nos incita a ser espectadores de una historia. Es ese *¿qué ha ocurrido con Otilia?* ¿Y con Félix Sima? ¿Conseguirá el ambicioso Stanica quedarse con el dinero? ¿Y entonces?... Todo, a simple vista, resulta familiar; es como vida, expuesta ahí sin más, pertenece a nuestro mundo directo, factual. Tal vez luego, en efecto, una vez ocurrido, sea preciso recapacitar. *Como en la vida*; el análisis es una operación sometida al *qué*; luego el *por qué*. Pero de un modo conjunto; no olvidemos que, con Calinesco, estamos en función de un argumento; los hechos aislados tienen que esperar el desenlace; el sentido es completo, o no es.

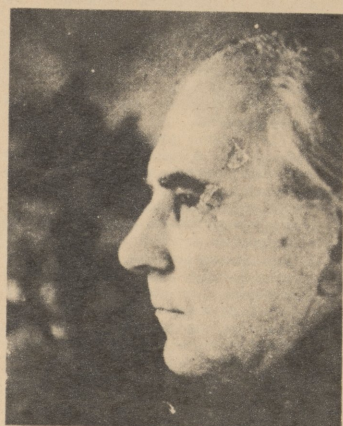
Calinesco, por tanto, no quiere presentarnos la trama como un elemento significativo en sí. Ocurre. Independientemente de lo que lo logre, pretende salirse para permitir que acontezca su historia. Por esa razón, la única significatividad posible está en ese *después*, cuando caemos de improviso en que todo eso que ha ocurrido puede sugerirnos una especie de idea, una máxima emanada de reflexión. O esto, o el párrafo aparte que deja intacta la intriga. No se trata ya del pensamiento *escenificado* de un Kafka, pensamiento que motiva la escena, sino de una escena que puede motivar un pensamiento. Sólo que, claro está, la cuestión de esta espontaneidad en tal método narrativo no es tan simple.

Yo no puedo olvidar que esa trama argumental e insignificativa es obra de un autor que la ha planeado, constituye elemento de su intención. En definitiva somos nosotros los que convenimos las palabras. Cuando digo *significativo* o *insignificativo*, recalco que me refiero únicamente a actitudes de un autor frente a ese elemento que tiene en sus manos, a diversas facetas de su posibilidad de utilizarlo. Calinesco *significa insignificativamente*, por medio de argumentos que presenta como historias vivientes, igual que si no hubiera otra cosa sino eso. Este es su modo. Pero modo que entraña toda una concepción.

Esa pretensión de narrar organizada, damente historias vivientes, que no son vida, sino *como en*, expresa la esperanza de quien cree posible una estructuración de la existencia. Es la visión de un hombre rey, o un pequeño dios, que todo lo sabe y todo lo contempla (Calinesco, por supuesto, elige en su relato la tercera persona). La vida juega sucio, en tanto no nos damos cuenta de ello. Calinesco juega doblemente sucio. Nos engaña con la simulación de una historia palpitante, pero le introduce el argumento. En consecuencia no está existiendo, porque esa síntesis de hechos sólo es posible desde su objetividad contemplativa, y en todo caso sólo después (objetividad en el tiempo). En una palabra, admite la posibilidad de ilación; construye su historia con el orden y la consecuencia de un no viviente, valga la expresión. Su amarga conclusión ("Aquí no vive nadie"), no es un derrotismo existencialista, sino ante todo, una advertencia que nos invita al examen de conciencia con el fin de construirnos y reformarnos (algo muy parecido al "Memento Homo..."). Es casi un moralismo. ¡Qué lejos en verdad de esos relatos de sucesos fugaces e inconexos, más "vivientes" —pero tampoco, vivos— que esta narración de vida, que está muerta porque ya ha sido examinada, sintetizada, enlatada! ¡Qué lejos este moralismo de la objetividad, de esa sensación de compromiso insoslayable, no con un *deber ser*, sino con *ser*, que informa buena parte de la literatura contemporánea. Son concepciones detrás de los mecanismos. En tal sentido, esta *trama argumental insignificativa* de Calinesco, sin ser ella misma un pensamiento, nos habla de un autor que se empeña y piensa en un intelectualismo conformador del caos viviente. Dichoso quien en el fondo aún puede creer esto.

(1) Editorial Losada, 1967.

Aldo Pellegrini
Nuevas tendencias de la pintura
Muchnik Editores
Buenos Aires, 1967.



Era inevitable que al plantearse el tema de su copioso y bien ilustrado libro, Aldo Pellegrini intentara al menos una somera y juiciosa visión metafísica del arte. Esto es, que dejara a un lado su bien cultivado oficio de comentarista e historiador, para entrar en la filosofía del arte y tratar de definir el sentido esencial de la manifestación artística. Más que propósito, más que tratamiento, Pellegrini se contenta en la Introducción de su obra con hacer una superficial alusión a los contenidos más embarazosos de cualquier teoría global de la estética. Es evidente, no es él un pensador de arte, como puede serlo Herbert Read, ni tampoco un testigo deslumbrante como el siempre vivo Elie Faure. No por eso la labor de Pellegrini es menos valiosa. Su mérito es saber ser discreto.

sustento y verdades primarias

Pellegrini establece un punto de apoyo en la apreciación de Charles Morris de que "el arte es el lenguaje de la comunicación de valores". Con estos "valores", "el artista —añade— como el científico, está preocupado por apprehender la realidad última, y esta realidad no es lo que el hombre recibe pasivamente del exterior, sino aquello en lo que el hombre penetra para conocerlo, usarlo, transformarlo, y que emplea, en definitiva, para expresarse". Con apoyo a otras consideraciones primarias y nada personales, Pellegrini señala que no deben verse signos de decadencias sino de cambio en la evolución del arte, "porque cada estilo lleva en sí el germen de esa negación". Tras este aislado intento dialéctico, los análisis del libro se orientan, afortunadamente, por caminos más precisos y limitados. Es donde el libro cobra sentido y, con toda justicia, un excepcional valor. Decir que el movimiento plástico de post-guerra retomó el prodigioso despertar de búsquedas planteado en el primer cuarto de siglo, no es, claro está, una apreciación particularmente novedosa o esclarecedora. Pero ese

PERIODOS DEL ARTE ACTUAL

tono sencillo, ausente de pretenciosas elucubraciones y forzados parapetos teóricos, es precisamente una virtud poco común en un libro que pretende establecer una comprensión hacia uno de los periodos más complejos y contradictorios en la historia del arte. A través de sus siete partes principales, mucho más analíticas y útiles que el somero prólogo introductorio, Pellegrini revisa con escrupuloso afán pedagógico y divulgativo las principales tendencias y movimientos de los últimos cuarenta años, tratando de establecer los hechos fundamentales que rodearon a las manifestaciones plásticas, los orígenes y actividades de los principales grupos, las secuelas de las grandes ideas y manifiestos, la labor individual —por último— que se ha destacado en cada momento, en cada movimiento.

etapas y terminología

Consecuencia de su escueta estructura interpretativa global, de la falta de una visión orgánica y más osadamente personal del arte como hecho humano, Aldo Pellegrini confronta dos problemas usuales en este tipo de intento antológico: el ordenamiento de las diferentes etapas y movimientos, y la atribución de términos y etiquetas al trabajo individual de los artistas. Sorprende ver considerar a Lucio Fontana —por ejemplo— dentro del informalismo a secas, en compañía insólita con Burri o Tàpies. O que el "pop art" sea una derivación del "neodadaísmo". Pero es asunto de términos, es un molesto tráfago de designaciones y un inevitable tropiezo cuando se persigue establecer una orientación dentro de obras que, en el fondo, no pueden considerarse sino en su propio sentido. No es exagerado, entonces, resaltar el mérito de Pellegrini, quien, a pesar de tantos escollos, logra una indiscutible claridad en todos sus propósitos, una inmediatez y facilidad en sus informaciones y juicios, que, preservados por una visible honestidad, pueden resultar de un extraordinario valor para iniciar a muchas personas en una materia tan problemática como el arte con-

temporáneo, a menudo erizada con las dificultades adicionales que críticos y teorizantes aportan de su propio quehacer. La simple indicación de las ocho partes del libro puede dar una idea del camino seguido por Pellegrini, en su andanza por las inmensurables extensiones que abarcan las nuevas tendencias plásticas. Son ellos: "La vanguardia después de la segunda guerra mundial", "La reacción contra el arte concreto", "El informalismo", "El informalismo en Estados Unidos", "La reacción contra el informalismo", "Nueva figuración", y "Aspectos sociológicos del arte de la post-guerra".

finalidades

Por ser un esfuerzo editorial considerable, con escasos precedentes en la América Latina, este libro merece ser acogido con interés. Sobria y bellamente editado. Con un excelente nivel en la calidad y selección de sus reproducciones. Más que un gran libro personal, de esos que establecen claves y aperturas de lucidez hacia los problemas esenciales de la creación, este esfuerzo de Aldo Pellegrini corresponde a una finalidad menos ambiciosa, pero igualmente necesaria: reunir en un libro una información básica, honestamente presentada, capaz de dar al lector una visión considerablemente amplia de cuatro décadas de incomparable intensidad de renovación y búsqueda. Si bien el arte no pretende solamente "el mejoramiento espiritual del hombre", como afirma Pellegrini, sino, en una medida sin ambages ni precedentes, la revelación del hombre, en toda plenitud, no es menos cierto que descubrir el sentido del arte es una aventura que debe correrse a riesgo personal y en una tentativa tan vasta como toda la existencia. Para iniciar ese tentador y riesgoso camino, el libro de Pellegrini, bondadoso por su ausencia de pretensiones y meridianamente presentación de sus datos, es un valioso punto de referencias.

Roberto Guevara

EL LABERINTO HUMANO

El pintor y cineasta venezolano Nelson Arrietti permaneció durante dos años en la India, tiempo que utilizó en recorrer ciudades y regiones y en visitar templos. Acumuló experiencias valiosas en el contacto con las múltiples culturas de ese país milenar. Fruto del viaje es el libro: Los templos eróticos de Khajuraho, que Arrietti pondrá en circulación en breve. El presente trabajo que ofrecemos a los lectores de "Imagen" es un fragmento de ese libro. (N. de A. R.)

La Búsqueda

Desde hacía varios años me había inquietado la idea de viajar a la India, donde me parecía que podía encontrar características nuevas y más sólidas de la vida del HOMBRE. Allí —pensaba— lograré algunos puntos de partida tal vez más convincentes, para continuar, —con mayor intensidad— mi lucha por la comprensión de la vida.

Había transitado por casi todos los países de Europa, del Norte de África y del Medio Oriente, sin haber encontrado respuesta valedera a una serie de interrogantes que me asaltaban insaciablemente.

SIEMPRE CALA EN EL VACIO: En todos los lugares —me decía— la mediocridad se ha apoderado del hombre.

Creía que los caminos para lograr un mejor equilibrio humano estaban vedados... Insistía en la búsqueda de una "SOCIEDAD MEJOR", de un país, una ciudad, una aldea o una mujer que no estuviese falsificada... Y fue así: Luego de haber estudiado algunos libros sobre historia, filosofía, arte y religiones de la India, puse todo mi empeño en llegar a ese país.

...Fue como un viento cristalino en la espesura
Y como el ágil volar de los recuerdos
Yo trasladé mi ser en dirección del cristalino viento...

(Fragmento del libro editado en la India. Khajuraho. Testamento de mi Realidad, de Nelson Arrietti).

EL ENCUENTRO

Procedente de Arabia Saudita, mi avión aterrizaba en la ciudad portuaria de Bombay.

¡AL FIN LLEGABA A ESE PAÍS MILENARIO!

La primera impresión que recibí fue la de haber entrado a un gran "baño turco": La temperatura marcaba 45 grados centígrados. A los pocos minutos, el sofocante calor húmedo de Bombay me hacía sudar como si hubiese estado al borde de morir carbonizado. FUI ACOGIDO MUY CALUROSAMENTE...

Para llegar al centro de la ciudad, debíamos recorrer varios kilómetros. Este viaje marcó el inicio de mi fascinante aventura. "Sin hacer el menor esfuerzo, comienza el recién llegado a sentirse profundamente impresionado por los inverosímiles y múltiples aspectos de la vida humana, que aparecen galopantes a los ojos". Por primera vez empecé a darme cuenta que la llamada "condición humana" es un término vago y superfluo, frente a la indescriptible e inhumana condición a que está relegado el HOMBRE que comenzamos a ver, sumergido en la más inexplicable y dramática miseria.

Todo lo leído, oído y visto en fotografías y documentales, me parecían pálidos reflejos de la contundente realidad de ese país. Mi ignorancia era ABSOLUTA.

"...Amargo fue decir ADIOS a mis raíces y a mi origen..."

(Fragmento de Khajuraho. Testa-

mento de mi realidad, de Nelson Arrietti)

ME SENTIA EN LA INDIA

Mi hotel estaba situado a escasos metros del amarillo Mar de Omán. Todo lo observaba con especial atención. Sentía necesidad de romper drásticamente con una serie de hábitos de la sociedad occidental, y los violentos contrastes que me presentaba la India, eran la mejor oportunidad para hacerlo.

Me lancé lleno de júbilo a las aparentemente sucias y turbulentas aguas del mar. Me sentía fuerte, me sentía feliz, me sentía místico: ME SENTIA EN LA INDIA.

EL ADIVINADOR

Los encantadores de serpientes, los magos, los adivinadores y muchas otras personas de profesiones intraducibles, deambulaban la playa en busca de "clientes" —en su mayoría turistas americanos viejos— para realizar su "trabajo".

—Ud. va a tener mucha suerte y ganará mucho dinero en la India, dijo afirmativamente el adivinador que elegí para que predijera mi destino.

—Ud. es un mahometano de muy buen corazón, y sigue fielmente los principios del Corán...

—¡Mahometano YO! —exclamé decepcionado.

—Si Ud. es de Pakistán, ¿no es cierto...

Como siempre me han interesado los magos, brujos y adivinadores, la falta de acierto de éste, me hizo sentir defraudado. YO NO QUERÍA QUE SE EQUIVOCARA. Por lo general los adivinadores indios tienen mucha imaginación.

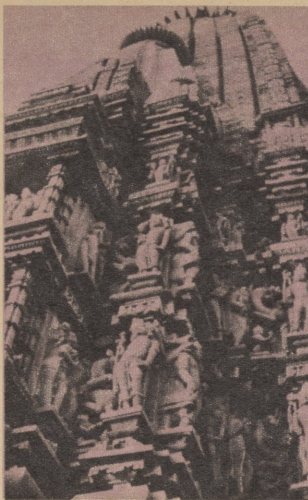
—Yo soy de VENEZUELA, le respondí lentamente, por el temor a que no hubiese oído jamás ese nombre. Evidentemente no entendió. Después de dibujarle el mapa de América sobre la arena y explicarle minuciosamente la posición de mi país en el Continente, me vi obligado a decirle que VENECHULA —así la pronunciaban— era, como él lo interpretaba, territorio norteamericano.

KHAJURAHU COMO FUI A ESE LUGAR

Llegar a Kharuraho por tierra, es una aventura interesante, como todos los viajes a cualquier lugar de la India. El escenario más complejo de la humanidad nos sirve de espectáculo. Después de casi dos días de recorrido, efectuado a base de trasbordos de un autobús a otro, e interrumpido por los incidentes más imaginables, mis nervios estaban a punto de estallar. De pronto, con una calma admirable me dijeron:

—NO SE IMPACIENTE "SAHIB" (señor). ESTE AUTOBUS PASA KHAJURAHU...

Esta "condolencia" me hizo sentir más aliviado. Pensé que realmente llegaría a esa región. Cuando menos esperaba, nos detuvimos de nuevo para recoger a un pasajero muy singular: Un hombre COMPLETAMENTE DESNUDO, de oproximadamente 45 años. El cuerpo casi totalmente cubierto con cenizas, las uñas mugrosas, el cabello largo pintado con una grasienta substancia roja de olor penetrante y repulsivo. La cara



decorada con fuertes colores cálidos. Portaba solamente un bastón de madera rústica y una bella jarra de metal. Hice todo lo posible por contener la risa que me producía este personaje infernal, temiendo al mismo tiempo que se me acercara con sus olores pestilentes. Al entrar en el autobús me miró fijamente, y yo, tratando de dominar la carcajada, le sonreí muy sutilmente.

Inesperadamente, este diablo de fábulas eróticas, se sentó complacientemente a mi lado. Se trataba de un "SADHU" (1). Casi inmediatamente comenzó a hablarme muy tranquila y animadamente, mientras yo, aguantando la respiración, le respondía "ACHA" (sí) constantemente. Extraño una hoja y un pedazo de la jarra, invitándome muy cordialmente a comer... COMI... Las hojas me estimularon el organismo.

¡KHAJURAHU! dijo el chofer por primera vez en voz alta.

Evidentemente, para mi grato asombro, empezaban a divisarse los grandiosos monumentos de esa tierra casi olvidada hoy de Khajuraho.

ALLI ESTA KHAJURAHU... situada en una apartada región de la India Central, en el estado de Madhya Pradesh, en medio de las verdes planicies que contemplaron las sombras de los héroes del RAMAYANA.

ALLI ESTA KHAJURAHU... con sus ruinas y templos majestuosamente erguidos y casi intocados por las inclemencias del tiempo, testigos elo-

KHAJURAHU Y SU HISTORIA

Los principales eruditos en materia artística de la India, coinciden en la tesis de que los Templos Eróticos de Khajuraho, constituyeron unos de los periodos más intensos y mejor dilatados de la creación del renacimiento medieval indio.

KHAJURAHU alcanzó su época de esplendor bajo la dinastía de los Chandelas, que conquistaron y gobernaron esa región desde el año 950 hasta 1050 después de Cristo. Durante este periodo fueron construidos alrededor de 85 templos además de varios palacios reales, de los cuales no queda ningún vestigio.

Después de los Crandelas, los templos fueron abandonados en forma que aún resulta misteriosa para los historiadores contemporáneos.

El lugar donde floreció KHAJURAHU, según la descripción —entre otros— de "IBN BATUTA" (2), fue la de "una encantadora ciudad construida en torno a un lago artificial en cuyas márgenes hay grupos de templos cautivadores cubiertos de ídolos"...

Lugar ideal, de rica agricultura entonces, en medio de la selva, rodeado de una fuerte muralla que servía de protección al poder feudal de la época, contra los invasores. Todavía se ven restos de las murallas.

Los Templos de Khajuraho representan en cierta manera, el desarrollo de los elementos fundamentales de la arquitectura y escultura de la famosa Edad de Oro "GUPTA" (3).

El templo de la arquitectura Gupta fue también construido con grandes plintos, un corredor principal y el "Sancta Sanctorum", rodeado por una galería para circunvalación, casi de la misma manera que lo observamos en Khajuraho. Además, el simbolismo por medio del cual "las sublimes aspiraciones del hombre se elevaban por encima de la "SHIKARA" (4), partiendo del fondo más bajo de la tierra", se había aplicado de la misma manera.

Sin embargo, el bosquejo de las posiciones y actitudes de los fieles, con respecto a los espíritus celestiales de los dioses, representado por medio de esculturas fantásticas, apenas había comenzado a manifestarse.

En el periodo Gupta la arquitectura seguía siendo fundamental. La escultura era complementaria. En la etapa de Khajuraho la escultura se convierte en un elemento tan predominante que casi la totalidad de los templos parecen gigantescas esculturas que quisieran penetrar el cielo.

Los frisos —interior y exteriormente— están cubiertos de un indecifrable y barroco universo escultórico que muestra DIOSOS Y DIOSAS, BELLEZAS CELESTIALES, SERES HUMANOS, MUSICOS, BAILARINAS, ANIMALES, ELEMENTOS DEL MUNDO VEGETAL; todo, dentro de una complicada historia metafísica de la creación, sin cronología alguna:

NO EXISTE NI PRINCIPIO NI FIN...

"...Cuando desperté a la luz del nuevo día, contemplé la humanidad esculpida a gritos... Vi mi angustia reflejada en la piedra en KHAJURAHU en KHAJURAHU en KHAJURAHU..."

(De Khajuraho, Testamento de mi Realidad)

RITOS SEXUALES

Según relatan algunos historiadores, las mujeres más bellas de la India eran traídas a Khajuraho para dedicarse a "DEVADASIS" (5) de los templos. Comentan, además, que las poses sexuales representadas en las esculturas fueron tomadas de modelos naturales. Realmente, las escenas de amor sexual formaban parte de los rituales cotidianos de los templos de Khajuraho. Como podemos constatar en el Kama Sutra, los hinduistas clásicos concebían la relación sexual como un hecho natural, acompañado de gran refinamiento, y no un acto "inmoral", como se piensa en la India actual.

ANTES DE MORIR

He vivido dos años en este país, tiempo suficiente para darme cuenta que toda mi existencia no alcanzaría para asimilar las culturas y costumbres del vasto conglomerado de castas, tribus, religiones, sectas, lenguas, dialectos, etc., etc., que forman parte de este impenetrable mundo, conocido con el simple nombre de India.

Como pensé al llegar a este pueblo, la India no es una tierra más... Es el infierno y el cielo, la vida y la muerte, lo monstruoso y lo sublime, lo mediocre y lo genial, la bondad y el despotismo, la mística y la crueldad, el progreso y el atraso, la generosidad y la avaricia, lo lógico y lo absurdo, lo impecablemente limpio y la suciedad más repulsiva... TODO, uno frente a otro, en todas partes, desafiándonos, amenazándonos, golpeándonos...

Antes de morir valdría la pena vivir en la India un tiempo para presenciar la síntesis más completa y extraordinaria de lo que realmente significa EL LABERINTO HUMANO... laberinto del que tal vez nunca podremos salir...

"...Siempre de tránsito estarás en la tierra..."

(De Khajuraho, Testamento de mi Realidad)



poemas de NELLY SACHS

traducción: A.E.S.

DE familia judía alemana, Nelly Sachs nació en Berlín, en 1891. Sobre su temprana vocación poética, fue sin duda decisiva la influencia de su padre, un industrial de Dortmund, gran amante de la literatura y de la música. Nelly Sachs comenzó a escribir cuando apenas llegaba a la adolescencia.

Movida por una fuerte admiración, inició una hermosa amistad epistolar con Selma Lagerlöf. Y fue precisa, mente la gran novelista sueca quien, en colaboración con un miembro de la familia real, ayudó a la autora de *Relatos y Leyendas* a escapar de la Alemania nazi.

Nelly Sachs se refugia en Suecia a comienzos de la primera guerra mundial y, al poco tiempo, adopta la nacionalidad de ese país. Sin embargo, ha continuado escribiendo en alemán, su lengua materna. "Para Nelly Sachs —escribe el poeta y crítico alemán Hans Magnus Enzensberger— ser judía no fue sólo ser víctima. Ser judía fue encontrar la fuerza de destinar su obra para nosotros y en nuestra propia lengua".

En Alemania ha obtenido Nelly Sachs importantes premios literarios: El Premio Annette von Droste-Hülshoff (1960) y el Premio de la Paz (1965). Con el escritor israelita Josef Agnon, compartió el Premio Nobel de Literatura 1966.

La celebridad no se ofreció aprontada y fácilmente a Nelly Sachs. Hace apenas diez años —cuando su poesía era ya una fuerte realidad— su nombre figuraba en las antologías tan sólo como una promesa de la poesía femenina en lengua alemana. Hoy, su obra poética que se ha ido templando, sin odio, desde el dolor del exilio hacia la meditación de esenciales enigmas, con todo su silencio ha alcanzado resonancia universal como uno de los más conmovedores testimonios de nuestra época.

En la obra poética de Nelly Sachs se destacan los siguientes títulos:

En las Moradas de la Muerte (In den Wohnungen des Todes) 1940/1944.

Oscurecimiento de la Estrella (Sternverdarkung) 1944/1946.

Y Nadie Sabe Cómo Continuar (Und Niemand weiss weiter) 1950/1956.

Fuga y Metamorfosis (Flucht und Verwandlung) 1956/1958.

Brasero de Enigmas (Glühende Rät sel) 1963/1965.

a vosotros que
reconstruis
la morada

Sí de nuevo reconstruyes tus muros
—hogar, lecho, mesa y silla—
Las lágrimas que viertes por los que ya no están,
Por los que ya no habitarán contigo,
No las suspendas a la piedra ni al leño
Pues si no el llanto penetrará tu sueño,
Ese breve sueño que todavía debes dormir.

No solloces mientras ribeteas tu lecho,
Pues si no tus sueños se mezclarán
Con el sudor de los muertos.
¡Ah! los muros y los utensilios
Tienen la sensibilidad de arpas eólicas
Y semejantes a un campo en donde crece el sufrimiento
En ti husmean el polvo que hace de ellos tus prójimos.

Construye,
Mientras va deslizándose la arena en el reloj
Mas no deploras los minutos que se fugan
Con el polvo que enmascara la muerte.

oh
las chimeneas

Oh las chimeneas
Sobre las moradas de la muerte ingeniosamente concebidas
Cuando el cuerpo de Israel
Vuelto humo subió al aire!
Cuando como una estrella ennegrecida
Llegó a manos del deshollinador...
¿O fue tal vez un rayo de sol?

¡Oh las chimeneas!
¡Caminos de libertad para el polvo de Jeremías y de Job!
¿Quién inventó para vosotros y construyó piedra a piedra
Este camino reservado a los fugitivos de humo?

Oh las moradas de la muerte
Grácilmente dispuestas
Para el jefe de la casa quien, en verdad, era el invitado.
Oh dedos,
barreras a la entrada
como un cuchillo entre la vida y la muerte.

¡Oh chimeneas!
¡Oh dedos!
¡Y el cuerpo de Israel subiendo al aire en humareda!

¿quién de nosotros
tiene derecho
a consolar?

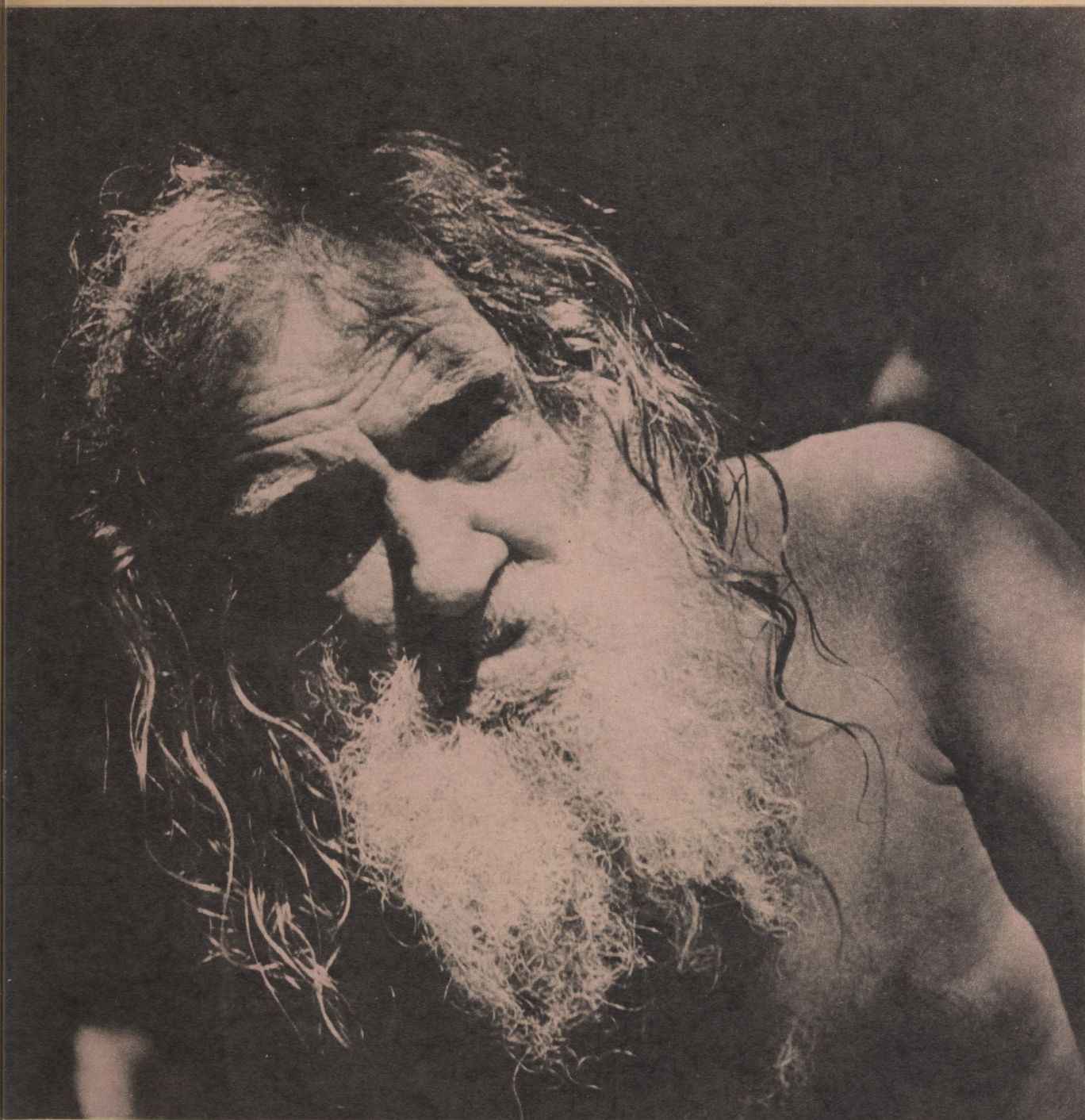
Quién de nosotros tiene derecho a consolar?
Al fondo del camino hueco
¿Quién cruza de ayer a mañana?
El ángel está de pie
Y sus alas dibujan los relámpagos del duelo.
Pero sus manos sostienen
Separadas
Las rocas de ayer y de mañana
Como los labios de una herida que debe quedar abierta
Que todavía no debe sanar

Los relámpagos del duelo no permiten
El adormecimiento en el campo del olvido
¿Quién de nosotros tiene derecho a consolar?

en la madrugada **E**n la madrugada
Cuando un pájaro canta el despertar
El despertar
Se abre la hora nostálgica
De toda esa polvoreda abandonada por los muertos.

Hora de nacimientos,
Gimiente de torturas. Hora en la que se forma
La primera costilla de un hombre nuevo.

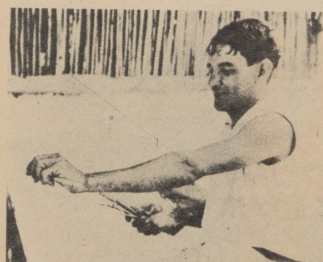
Amado mío, la nostalgia de tu polvareda
Atraviesa impetuosamente mi corazón.



REVERON

Manuel Quintana Castillo

SUPLEMENTO N.º 18 | imaGen



Hoy en día todos estamos de acuerdo en que Armando Reverón, más que un gran pintor, fue un pintor extraordinario. Yo agregaría algo más: fue un pintor genial. El calificativo de genial no puede ser aplicado con imprudencia ni ligereza a un pintor contemporáneo; no podemos hacerlo sin levantar la vista a esos puntos de nivel que son inevitables para cualquier comparación: Cezanne, Kandinsky y Picasso. Ignoro si existen categorías del genio, pero sinceramente debo confesar que he reflexionado sobre Reverón antes de atreverme a calificarlo como tal. Lejos está de mi intención atribuirme cualidades de juez para decidir en materia tan delicada, ni mucho menos atribuirme una infalibilidad de juicio que muchos pueden considerar discutible; pero en cualquier caso mis palabras pueden tener, al menos, el valor de ser una opinión emitida con sinceridad, sin que para ello cuenten chauvinismos de tipo nacionalista. Pero más allá de todas las palabras entremos a considerar los hechos concretos. Reverón se desarrolla como hombre y como pintor en una Venezuela aldeana, semi-feudal, precapitalista y primitiva. Es la Venezuela de Juan Vicente Gómez. En la Venezuela de su tiempo, lejos ya el fulgor de la independencia y convertidos en triste rescoldo los fuegos de la federación, todo se hacía en tono menor, menos el crimen; todo era sordo y apagado: las ideas, las costumbres, las instituciones, incluso las ambiciones. La Venezuela de Juan Vicente Gómez, tal como la definió Elisa Lerner en una frase feliz, "fue un gran silencio". Un silencio de cementerio, agregaría yo, donde incluso, para mayor desgracia, había desaparecido ese mimetismo francés de Guzmán Blanco, que por encima de todos sus inconvenientes, al menos fue capaz de producir en el país una simpatía hacia ciertas formas superiores de civilización y atacar la imagen folklórica, convencional y equívoca de una Venezuela en alpargatas. En esta Venezuela, y después de dos viajes a Europa que le sirvieron para conocer de cerca a Velázquez, El Greco y Goya, es donde Reverón comienza a hacer su obra. Reverón no fue un pintor de muchos maestros. Ante Velázquez, El Greco y Goya, sintió el respeto y la veneración que Cennino Cennini exigía a todo principiante. El impulso incontenible y la fiebre de pintar se los viene a exacerbar después, no a producir porque siempre los tuvo, Nicolás Ferdinandov. Sus lecturas preferidas y casi únicas fueron El Quijote y las Sagradas Escrituras. Con esas armas, ya de por sí suficientes para enderezar o deshacer todos los entuertos, emprende, como el hidalgo, su camino.

Escritores y artistas venezolanos y extranjeros se han ocupado extensamente de la obra de Reverón. Pascual Navarro lo sitúa más allá de Monet, de Sisley y de Renoir; mientras que Manuel Cabré lo compara con el inglés Turner. Alejandro Otero afirma que su gran personaje es la luz. Mariano Picón Sa-



REVERON

las reconoce en su pintura retratos casi mágicos como los de la Ravena del siglo IV. Juan Calzadilla advierte que la pintura fue para Reverón un acto de rebeldía, y Alfredo Boulton revela que toda su obra ha sido guiada por un sentido sumamente fino y sutil que da al espectador la visión brutal de un mundo trágico y terrible. Juan Liscano apunta que Reverón pensó y vivió en su interior la pintura para resolverse finalmente en la acción pura de pintar. Miguel Otero Silva encuentra que Reverón aprendió a vivir como un salvaje porque era la única manera de sobrevivir como pintor. Ida Gramcko alude el hallazgo de una objetiva atmósfera; trópico inesperado el más sutil, incógnito e inédito. Alejo Carpentier acepta en la pintura de Reverón la obra de un gran pintor, creador de mitos, constructor de un mundo plástico que le pertenecía por entero.

Si nos acercáramos con voluntad de meditación y estudio a las ideas que éstos y otros artistas y escritores han expuesto sobre la obra de Reverón, así como a las anécdotas que quedaron regadas a lo largo de su vida, encontraríamos un material sumamente rico para estudiar a fondo la vida y la obra de Reverón; pero más que eso, allí está su pintura, abierta a todos los que a ella se acerquen con buena voluntad. La pintura de Reverón, indudablemente tiene contactos con los principios impresionistas, pero va más lejos que los impresionistas. El impresionismo fue fundamentalmente un problema cromático, cuyo carácter puede resumirse en el proceso de disolución de la forma por descomposición de la luz-color y del color local en extensas gamas de irisados matices, puestos sobre la tela en pinceladas muy cortas y sueltas, buscando la exaltación del color por medio de la yuxtaposición de las tintas primarias del prisma: amarillo, rojo, azul, y sus complementarios violeta, anaranjado y verde. El gran hallazgo de los Impresionistas fue el de advertir y demostrar que el color local y la luz ambiente no son los mismos en todos los momentos; y también que la luz, expresada en determinado color, origina una escala de valores cromáticos en los cuales las sombras y las medias tintas siempre se tiñen con el matiz y el tono de su complementario. Reverón conoció el Impresionismo a través de Emilio Boggio, aunque el ejercicio propiamente técnico de esa disciplina lo hubiera adquirido del pintor rumano Samys Mutzner, quien, al parecer, conocía bastante a fondo la escuela impresionista. Pero no sólo con el Impresionismo se emparenta la pintura de Reverón, sino también con los "Nabis" y muy especialmente con Bonnard. La diferencia estriba en el uso del color. El fundamento teórico de los "Nabis" —que hoy en día cobra





extraordinaria actualidad— es el de que hay que buscar una nueva salida a la pintura partiendo exclusivamente del color. Como vemos, no es difícil adivinar que se avecina un fuerte movimiento *post-nabi*, en el cual, quizás más que antes, el color en su máxima saturación sea el tema plástico fundamental. Volviendo a nuestro asunto, si bien es verdad que Reverón no se relaciona mucho con Bonnard por el uso del color, en cambio sí lo hace por el tratamiento de la materia pictórica.

Si observamos alguna reproducción en blanco y negro de los cuadros más representativos de Bonnard, podremos notar ese desgajamiento de la materia pictórica que disuelve y al mismo tiempo construye las formas; la factura plana adquiere aquí una sorprendente sensación de volumen y profundidad, avanzando y retrocediendo sin necesidad de recurrir a la perspectiva tradicional ni a las pantallas para insinuar de una manera demasiado usual los valores de luz y sombra. Reverón consigue las mismas cosas, pero prescindiendo totalmente de los acordes cromáticos tan sonoros y sensuales que emplea Bonnard. Por otra parte, Reverón nunca se ocupó demasiado de la ortodoxia impresionista. El Impresionismo le interesó porque su problema era un problema de luz. Incluso en sus cuadros anteriores a la época blanca, como "En la Cueva", la preocupación de Reverón es la de resolver el problema plástico de dos figuras sumidas en una atmósfera poética de analogías entre tintas azules y violetas, donde las formas, sin perder su carácter, volumen y relieve, se resuelven junto con el espacio en un puro espectáculo de luz azulada y espectral.

De haber sido Reverón un pintor común, un pintor más, se hubiera

quedado en estos últimos resultados, excelentes por cierto, e incluso hubiera pasado a nuestra historia del arte como un buen pintor solamente. Pero Reverón siente que todo no puede quedarse allí. Emilio Boggio, un buen pintor, un buen impresionista, hubiera podido pasarse la vida en Venezuela pintando el color-luz, pero lo hubiera hecho a través del prisma de la luz europea, de la luz francesa. Boggio hubiera trabajado en función de un procedimiento aprendido, tratando de interrogar inútilmente la luz deslumbrante del trópico con una paleta que jamás le proporcionara la respuesta. Reverón, en cambio, tal vez obedeciendo a circunstancias muy particulares o siguiendo el consejo de Ferdinandov, o bien por lo que fuere, se instala a la orilla del mar caribe, en una playa castigada por el sol más implacable y donde comienza a descubrir lo que fue su gran encuentro, su hallazgo imponderable: la luz tropical, "el gran personaje de su pintura". Esto, a mi entender, tiene una importancia fundamental. Reverón es el primer pintor en la historia del arte que comprende y resuelve, fuera de toda anécdota folklórica, con métodos de absoluta seriedad e inobjetablemente plásticos, el problema de la luz tropical, esta luz nuestra que disuelve el color y las formas en una atmósfera incandescente. Reverón hizo aquí, él solo, lo que los impresionistas en Europa; excepto que el problema luminoso de los europeos no podía ser el mismo de Reverón. Su genio consiste en haber sabido interpretar de la manera más objetiva la presencia de una luz deslumbrante que convierte todas las formas y colores en un espectáculo radiante; y además haber trascendido las simples virtudes del oficio para dotar a su pintura de ese aliento misterioso y poético

que le es tan propio.

Reverón, igual que Cezanne, Bonnard y también la mayoría de los impresionistas, es un pintor de la estirpe de Velázquez. (Velázquez fue el abuelo del Impresionismo).

Es un pintor de la estirpe de Velázquez en el sentido de que fue, lo que pudiéramos llamar, un pintor-pintor. Su problema era esencialmente plástico, porque la pintura, el acto de pintar, el placer de rayar, de poner una mancha sobre la tela y sentir la voluptuosidad del pigmento pictórico extendido sobre la superficie virgen constituían su pasión y su frenesí. En el acto de pintar estaba presente la vida misma. En este mismo sentido Reverón fue un precursor de la "Action Painting", de la pintura gestual, incorporando el azar y el impulso original en la realización del cuadro. "Si un cuadro no sale por un lado, sale por el otro" —decía—. Alguien ha dicho que Reverón fue también precursor del "Pop-Art". Así puede ser, en efecto, aunque en un plano diferente, porque Reverón creó objetos como partes integrantes del mundo que él mismo se creaba a su propia imagen y medida. Ahora bien, situados ante semejantes evidencias, no es extraño que se nos ocurra calificar de genial a un hombre que viviendo en un medio casi totalmente desprovisto de estímulos, rodeado de la incompreensión, la indiferencia, el desdén y tal vez el desprecio de la mayoría, haya permanecido aferrado a su propio destino, se hubiera fabricado un mundo como quiso tenerlo, construido una leyenda y, lo que es más importante, haya hecho una aportación de tanta significación a la pintura, hasta el extremo de que hoy en día podemos identificarlo como el único pintor del mundo americano que incorporó

una solución absolutamente personal a algo tan inherente a la pintura como es la transformación de la materia en luz.

Reverón tuvo la valentía y la fuerza de personalidad suficientes para rechazar con altivez el cerco de la mediocridad y la estandarización. Mucho antes de que la actitud existencial alcanzara la divulgación que tuvo en el mundo occidental, Reverón encuentra el camino de su realización más cabal y de la suprema libertad. Reverón se negó siempre a dejarse domesticar, y para llenar esa aspiración creó un mundo a la medida de su voluntad. Tuvo el raro privilegio de ser uno de los pocos hombres que realmente hacen de su vida lo que quieren hacer y viven como quieren vivir. Enrique Planchart, quien al parecer no comprendió lo suficiente la significación de Reverón ni el alcance de su actitud ante la vida, apunta lo siguiente: "...en Reverón hay también una cantidad enorme de cosas artificiales; empezando por la mayor parte de su vida exterior. Eso es algo que él ha preparado con mucha malicia y solapa; mas no con tanta como para que esa misma cosa no lo apresara un poco y se viese luego obligado a expresarlo en su pintura". Tal vez por su excesiva cercanía con Reverón no pudo Enrique Planchart comprender que en ese aparente artificio, en esa cualidad histriónica y desconcertante estaban implícitas una fe y una sinceridad extraordinarias. Reverón, efectivamente, hizo su teatro donde él fue primer actor, sí, pero era SU teatro y no el otro, en el cual siempre se negó a actuar. Su egoísmo, natural en todo creador, lo llevó a convertirse en primerísima figura de un teatro único, hecho a la medida de su



REVERON

imaginación y su sensibilidad, donde él fue actor, director, autor, escenógrafo y espectador al mismo tiempo: hizo el teatro total. Reverón fue un hombre "cesáreo". Su principio de autoridad lo llevó a crearse para él un mundo donde todo lo que lo rodeaba estuviera sometido a su voluntad y su capricho; de allí sus acompañantes: Juanita, su mujer, prodigio de lealtad que con admirable devoción lo acompaña hasta el fin de su vida, y para quien los caprichos, excentricidades y manías del pintor fueron algo que ella siempre respetó y nunca se atrevió a objetar. Los animales: los pájaros, el mono "pancho" al que vestía y enseñó a actuar para divertir a los visitantes, tal vez para hacerle ver la idea que de ellos tenía. Los objetos que fabricó: el teléfono, las escaleras que no conducían a ninguna parte porque a ninguna otra parte quiso ir, instrumentos musicales con la sonoridad del silencio; todos estos objetos fueron su gran escenografía que él movió y dispuso a su antojo. Por último, las muñecas.

Las muñecas tienen diversas explicaciones, objetivas unas, subjetivas otras, prácticas e ideales. Es indudable que Reverón fabricó esas muñecas para servirse de ellas como modelos cuando la pose de Juanita dejó de interesarle; pero, ¡qué modelos!, ni siquiera Rubens pudo disponer nunca de tan bellas y gentiles damas siempre dispuestas a complacer sus mínimas exigencias. "Graciela", "Isabel", "Rosa", "Serafina"; están allí vestidas de sedas, de tules y armiños, con sus ojos deslumbrantes, la boca sensual, el seno incitante, los muslos redondos en los cuales se advierte una blancura irreal con luminosidad de arena bajo la luna y un rosa insospechado que tiene más de fruta que

de flor. Allí están las bellas damas como preparadas para ir a una fiesta inminente, esperando y siempre dispuestas a recibir a su galán, a su rey y señor. Reverón es un demiurgo, un alma universal siempre dispuesta a la creación. Pero lo verdaderamente maravilloso de todo esto, y aquí es donde a Enrique Planchart le faltó sutileza para comprender el mundo de Reverón, es que todo ese gran teatro, esa decoración delirante, ese mundo que en un momento pudo ser artificial, comienza a cobrar realidad.

Reverón se contagia de la locura que él mismo ha preparado y se establece una relación más directa entre el sueño y la realidad, hasta el punto de que las fronteras desaparecen. Entonces comienza a aplicar sus leyes y principios al mismo ritmo en que la pintura le va creciendo y casi empieza a desbordarlo. Reverón es también un hombre imbuido de un acendrado sentimiento místico; pero la revelación de Dios, es decir, lo absoluto y lo eterno, aquello que está en todas las cosas pero por encima de ellas, como algo imponderable y sagrado, se le hace a través de la pintura. De allí que antes del acto de pintar y durante él, se sienta como oficiante de un rito majestuoso. Reverón nunca aborda groseramente la tela. Para él, pintar es el acto supremo de su conducta, y más que acto de voluntad, es revelación de una situación espiritual condicionada por un amor místico y profundo. Reverón identifica la pintura con las virtudes platónicas de la verdad, la bondad y la belleza. Antes de pintar se prepara y se castiga como un penitente para lograr en su cuerpo el estado de gracia y la máxima pureza. Expulsa de su cuerpo las fuerzas oscuras para quedarse sólo con el espíritu.

Divide su cuerpo en dos para quedarse con la parte más noble: el corazón y la mente, que son los órganos a través de los cuales el espíritu puede manifestarse. Reverón tuvo la sabiduría suprema y los oficientes del budismo "Zen" pudieran también reclamarlo como uno de sus más preciados maestros. El llegó al estado de total identificación con lo absoluto. Para él la pintura, siendo un acto de conciencia, fue también un acto imprevisible, algo que le era dado hacer en cierto momento para el cual debía estar dispuesto y donde debía lanzarse, o dispararse, en su más pura esencia. La pintura le creció tanto que fue ella su única forma de realización vital; de allí la castidad que aluden algunos de sus biógrafos. Pero imagino que la castidad fue también una penitencia, un precio que tuvo que pagar, una lucha que debió sostener para ser íntegro en la medida que se propuso serlo.

Anteriormente hemos analizado la presencia del blanco en la pintura de Reverón como una consecuencia de los efectos que la luz radiante, incandescente del trópico, ejerce sobre los colores y las formas; pero también puede hacerse una interpretación subjetiva de este fenómeno. La ambición de Reverón fue una ambición de pureza, y en la simbología del color ésta siempre ha sido asociada con el blanco. Reverón, en este sentido, tuvo que hacer un nuevo sacrificio. El, que fue excelente colorista (basta analizar toda su obra anterior a la época blanca) debió también renunciar al color particular para quedarse con la suma de todos: el blanco. Y a tanto llega su exigencia que renuncia también a la preparación de la tela ("preparar la tela



es ya pintura" —decía) dejando que el soporte de coleta presentara las cualidades propias de su textura y matiz original. Además, él siempre quiso hacerlo todo; si adoptó el colete fue tal vez porque lo consideró como lo más elemental, lo más virgen y apto para recibir la vida que iba a comunicarle. Sus pinturas las fabrica él mismo. No quiere contaminarse; no admite ingerencias extrañas en algo tan sagrado como es la materia que él transformaría en vida. Fue incomparablemente humano, todo lo quiso orgánico, vegetal, viviente. Sintió antipatía por los metales, a los que consideró consecucionalmente duros y fríos. Su amor hacia las cosas orgánicas, vivientes o procedentes de la vida, se torna en un gran amor franciscano hacia todos los seres e incluso las excrecencias: "Las porquerías no hay que tocar, ni limpiar, porque también son de Dios y cumplen su objeto". En cierto momento, cuando una llaga que le salió en una pierna se le llenó de gusanos, no permitió que nadie los tocara: "ellos —dijo— también son mi cuerpo y tienen derecho a la vida". Este gran amor universal, esa suerte de panteísmo ferviente que rige la conducta de Reverón nos lleva a suponerle otra condición: su santidad. En efecto, el artista y el santo están más cerca de lo que muchos imaginan, porque tal vez sean ellos quienes más necesidad sienten de la verdad, la justicia y el amor.

Reverón crea su propio teatro donde él es la figura principal: autor, director, actor, escenógrafo y también espectador. El teatro de Reverón es, lo que pudiéramos llamar, un auto-teatro, un teatro personal. Bien, pero ¿por qué Reverón hace tal cosa? ¿Acaso por capricho? ¿O tal vez por afán de espantar a la burguesía? ¡No! Estas cosas nunca suceden gratuitamente. Existe una razón muy profunda que obliga al hombre a actuar de un modo u otro, y justamente, esa inclinación a comportarse de una u otra manera es lo que define nuestras más íntimas aspiraciones y las cualidades más propias de nuestro ser. Reverón fue para muchos un payaso, era el ejemplo que muchos padres de familia ponían a sus hijos de lo que **no debían ser**. Ese error tan lamentable es lo que define la conducta de mucha gente de nuestra época: destruir desde muy temprano el respeto a la espiritualidad y afirmar los supuestos valores de la razón práctica y el "sentido común". El hombre se enorgullece de que la razón lo diferencia de los animales; tal vez es así, aunque esa razón no le haya impedido el incalificable crimen de destruir masivamente a sus semejantes en hornos crematorios y cámaras de gas. El hombre, en muchos aspectos, es inferior a los animales, porque los valores a los cuales rinde culto son bajos y equivocados: el hombre rinde culto al dinero, al placer, a las cosas triviales, mientras desprecia lo que es más alto y verdaderamente positivo, el amor a la espiritualidad, el cultivo del espíritu.

Siguiendo el consejo de Ferdinandov, Reverón se traslada al litoral para rodearse de soledad, pero, ¿por qué Ferdinandov aconseja a Reverón a que haga eso? Sencillamente, porque un espíritu tan agudo como el de Ferdinandov se ha dado cuenta de que Reverón necesitaba esa experiencia para completar su evolución. Reverón acepta el

consejo porque lo siente como la confirmación de algo que él necesitaba y quería hacer. Ferdinandov no hizo sino interpretar las aspiraciones más íntimas de Reverón. Al instalarse en el litoral, Reverón renuncia a un género de vida y adopta otro. El Reverón del castillete de Macuto no es ya el Reverón de la Academia de Bellas Artes, ni tampoco el Reverón del grupo de "El Cajón de los Monos", ni el Reverón que deambulaba bajo las noches caraqueñas junto con Monsanto, Prieto, Ferdinandov y otros de sus amigos. Se ha operado un cambio que Reverón siente y que sienten también sus amigos. ¿En qué consiste ese cambio? En que Reverón comienza a pertenecer a otra forma de realidad. Cuando él fabrica su "Teatro", implícitamente está demostrando también que renuncia al otro teatro, al nuestro, que necesariamente debe considerarse falso, mediocre, adocenado, hipócrita y doméstico. Reverón se niega a aceptar el papel de extra, corista, actor o vedette que le propone un espectáculo al cual considera ridículo, fariseo y mezquino.

Entonces, ¿con qué autoridad se puede calificar de histrión y artificio a Reverón en un sentido despectivo? Pero, ¿qué somos nosotros sino actores? Aquí, en nuestro mundo, donde todos desempeñamos nuestro papel de pintores, profesores, profesionales, padres de familia, protectores, benefactores, sabios, escritores, políticos, militares, sacerdotes y muchas otras cosas; sin que la mayoría haya llegado a comprender el único papel, el único argumento válido que es aquel de la sinceridad con nosotros mismos y con los demás; argumento que excluye las caretas y al cual sobran los disfraces. Pero sucede que la sinceridad es algo muy difícil de ejercer, algo que requiere mucho valor, un valor extraordinario. Lo más difícil es hacernos la vida a la medida de nuestra propia naturaleza y trascender hacia un grado de mayor jerarquía espiritual. Pero sucede que estamos enajenados, estamos alienados a una realidad que se nos impone desde fuera y que acabamos por aceptar como nuestra propia realidad, sin serlo, que es lo más grave. De allí que la fisonomía de nuestro mundo sea la fisonomía de lo absurdo; el rostro de lo que aparenta ser una cosa y es otra, el equivoco constante, la contradicción, la trampa, la mentira, la duda. Reverón, al contrario, es el anti-absurdo, el anti-lonesco;



ha sido uno de los hombres más lúcidos y claros que se hayan dado en nuestro país. El fue a lo suyo, vivió como quiso vivir, vivió el mundo a la manera en que llegó a concebirlo. La pintura y la vida fueron en él una sola e indisoluble realidad. Kafka en su tumba debe sonreír, feliz al fin, de que alguien haya logrado penetrar al castillo, de que alguien haya obtenido una solución y proporcionado una respuesta, una solamente, pero una respuesta válida. Entonces, ¿cómo puede calificarse de loco al hombre que logró salvarse de la alienación y la estupidez? Nosotros si que estamos enajenados, no tenemos fuerza ni conciencia suficientes para hacernos a la medida del espíritu y romper el cerco que nos aprieta y acabará por asfixiarnos definitivamente.

La obra de Reverón, por su coherencia, responde a los análisis más exigentes. Allí se ven una voluntad de trabajo, un estilo inconfundible, una conciencia muy clara del problema plástico que se estaba afrontando, así como el empleo de procedimientos estrictamente pictóricos que nadie, en su sano juicio, se atrevería a desconocer. La locura es el desorden y Reverón jamás padeció ese vicio. En su pintura existen un orden, un rigor y un método. Fue riguroso, sobrio y claro en todos los aspectos de su vida. Su pintura es la anti-obscuridad. El loco es de por sí incoherente y confuso. No ejerce poder sobre las imágenes que llegan a su memoria, ni su inteligencia es capaz de elegir, seleccionar, rechazar, aumentar, disminuir, borrar o poner lo que sobre o haga falta en una pintura. Reverón, en cambio, se caracterizó por su extraordinaria capacidad de selección y síntesis. Es necesario poseer una inteligencia muy despierta y una razón muy clara para comprender qué cosas son innecesarias en un cuadro y cuáles son imprescindibles. "Para tal cosa no hace falta razón sino intuición", se me podrá objetar. Así es en efecto, pero la intuición es una de las cualidades más altas de la inteligencia, y también es una forma de conocimiento y conciencia. En la pintura se peca generalmente por excesos. Es facultad reservada a los maestros el poder quedarse con lo estrictamente indispensable. En este sentido el pintor se identifica con la naturaleza, no porque la imita, sino porque procede como ella. Aquí encontramos de nuevo puntos de contacto entre Reverón y la manera de pro-



REVERÓN

Manuel Quintana Castillo

ceder de los artistas orientales: la cualidad de poner sólo aquello que es absolutamente necesario. La pintura, tal como dice el maestro Marcos Castillo, no es un arte de quitar sino de poner. Es necesario, entonces, poner lo que hace falta y dejarlo allí. En esto descubrimos otro aspecto del gran conocimiento que Reverón tuvo de la naturaleza: supo imitarla, es verdad, pero no en sus productos sino en sus procedimientos. Las formas naturales se caracterizan por un proceso de crecimiento que parte de ellas mismas y se va desarrollando a expensas de su propia substancia, de su propia materia. Por razones esenciales de economía vital la naturaleza siempre elude, siempre destruye lo que es accesorio y artificial. De allí se desprende su belleza, de la coherencia lógica, precisa, matemática que emplea en sus procedimientos; lo cual produce la gran unidad y organicidad que poseen sus productos.

Reverón, es verdad, si estuvo enfermo en determinados momentos de su vida, pero eso fue un accidente; el Reverón enfermo no tiene nada que ver con el Reverón pintor. El Reverón pintor siempre fue lúcido, claro y firme en sus procedimientos y sus obras. Las especificaciones biográficas que son ya habituales y demasiado conocidas: "Reverón nació en Caracas en 1889. En su niñez vivió en Valencia. Viajó dos veces a Europa. En 1921 se instala en Macuto. En 1945 sufre su primera crisis y es internado en el sanatorio del doctor Báez Finol; se repone y regresa al castillote. Sufre su segunda crisis en 1954 y es nuevamente internado en el mismo sanatorio, donde muere el 17 de septiembre de ese año". En estas pocas líneas está el ciclo vital de Reverón. Su nacimiento, vida, pasión y muerte quedan comprendidos en tan reducido espacio. Sin embargo, qué rica es la vida de este hombre en amor, sufriendo

to, fervor, trabajo; en fin, todas esas cosas que fueron su vida y quedan rubricadas con su nombre. No quisiera ahora adentrarme en aspectos que pueden resultar innecesarios y que además ya existen en su naciente bibliografía; pienso que lo más importante ya lo he dicho. Sin embargo, hay todavía tanto por revelar, tantos aspectos de un Reverón aún desconocido que continúa esperando la acuciosidad inteligente del crítico y del estudioso. Tal vez no he dicho todo lo que debiera decir, ni tampoco sé si lo he hecho con la claridad y precisión necesarias. Pero en cualquier circunstancia, lo que he expresado puede tener, al menos, el valor de mi sinceridad y el profundo respeto que siento por la personalidad de ese gran pintor, pintor extraordinario, o genial. No seré yo, en todo caso, quien haya de ubicarlo en alguna de esas categorías. El tiempo será juez más calificado para decidir. El dirá la última palabra.

**EN NUESTRO
PROXIMO
NUMERO:**

BAUDELAIRE

**TEXTOS DE
YVES BONNEFOY
JEAN STAROBINSKI
GILLES HENAULT**

VOSOTROS los testigos,
Ante cuyas miradas se asesinaba.
Así como sentimos una mirada a nuestra espalda,
Así, tras de vosotros, sentís la mirada de los muertos.

Cuando, al salir de vuestros escondites,
Vayáis a arrancar una violeta,
¿Cuántos ojos moribundos os clavarán la mirada?
¿Cuántas manos se alzarán implorando,
Mártires enlazados en las ramas de las viejas encinas?
¿Qué peso de recuerdo crece
En la sangre del sol que se oculta?

¡Oh! las canciones de cuna hechizadas
En el grito nocturno de la tórtola!
Alguien hubiera podido restituir las estrellas,
Y ahora, en su lugar, la antigua fuente debe hacerlo!

Vosotros, testigos,
No levantasteis mano asesina,
Pero no podéis librar vuestra nostalgia del polvo.
Allá os quedáis,
Donde el polvo se ha transformado en luz.

DANIEL, Daniel,
El lugar en donde agonizaron
Vive despierto en mi sueño.
Allí donde terminó el martirio, en la piel ya marchita,
Las piedras indicaron las heridas de su tiempo destrozado.
Los árboles se desprendieron de la tierra,
Los árboles que sostienen con sus raíces
Entre hoy y mañana
La metamorfosis del polvo.

Allá sus gritos ahogados
Abrieron los calabozos
Y con mudo poder
Ayudan a engendrar la nueva estrella.

El camino cubierto con el jeroglífico de sus pasos
En mis oídos se ha volcado
Como en relojes de arena que sólo la muerte voltea.

¡Oh! los sollozos insepultos están en el aire,
Insinuándose en nuestra respiración!
Daniel, Daniel
¿Dónde está tu horrible claridad quimérica?
Los presagios sin explicación se han vuelto demasiado numerosos.

¡Oh! ya no tenemos fuente,
Ya no encontramos desembocadura
Cuando en la muerte la semilla se acuerda de la vida.

Daniel, Daniel,
¿Te hallas tal vez entre la vida y la muerte
En la cocina donde a tu lumbré
Como un rey del dolor reposa sobre la mesa
El pescado de agallas púrpuras arrancadas?

vosotros los testigos

¿por qué israel?

daniel daniel

POR qué la respuesta negra del odio
a tu existencia, Israel?

Tú, el extranjero,
astro llegado de más lejos que los otros,
Fuiste vendido a esta tierra
para que siga transmitiéndose la soledad.

Hierbas salvajes cubren tu origen.
Han cambiado tus estrellas
por posesiones de polillas y gusanos
—tus estrellas que fueron transportadas como agua de luna
hasta la lejanía
desde las orillas arenosas y soñadoras del tiempo.

Has cantado a coro con los otros,
un tono más alto
o un tono más bajo.

Al sol poniente, te has lanzado en la sangre
como un dolor que busca otro dolor.

Vasta es tu sombra
Y se hace tarde para ti,
¡Israel!

¿Cuánto se aleja de la consagración
tu camino que orilla una eternidad de lágrimas
hasta el recodo donde caiste en ceniza,
donde, con el humo de tu cuerpo calcinado,
el enemigo escribió sobre la frente del cielo
tu abandono a la muerte!

¡Oh! aquella muerte!
Todos los ángeles venidos en socorro
cuelgan desgarrados, con las alas sangrantes,
de las erizadas alambradas del tiempo.

¿Por qué la respuesta negra del odio
a tu existencia,
Israel?

Jose Luis Ruggeri

SAN LUCAS, BACH, PENDERECKI



UN clima imposible de idea, y soledad; sólo tiempo en el tiempo.

El átomo suena el sol— "Lo infinitamente pequeño que está en todo". Hiroshima. "Trenodia a las víctimas de Hiroshima", de Penderecki, la descomposición sonora de brillos: sonidos para recordar y ruidos para olvidar. Ruinas vistas miran ruinas pensadas... Penderecki descompone su visión; mira ruidos, sonidos, golpes; los ata ("bandas" con todos los sonidos de una "5A"; los desata o fusiona, decolorándolos: tonos, cuartos de tono, "glissando" de voces e instrumentos. El sonido que cae de sí mismo o se desliza de su "toque expresivo" a la fusión coherente con la voz, cara a la luz coloreada. Es Penderecki, el más conocido del grupo "Ars Nova" de compositores polacos (son Bacewics, Serocki, Baird, Meyer). El

autor de Pasión según San Lucas, obra estrenada recientemente en Londres (mayo de 1967). El tiempo y el silencio puestos a prueba. Dimensiones del Tiempo y del Silencio se llama una obra de Penderecki: la dimensión de la palabra. En el tiempo el amor ordena el silencio: la palabra.

Puestos a prueba: se oyen ruidos, golpes, silbidos: "Kreuzige, Kreuzige" (Crucifícale, crucifícale), silba el coro de Bach en la Pasión según San Juan. Penderecki da paso a este factor aleatorio: trabaja lo casual, lo inesperado. El arte refleja lo real, pero el arte es real; el arte refleja al arte.

Ruidos, golpes, silbidos; "éste es el hombre", dice Pilatos. La humanidad del hombre en la palabra: Bach es la palabra. (Bach son cuatro notas, constelación: B si bemol, A la, C do

y H si. Bach finalizó su Arte de la Fuga con esas cuatro notas; la estrella deja de serlo en la constelación). Esas cuatro notas invertidas, traspuestas, retrogradadas estructuran la Pasión de Penderecki; si si bemol cantan "Pater"; la bemol, si bemol, si bemol, si "Deus Meus". La emoción del "Canto Llano"; la palabra común, dicha para todos; si nos descubrimos juntos la palabra es canto; juntos el hombre es Dios, el Dios hecho hombre. El "Canto" del hombre que busca a Dios. Penderecki también busca a Dios; Retoma esta tradición: incluir en la Liturgia de Semana Santa la declaración de los cuatro Evangelios con diversos "roles" que cantan la palabra del Evangelista, Jesús, Pedro, Pilatos (los soliloquios); y el coro la voz de la multitud. (Monodia y Polifonía, Prime-

ros siglos cristianos). Del siglo XVII son la Opera, la Cantata, con su bajo continuo, acompañando a la monodia, el aria con instrumento concertante. Schutz, Bach, Penderecki.

Con nuevos recursos (técnicas especiales percusivas y de articulación; uso de las cuerdas en sus límites expresivos: afinación del color más que de tono) Penderecki oye, mira, resuelve el pasado: Dios es el pasar del hombre en el hombre.

Fonemas, ruidos y sonidos; Stockhausen, Penderecki; metafísica del Lenguaje, su forma, la Música. La permutación de fonemas en ruidos y sonidos, el Lenguaje que habla: en el espejo de las palabras se refleja el significado, una forma que huye pasando por la idea. El pasar del hombre en el hombre, dios.

CON MARISOL ¿COMIENZA Y CONCLUYE EL POP ART?



Women Leaning (1965-66) Sidney Janis Gallery, Nueva York.

ALGUIEN alguna vez querrá hacer la minuciosa labor de atar fechas, descubrir catálogos, ubicar el aporte de Marisol y dar por muerto el Pop Art incorporándolo a la historia que es el pasado. No sé yo. Me conformo con el formidable estímulo que su obra procura a mi percepción y no me anima otro propósito que comunicarlo al lector. Si compartimos el entusiasmo, la experiencia ha de ser perfecta. He mantenido amistades por mucho tiempo basadas en bastante menos que eso. Pero si como algunos de mis discípulos más jóvenes el lector no quiere saber nada con lo nuevo, si ha aceptado el legado de preconceptos incontrovertibles sin rebelión, debo advertirle que perderá su causa. Porque querrá ver Marisoles y entonces su percepción se abrirá sin reservas a una experiencia absolutamente inédita.

Las esculturas en bronce de Marisol se daban por acumulación de pequeñas figuras planas —como muñecos de chocolate o de jengibre— en torres que a veces empezaban con un carrito de cuatro ruedas trasladando un sarcófago cuadrado con la inscripción *To my dead dog*, y otras terminaban en un personaje muerto de risa haciendo cabriolas en el aire mientras sostenía dos estandartes, uno que parecía la bandera norteamericana y otro una tableta de chocolate intacta. Una de estas esculturas es propiedad del Museo de Bellas Artes de Caracas. A distancia y sin acceso a mejores fuentes de información que mi propia manía de acumular todo lo que encuentro de los artistas que me importan, descubro que cuando Leo Castelli, Papa y Svengali del Pop y el hombre que conduciría este movimiento a la gran victoria en Venecia, abre su primera galería en Nueva York (1957), Marisol forma parte del primer grupo joven junto a Rauschenberg y Jasper Johns, y es ella quien muestra una exposición individual antes que los demás. Hacia diez años que Marisol exponía en Nueva York y el Museo de Arte Moderno debía tener sobradas razones para incluirla en aquella muestra del *Assemblage* (1961) que iba a señalar tan gran viraje: el fin de la pintura al modo tradicional. Todo parecía señalar que la culpa de esta hecatombe había sido de Picasso y Duchamp por atreverse a pensar en lo que de imaginativo había en lo real-trivial. También de Apollinaire cuando sostuvo que se puede pintar con lo que se quiere, con pipas, estampillas postales, naipes, candelabros, linóleo, papel tapiz, periódicos, alegando que durante la Revolución Francesa hubo quien pintara con sangre, simplemente. Marisol participa en aquella exposición con una escultura en madera resuelta



Foto de Geoffrey Clements. Cortesía de Sidney Janis. Gallery, N. Y.

en base a una caja para embalajes que contiene dos personajes identificados así, *From France* (1960). Es un bloque de madera pintado, grabado y tallado, con hormas de sombrero en lugar de cabezas, formas en yeso, medias de algodón rellenas y una sola zapatilla de tenis en la única pierna de un inválido. Presumo que a esta época corresponde la otra escultura de Marisol que se halla en Caracas (Colección Neuman) donde una impresionante pareja de viejecitos espera, de pie, nada más que la muerte. Nada hay más opuesto a la narración que una escultura de Marisol. Posee la persistencia obsesiva de un Robbe-Grillet, pero todos los elementos convergen en ella con simultaneidad apabullante. Todo está dicho. De una sola vez. Nada ocurre, salvo por la inexorable complicidad de los objetos. Para mayo de 1962 prepara una exposición en la Stable Gallery de Nueva York y algo la induce a realizar una figura equestre que titula *Los Generales*, donde Bolívar y Washington importantes e in-comunicados, se ingenian para permanecer sentados sobre un barril con patas que pudiera semejar un caballo, pero de tío vivo porque en el interior hay una caja de música... que funciona. El catálogo reproduce la fantasmagoría persecutoria de Marisol: ella misma. Es una Marisol con siete cabezas, una para cada día de la semana, seis piernas, no se sabe bien por qué o quizá sí, y un cuerpo que es una tabla rasa con algunas zonas de color. Durante el año siguiente Marisol concluye algunas de sus mejores obras. Una pareja montada en bicicleta con ruedas de madera donde a pesar del desdoblamiento que sugiere en la mujer (es ella misma) los rostros son de una impersonalidad escalofriante y las formas no pueden ser más contundentes. Pero el énfasis no está en el carácter sino en las alusiones eróticas que maneja con la incomparable bravura de un James Baldwin. *The Family*, adquirida por el Museo de Arte Moderno, es ubicada al final de una extensa exposición destinada a ilustrar el desarrollo de toda la actividad plástica del siglo, como si la obra de Marisol constituyera su desenlace conclusivo. *Baby Boy* y *Baby Girl* son dos espeluznantes esculturas de esta misma época, en las que Marisol despliega su máxima condición expresiva. La síntesis es extrema y la disección psicológica pudiera corresponder a un Edward Albee pero con humor y lástima.

¿De dónde había partido para llegar hasta aquí? Marisol había nacido en París, pero su infancia y adolescencia transcurrieron en Venezuela. Quienes la conocieron entonces, Oswaldo Trejo por ejemplo, sabían que su lugar estaba en lo insólito. Estudia en la Academia des Beaux

Arts de París y a los veinte años se traslada a vivir en los Estados Unidos. Concorre a la Jepson School de Los Angeles, al Art Students League de Nueva York y es discípula, como otros artistas norteamericanos, de Hans Hofmann. Pero nadie puede enseñarle lo que ya sabe. Su extraordinaria habilidad de carpintero, tallista, matricero, dibujante, grabador, colorista, escultor y la facultad de hacer yesos de su rostro, manos, pies, sin ayuda de nadie. Conoce el manejo de las herramientas, aún mecánicas y eléctricas, y ella misma construye el sofá y el automóvil que aparecen en obras posteriores. Utiliza los materiales más inesperados —fotografías, telas, radios, zapatos, instrumentos de música de segunda mano, una cabeza de perro embalsamada— porque busca el contraste con la figuración elemental que consigue en la madera cruda o el dibujo. Modos de aludir a lo fantástico con el pretexto de lo real. Alguna vez contó que todo había comenzado con una sucesión de encuentros: unos molinos de madera que sirvieran para fabricar sombreros, un molino de café que tenía el aspecto de una mujer, y unas cajas mexicanas llenas de objetos tallados. No es extraño que aquellos soldados de chocolate o jengibre (desvestidos) que acumulaba y fundía en bronce, empezaran a encontrarse en la madera. Todo parecía responder a la necesidad de un diálogo de elementos contrarios y semejantes, donde la fantasía y la realidad, contemplándose entre sí, descubren por fin que son idénticas.

Algo semejante debe ocurrirle a Marisol. Vive sola en la ciudad enorme como quien ha llegado allí al cabo de una caminata sin destino. Su fijación, consigo misma es el único modo de sobrellevar una soledad que no le respetan. Porque quiere estar sola es áspera, hiriente, egocéntrica. Necesita verse en sus esculturas para concluir que existe. Cuando me represento tal y como soy, vuelvo a la realidad. La gente tiene que pensar en sí misma cuando vive sola y aislada. En una gran ciudad, uno es su mejor amigo. O el único, podría agregar. La vida cotidiana guarda para Marisol una fascinación particular. Nada escapa a su aguda observación y los detalles se aíslan con valor de símbolo. La cadena al cuello de un perro para sujetar a su dueña en *Mujeres con Perro*, su propio abrigo y cartera agregados al grupo de *La Visita* introducen un concepto de realidad ambivalente, el grupo de los *Jazz Musicians* hace creer a los asistentes de un club nocturno que la música del tocadiscos proviene de ellos. El juego permanente de planos sucesivos entrantes y salientes responde a ese ir y venir de la fantasía a la realidad, aunque algunos críticos lo expliquen por la teoría del *push-and-pull*, tire y hale, de Hofmann su maestro. Alguna vez he pensado que ese impulso por rehabilitar lo desechado

era un recurso para rehabilitarse a sí misma. Pero hoy no sé.

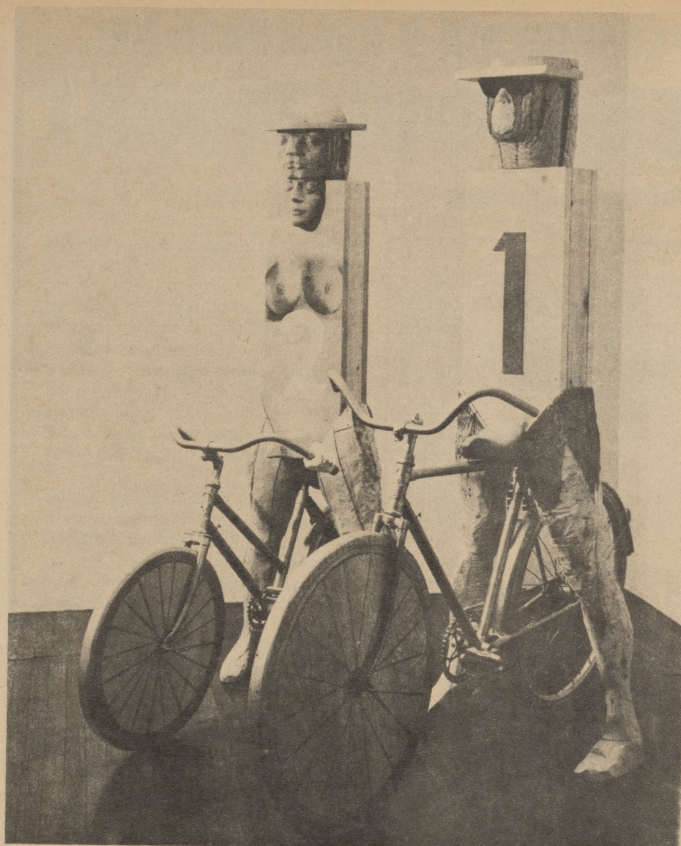
Fue a mediados de 1963 que participó en la exposición de Artistas Americanos organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Corresponden a esta época sus obras más extrañas. En Cita Doble una Marisol se sienta a comer con otra Marisol. En La Boda el rostro de la novia es el de Marisol pero el del novio también. Sobre una tabla oscura traza el rostro de la Mona Lisa pero las manos que emergen son las de Marisol en actitud de "yo no tengo la culpa".

Poco después hace de actriz en la película de Andy Warhol, El Beso. De inmediato se prepara para la exposición que a mediados del 66 tendrá lugar en la galería Sidney Janis. Cincuenta figuras reunidas en cuatro grupos y algunos personajes aislados: The Dealers o los dueños de galerías, The Party, Women Leaning. Se evidencia definitivamente que hay un afán de análisis crítico de la sociedad en que vive. Hasta entonces había repetido, como otros artistas pop, que su obra no contenía implicaciones sociológicas. Pero esta muestra niega todo intento de despersonalización aunque la caracterología se dé en lo colectivo y no en lo individual. Y algo más. Por primera vez se hace evidente una inescapable preocupación con la muerte. Michael Benedikt había observado superficialmente que esas cajas podían vincularse a sarcófagos. ¿Qué otra cosa sugieren las cuatro mujeres inclinadas con rostros de momias embalsamadas, mirando hacia adentro, manos aferradas a lo único que les queda, una cartera? La muerte es el único personaje, repetido en tantas versiones como se quiera. Siempre con el mismo rostro y las mismas manos de Marisol. La memoria se escuda en un televisor en miniatura y el único personaje que parece sospechar la verdad se eleva una mano a la boca para reprimir un grito.

Empecé a hacer mis autorretratos por-

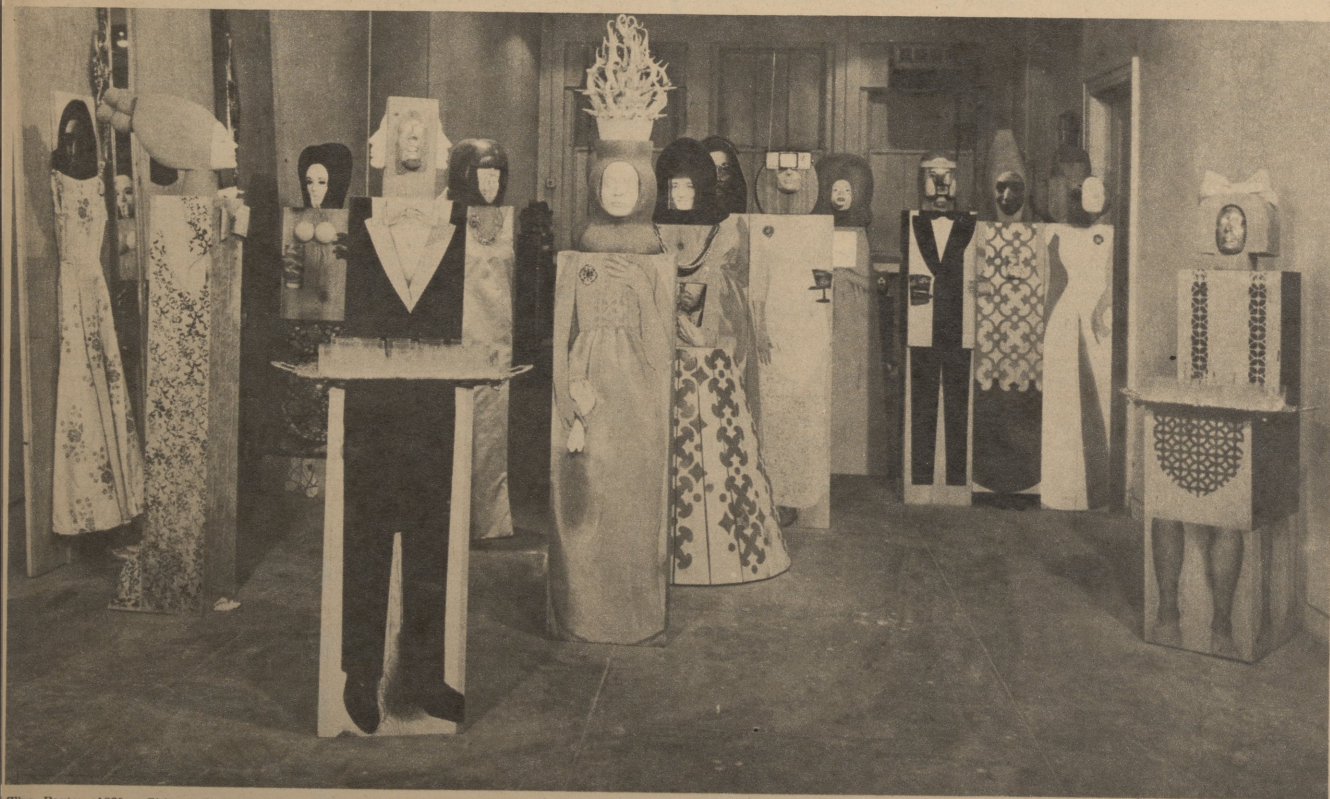
que, como trabajo de noche, yo era la única modelo que tenía a mano. Haciéndolos, a veces he aprendido algo sobre mí misma. Quizá de allí su nueva libertad para ver el mundo y otros personajes. En septiembre de 1967 presenta la serie de Cabezas de Estado en la Hanover Gallery: una Familia Real con corona tambaleante, un Presidente de Gaulle que rueda de derecha a izquierda sin detenerse y un Generalísimo Franco que tiene por cabeza una bolsa de papel inflada como un globo. Cuando la exposición se abre dos meses después en Nueva York, el rostro compungido de Lyndon Johnson, puño crispado, oído puesto en la opinión pública y tres Lady Birds en la mano, esas Cabezas de Estado significarán una etapa conclusiva.

He proporcionado fechas conducentes a determinar que el Pop comienza con Marisol, y una valoración de su obra que, en mi opinión, significa el aporte más contundente al desarrollo de esta tendencia. He tratado de evidenciar lo obvio y lo enigmático, lo irracional y lo irónico, lo perverso y lo destructivo, lo imaginario y lo real como aspectos de una ambigüedad psicológica que se recompone en el proceso dinámico de las relaciones. Algo comienza a actuar a nivel del inconsciente y genera una suerte de tensión irresuelta entre imagen y contenido. Como si buscara con André Bretón un pensamiento no reductor de las ideas, sino indefinidamente inductivo y extensivo. La obra de Marisol ya no es algo nuevo pero cada etapa de su trayectoria ha configurado una flexibilidad que es la condición para el cambio. Rauschenberg sostiene que el arte y la vida no pueden ser hechos. Yo trato de actuar en el espacio entre los dos, aclarar. Heidegger concluye que el arte se esconde en la obra de arte. Para Marisol está entre lo real y lo imaginario y al perseguirlo logra que lo insólito conduzca al espectador hasta las puertas del asombro.



Carrera de Bicicletas (1962-63). Colección Harry N. Abrams.

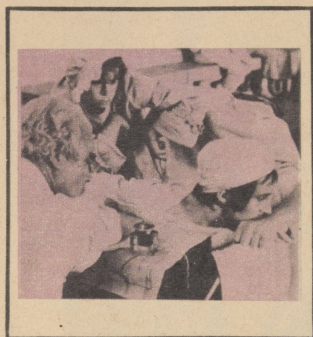
Clara Diamant de Sujo



The Party (1963). Sidney Janis Gallery. Afán de análisis crítico.

PERSECUCION Y ASESINATO DE JEAN PAUL MARAT

RODOLFO IZAGUIRRE



No siempre el cine ha logrado esquivar las peligrosas trampas que los específicos métodos teatrales tendían a su paso, cada vez que intentaba la adaptación de una obra teatral. Por lo general, el cine se limitaba a transponer mecánicamente y mediante el empleo de una cámara fija, el contenido de un determinado espectáculo teatral sin que pudiese enriquecer dicho espectáculo con aportes señaladamente cinematográficos. Pero las posibilidades técnicas del cine, el sorprendente carácter que en base a la riqueza interpretativa del actor posee el montaje cinematográfico y la ilimitada capacidad aprehensiva que éste realiza del tiempo y del espacio, han creado nuevas orientaciones y acopio de posibilidades dentro de las antes contradictorias y rígidas relaciones entre el teatro y el cine.

Hombres como Olivier o Welles, por ejemplo, han logrado en mucho recrear para el cine el universo shakespeariano con obras de envolvente y poderosa imaginación cinematográfica sin traicionar necesariamente los apoyos teatrales de Hamlet o del aturdido moro de Venecia. En el cine soviético, Grigori Kozintsev y Sergei Lutkevitch han realizado con relativo éxito similares intentos de aproximación a Shakespeare. Pero en verdad, no es muy profusa la lista de realizadores cinematográficos que se han acercado al teatro y no hayan cedido ante su riguroso y específico lenguaje, cortando así la propia imagen del cine.

Pero es evidente que ya han pasado los precarios tiempos de la cámara fija en arrebatado deleite del espectáculo teatral; el heroico período de aquella inmovilidad que convertía al cine en un espectador más de un hecho teatral también hoy renovado, gestual, libre de amarras tradicionales, provisto de fuerte capacidad de absurdo y en búsqueda permanente de un espacio y de un tiempo nuevos.

La relación entre cine y teatro se torna hoy en vínculos de mutua dependencia. Richardson enriquece su lenguaje con la atmósfera de crueldad de Jean Genet (Fuegos de Verano); Samuel Beckett se encuentra reflejado en el Polanski de Cul de Sac; Broadway y la TV aportan a Arthur Penn un amplio dominio formal para adentrarse en el cine con fulgurante lucidez (Mickey One) y permiten a Peter Brook fusionar su vasta experiencia como director teatral en una obra específicamente cinematográfica (Marat-Sade) que, sin traicionar sus originales lineamientos escénicos, hace reclamo no obstante a un montaje dinámico y continuo, al rico juego de la pantomima, a la distorsión provocada por el empleo de nuevos lentes; al uso de una expresiva iluminación y rica banda sonora, así como a los recursos de una inteligente y funcional utilería.

No otro es el caso de Marat-Sade (Persecución y asesinato de Jean Paul Marat, representado por el grupo teatral del Hospicio de Charenton, bajo la dirección del Marqués de Sade), el singular drama en dos actos que ha otorgado celebridad al dramaturgo alemán Peter Weiss y no menos nombradía a Peter Brook por sus admirables versiones en el teatro, primero y en el cine ahora, con el apoyo en ambas ocasiones de la Royal Shakespeare Company.

Todo en esta difícil y hábil versión cinematográfica va aparejado al desarrollo físico de su puesta en escena con las señaladas limitaciones de tiempo y espacio que comporta su intencionado texto. Pero Brook busca dilatar y extender el cerrado, áspero y delirante universo de las salas de baños del hospicio y logra proyectar la zona de penumbra que en la pantalla y en la ficción ocupan los asistentes al drama, hasta enlazarla y confundirla (en tendencioso cálculo), con la zona que ocupa el sobrecoigido público en la tensa y real sala de cine. Este cálculo convierte al público del film (al igual que el anónimo público en el film), en sujeto activo y participante; en víctima de una furiosa y demencial pesadilla; en cómplice de una sátira brutal y en testigo de una conflictiva confrontación entre el amargo individualismo y los inciertos caminos sociales de una Revolución, que Peter Weiss ubica en las afirmaciones de Sade y en las argumentaciones políticas de Marat, sobre la Revolución Francesa que hizo de ambos víctimas y victimarios.

Más que teatro filmado, Marat-Sade es un hermoso y franco ejemplo del poderoso y subyugante lenguaje del cine. Es, ante todo, una obra específicamente cinematográfica que trasmuta un complejo mecanismo teatral rico en situaciones y efectos y hace de él un film magistral, aunque por momentos sienta el espectador que va a quebrarse este renovado sentido de la alquimia.

A través de los diversos pasos de una acción que no abandona en ningún momento el opresivo y cerrado ambiente de la sala de hidroterapia del manicomio, Brook permanece ceñido al rigor del texto y crea por medio de un asombroso montaje, los planos paralelos que narran el desvarío de los enfermos, la participación del director del hospicio y su familia, la representada muerte de Marat y las honras reflexiones de Sade en torno al destino de aquella Revolución.

Secuencias inolvidables de este film son, entre otras, la presentación de los personajes, el triunfo de la muerte, la flagelación de Sade con la cabellera de Carlota Corday, las visiones de Marat, la tercera y última visita de la Corday y la desencadenada violencia de los pacientes: furiosa y trágica liberación que tiende a negar la apología del Director del asilo; la glorificación que pretende hacer de la guerra y la mistificación que quieren establecer en torno al proceso revolucionario.

Un film difícil, sobrecargado ciertamente de palabras, que establece las maduras y aprovechadas experiencias teatrales y sus ricas alianzas con el cine. Una obra áspera, sarcástica; una violenta sátira y grave requisitoria que hace posible extender hacia nuestros días, con agudeza y veracidad, la reflexión y la duda en el comportamiento moral, individual y social del hombre contemporáneo con dramatismo y desconcierto similares a los que pudieron haber conocido los extraviados y lúcidos personajes del Asilo de Charenton, en los tiempos del famoso Marqués de Sade.

DURANTE los días 26, 27 y 28 enero se reunieron en la Sala "C" de la Biblioteca Central los asistentes al Primer Encuentro Nacional del Teatro en Provincia. Este importante evento fue promovido por la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela a través de su Centro de Investigaciones y Desarrollo del Teatro, dirigido por Humberto Orsini.

Asistieron representantes de compañías y escuelas de teatro de seis Estados de la República: Aragua, Carabobo, Falcón, Lara, Mérida y Anzoátegui; las representaciones más notridas fueron las de Carabobo, Lara y principalmente, la de Aragua; por cierto, el Encuentro reveló la existencia de un buen número de grupos teatrales en Maracay; no menos de veinte.

La distribución de los participantes según las regiones de donde provienen no añade nada nuevo a lo que sabíamos acerca del teatro en el interior del país: la actividad teatral se concentró en la región central, básicamente en Caracas; aproximadamente en un sesenta y cinco por ciento del Territorio Nacional no hay ninguna manifestación de arte dramático.

Los asistentes trabajaron sobre un temario de cinco puntos que fue revisado y especificado en la primera sesión, no obstante, se mantuvo siempre dentro del siguiente esquema:

1° Intervención de los representantes acerca de sus experiencias, 2° Público y repertorio, 3° La formación del actor, 4° La puesta en escena, y 5° Creación de una entidad asociativa de grupos del interior.

Es notable que algunos de los problemas más trascendentes que se trataron no fueron precisamente planteados por las personas directamente involucradas en ellos —los representantes de la provincia— sino por personas que tienen una perspectiva desde aquí, desde la capital. José Ignacio Cabrujas enfocó la atención hacia uno de esos problemas sustanciales al calificar de "literales" los montajes de los directores de provincia (con algunas respetables excepciones, diría yo, y seguramente Cabrujas también las admite); con este término feliz, por incisivo, preciso y sintetizador, quiso nuestro dramaturgo decir que para la mayoría de los directores de provincia llevar a la escena una obra consiste en hacer que los actores reciten en el escenario más o menos afortunadamente el texto de la pieza; reproducen el texto sin creación alguna, la puesta en escena carece de objetivos, no hay búsqueda ni proposición estética. Naturalmente, tal observación hirió susceptibilidades, es lógico, pero otras intervenciones de claro sentido autocrítico reafirmaron el punto de vista de Cabrujas; las personas lograron cobrar conciencia de esta falla fundamental en las producciones teatrales de provincia.

Planteadas la discusión en el plano de la sinceridad, los participantes pudieron definir otros problemas que en cierta forma determinan el anterior. Coincidieron en señalar la carencia o insuficiencia de información como uno de los factores condicionantes de su estancamiento; desconocen los hallazgos de los directores extranjeros y a veces hasta los de sus colegas centrales. Sobre este tópico observó Humberto Orsini la presencia de una suerte de "círculo vicioso" en torno a ciertas piezas y

autores; una y otra vez vemos el Moliere, el Brecht, el Chejov, llevados a la escena convencionalmente, de manera "literal", sin audacia; así, los repertorios de estas compañías son pobres, inactuales e inconsistentes.

Las escuelas de formación para el arte dramático también recibieron la atención de los asambleístas. En las ciudades funcionan grupos-escuelas, esto es, los grupos o compañías como proyecciones de las escuelas y económicamente dependientes de ellas. El currículum de la escuela del interior se limita a tres o cuatro materias: Voz, Actuación, Movimiento e Historia del Arte Dramático, obviamente insuficiente, y frecuentemente las cátedras están bajo la responsabilidad de personas cuyos conocimientos están en función de otras expresiones artísticas: maestros de ballet, profesores de solfeo, etcétera. Es difícil, además, contratar especialistas del arte dramático como profesores y aún como actores para las compañías, principalmente por lo precario de los sueldos que ofrecen.

Sin embargo, desde el punto de vista económico, la situación de los grupos de provincia no es tan desesperada como podría creerse; verdaderamente, no es en absoluto desesperada: la mayoría de las escuelas son patrocinadas por las Gobernaciones de los Estados; también hay algunas compañías con menos frecuencia, patrocinadas o subvencionadas por las Gobernaciones; los directivos de provincia, por su parte, gozan de sueldos que ya aspirarían para sí los directores de Caracas. Queda destruida, pues, la creencia generalizada de que los grupos del interior son "pobres y carentes de recursos"; si faltan algunos, no son precisamente los económicos: carecen de recursos técnicos, de información, a veces de potencialidad creadora, y esto último sí es realmente difícil de superar.

Durante el Encuentro, además del examen de la situación, emanaron resoluciones y se elaboraron mecanismos concretos para solucionar inmediatamente algunos de los problemas definidos. El Centro Venezolano de Teatro logró establecer su red de contactos y a través de ella el Centro de Investigación y Desarrollo del Teatro activará información actualizada, y centralizará la información proveniente del interior para proyectarla nacional e internacionalmente; se ha acelerado la traducción de piezas nuevas que circularán entre los directores de provincia, y los Centros se comprometieron a actuar como asesores y consultores para los grupos del interior; el programa de cooperación comprende, además, ciclos de conferencias dictadas por personas designadas por los Centros (algunas experiencias previas al Encuentro son muy positivas) y seminarios de perfeccionamiento para directores, actores y técnicos a realizarse en Caracas.

El Primer Encuentro del Teatro en Provincia fue una obra de Humberto Orsini y José Ignacio Cabrujas, principalmente, apoyados por Jesús Carmona, Director de Cultura de UCV; su balance arroja resultados probablemente superiores al nivel de aspiraciones de sus promotores y no cabe duda de que se trata de una de las más notables contribuciones al desarrollo de nuestro teatro en los últimos tiempos.

encuentro del teatro de provincia

Rubén Monasterios

Diario de Diarios

La novela en Italia

El crítico Michel David analiza en el diario "Le Monde" una posible manera de estudiar la novela italiana mediante una "socio-geografía": "La Geografía nacional nos muestra que los novelistas italianos, raramente regionalistas, son casi todos regionales, porque están ligados a una ciudad o a un pueblo, asimismo, cuando no viven en ellos". Las tres grandes divisiones geográficas de Italia, que son zonas diferentes que tienen reflejos distintos e incomprendimientos recíprocos, fácilmente ponen en evidencia las limitaciones de la geografía. Es entre estas líneas que se escribe la historia del Piamonte literario en nuestros días, con Calvino, Levi, Sanguineti alrededor del editor Einaudi, que señala una forma de tono literario austero y riguroso. La Lombardia con grandes casas de edición y revistas de vanguardia; Venecia fértil en novelistas, con Piovene, Berto, Parise, Maneghello; Bologna con los estructuralistas a la moda; en la Toscana Pratolini, en Roma o Milán los centros literarios más vivientes con Moravia, Pasolini o Arbasini.

"Los escritores meridionales —dice en su análisis socio-gráfico Michel David— que no han emigrado a otras regiones producen en Europa una literatura de tensión entre una materia agraria, arcaica y una conciencia abierta sobre las cuestiones, las más actuales de la época industrial y automática". En el sur, en Nápoles, Bernari, Rea, Prisco, escapan al croquis pintores-

co y al tradicionalismo. En Sicilia los "anti gatopardos": Sciaschia, Fiore, Fatti aspiran modificar la realidad modestamente y sin retórica, mientras que los jóvenes escritores de Palermo discuten problemas de técnicas de vanguardia.

Señala luego Michel David que otra de las características de la actual novela italiana es la de haberse producido en un medio de pequeños burgueses. En cambio, los escritores de las generaciones anteriores pertenecen a la alta burguesía: Raocelli, Gadda, Moravia, Pirandello, o bien aristócratas como Lampedusa, Piovene, Landolfi, grandes burgueses como Buzzatti y Passolini. Finalmente, hay que agregar en la nómina a los nuevos —pequeños burgueses— que se sienten duros, absolutos, revolucionarios y para quienes la revolución artística está antes que nada. Ellos aspiran la abolición del punto de vista municipal, por la formación de grupos colectivos que les comuniquen la fuerza de crear sin lirismo. Agreguemos a este mundo de grupos y regiones, el mundo de la edición que ayuda a explicar el regionalismo y situar a los escritores. Basta saber cuál casa editora publica a tal o cual escritor para situarlo.

Bergman a la manera de Bergman

El film de Ingmar Bergman: "Persona", fue elegido en Nueva York como el mejor film del año 67. Esta elección confirma los comentarios elogiosos de la crítica europea. En cierto modo Bergman en el film

"Persona" ha renovado su estilo, hasta el extremo de aceptar las influencias de la Televisión y del ritmo de las secuencias de Jean Luc Godard. En el diario "Combat" se comenta que el genérico de "Persona" se parece a un corto metraje experimental trufado de alegorías surrealistas como si Bergman estuviera consciente de estar pasado de moda y se empeñara en aderezar su metafísica con salsa "modern style". Sin embargo, en "Persona" el tono sombrío de Bergman no ha sido omitido y sabe confundirse con el juego de la cámara a la manera de Bergman, de aquel Bergman, clásico, con rostros alucinantes, donde la máscara y la cara van más allá de la revelación de la vida y de la muerte. En esta oportunidad es fácil confirmarlo en las inspiradas interpretaciones de Bibi Andersson y Liv Ullmann.

Afirma el crítico Henry Chapier: "La importancia del último film de Bergman: "Persona", está en la interpretación de las actrices y en la secreta belleza de los diálogos. Bergman se ha empeñado en registrar de sus heroínas la verdad dolorosa y profunda de sus máscaras". Y en el "The Observer" se comenta: "En el film "Persona", Bergman parece decir: es difícil, pero es necesario..."

Simone de Beauvoir y la "Bonne Femme"

El existencialismo ha estado siempre inclinado del lado de la voluntaria o involuntaria autenticidad. La literatura del testimonio es una de sus fórmulas y el documento psicológico uno de sus ejemplos. El último libro de Simone de Beauvoir: "Une femme rompu", reúne tres relatos que corresponden al tono de "les bonnes femmes", donde con rigor lúcido y absoluta dependencia del documento surgen estas buenas mujeres de nuestro tiempo y a la francesa. "L'age de discretion" narra

la sorpresa de una mujer que descubre que el tiempo ha pasado: "¿qué hacer cuando el mundo se decolora y no queda otra solución que matar el tiempo?". El otro relato: "Monologue" es una forma de "huis clos" en monólogo de soledad. Y el relato final: "La femme rompu" es la crónica de un adulterio, a través de un diario llevado por una "bonne femme" que descubre que su marido la engaña.

La publicación reciente de los tres relatos: "La femme rompu" de Simone de Beauvoir es señalado por la crítica de París con ciertos reproches en cuanto al estilo de Simone de Beauvoir, cuya sensible característica es la natural sinceridad. En los textos de Simone de Beauvoir siempre hace crisis la diferencia de opinión y de juicio entre el público femenino y el público masculino. El crítico Pierre Kyria afirma: "Un lado de "bonne femme" que insensiblemente desemboca en la mala literatura... Qué importa —dirá seguramente Madame de Beauvoir—. Simplemente yo nuestro mi vida". Tal vez tenga ella razón, pero para mostrar la vida hay que falsearla un poco, y para convencer hay que acomodar la verdad, organizarla en límites rigurosos".

En cambio la crítica francesa Jacqueline Platier dice, en el diario "Le Monde" que el lado sentimental de estos relatos que confunden el tono, voluntariamente, querido de la prensa dedicada a los problemas del corazón, del Amor, del Horóscopo y de la quiromancia. "La moraleja de estos tres relatos se reduce a dos grandes principios. Hay que existir por sí misma, y gastarse para los otros. Tener un buen trabajo o un auténtico compromiso político... Y como se ha podido decir, que los existencialistas corrompen a la juventud. Será que cuando los filósofos resuelven los problemas en lugar de formularlos hacen el correo del corazón..."

literatura

Alvarez, Federico - Labor Periodística de Don Andrés Bello	7,00
Ara, Angel - Los Clásicos y el Micrófono	8,00
Arvelo Torrealba, Alberto - Obra Poética	15,00
Bemporad, Manuel (y otros) - Galileo Galilei	5,00
Carossa, Hans (y otros) - Cuentos de Animales	2,00
Crema, Edoardo - Dante (1265-1321)	15,00
Crema, Edoardo - La Presencia de Italia en Andrés Bello	7,00
Cuenca, Humberto - La Universidad Colonial	6,00
Chalabaud, Román - La Quema de Judas (Teatro)	5,00
Díaz Rangel, Eleazar - Pueblos Subinformados	7,00
Eulenspiegel - Till Eulenspiegel (Cuentos)	2,00
Fabbiani Ruiz, José - Tres Temas de Poesía Venezolana	3,50
Fabbiani Ruiz, José - La Dolida Infancia de Peruchó González	8,00
Frost, Robert - Seis Poemas de Robert Frost	3,00
Garmendia, Salvador - Los Habitantes (novela)	7,00
Girard, René - Mentira Romántica y Verdad	10,00
Novelista - Novelas	10,00
González, Manuel Pedro - Ensayos Críticos	9,00
Hebel, Johanan Peter - El Cofrecillo de Tesoros (Cuentos)	2,00
Korn, G. - Obra y Gracia de "El Cojo Ilustrado"	3,00
Laclos, Pierre - Las Relaciones Peligrosas (Novela)	15,00
León, Carlos Augusto - El Hombre y la Estrella (prosa y poesía-selección)	20,00
Levin, Harry - Interpretaciones Críticas	13,00
Malavé Mata, Héctor - "Los Sonámbulos (cuentos)	4,00
Malavé Mata (y otros) - Ficción 67 (cuentos)	7,00
Mujica, Héctor - Chile desde Adentro y Venezuela desde Afuera (Crónicas)	12,00
Mujica, Héctor - El Imperio de la Noticia	9,00
Nazoa, Aquiles - Mientras el Palo va y Viene (Poesía humorística)	3,00
Núñez, Enrique Bernardo - La Galera de Tiberio	12,00
Otero Silva, Miguel - México y la Revolución Mexicana. Un escritor venevolano en la Unión Soviética	4,00
Pardo, Isaac - Juan de Castellanos. Estudio de las Elegías de Varones Ilustres de Indias	20,00
Pares Espino - Poemas Coloniales (selección poética)	4,00
Peña, Israel - José Angel Lamas (1775-1814)	8,00

Pereira, Gustavo - En Plena Estación (Poemas)	5,00	Carrera Damas, Germán (Comp.): Historia de la Historiografía Venezolana	27,00
Pocaterra, José Rafael - Después de Mí (Poemas)	10,00	Carrera Damas, Germán: Historiografía marxista venezolana y otros temas	12,00
Puerta Flores, Ismael - Las Peregrinaciones Largas	12,00	Carrera Damas, Germán: Tres temas de Historia Chaunu, Pierre: Las grandes líneas de la producción histórica en América Latina (1950-1962)	4,00
Ratcliff, D. F. - La Prosa de Ficción en Venezuela	8,00	Fortique, Alejo: Los Papeles de Alejo Fortique	10,00
Rengifo, César - Teatro	12,00	Kaufmann, William W.: La Política Británica y la Independencia de América Latina (1804-1828)	11,00
Rosales, Julio - El Cojo Ilustrado	7,00	Leal, Ildefonso (Comp.): Cedulaio de la Universidad de Caracas (1721-1820)	18,00
Rosales, Julio - Panal de Cuentos	9,00	Leal, Ildefonso: Historia de la Universidad de Caracas (1721-1827)	25,00
Reyes Baena, J. F. - Creyón (crónicas)	12,00	Mieres, Antonio: Tres autores en la Historia de Baralt	9,00
Rosegger, Peter - Mi Terruño en el Bosque (Cuentos)	2,00	Morazzani de Perez Enciso, Gisela: La Intendencia en España y en América	30,00
Rosenblat, Angel - Andrés Bello a los cien años de su muerte	2,50	Núñez, Enrique Bernardo: La estatus de "El Venezolano" (Guzmán o un destino frustrado). El 24 de Enero	2,50
Schildburger - El Libro de los Esquidanos (Cuentos)	2,00	Romano, Ruggiero: Cuestiones de Historia Económica Latinoamericana	4,00
Schweitzer, Albert - De mi Infancia y Juventud	2,50	Rosas Marcano, Jesús: La independencia de Venezuela y los periódicos de París (1808-1825)	18,00
Serrano Poncela, Segundo - Introducción a la Literatura Española	6,00	Rosas Marcano, Jesús: El Terremoto del Jueves Santo	1,50
Serrano Poncela, Segundo - Del Romancero a Machado	15,00	Rosas Marcano, Jesús: El "Times" de Londres y la expedición de Miranda a Venezuela (1806)	5,00
Serrano Poncela, Segundo - Literatura y Subliteratura (Ensayos)	13,00	Silva Otero, Aristides: La Diplomacia Hispano-americanista de la Gran Colombia	6,00
Simón, Pierre-Henri - Proceso al Hombre (Ensayos)	5,50	Universidad Central de Venezuela: Anuario del Instituto de Antropología e Historia (1964)	27,00

historia

Stefano, Luciana de - La Sociedad Estamental de la Baja Edad Media Española a la luz de la Literatura de la Epoca	9,00	Universidad Central de Venezuela: El concepto de la Historia en Caracciolo Parra-Pérez	5,00
Toro, Fermín - Los Mártires	7,00	Universidad Central de Venezuela: El concepto de la Historia en Laureano Vallenilla Lanz	6,00
Vannini, Marisa - La Lengua Italiana	17,00	Universidad Central de Venezuela: Materiales para el estudio de la cuestión agraria en Venezuela (1800-1830) Vol. 1	40,00
Van Tieghem, Philippe - Pequeña Historia de las Grandes Doctrinas Literarias en Francia	13,00		
Vivas, José Luis - La Cuentística de Arturo Usler Pietri	7,00		
Acosta Saignes, Miguel: Estudios de Etnología	15,00		
Antigua de Venezuela	17,00		
Arcila Farías, Eduardo: El Régimen de la Encomienda en Venezuela	17,00		
Arcila Farías, Eduardo: Historia de la Soberbia y otros ensayos	6,00		
Armas Chitty, J. Antonio de: Tucupido, formación de un pueblo del llano	10,00		
Brito Figueroa, Federico: Historia económica y social de Venezuela (dos volúmenes)	40,00		
Carbonell, Diego: Psicología de Bolívar	30,00		
Carrera Damas, Germán: Cuestiones de Historiografía Venezolana	6,00		

UNIVERSIDAD CENTRAL
DE VENEZUELA
Servicio de Distribución de
Publicaciones Biblioteca
Teléfonos: 62-28-11 (Directo)

mesa redonda

galería 22: un índice

No puede resultar extraño el sensible auge de las galerías de arte en nuestra capital. Hay muchas razones en el origen de las múltiples iniciativas que proliferan día a día, con mayor o menor fortuna, con diversos fines y procedimientos. Naturalmente, hay una expansión previsible y lógica, consecuencia del crecimiento de la ciudad. Consecuencia de esta expansión, hay un fenómeno paralelo de asentamiento y confirmación del mercado, especialmente por la formación de un nuevo gusto y valoración por la adquisición de la obra artística, originado, tal vez, en el curioso hecho mundial, del arte convertido en una "nueva moda" dentro de sectores sociales hasta ahora inéditos en preocupaciones estéticas. Sin pretender avanzar teorías sociológicas, es muy probable que en nuestro país la avanzada de ese público joven y vivamente interesado, esté constituido por nuevos profesionales y empleados de diversas ramas, sensibles a las manifestaciones sobresalientes de la época. Dentro de este despertar es necesario una respuesta organizada y responsable por parte de los promotores de galerías. Gamma, El Muro, Polo y Bot, Conkright (en un plano internacional), Galería 22 y otras han desplegado una notable labor. Citaremos ahora, como ejemplo, el estupendo recuento de las actividades de la Galería 22, que en un solo año de existencia ha creado una inmejorable reputación, basada en un constante esfuerzo por mantener la calidad y el mayor interés posible en cada presentación o muestra. En el pasado año, la galería presentó 24 exposiciones, dentro de las cuales se incluyeron 8 premios nacionales de Artes Plásticas, conjuntamente con nuevos y prometedores valores. Dinámica, consciente, discreta cuando es necesario y determinada en su línea de acción, bien puede considerarse a la pequeña y activa Galería 22 como un excelente ejemplo. Actualmente la Galería realiza una retrospectiva que deja un elocuente resumen de su labor continua y perseverante. Al lado de los premios nacionales (Hung, Jaimes Sánchez, Régulo, Prada, Vigas), de artistas internacionales (Poveda, Duncan, Dignac), de figuras arraigadas (Richter, Quintana, Palacios, Casanova, Cruent), la sala ha presentado también artistas nuevos o poco conocidos: Pol, Obregón, Antonio José Fernández, Earling Oloc, Esteban Mendoza y los jóvenes grabadores del Instituto del Diseño.

Más que una galería, la 22 es un movimiento de estímulo y comprensión, un índice de nuestra vida plástica.

R. G.

ulive y el zoológico de albee

UGO ULIVE dirige "El cuento del Zoológico", de Edward Albee, para el Nuevo Grupo. La obra tiene dos personajes masculinos, Peter y Jerry, y la situación transcurre en un parque de Nueva York. Un lugar público en el cual puede ocurrir un encuentro entre un hombre, Jerry, que regresa de visitar el zoológico de la ciudad y un animal de costumbres, Peter, que todos los domingos va a sentarse en el mismo banco a leer un libro. Aquél necesita de una catarsis y elige a éste para hablarle. Los personajes están muy definidos: Jerry odia todos los valores que Peter, un hombre de la clase media, conforme con su ambiente social, acepta y contribuye a mantener vigentes. La revelación de los niveles sórdidos de la vida norteamericana, sucios y angustiantes, esa ausencia de comunicación que lleva a Jerry a necesitar intensamente de la relación con un perro agresivo y asqueroso, una relación de amistad y comprensión como la

describe el mismo personaje, esa soledad existencial, esa caracterización realista y vivencial de las aberraciones de la gente, toda ausencia de condiciones objetivas para sustentar los valores en los cuales precisamente cree Peter, le significan un choque con su concepción del mundo y posiblemente su desgarramiento. Venía sintiéndose satisfecho, hasta ese momento, de ser el gerente de una pequeña editorial, estar casado, tener dos hijas y algunas mascotas. No podía encontrar un sentido vital que fuera más allá de estas cosas. El lenguaje de Albee tiene dos niveles de comunicación. Directo: obsesionante en los detalles terribles, con igual participación de la descripción y la narración, de un cierto lirismo maloliente. De otra parte, simbólico: la vida de los hombres no es otra cosa que un cuento de zoológico, sus existencias carecen de dignidad, de lucha, de sentido. En estos dos niveles hay que considerar la pelea que se trava entre los dos hombres por un banco sin importancia objetiva. Pero Jerry lleva a Peter a este estado de cosas para señalarle la puerilidad de sus valoraciones y de los motivos que llevan a los hombres a pelear. Pero el clímax que produce esta situación se desprende del desenlace: Jerry anda buscando morir y lo consigue cuando es atravesado por su propia navaja, que ha puesto en las manos de un Peter muy irritado para lanzarse sobre ella.

Ugo Ulive concibe ante todo un espacio abierto y amplio. Sobre el escenario desnudo hay solamente un banco, en el que Ricardo Salazar, "Peter", permanece sentado la mayor parte del tiempo. A Luis Abreu, "Jerry", Ulive le da una notable dimensión escénica, permitiéndole abarcar una gran área en torno al banco, punto de referencia y centro de la composición. El clima emocional se elabora con intensidad, desde cuando sube el telón y Peter permanece en silencio durante varios minutos, limpiando parsimoniosamente sus lentes, hasta la muerte de Jerry, resuelta con cierta afectación, en el sentido de que quizás no hacía falta derribar a Jerry del banco para que su muerte fuera lo suficientemente expresiva. Ricardo Salazar mantuvo a su personaje dentro de un riguroso control, emocional y corporal, quizás excesivo. No obstante, su proyección es ajustada al personaje. Luis Abreu, este dinámico actor joven, mantiene una irregular matización en su voz, con ascensos y descensos violentos de volumen, y, aun cuando su interpretación de Jerry es convincente, todavía parece concentrar todos sus esfuerzos en expresarse a través de los movimientos de su cuerpo, como si las reacciones motrices explícitas y liberadas fueran una única vía de respuesta. El ritmo interior también se puede lograr por medio del control y la represión dosificada de ese recurso.

R. M. C.

demetrius demou: un modernismo anticuado

Ciertamente es curiosa esta exposición del escultor griego Demetrius Demou en la "Polo & Bot", de alguna manera su presentación formal ante el público caraqueño, enterado muy a medias de sus investigaciones y esculpturas decorativas "ornamentales", habría que precisar en el oriente venezolano, y de dos obras suyas expuestas en la reciente muestra colectiva "La Escultura y sus Posibilidades". Heredero de un insostenible gusto o inspiración por las corrientes abstractas y constructivistas, Demou ha orientado sus esfuerzos por vías de confusa mixtificación, tratando de hermanar un expresionismo abstracto de torpe factura, con reminiscencias representativas a manera de temas, pretextos, sorpresivas alusiones. No podríamos, so pena de caer en pre-

sunciones, determinar si en este caso el mal gusto es intencional o fortuito. Tal vez importe poco, además. Como es secundario también considerar cual es el estilo, la tendencia, la unidad de planteamientos, en que se basa el artista. Es una cuestión esencialmente rigurosa de amor por las formas definidas, por la exactitud del pronunciamiento, de suerte que su realidad, una vez consumada, dé por entero fe del aliento y la razón que la han constituido. Así, las esculturas de Demou están llenas de tropiezos. Unas veces es la incorporación del agua, sin ninguna relación con la concepción de la obra. O el movimiento gratuito de una parte, solo, al parecer, por hacer "algo más", algo también moderno, actual. O la innoble proporción o factura de los elementos que estructuran una pieza. O la ausencia del comedimiento, de la medida interior que evita el relumbrón, el abuso de la materia, esa tracción al elemento que determina, finalmente, una revancha postrera de los materiales sobre el artista. Vistas en conjunto, las obras revelan la dispersión de donde han surgido. El afán atropellado que las ha impulsado a ser. A veces llegamos a pensar, meditando sobre el extraño origen de la intención creadora y de sus consecuencias, que Demou debe ser el primero en sorprenderse en algunas ocasiones por estas tramas metálicas de tan renuente consistencia, retardadas en el marasmo de su opacidad material, carentes de diálogo con el espacio y de proyección expresiva. La obra de Demetrius Demou, en un consenso internacional, estaría asociada con búsquedas marginales, inevitables consecuencias de una aplicación artística decorativa, fácil, con pocas exigencias y evidente despreocupación. Digámoslo de otro modo, es o puede ser, una obra tendiente a un éxito relativo, dentro de sectores no muy exigentes. No es el momento para pronunciarse en una evaluación, por lo demás compleja y necesariamente referida a un conocimiento más complejo del trabajo de Demou. Si sus intentos son por ahora tanteos experimentales, inicios dubitativos y honestos en una experiencia que puede aún asimilar críticas y autocríticas, los caminos del arte no están nunca cerrados por el artista. Al contrario, diríamos que ese margen de insatisfacción y continuo imperativo de recomenzar, es la mejor y más saludable consigna para el creador.

R. G.

shisgal y chalbaud

LA TIGRESA de Murray Schisgal, fue presentada en el Teatro "Alberto de Paz y Mateos", bajo la dirección de Román Chalbaud. Este autor norteamericano viene tratando la problemática de la clase media y sus relaciones con la época, a lo largo de toda su producción. El público caraqueño ya conoce otra de sus obras,

"Luv", por el montaje que hicieron "Los Cuatro de Chile" a principios de 1967. En esa ocasión pensamos que Schisgal es un libretista hábil, y nada más, y no nos mostramos conformes con ese desarrollo teatral. Ahora, con "La Tigresa", vuelve a nosotros esta apreciación. La situación escénica está dada por un hombre y una mujer que ha sido secuestrada por aquél. La tarea del personaje masculino consiste en lograr que la mujer lo acepte, y la de ésta, en escapar intacta de ese imprevisto a que ha sido arrastrada. Al principio, Ben tiene amarrada a Gloria y por lo que hace y dice sugiere que la va a asesinar. Sin embargo, a medida que avanzan los acontecimientos, Ben expresa sus conflictos interiores y su necesidad de ser aceptado. Es un autodidacta y un rebelde social, próximo a cumplir los veintiocho años de edad, vive solo y no ha logrado establecer relaciones humanas. Se siente muy superior intelectualmente a Gloria. Ella se ve desvalorizada y esto la hace caer en el juego de su captor, tratando de demostrarle sus conocimientos y sus actitudes. Universitaria, esposa de un Ejecutivo, miembro de una sociedad de bridge y activa colaboradora de obras sociales, se tipifica claramente como miembro de la clase media. A través del diálogo de ambos personajes, Schisgal expresa una serie de lugares comunes referentes a los problemas de la civilización de masas, la falta de comunicación, la pérdida paulatina de la individualidad y la amenaza nuclear. No hay originalidad ni en el enfoque ni en el planteamiento. Pero el desarrollo de la situación escénica prosigue, y ese diálogo también permite que entre Ben y Gloria se establezca una relación. Aquél se siente aceptado por la mujer y cambia de actitud ante ella. Al final de esta comedia en un acto, Ben la secuestra en la cama, exaltado por la valorización afectiva que ha recibido.

Con estos elementos, el Director hace una concepción realista del montaje. Un biombo sobre el cual se han dispuesto recortes y fotografías al modo de un "collage", un escritorio, un sofá-cama y libros regados por el suelo, dan el ambiente en que vive este autodidacta rebelde. Chalbaud, en cuenta de las características de Ben y de la afición de Schisgal por los casos clínicos, concibe a este personaje como un hombre inquieto que continuamente se desplaza por el escenario, de activa motilidad. En fin, lo que en otros términos se denomina "hiperquinesia", de violentos cambios de temperamento, de mirada maniática y voz ansiosa. Jorge Palacios, en este rol, da así el personaje, pero actúa con gestos y movimientos muy marcados, a veces demasiado rígidos que le quitan toda espontaneidad. Su voz es potente y articula con claridad, y este recurso le da cierto nivel de expresividad. Para Gloria, Chalbaud pensó en una mujer que pudiera hacer un personaje femenino atractivo, afectado de puerilidad, pero capaz, también, de comprender la necesidad.

cinemateca nacional

Febrero 1968

Sábado 17, domingo 18.—LA CIUDAD DESNUDA (The Naked City), de Jules Dassin, con Barry Fitzgerald, Howard Duff, Dorothy Hart. 1948.

Martes 20.—Historia del Cine: LA VIUDA ALLEGRE (The Merry Widow), de Ernst Lubitsch, con Maurice Chevalier, Jeannette MacDonald. 1934.

Miércoles 21, jueves 22.—EL RELOJ ASESINO (The big clock) de John Farrow, con Ray Milland, Charles Laughton, Maureen O'Sullivan. 1947.

Viernes 23.—Homenaje a Makhiko Kyo: UGETSU MONAGATARI (Cuentos de la luna pálida después de la lluvia), de Kenji Mizoguchi, con Makhiko Kyo, Masyaku Mori.

Sábado 24, domingo 25, martes 27.—CERRADO.

Miércoles 28.—PACTO SINIESTRO (Stranger on a train), de Alfred Hitchcock, con Farley Granger, Robert Walker, Euth Roman. 1951.

des afectivas de Ben y, al final, ligero de propósitos. Su elección recayó en Gioia Lombardini, quien después de su excelente trabajo en el Tercer Festival de Teatro Venezolano, cumple en esta obra medianamente con su rol. Tiene, eso sí, una espontaneidad muy lograda. La suya es una Gloria que ofrece adecuada interrelación con su pareja, al menos en el nivel de la reciprocidad emocional, pues en cuanto al estilo de actuación el suyo es diferente y en esto vemos otro des-cuido del Director. Nos preguntamos si las necesidades de una producción variada en una sala estable, obligan a irregularidades como las que se presentaron en este montaje, para suplir las urgencias profesionales.

R. M. C.

monografías del inciba

Salvo contadas excepciones —Alfredo Boulton, Inocente Palacios, Juan Calzadilla, por ejemplo— muy poco es, en verdad, lo que se ha escrito sobre nuestros pintores. De allí esa especie de vacío cuando intentábamos situarnos ante un análisis sereno de sus obras. En la medida de lo posible, claro, porque toda sentencia definitiva corresponde al tiempo.

Y bien, contemplada de cerca esa necesidad de acercamiento hacia el esfuerzo creador y hacia la obra de los nombres que configuran nuestra plástica, el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes se ha propuesto lograr ese acercamiento a través de una serie de monografías cuya primera entrega la constituyen estos cuatro títulos recientemente publicados: MARCOS CASTILLO, por Manuel Quintana Castillo; ALEJANDRO OTERO, por Inocente Palacios; CARLOS CRUZ DIEZ, por Carlo Dorante, y JESUS SOTO.

Cupo al Departamento de Literatura del INCIBA vigilar la edición de estas monografías. Monografías, por lo demás, escritas con un agudo sentido de penetración, diagramadas e impresas sobriamente, complemento, si podríamos así denominarlas, de aquel proyecto puesto en marcha a mediados del año pasado: la publicación de un conjunto de litografías destinadas a divulgar las obras más representativas de los pintores venezolanos: *Lu Cueva*, de Armando Reverón, etc.

Al excelente texto de estas monografías, se agrega un material gráfico que comprende reproducciones de lienzos y fotografías de los artistas. De Marcos Castillo —desaparecido hace muy poco tiempo— se incluyen fotos que datan de los años 1916, 1917, 1949 y 1950. De él dice Manuel Quintana Castillo: Su "pintura fue una pintura de intimidad, fue una pintura de soledad, aunque también de amor: amor a la naturaleza, amor a las cosas y los objetos..."

Se afirma, pues, con la publicación de estas monografías un muy claro propósito del Instituto Nacional de Cultura: enfatizar y proyectar la dignidad creadora de nuestros artistas.

V. S.

naturaleza y hombre

Naturaleza y Hombre es el título del poemario de Manuel Darío Grüber, editado por el Ateneo de Barinas, con ilustraciones de Régulo Pérez. La diagramación y la "anti-presentación" (así esta intitulada) son de Héctor A. Carricart, quien informa: "Manuel Darío Grüber, junto al heroico oficio de periodista, desparrama versos y cantos. ¿Para qué? ¿Por qué?" Y concluye: "La razón del escritor es la protesta, la contradicción, la crítica... El escritor ha sido, es y seguirá siendo un descontento", parafraseando a Vargas Llosa. Trata el prologuista de trasplantar para la poesía lo que él considera fundamental para la novelística: "Nadie que esté de acuerdo, reconciliado con la realidad, cometería el ambicioso desatino de inventar realidades verbales", sin agregar mayores explicaciones sobre lo que él comprende por "reconcilio con la realidad" y el "invento de realidades verbales". Da a entender, siguiendo las ideas del autor de "La ciudad y los perros" que el creador escribe exclusivamente en un estado de descontentamiento frente a la realidad de su tiempo. Y, tomando una

afirmación de Onetti ("un escritor que se ríe a risotadas de este mundo común y alienado", nos informa Carricart) declara que "no hay términos medios en la poesía", que "hay solamente necesidad para decir las cosas más altas y las bajas. Hay necesidad: "Por eso hay poetas, por eso escribe Grüber!" Para Carricart, finalizando, Darío Grüber sería un poeta "engañe".

Grüber, por su parte, es un joven poeta, lleno de inquietudes, que busca su expresión personal. *Naturaleza y Hombre* es su libro de estreno. Dedicado a su oficio ("Soy aficionado a la vigilia"), lector ávido de los buenos poetas, lo que es una buena recomendación. Versos de gran emotividad, con metáforas audaces, en un estilo confidencial y lírico, a pesar de sus implicaciones ideológicas.

"No trabaja mi memoria resumiendo edades / sólo se hincha la garganta / por donde saldrá mi grito / inespablemente".

A. M.

ASIA Y EL LEJANO ORIENTE

EL NUEVO GRUPO repuso en el Teatro "Alberto de Paz y Mateos" la obra de Isaac Chocrón, "Asia y el Lejano Oriente". Esta pieza se caracteriza por la estructura dinámica del tiempo y el espacio, la multiplicidad de roles asignados a un mismo personaje y el encadenamiento por contigüidad de las escenas. El lugar de acción cambia continuamente y es elaborado sin escenografía: los actores se ubican en el escenario desnudo y el diálogo o la situación dan referencias del ambiente donde se mueven sus personajes. Esto permite una gran flexibilidad en los cambios de espacio y, a la vez, de tiempo, que en la obra se desarrolla en sentido progresivo sin que se establezcan sus unidades. Hay diez personajes que desempeñan un rol diferente en cada escena. La eficiencia de este recurso consiste en producir variadas tareas escénicas, numerosos acontecimientos y presentar un denso conjunto de seres teatrales cuya importancia dentro de la obra se señala más adelante. Cada uno de los roles tiene una conducta y un aspecto característicos, y las relaciones entre ellos están bien definidas. Su fragmentación, no obstante la calidad con que están contruidos, impide, sin embargo, que se logren personajes profundos, de intensa vida interior. Pero el dramaturgo se propuso otras búsquedas. La pieza está dividida en dos partes y dieciséis escenas. El encadenamiento de ellas se obtiene con contigüidad entre elementos de dos escenas adyacentes, que pueden ser una acción y un diálogo que figuran en el final de la que termina y el principio de la siguiente, o bien, a través de un personaje o alguna cosa común a ambas. La necesidad de esos encadenamientos proviene del hecho de que hay diferencias de tiempo, espacio y situación entre cada escena. Es esto precisamente lo que agilita la obra y permite que el asunto —la venta de un país por sus propios habitantes— vaya siendo presentado en distintos aspectos y niveles —para lo cual también fue necesario ese alto número de seres teatrales— y lo que asegura una totalización en el enfoque del objeto —en este caso, una sociedad alienada. La creación de ese objeto o modelo significativo que remite al espectador a su marco referencial, y simultáneamente su desarrollo por medio de los parlamentos, los personajes y las situaciones escénicas, tienen por resultado una integración de forma y fondo muy cabal. El diálogo es fluido y cuenta con una sólida estructura interna. Desempeña la triple función de dar información, caracterizar y relacionar entre sí los personajes. El dramaturgo de "Asia y el Lejano Oriente" es hábil, talentoso y, hasta podría decirse, virtuoso.

Obra para un exhaustivo trabajo por parte del Director y los intérpretes, el equilibrio entre la labor del uno y de los otros define la calidad del nuevo montaje presentado. Los actores y las actrices llevaron al escenario una alta capacidad de desdoblamiento y afinados recursos expresivos. América Alonso, Josefina Armas, Marta Lancaste, Conchita Obach, Nardy Fernández, Luis Pardi, Daniel Farías, Herman Vallenilla, Luis Abreu y Eduardo Giovanazzi, estudiaron y elaboraron enjuiciadamente sus respectivos roles y lograron sistematizarlos dentro de una línea de actuación sostenida en todo momento. Román Chabaud, el Director, señaló movimientos rectilíneos y fijó posiciones en el espacio escénico que dieron una composición simétrica. Los volúmenes se dispusieron de acuerdo con esa misma simetría y los conjuntos estaban ubicados con suficiente distancia entre sí para evitar que un grupo tan numeroso como el de este elenco produjera abigarramientos sobre el escenario. La economía de recursos que puso en práctica el Director, se manifiesta en la utilización de sillas como únicos elementos escénicos (diseñados por Víctor Valera), que desempeña una función múltiple (silla, pedestal, etc.), así como también en apelar en los intérpretes a la justificación, es decir, que manipulan objetos que no existen físicamente pero que deben estar en escena. El ritmo varía según las circunstancias, pero es predominantemente rápido. El clima emocional se llevó a un nivel determinado, donde fuera expresivo y a la vez se mantuviera el tono ligero de la pieza, pensada como vovilescas por el autor.

Continúa así el Nuevo Grupo ofreciendo al público espectáculo de alta calidad, realizados profesionalmente desde una sala estable, que es ya factor de importancia en la continuidad del teatro venezolano.

R. M. C.

MOYA y la nueva imagen



Si bien el problema central de la pintura había sido el de inscribir una determinada cantidad de formas o imágenes en una superficie determinada, los grandes aciertos estuvieron dados en la manera como algunos artistas, poseedores de una intuición muy especial, fueron capaces de modificar, no tanto el carácter de las formas como la manera de concebir el espacio, el plano básico donde los fenómenos visuales debían ocurrir. Las aperturas hacia esas nuevas formas de concebir el espacio, proporcionadas a través de la obra de Giotto y Uccello, en la antigüedad, y más recientemente como un resultado directo de las observaciones de Cézanne y las construcciones plásticas de los Cubistas, que restituyeron la pintura al plano original, a la bidimensioidad, vinieron a desembocar directamente en las localizaciones simultáneas del Pop-Art, es decir, en la manera como los artistas Pop (pienso en Rauschenberg) reorganizaron la superficie del cuadro para convertirlo, no en un escenario especial para reproducir determinados acontecimientos sino, al contrario, en un espacio diversificado y sin embargo unitario, en el cual las imágenes pudieran ser desarrolladas en fragmentos individuales, capaces de conservar la coherencia del conjunto y su contenido particular. A mi juicio, estas nuevas obras de Antonio Moya, en cuanto al aspecto formal se refiere, proceden directamente del Pop-Art, de una manera particular de interpretar el Pop. Sin embargo, es evidente que Moya no ha querido permanecer adherido incondicionalmente a esa situación, dirigiendo sus esfuerzos hacia la imagen. La imagen, en el caso de Moya, quiere conservar a toda costa su jerarquía esencialmente plástica, su significación particular de forma y color, pero sin renunciar por esa circunstancia a una determinante de contenido social que debe serle igualmente propia. Estos símbolos de Moya, que se mueven entre el afiche, el cartel y el "cuadro" propiamente dicho, están dominados por una intención de sarcasmo y humor, por una actitud de reclamo, denuncia, compromiso y exigencia. El hombre, el artista, quiere conciliar en una sola línea, en un cauce único, por una parte su preocupación de carácter moral, una exigencia de tipo ético, junto con sus requerimientos específicos de artista, de orden fundamentalmente estéticos. De una manera u otra, es necesario admitir que estas últimas obras de Antonio Moya (*) representan un modo de adherirse al tiempo, al tiempo presente. Ellas significan la decisión de no permanecer indiferente y también la actitud de aceptar lo nuevo, lo actual, como la única forma posible de trascender hacia el futuro. Orientado por un camino distinto, Jean Dubuffet ha dicho —lo hemos leído recientemente—, que la forma es condicionante del contenido. Es cierto, un nuevo contenido nunca podrá ser expresado o realizado, de manera cabal, si nó está influido por un concepto formal que sea idóneo o equivalente.

Manuel Quintana Castillo.

(*) Exposición de 21 obras abierta en la Galería Botto, Urbanización el Bosque, a partir del viernes 9 de febrero.

colaboran en la redacción de mesa redonda: roberto quevara, roberto monterro castro, victor salazar y antonio miranda.

ELEGIA DE LA OTRA MITAD

Juvenal Lopez Ruiz

Carlos Martínez Moreno
La Otra Mitad
Editorial Joaquín Mortiz
México, 1966.



Al promediar la década del cincuenta, los escritores jóvenes uruguayos proponían encontrar para la novela contenido y acento urbanos. Carlos Martínez Moreno postulaba el tópico en un ensayo que apareció en la revista *Universitaria* de Montevideo. Notaban que en la vida social y política de su país no ocurrían, como en otros de Iberoamérica, conmociones políticas ni sucesos clamorosos que ofrecieran temas a la narrativa. Muy ergotistas e hipercríticos hasta la autonegación veían en la clase media uruguaya predominante un acento monótono, "un tono gris" para expresarlo con palabras del mismo C.M.M., muy poco apto para el cuento y la novela.

Pero en la operación narrativa cambiarían de parecer: La misma circunstancia de que nunca pasara nada habría de proporcionarles ingredientes para una teoría de la novela de tipo diferente: Esa clase media amiga de la discusión y bastante culta, vigilante de sus propios actos con visible temor al ridículo, aparentemente segura en los sistemas de Previsión Social heredados de ese patricio que se llamó Batlle y Ordóñez, haría un estupendo papel como protagonista.

Mario Benedetti y Carlos Martínez Moreno han tratado con eficacia los caracteres de esa realidad, añadiéndole profundidad introspectiva. Así aparecen en sus novelas personajes que son profesores, contabilistas, periodistas, candidatos a la jubilación.

La previsión social ha determinado un temple, una expectativa, una peculiar manera de amar y de emplear los ocios que configuran un estilo de vida, un proceso de individuación muy definido.

La vocación crítica uruguaya, sucedánea de la falta de asuntos sirve a Martínez Moreno para escribir una de las novelas más importantes de la modernidad americana: "La Otra Mitad". Para ella elige temas tradicionales que resultan vivificados por la renovación conceptual. Son aquellos que la crítica convencional y anquilosada considera manoseados sin verificar la posibilidad del rescate: El asesinato, el amor, el adulterio, la muerte.

Martínez Moreno salva todos los escollos del sentimiento rudimentario al acometerlos con lucidez. Así postula un escrutinio riguroso; una vindicación desgarrada de los amantes. Recuerda la contrapartida del viejo romance en la sustitución de las lágrimas por el rescate victorioso del sexo; y con otras palabras sugiere la reminiscencia de todas las herejías que exaltaron el amor medioeval. Refuta la convención de la ley escrita a lo cual prestariase la experiencia del penalista que hay en el autor. Así lo proclama un personaje de la novela: "Estamos en un era que adjudica a la experiencia del sexo un valor de revelación y un sentido de lustración o purificación que otras edades confiaban tan sólo a la experiencia religiosa. Es la peor herencia del romanticismo. Usted discúlpeme, pero no tengo otro modo de decir-

lo: es el romanticismo que, en su viaje por el ser humano, ha bajado desde la frente y el corazón hasta las ingles".

Sin embargo, del romanticismo revisado emana la sustancia de "La Otra Mitad"; no importa que se inquieren en ella las causas de un suicidio o asesinato por pasión erótica a nivel del moderno psicoanálisis. O se relacionen ideas de la creación panteísta en un impetu primordial.

La novísima concepción del tiempo aniquiladora de los anacronismos sirven a un proceso abigarrado que junta en una vida de mujer clases sociales con sus peripecias en el entramado erótico de la adolescencia, lecturas de todas las épocas, arquetipos del cinematógrafo y de la narrativa, atisbos paradigmáticos de Stendhal o de Flaubert, noticias de los diarios, todo en un empeño que quisiera agotar los contenidos de la mente. Y ni aun así se disuelve el hábito romántico que preside la narración.

Es que en sus páginas hay alusiones a la vida, pasión y muerte de Delmira Agustini y su necesaria relación erótica. A ratos se impone como un símbolo y entonces Cora, el personaje femenino, se llama Delcora. No desborda la proporción real la tentativa de relacionar ese nombre a los términos de la ciudad oriental. Se mantiene en los caracteres de la lírica evadiendo con suma habilidad el peligro de una degradación folletinesca o melodramática. Y así en la síntesis vivencial sugiere la posibilidad de que halla sido la paridora, la generadora de poesía; ciudad y mujer al mismo tiempo. Y, por magia de excitación contagiosa y unitaria, ideales amantes suyos los moradores e hijas propicias las mujeres.

"La Otra Mitad" es una diatriba apasionada contra la estolidez. También un clamor elegíaco; una varonil congoja en la conjunción de amor y muerte. Penetra en la exaltación de la soledad. Adviértese en el lamento delirante con la abrupta separación destructora del único nexo fidedigno que enlaza a los humanos: La comunicación.

Esa comunicación habríase verificado en los testimonios humildes que la acentúan: El mutuo desperezo de los cuerpos, el rayo de sol que penetra en la habitación; el frote mental de los coloquios.

Las coincidencias estéticas o conceptuales, la afirmación (o la negación) de ciertos datos sutiles de la realidad apresados al unísono y revelados con la alegría del hallazgo. También en la conjunción de dos egoísmos, de dos orgullos que se corroborarían mutuamente; y en las acometidas furiosas de la mutua destrucción que configura la penetración erótica.

Porque en la pérdida de la otra mitad de su persona, de su máscara maravillosa, Mario quedó parado en vilo en medio del laberinto: sin el camarada que fue audaz en la búsqueda, en la acometida para salvarse del desencuentro, de la ausencia de fines, de la inutilidad.

IMAGEN recomienda

DECORACIONES /
Luis Barrios Cruz

poemas que el autor —según declaración propia— ha querido salvar del olvido, y que constituye parte de una obra más amplia comenzada en su juventud dentro de la más pura tradición lírica venezolana. Edit. Arte (Caracas).

ESPEJOS Y DISFRACES /
Guillermo Meneses

la idea de que el artista es el individuo poseedor de un instrumento para comprender el mundo y de una capacidad para expresar esa comprensión —con ejemplos en la obra de Dante, Miguel Ángel, Shakespeare, Kafka, Joyce, etc.— es el tema central de este libro de ensayos de uno de nuestros más consecuentes novelistas. Edit. Arte (Caracas).

EL JINETE DE LA BRISA /
Ida Gramcko

libro de una estructura nada convencional que abarca páginas de impresión y meditación ante el mundo, ensayos de crítica y textos de ciencia-ficción; todos ellos bajo el signo de una visión poética. Edit. Arte, Caracas.

LA VUELTA AL DÍA EN OCHENTA MUNDOS / Julio Cortázar

con una inspiración de mago que oscila entre el humor, la lucidez, la fantasía, Cortázar ensambla una serie de relatos, recuerdos, poemas y ensayos hasta lograr un extraño y divertido libro-collage único en su género. Edit. Siglo XXI (México).

LA ERA DEL RECELO /
Nathalie Sarraute

la autora —figura de primera línea del "nouveau roman"— precisa en estos ensayos, de manera lúcida y con gran penetración, sus puntos de vista sobre qué constituye la base de la novela contemporánea; un libro que no deben desdeñar nuestros críticos. Edit. Guadarrama (Madrid).

DE DONDE SON LOS CANTANTES / Severo Sarduy

una novela donde el lenguaje, dominado por el delirio y el humor, se constituye en personaje central y expresa las continuas metamorfosis de un mundo —una Cuba de anticipación— formado por tres ingredientes esenciales: el español, el africano y el chino. Edit. Joaquín Mortiz. (México).

LA TREGUA /
Mario Benedetti

el libro que le valió a este excelente escritor uruguayo su triunfo definitivo como novelista, narra en forma de diario la tregua de una esperanza que un hombre experimenta antes de caer para siempre en la soledad y la amargura. Edit. Alfa (Montevideo).