

imagen

Quincenario de Arte, Literatura e Información Cultural / N° 9 / Caracas, 15/30 de septiembre 1967 / Bs. 0.50

■ En este número:
Homenaje a Bau-
delaire ■ Alirio
Oramas ■ Entre-
vista con el Nuevo
Grupo de Teatro ■

BRICA MARCOS
LA ESPECIAL
MARTIN PABREU
TLF 96050

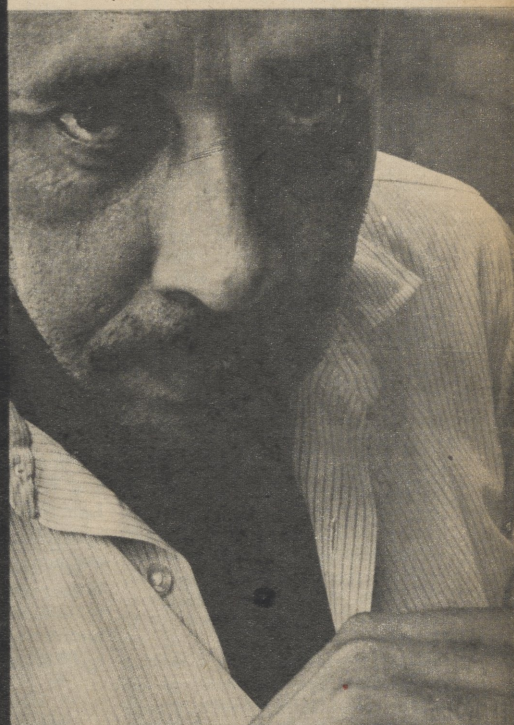


MARIO ABREU
y su pintura

el ser de la danza en
SONIA SANOJA



hernando track



**TIEMPO
DE CALLAR**

la opción de la literatura



a literatura contemporánea, así como todo el arte de nuestro tiempo, conoce momentos privilegiados de expansión. Una expansión que se orienta en todos los órdenes: en la experimentación de nuevas técnicas, en la formulación de los problemas más incitantes y removedores de conciencia, en una conquista cada vez más audaz de la realidad. Las fronteras de lo ilimitado y del porvenir en que se situaba hace cincuenta años un gran creador como Apollinaire, hoy se han ensanchado de manera insólita. Ciertamente no parece que hubiese límites en el nuevo horizonte del escritor. La poesía, la novela y el teatro han tocado literalmente todos los extremos. Para no hablar, en actitud que pueda verse como nostálgica de un pasado, de las incesantes innovaciones, cada vez más aceleradas y por ello quizá más efímeras, en que se metamorfosea la creación literaria. Las etapas se queman con impasible pero perturbadora vertiginosidad. Lo que hoy se exhibe como audacia increíble ya mañana puede resultar convencional y aun caduco. El escritor, al menos en el fuero íntimo de su obra, se afirma o se destruye en esta libertad que impone el dinamismo de la historia que vivimos. Sorprende, sin embargo, que en nuestro país algunos quieran reducir la obra del escritor a un puro ejercicio de denuncia social, concebida siempre ésta entre los límites mezquinos del partisanismo y el alineamiento. Toda obra literaria auténtica encierra una crítica social, propone incluso una requisitoria más profunda de la condición humana. No es de extrañar, por ello, que la obra de Proust.—decadente, para estos voceros del panfleto— se edite ampliamente en uno de los países socialistas: sin duda, los dirigentes culturales de ese país intuyen perfectamente todas las implicaciones sociales humanas y sociales que encierra la obra de este novelista. Y que escritores tan comprometidos como Aragón y Neruda rescaten cada vez más para sus obras una libertad que antes les negaba su propio sectarismo ideológico. La literatura es revolucionaria a partir de sus propios valores y no de aditamentos que le son ajenos. Cambiar la vida, proponía Rimbaud, y éste ha sido uno de los impulsos de toda la poesía moderna. Pero para ello no ha tenido que caer en una patética angustia social, más demagógica y a veces interesada que realmente inconformista. No hay que llorar en público, afirmaba Lautréamont, y acaso esto pueda servir de ejemplo para ciertos falsos apóstoles que entre nosotros proclaman un drama que ellos mismos no asumen vitalmente. Nuestra literatura no tiene por qué negarse ningún tema —el de la violencia, por ejemplo, que justamente ha dado unidad temática a un libro recién publicado. Pero lo que si no puede hacer es renunciar a la convicción y a la autenticidad estética. Esta es su verdadera opción, so pena de pasar por falsaria.



imagen

Dirección: **Guillermo Sucre**
Jefe de Redacción: **Esdras Parra**
Diagramación: **Karmele Leizaola**

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

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

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

ORDEN DE SUSCRIPCION

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

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

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

Apdo. 12497 — CARACAS

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

Estos textos son fragmentos de un "diario interior", que el autor ha cedido especialmente para su primera publicación en nuestro quincenario. (N. de la R.)

YO había pensado que, cuando el musgo y el polvo se adueñaron de los sitios que he amado, podría marcharme tranquilo, encomendándolos al afecto de los demás, aconsejándoles la paciencia con ellos, pues si no me amaron lo que creía merecer, al menos yo los había amado y, algunas veces, mucho más de lo que en realidad merecieron. Puesto que de una u otra manera no querría morirme del todo. Me espanta pensar que algún día, desdibujado en la conversación familiar, entre la luz del kerosén a punto de sucumbir y los recuerdos queridos, seré recordado; recordado y no quizá como fui, sino como los otros desearon que fuera, con pesar y en medio de una ternura a la que tanto y tan inútilmente había recomendado el cuidado de protegerme; me espanta pensar en la primera llovizna; en las mujeres que pude amar; en los proyectos, los sueños que tal vez meses antes, semanas antes, días antes, creía realizar, cuando ni un solo indicio me anticipaba el fin de la luz, la progresiva entrada en un olvido que jamás prodigué, en una paz con la que nunca estuve reconciliado.

No morir, sí, pero en el único mundo que se me dió. Me habría conformado con una existencia sencilla, iluminada por una humildad que, si nunca sabría de las certezas irrevocables, tampoco habría conocido los desaliños, las transgresiones que desordenan el corazón, pero sí la luz griega que me acostumbré a perdonar sus desobedencias, —aunque, a su vez, algún día habrían marchitado, porque yo era el responsable de su belleza, y se comprenderá que reducidas a lo que realmente son, y desoladas por mí, no habrían tenido ninguna posibilidad de existencia.

Extravié definitivamente el sosiego de aquel candor. Lo intenté defender, pero nunca estuve dispuesto a sacrificarme por él. Entonces, me esforcé en comprender, porque la comprensión, en último término, impone la necesidad de olvidarlo todo. Y yo tenía necesidad de este olvido. Olvidar no es difícil; lo he comprobado, si no en mí, porque la memoria está entre mis obstinaciones más testarudas sí en los demás, y esto porque no desconozco la facilidad con que he sido olvidado, incluso por los seres a quienes, todavía, no acierto a olvidar. Pero, ¿qué obtendría yo de este olvido? Olvidándome, esos nombres ya murieron un poco; olvidándolos yo moriría del todo. Su muerte definitiva: eso es lo que me concierne evitar. Habría querido reposar en la tranquilidad de una pauta convencida y gratuita. Pero esto, buscar en los demás las razones de mi absolución, fue cuanto pude hacer. Comprendo que no fue demasiado, pero habría podido ser menos, pues lo que sé es que no he sido mejor que los otros, pero, también, que no he sido peor. No lo que son, sino lo que habrían podido ser, es lo que me solidariza con todos los hombres.

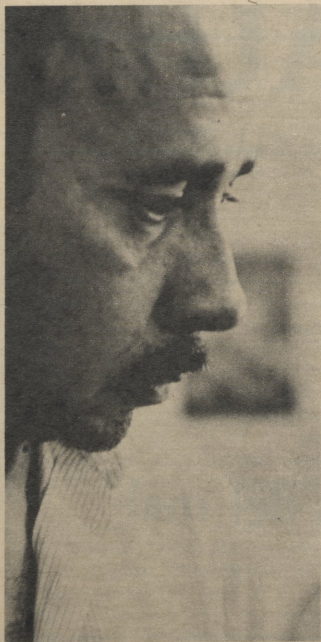
De una parte, mi derecho ha sido el de no adecuarme. Muy poco, nada extraordinario, en fin; el mundo —y yo lo sé bien— no se salvará por el hecho de que yo no me encuentre reconciliado. Pero no he sido capaz de otra

cosa. Para radicalizarme habría tenido que odiar, y el odio no está en mi naturaleza. De otra parte, nunca he dicho poseer la verdad. Pero el conflicto no está en la razón que yo pueda tener. No se trata de eso. El conflicto radica en la razón que puedan tener los otros. Si yo estoy equivocado, nadie, excepto yo, padecerá por el yerro aquel. Y me agradaría padecerlo sin renunciar al tamaño de algunos sueños y al volumen del corazón. Pero si el error pertenece a los otros entonces todos, ellos y yo, tendremos que sentarnos en el banquillo. Pero lo importante no es preguntarse si se es responsable o no: lo importante es saber de qué se es responsable. No tanto estar convencido, como preguntarse de qué se está convencido. Si no me convenía fue porque no encontré suficiente honor en ningún convencido. Y me resigné, entonces, a una nostalgia que, de tarde en tarde, me ha puesto en el cuello la esquila de un apestado, porque los creyentes de toda suerte encuentran que duda de su certeza y sonríe de su seguridad.

MUCHAS veces me he preguntado si este afán por hallarle un sentido a la vida no constituye una renunciación; diré aún: una huida. Me lo pregunto ahora, evaporado el polvo del día, contaminado quizá por la proximidad de una noche que se adivina generosa con los amantes y los que están en paz. Pero me ha sido negada, no sólo la suerte de ser amado, sino, incluso, la única soledad a la que pensaba tener derecho: la de amar o, al menos, la de que se soportara la com-

hernando track

tiempo de callar



pañía sin palabras que tanto sosiego me hubiera instalado en el corazón.

Jamás aspiré, puedo decirlo sin aperezas, tranquilamente —porque parece que mi parte haya sido siempre la de renunciar—, a la felicidad de los grandes encuentros. A una edad en que los hombres menos desafortunados conversan y aman la luz; a una edad en que los hombres menos desafortunados concluyen sus días refrescados por un aire amado, en la compañía de sus amores y de sus lámparas, yo he ido anublado las mías, anublandolas y distrayéndolas entre recomendaciones y consejos queridos, para que en la mitad de la noche estuvieran tranquilas y pudiera yo colocar los dedos, sin alegría, pero también sin tribulación, sobre la boca de la nostalgia. No me solazo al decir que me fue destinada la oscuridad cuando, en verdad, mi composición, y los sueños que defendí en otros días, me autorizaban para disfrutar de aquella luminosidad, comprensiva y sonriente, que la puesta del sol desvanecía en los templos griegos, en Delfos o en Sunion, como si los hubiera rozado el amor. No me solazo, porque la devoción de la claridad, el placer de los cielos en mitad del verano, el frescor de unas hojas levemente arrastradas sobre un muro blanco, fueron presencias —en un tiempo todavía no lejano—, familiares y afables; sombras inmarchitas, perseverantes, a las que aún hoy, de tarde en tarde, acostumbro acudir. De tarde en tarde, cuando la opacidad —y muchas veces la sinrazón de estos días— me advierte que esta luz y en medio de ella los balcones que inventa la llovizna y el sueño, se pudiera extinguir, —o acaso ya esté extinguida y atisbemos, tan sólo, pensativo y a punto de sonreír, el celaje de su aparición.

Frecuentemente regreso a estas sombras. Y no para contemplarlas como fueron entonces, sino para decirme que la devoción y la simplicidad de los míos todavía vive en mí, y para no olvidarme por completo de un tiempo en el que tuve la oportunidad de haber sido feliz.

Pero si no me recreo en su compañía se me debe creer que tampoco me dañan; es probable que no me entusiasme por lo que espero tener (soy más apto para carecer que para poseer); pero tampoco me duelo por lo que he tenido, por lo que no tengo ya. Si en este comienzo de atardecer, desdibujado en la calma imprecisa, regreso a las personas que he amado, no es porque no tuve razón al encomendarme a la guarda de ellas; puedo decir, y ese es mi derecho, que los seres que amé siempre fueron dignos de ser amados. Me apartaron de la ventura excesiva. Y de una excesiva moralidad. Los amé como eran y por lo que eran: como eran, porque en realidad fueron simples y hermosos, como poseídos en un mediodía de luz; por lo que eran, porque los supe descontentos y olvidadizos, como entrevistados al atardecer.

CUANDO EMPECE a escribir —atisbando por entre algunas puertas que todavía permanecen a medio cerrar— estos papeles, me prometí que, aun desoyendo la tentación irremediable de la belleza, jamás desertaría de la sinceridad, —dolorosa intención la de esclarecer y justificar un destino ya consumado. Soy responsable de haber escrito justificar. Pero no me interesa ya iluminar un tiempo cuya única eficacia es la de haber desaparecido... seres, objetos, sitios que amé. Si en su día no fui capaz de su-

ministrarle la luz y el sosiego que necesitaban y merecían, hoy no tendría derecho para tranquilizar una claridad que nunca ha sido la mía, y un reposo que siempre me ha resultado desconocido; el que hayan desaparecido significa que yo fui derrotado. Pero, también, que ellos triunfaron; deformados o muertos, aquellos seres no me interesan por lo que son hoy, sino por lo que fueron: entonces, cuando entre ellos y yo existía el acuerdo de una luminosidad que considerábamos inmarcitable, y la complicidad de un amor que sabíamos perecedero. Nunca tuvimos el empeño de la eternidad. Nuestro compromiso era la consecuencia de que siempre estaba próximo el fin, pero también el de amarnos como si aquella ternura fuera inmortal.

NO soy un dios y, como todos los hombres, alguna vez conoceré la luz del último día. Pero he amado la vida lo suficiente como para que aquellas horas no resulten justificables; en suma: para que la muerte no tenga razón contra mí.

RIMBAUD llamó a su época "siglo manual". La nuestra, sin embargo, ha ido más lejos: el maquinismo sustituye a los hombres, y no para destinarlos al ocio que produjo "El Fedón", sino para enviarlos a la cárcel, a la miseria, a la estupidez. Y en la medida en que la interioridad resulta una alcoba vacía; la devoción de la ciencia, que es una forma y la más detestable, del culto a la máquina, seorea en el vacío.

Lo que digo al respecto de la literatura cuenta para mí en lo que concierne a todas las artes. Jamás he creído —y exijo que se me entienda— que el arte, aún el más luminoso, un poema de Mallarmé, un hombre de Rodin, es más importante que la propia vida —hablo de un cierto quehacer amoroso, la discreta lámpara de cartón en la mesa, la penumbra de la última tarde en la prudencia de los espejos; pero también de los niños, de los hombres y las mujeres a quienes no se debe matar, de la medianoche en los pasillos del hospital. Y muchas veces me he preguntado si una página escrita no constituye un testimonio de frustración. Pero algunos hombres se han convencido de que si la historia hace leyes es necesario, a su vez, imponerle leyes a la historia; estos hombres no aceptan que las circunstancias se responsabilicen por ellos y han decidido responsabilizarse por las circunstancias; sustancialmente saben que no es razonable renunciar hoy al honor en nombre de un honor venidero; sienten que es necesario ser honestos hoy y aquí, en la única oportunidad vital que les ha sido dada. A esos hombres se los podrá despreciar, se los podrá injuriar, pero no convencer. Ellos saben lo que defienden y contra qué lo defienden. Y esto es lo que no perdonan los jueces. Pues es natural que un bárbaro destruya lo que da testimonio de su barbarie.

También es cierto que yo no elegí. No escribo porque haya descubierto que la literatura me aproxima a los ángeles. Por lo contrario: me enseñó muchas formas de indignidad. Pero, sencillamente, esta es mi opción, una opción que, lo digo sin mentir, desbarataré el día en que me convenza de que por ella un ser humano perdió su derecho al amor, a la felicidad, al honor. En este sentido no ignoro cuáles son mis limitaciones. Pero si escribo, simplemente, es porque me provoca asco vociferar.

■ LA TUMBA DE CHARLES BAUDELAIRE

*El templo sepultado divulga por la boca
Sepulcral de cloaca que babea cieno y rubies
Abominablemente algún ídolo Anubis
Todo el hocico en llamas como en feroz ladrido*

*Y si el reciente gas tuerce la mecha oscura
Que enjugó —lo sabemos— los oprobios sufridos
También enciende huracán un pubis inmortal
Cuyo vuelo al antojo del reverbero se alza*

*Qué follaje marchito en las ciudades sin atardecer
Votivo podrá bendecir como vanamente descansa
Sobre el mármol de Baudelaire*

*Cañida ausente por su velo de temblores
Esa misma Sombra veneno tutelar
Siempre por respirarse cuando nos aniquila.*

Stephane Mallarmé. París. 1893

Cuando, en fecha memorable del pensamiento poético —15 de mayo de 1871— Jean Arthur Rimbaud escribe sobre el porvenir de la poesía, al tender una mirada hacia el pasado, celebra a Charles Baudelaire como "el primer vidente", "el rey de los poetas", "un verdadero dios". "Las invenciones de lo desconocido exigen formas nuevas", afirmaba Rimbaud. Y sabía, sin duda, que esas *formas nuevas* que estaban a punto de surgir en el *Barco Ebrio*, en el *Soneto de las Vocales*, en *Las Iluminaciones*, en una *Temporada en el Infierno*, mucho heredaban de *Las Flores del Mal*.

Las Flores del Mal, "formalmente mezquinas", según la aspiración del poeta adolescente, pero llenas de ese "nuevo estremecimiento" y de ese "insólito rayo macabro" que Victor Hugo había sabido descubrirles una década antes de la *Carta del Vidente*.

La alquimia, la videncia, el programa poético de Rimbaud que se define como una investigación de lo desconocido, halla un antecedente decisivo en *Las Flores del Mal*, especialmente en el poema *Correspondencias*. Puede afirmarse que este poema da comienzo a una edad de la poesía.

CORRESPONDENCIAS

*Naturaleza, templo de vivientes columnas
Que profieren a veces imprecisas palabras:
Pasa el hombre a través de esos bosques de símbolos
Que lo observan con miradas familiares.*

*Como alargados ecos que de lejos se mezclan
En una tenebrosa y profunda unidad,
Vasta como la noche y la diafanidad.
Se responden colores, sonidos y perfumes.*

*Así, hay perfumes frescos como carne de niño.
Verdes como praderas, dulces como el oboe,
—Y hay otros putrefactos, henchidos y triunfantes.*

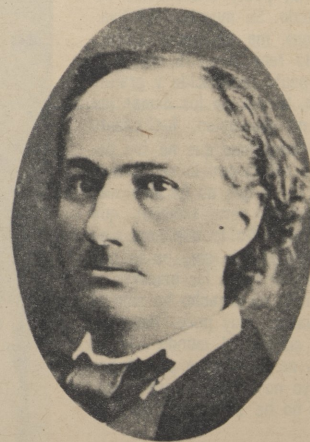
*Con toda la expansión de cosas infinitas.
Como el almizcle, el ámbar, el benjuí y el incienso.
Que cantan los transportes del alma y los sentidos.*

FICHA BIOGRAFICA DE BAUDELAIRE

(tomada de un estudio de Luc Decaunes sobre el autor de *Las Flores del Mal*)

■ 9 de abril de 1821. En el número 13 de la rue de la Hauteefeuille de París, nace Charles-Pierre Baudelaire, hijo de Joseph-François Baudelaire, 61 años, y de Caroline Dufays, 28 años. Cuando el pequeño Charles cumple 6 años, muere su padre. Y, al año siguiente, en 1828, Caroline Baudelaire casa en segundas nupcias con el comandante Aupick. Esta decisión tendrá una influencia primordial sobre la formación y la vida del poeta. "Teniendo un hijo como yo —dirá más tarde Baudelaire— una mujer no debe volver a casarse". En 1833, Charles Baudelaire es internado en el colegio Royal de Lyon, ciudad donde su padrastro ha sido enviado como Teniente-Coronel. Charles no se siente feliz en el internado. Toma conciencia de su destino solitario. Sentimiento de diferencia. Oposición, lucha casi abierta con sus condiscípulos. "En el colegio de Lyon —escribirá Baudelaire en una nota autobiográfica— golpes, batallas con los profesores y los compañeros, pesadas melancolías..." 1836. Regreso a París. Charles ingresa en el colegio Louis-le-Grand, donde hará brillantes estudios. Su personalidad ya se afirma. Baudelaire comienza a escribir sus primeros versos. Uno de sus condiscípulos dirá acerca de él: "Era un espíritu exaltado, a veces lleno de misticismo y a veces de una inmoralidad y de un cinismo que, sin ir más allá de las palabras, sobrepasaban toda medida. Era un excéntrico, transportado de entusiasmo por la poesía, que en toda ocasión citaba versos de Hugo, de Gautier y de otros. Para mí, y para muchos de nuestros compañeros, era un trastornado". En 1839, habiendo terminado sus estudios, Baudelaire sale del colegio Louis-le-Grand y, para consternación de su madre y de su padrastro, declara el propósito de seguir su vocación y consagrarse a la literatura. Surge así entre Baudelaire y su padrastro un conflicto que, a pesar de algunas reconciliaciones efímeras, durará hasta la muerte del general Aupick. En esa época de su vida, Baudelaire vaga, sueña, toma contacto con la juventud literaria de su tiempo y con algunas celebridades, como Balzac. También entonces adopta el comportamiento de "dandy", que él considera un comportamiento superior (elegancia, rebuscamiento en el vestir, originalidad a toda costa). Frecuenta los ambientes de una bohemia depravada que halaga su gusto por lo escandaloso y satisface su curiosidad por lo insólito. En 1840, tiene relaciones con una joven prostituta, Louchette, quien, tal vez, le contagia una enfermedad de la cual nunca llegará a curarse totalmente. Inquieta por estas frecuentaciones, su familia le impone —en 1841— hacer un largo viaje. En Burdeos, Baudelaire se embarca en un velero con destino a Calcuta; pero, muy pronto, decide acortar ese viaje que lo aburrirá frecuentemente. De aquella travesía sólo conservará el eco poético de los climas cálidos y la nostalgia de la Venus Negra. En febrero de 1842 Baudelaire regresa a Francia. Poco tiempo después alcanzará su mayoría de edad y entrará en posesión de la herencia paterna. Ese mismo año se instala en el número 10 del quai de Béthune, el primero de sus numerosos domicilios sucesivos... (En su *Baudelaire*, publicado en 1947, Jean-Paul Sartre nos habla del fingido y enfermizo nomadismo del poeta: "Baudelaire delimitó cuidadosamente la geografía de su existencia, tomando la decisión de arrastrar sus miserias en una gran ciudad, rechazando todos los exilios reales para entregarse, encerrado en su cuarto, a las evasiones imaginarias... Baudelaire reemplazó los viajes por las mudanzas, fingió ante sí mismo la fuga mediante sucesivos cambios de residencia... Herido de muerte, sólo consintió abandonar París por otra ciudad que fuese la caricatura de ésta... Fue él mismo quien descó su parcial fracaso literario y ese aislamiento brillante y lamentable en el mundo de las letras... En esa ciudad tan cerrada, tan abarrotada,

CHARLES BAUDELAIRE



-Cien años de su muerte

-Ciento diez años de sus Flores del mal

esperó que un accidente, una intervención del azar permitiese respirar, diese una tregua al Heautontimorumenos, al "verdugo de sí mismo")... (Se refiere Sartre al poema número 83 de Las Flores del Mal).

EL HEAUTONTIMORUMENOS

(Las Flores del Mal, Poema LXXXIII)

*Sin cólera he de golpearte, sin odio, como un carnicero,
Como Moisés golpeó la roca!*

*Y para que mi Sahara abreve,
exprimiré de tus párpados todas las aguas del tormento!*

*Mi deseo henchido de esperanza
como navío, mar ajuera,
nadará en la sal de tu llanto!
Y resonarán en mi pecho tus sollozos que lo emborrachan
como redobles de tambor guerrero!*

*En la divina sinfonía,
¿no soy acaso un falso acorde?
Es la Ironía voraz pulsándome,
estreñeciéndome de mordiscos,
dando alaridos por mi boca!*

Neggio veneno es mi sangre!

*Soy el espejo siniestro donde se contempla la urpia!
Soy el cuchillo y soy la herida,
la mejilla y la bofetada,
el supliciado y la gran rueda,
la víctima y el victimario!*

*Soy el vampiro de mis entrañas,
—el último de los miserables
que olvidó para siempre la sonrisa
y a risa eterna lo condenaron!*



Baudelaire, por Manet

■ Estábamos en 1842... Baudelaire conoce a Théophile Gautier y a Sainte-Beuve, se hace presentar a Víctor Hugo y escribe numerosos poemas que tan sólo da a conocer a sus amigos. En esa misma época —1842— comienza su relación con Jeanne Duval, quien debía desempeñar un papel tan nefasto en la vida del poeta y, a la vez, ejercer una influencia tan fecunda en su inspiración. Esta joven mulata, corista ocasional sin talento ni gran belleza, era tonta y sin sentimientos. No obstante, Baudelaire estuvo apegado a ella hasta la muerte, pese a sus múltiples infidelidades, a sus incesantes peticiones, de dinero y a la abyección en que vivía. En 1844, la familia Aupick obtiene que se le dé a Baudelaire un consejo jurídico para poner término a la dilapidación de su herencia. Desde entonces, recibirá del notario Narcisse-Désiré Ancelle las modestas mensualidades que le permitirán subsistir. Al año siguiente, es el comienzo de la carrera literaria de Baudelaire, quien se inicia públicamente en el Salón de 1845 y en Corsario-Satán como crítico literario. 1846 es un año de fecunda producción para Baudelaire: publica su primer ensayo estético, "Comentarios sobre el Salón de 1845", donde se destacan sus reflexiones sobre Delacroix y sobre Corot, y publica también dos poemas que formarán parte de "Las Flores del Mal": "Don Juan en Los Infernos" y "A una Malabaresa". En 1847 aparece "La Fanfarlo" (relato donde ofrece un autorretrato, transfigurado apenas bajo el nombre de Samuel Cramer). Se siente luego bruscamente atraído por los problemas políticos; participa en el movimiento social que iba a desembocar en las jornadas de 1848; y, al mismo tiempo, pierde la costumbre del trabajo metódico. En 1848 funda, con Champfleury y Toubin, un periódico revolucionario que, por falta de dinero, no llegará más que al segundo número. Ese mismo año, publica la traducción de "Revelación Magnética", de Edgar Allan Poe, cuya obra le había sido revelada fragmentariamente dos años antes. Desde entonces, Baudelaire continuará, a lo largo de 17 años, la traducción de las obras de Poe en quien reconoce un hermano espiritual y cuyos admirables logros le parecen justificar sus propias búsquedas. En 1851, Baudelaire publica "Del Vino y del Hachich Comparados como Medios de Multiplicación de la Individualidad". En 1852 es su primera relación con la actriz Marie Daubrun; y, en ese mismo año, el nacimiento de su pasión por Madame Sabatier. "La Presidenta", a quien enviará, ininterrumpidamente, durante un lustro, cartas de amor y poemas sin firma. Baudelaire aspira a volver a la literatura de ficción, con el designio —según palabras suyas— "de proseguir la aplicación de la metafísica a la novela". En este sentido, numerosos proyectos quedan en estado de esbozo o de simples títulos. De 1854 a 1855 publica su traducción de "Los Cuentos Extraordinarios", de Edgar Allan Poe, y su ensayo sobre la Exposición Internacional, donde desarrolla ampliamente sus doctrinas estéticas. El primero de junio de ese mismo año, La Revista de Los Dos Mundos publica 18 poemas de "Las Flores del Mal", por primera vez con ese título. La reputación del poeta queda definitivamente consagrada. En 1857 Baudelaire al fin encuentra un editor para sus "Flores del Mal": Poulet-Malassis ("Pollo-Mal-Sentado", si traducimos literalmente. Baudelaire lo apodaba "Coco-Malperché": Coco-Mal-Parado)... "Las Flores del Mal" entran en venta el 25 de junio de 1857. Están dedicadas a Théophile Gautier: "Al Poeta Impecable —escribe Baudelaire— Al Perfecto Mago de las Letras France-

sas. A mi muy querido y venerado Maestro y Amigo Théophile Gautier, con el sentimiento de la más profunda humildad, dedico estas flores malsanas".

■ El 5 de julio de 1857, es decir, apenas unos días después de la publicación de "Las Flores del Mal", un artículo de Gustave Bourdin, publicado en "Le Figaro" y sugerido, probablemente, por el Ministro del Interior, denuncia el escándalo y señala el libro a la justicia. "Hay momentos en que uno pone en duda el estado mental del señor Baudelaire —escribe el delator—. Hay otros, en que uno ya no duda. Casi todo el tiempo, repite monótona y premeditadamente las mismas palabras, los mismos pensamientos. Aquí lo odioso se codea con lo innoble, lo repugnante con lo infesto". La delación produce su efecto: la edición es recogida de inmediato. Se abre un proceso en contra del autor, de los editores y de los impresores. A pesar de la campaña emprendida por los amigos del poeta, acaso con demasiada prudencia, Baudelaire es condenado a una multa de 300 francos que, luego, por intervención de la Emperatriz, se reducen a 50. En los volúmenes aún no vendidos, se suprimen seis piezas consideradas demasiado inmorales: Lesbos, Mujeres Réprobas, El Leteo, A la que es demasiado alegre, Las Joyas y Las Metamorfosis del Vampiro. Con su grandilocuencia habitual, Víctor Hugo escribe a Baudelaire: "Una de las raras distinciones que el régimen actual puede conceder, Ud. acaba de recibirla. Lo que el régimen llama su justicia le condena a Ud. en nombre de lo que él llama su moral. Es ésta una corona más para Ud. Yo le estrecho la mano, poeta!". Y no fue éste el único testimonio de simpatía y de admiración de Víctor Hugo por el poeta de "Las Flores del Mal". Un mes

después del escándalo, Víctor Hugo envía a Baudelaire el siguiente mensaje: "He recibido su carta y su bello libro. El arte es como el azul: campo infinito. Ud. acaba de demostrarlo. ¡Continúe! Con todas mis fuerzas grito ¡bravo! a su vigoroso espíritu". Y dos años más tarde, con motivo de la publicación de un artículo de Baudelaire sobre Théophile Gautier, Víctor Hugo le escribe: "Su artículo sobre Théophile Gautier es una de esas páginas que suscitan el pensamiento. Raro mérito éste de hacer pensar: don de los elegidos. Ud. no se equivocó al prever alguna disidencia entre Ud. y yo. Comprendo toda su filosofía (pues, como en todo poeta, hay en Ud. un filósofo); y es más, no sólo la comprendo: la admito; pero conservo la mía. Nunca he dicho: el Arte por el Arte; he dicho siempre: el Arte por el Progreso. En el fondo, es lo mismo, y el espíritu suyo, tan penetrante, no dejará de sentirlo así. ¡Adelante! es la palabra del Progreso; y es también el grito del Arte. Allí reside todo el verbo de la Poesía. ¿Y qué es, pues, lo que Ud. hace al escribir esos sorprendentes versos de "Los Siete Ancianos" y "Las Viejecitas", cuya dedicatoria tanto le agradezco? ¿Qué es lo que Ud. hace? Ud. camina. Ud. Avanza. Ud. enriquece el cielo del arte con un insólito rayo macabro. Ud. crea un estremecimiento nuevo".

■ En el año de la publicación de "Las Flores del Mal" —1857—, Baudelaire sigue enamorado de Madame Sabatier, la Ideal, a quien, desde hace algún tiempo, envía cartas y poemas sin firma. Con la publicación del libro, cae la máscara del anonimato. La Presidenta le muestra de inmediato el más vivo interés. Pero este amor compartido no soportará la experiencia carnal. Y este fracaso fue uno de los peores en la vida de Baudelaire. De 1858 a 1860 es un período de intenso trabajo para el poeta; y, también, de nuevos cambios de domicilio. A menudo, Baudelaire se traslada a Honfleur para visitar a su madre, con quien se ha reconciliado después de la muerte del general Aupick acaecida en 1857. Baudelaire está lleno de deudas y no gana casi nada. Publica una serie de artículos de crítica literaria y estética, traducciones de Edgar Allan Poe y, el 30 de septiembre de 1858, el Poema del Hachich. En 1860, las librerías lanzan "Los Paraísos Artificiales". Y, en 1861, la segunda edición de "Las Flores del Mal", aumentada con 35 poemas. De 1862 a 1865 Baudelaire continúa la traducción y publicación de las obras de Edgar Allan Poe y hace imprimir 21 poemas del "Spleen de París". Desde comienzos de 1862 la salud del poeta se halla en pésimo estado. Siente los profundos embates de la enfermedad que contrajo en su juventud y de la cual se creía completamente curado. No escribe más, pasa su tiempo errando por las calles, "mirando pasar las cabezas de muertos". Sus preocupaciones económicas lo atormentan. París le asquea. En abril de 1864 decide partir para Bélgica, donde espera ganar algún dinero dictando conferencias. Esta experiencia será un nuevo fracaso, no sólo financiero sino también moral. Su decepción, sus miserias de toda índole le inspiran un libro estallante de odios por Bélgica y por sus habitantes. Recorre todo el país, acumulando anotaciones venenosas. Al mismo tiempo, sueña con publicar sus obras completas para asegurarse cierta tranquilidad material. Pero, también en este sentido, todos sus intentos fracasan. La enfermedad avanza rápidamente. A comienzos de marzo de 1866, mientras visita con unos amigos la iglesia de Saint Loup, en Namur, cae desvanecido. El fin ha llegado. Atacado de hemiplejía y sin uso de palabra, se le traslada apresuradamente a Bruselas. Su inteligencia permanece intacta, pero el infeliz afásico apenas logra pronunciar unas confusas palabras. Después de diecisiete meses de martirio, muere en París, el 31 de agosto de 1867. El 2 de septiembre fue sepultado en el cementerio de Montparnasse. Ante su tumba, su amigo Théodore de Banville pronunció las siguientes palabras: "Baudelaire, como Balzac, como Daumier, como Delacroix, aceptó totalmente al hombre moderno; lo aceptó con sus flaquezas, con su gracia enfermiza, con sus aspiraciones impotentes, con sus triunfos donde se mezclan el coraje y el llanto... Sí, Baudelaire fue el hombre, fue el artista, con toda su vivificante tristeza... Baudelaire amó el sufrimiento, lo idolatró en sí mismo y en los otros; lejos de ocultarlo y de negarlo, lo cantó, lo celebró como el único medio de redención que Dios nos haya concedido".

DENTRO de la vertiente de la pintura actual venezolana, un nombre merece especial interés: Alirio Oramas. Su trayectoria es sumamente conocida. Nacido en Caracas (1924), formó parte del grupo de pintores que egresaron de la Escuela de Artes Plásticas "Cristóbal Rojas" el año 1947, donde se hallaban pintores como Carlos Cruz Diez, Luis Guevara Moreno, Mario Abreu, Ramón Vázquez Brito y otros. El Premio Nacional que le fue otorgado en el Salón Oficial de Arte Venezolano el año 1951, le permitió viajar a Europa para perfeccionar sus estudios. El contacto con la pintura de postguerra abrió en su espíritu nuevas posibilidades creativas, de ahí que a las experiencias de estudiante en nuestro país, se sumaron las adquiridas en el conocimiento del Arte Contemporáneo: París. Antes del viaje, despuntaban en sus obras (al igual que en la mayoría de su promoción), una asimilación de las pinturas picassianas. Cierta expresionismo en el tratamiento de las formas, aunado a una temática de tipo americanista, donde el símbolo es apenas una ventana entreabierta para sugerir un paisaje amplio, luminoso, enmarcado dentro de una mañana surrealista. Cierta confrontación con el folklore y nuestra historia.

En su serie de pinturas "Papagayos" (1951) abundan yuxtaposiciones de colores azules, azules-verdosos, rosas, resguardando cierta atmósfera, cierto paisajismo que, sin estar sujeto al tradicionalismo, vislumbra una vivencia particular. Algunas líneas irregulares estructuran espacios vacíos. El Papagayo es un título, y la obra, una sugerencia en la que el espectador se identifica con un lineamiento, con un esquema exclusivamente esteticista.

ESTUDIOS EN PARÍS

París, laboratorio de investigación, caja de resonancia de las corrientes pictóricas desde principios del siglo XIX, fue decisivo en la formación de Oramas. El Abstraccionismo a lo Max Bill (Suizo) y Mondrián (holandés) surcó su pasión por la plástica de la geometría, por el ordenamiento del caos, por cier-

ta correspondencia entre la disciplina, la emoción y las fuerzas derivadas del subconsciente. A las formulaciones provenientes de un realismo de contenido y no de concepto, sucede una combinación de formas organizadas, trasunto de un imperativo en el que el lenguaje plástico conforma sus propias interpretaciones. Aunque no podría situarse por su proposición formal, pero sí por el concepto, dentro de una línea abstracta pura, matemática, anuncia un afán de selección, de utilizar formas con sujeción a un color que vibra bajo un presupuesto tonal. En la Galería Arnaud (1953), conjuntamente con Aimée Battistini, expone estas experiencias plásticas.

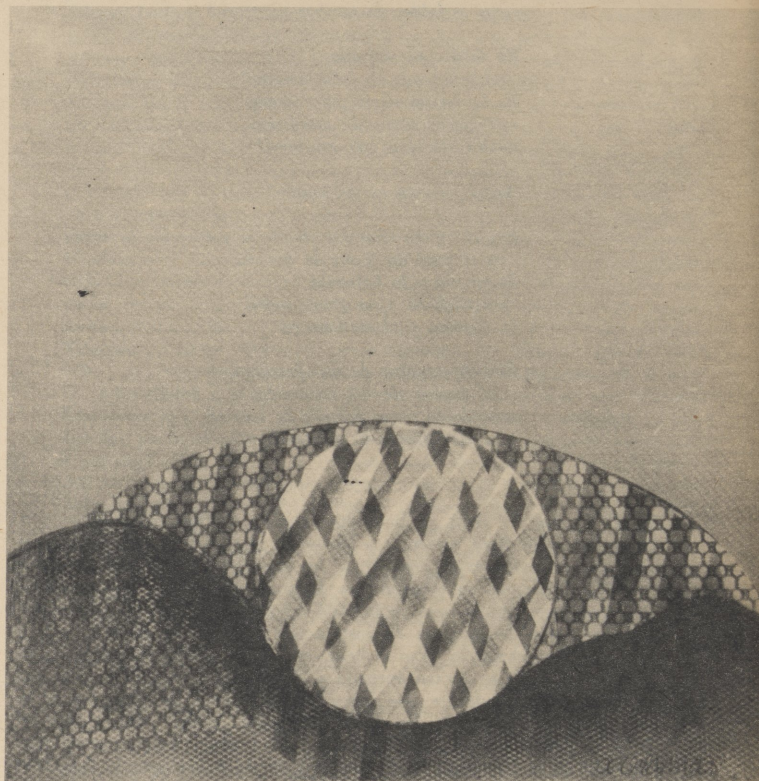
PERIODO DE ABSTRACCION

El triunfo del Arte Abstracto con su sistema regulado de cuadrados y rectangulares y con una selección de colores, sumamente planos, se produce hacia 1921. Su concepción se proyecta verticalmente hasta nuestros días. Oramas, que desde el año 1951, se hallaba en París, fiel a sus principios de que el hombre es "acción ante la creación", se alista en definitiva en el nuevo movimiento. De ahora en adelante, su planteamiento se caracteriza por formas planas, rectangulares que cobran su dinámica en un espacio bidimensional. El movimiento se obtiene debido a la posición y desplazamiento del elemento compositivo. Todos estos experimentos concluyen con el mural que se halla en la parte superior de la Biblioteca de la Universidad Central (1953-54). Cuadrados de regular tamaño, se mueven dentro de un cuadrado mayor en posiciones angulares. El color deja de ser un fiel estatuto de simbología y traduce una emoción comprimida que define al hombre y a la naturaleza en su proyección ideal, infinita. 1959 es año de transición de sus investigaciones abstractas.

ASIMILACION DEL INFORMALISMO

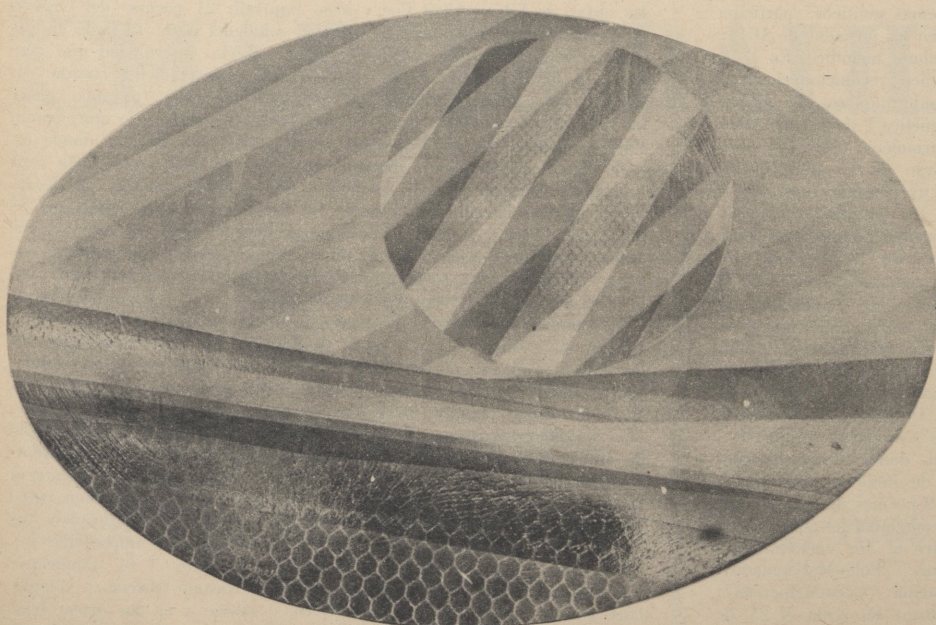
El Informalismo es la pintura en boca en los años que siguen al Expresionismo y al Expresionismo-abstracto. Sus

ALIRIO ORAMAS



"paisaje lunar"/1967

UNA TRAYECTORIA VISUAL



"óvalo en azul"/1967



creadores, la mayoría españoles radicados en París: Canogar, Saura, Millares etc., proclaman el gesto y la mancha y luego la materia como elementos constitutivos de esta corriente. El gesto, el dibujo deviene una escritura automática que describe situaciones anímicas proyectadas desde el inconsciente. El dibujo, alimentado por la destreza y la agilidad, es actitud, es espejo del alma nerviosa. azarosa del pintor, del hombre que se perpetúa en el caos, flagelada su conciencia por las presiones, por la bancorota espiritual de su tiempo. El dibujo, la mancha, el gesto, justifican una visión de la realidad a veces deformante, agresora ante el drama, ante el espectáculo, del mundo. Alirio Oramas, que se halla en un segundo viaje en Europa y animado por las búsquedas del presente, hace suyas las nuevas proposiciones. Aparecen en sus telas manchas blancas, materia chorreante, periódicos pegados en continuo desorden, en desbarajuste emocional, donde asoma una figurita de futbolista, o un torero o una dama encopetada, sonriente. "Ensamblajes" es su tela fechada en París, 1960, "Homenaje a Títo" en Roma, 1961, "Espejo Mágico", en Madrid, 1961.

UN LENGUAJE, UNA VISION PERSONAL DEL MUNDO

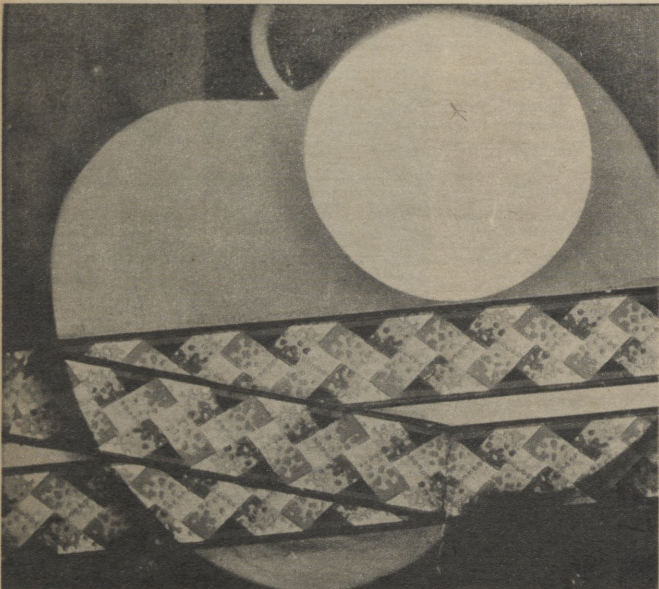
De nuevo en Venezuela desde 1964, y trillado el bagaje de sus impresiones adolescentes, impresas en frescas imágenes de los "Papagayos", la toma de conciencia, la posición del hombre ante el Arte y la naturaleza y sus significaciones subyacentes en un arte de raciocinio y de perspectivas analíticas del geometrismo, la empresa libertaria, desencajante del espíritu en diagramas automáticos del Informalismo, Oramas parece hallar una fusión entre lo subjetivo y lo objetivo, la apariencia y el designio, la trasmutación y la trascendencia, lo cognoscitivo y lo sensitivo. Estructura sus nuevas composiciones con colores azules, verdes, rojos, violetas, sumergidos en una atmósfera irreal, donde aflora un mundo hiperbó-

reo. Atento a la avanzada de la Tecnología, cambia el método de la pintura tradicional, y emplea nuevas técnicas. Utiliza el spray que deja transparentar en finísimas capas, en una serie de pequeños círculos que modela con paciencia de artesano medieval. Un corte de plantillas sirve de vehículo para el logro de estas singularísimas creaciones. La forma es ya la imagen reposada, que se moviliza gradualmente, debido a la variedad de los tonos en una superficie oval, esférica, cuadrada dando la impresión de que consciente o inconscientemente organiza, bajo la mirada selectiva, un mundo sumamente personal, un camino de seguridad, una visión individual, producto de la experiencia y el trabajo consecuente.

ADHESION AL EXPANSIONISMO

A principios de año (1967) funda conjuntamente con Omar Carreño, Rubén Márquez y Andrés Guzmán, el movimiento que se han dado en llamar "Expansionismo". Una suerte de neo-logia plástica, donde el espectador es el principal activante. Un Arte que por su teórica y aplicación no podría denominarse Arte, sino Anti-arte. Sus obras, por la presentación misma, ofrecen rasgos de una geometría depurada, ligada a una simbología de presunción poética, lirista, donde el sentimiento personifica, en la ambivalencia, una cualidad anímica especial.

Alirio Oramas, pintor venezolano por conciencia y nacimiento, confirma en sus nuevas realizaciones, una plástica no particular, sino general, trascendente; quizá, por su obra ya significativa y de correlación entre artista y público, le ha merecido las ya variadas recompensas, entre ellas, una distintiva, el Premio Nacional (1951), Premio "Andrés Pérez Mujica", Valencia, 1966, Premio "Creole" en el Salón D'Empaire de Maracaibo, 1966 y recientemente, el Premio "Arturo Michelena" del Salón de valoración, de contemporaneidad artística, dentro de un medio que ya comienza por fuerzas históricas, a desvincular el tradicionalismo y el localismo, ante lo universal.



"manzana cuadrada de ciudad"/1966

■ Luís José Bonilla



frescos de Durbán

JOSE D. BENAVIDES

En la caraqueña Iglesia de San Agustín, de Cristo a Isleños, hay unos frescos poco conocidos de Ramón Martín Durbán, ese artista sin edad, de espíritu dulce y quietamente inquieto, misántropo y triste, afable y sencillo, cuya bondad se une a una callada labor continua de muchos años, siempre sereno y siempre idéntico a sí mismo, hoy aquejado de mal que parece irremediable.

Durbán hizo el retrato de la mayoría de nuestros escritores y las ilustraciones de muchos de sus libros, que luego donó con desprendimiento poco común y pródiga generosidad. Y por ahí andan sus alumnos de la Escuela de Artes Plásticas "Cristóbal Rojas" que lo recuerdan con adhesión fraterna.

Pintor atento, Durbán mira deteniéndose, colmándose en la mirada, reposando en las cosas, derramándose en ellas. Ama la forma expresiva, por el contraste de raíz hispánica, complaciéndose en la materia, no por el tono, porque es un artesano modesto: un hombre. Mira las cosas y las figuras, las sitúa, las vuelve a mirar, las recorre en todos sus contornos y las posee, sin suspender la realidad.

Esboza, estudia, aprende y va cercando el objeto. Esta espera está poblada de signos de interrogación, del descubrimiento de eternidades, de estructuras atremecidas, aferrándose a los resplandores vivos. Proceso de creación lenta, ordenada, sin objetivos finales.

Los frescos que Durbán ha realizado en la cúpula del Templo de San Agustín tienen una persistente, tangible fragancia agreste, un sabor acre de campo y misticismo, con angelotes rozagantes, extasiadas y melancólicas; formas femeninas de aldea, con sabor tierno, primitivo, permanente. Tan humano, tan auténtico, tan veraz, que un grupo de la composición lo integran religiosos Agustinos en actitud de plegaria y escucha, en horas de Angelus, respondiendo a modelos vivos de la comunidad de entonces, en cadena de vivencias arrastradas suavemente por el pincel.

San Agustín adiestrando a sus hijos, aparece como Obispo Fundador de la Orden. Cada una de las cuatro pechinas está reservada a un evangelista: San Marcos, San Juan, San Mateo y San Lucas, llenos de plenitud y misterio.

La obra conmueve por su candor, los trazos de colores cálidos, ardientes y rescatados, y algunos delicados, leves, con intención de echar a volar.

La construcción por el color está cerca de una concepción musical, con delicado linaje, desprendiendo un carácter ornamental y poético. Las imágenes surgen con frescura y espontaneidad, metáforas plásticas de los "pintores de la realidad".

A los 18 años, Durbán había obtenido el Segundo Premio Nacional de Pintura en España, y dos años más tarde le concedían el Primer Premio. El severo crítico Juan de la Encina publicó en "El Sol" de Madrid, aquel diario doctoral orientado por José Ortega y Gasset, varios ensayos analizando la pintura del joven laureado.

Poco aquí, ahora, en la Residencia de los Padres Agustinos, se carece de precisiones respecto a la enfermedad, al domicilio del artista e incluso sobre la época en que Ramón Martín Durbán pintó los frescos de la cúpula de la iglesia, templo que ha sufrido varios avatares. Cuando llegaron los Agustinos por vez primera a Caracas, les concedieron para el culto una Capilla, dedicada a María Auxiliadora, propiedad de Jesús María Trujillo. Debieron atender a todos los gastos, mensualmente, y pagaban una pequeña renta por una casa-habitación, adjunta a la capilla. Hasta 1914 en que Trujillo reclama la devolución como propiedad personal. El Arzobispo Monseñor Rincón González decide en 1917 comprar la Capilla, con todo lo que tenía, menos la Custodia, que hubo de abonarse aparte. Poco a poco, la Capilla y la casa se van convirtiendo en Templo y la casita en Residencia y la Residencia en Escuela y después en Colegio Fray Luis de León. En las cercanías, en lo que se denominaba "La Yerbera" surge la primera urbanización de Caracas, que toma su nombre del Templo: San Agustín del Norte y del Sur.

El Santo que abrazaba, de una vez para siempre, todas las culpas del mundo, para quien el hombre está hecho de desmoronamientos constructivos, consideraba peligroso desear demasiado. Pero quien no desea demasiado, tal vez no sea digno de lo escaso que consiga.

Qué poderosa humildad la de San Agustín cuando dice: "No desdeñes, Señor, a esta brizna gloriosa y sedicente". En la humildad de San Agustín y de sus seguidores se encuentra un latido poderoso de la vida, que no vacila en quedarse desnuda de cara al universo. Ejercicio espiritual para el cristianismo: darse para enriquecerse. Despojarse para amarse. El ser cristiano es llevar a cuestas una tremenda nostalgia de absoluta perfección.

No es frecuente que Venezuela, abanderada de la arquitectura en América Latina y con un porcentaje de construcción impresionante, inaugure salas de teatro. Nosotros lo hacemos hoy y es casi seguro que nos tilden de locos por haberlo hecho... Margot Contreras nos habla así en la inauguración del Teatro de Cámara de Caracas. El público tiene la impresión —y Margot lo ha reafirmado con sus palabras—, de que está asistiendo a un acto que se sale de lo común: la culminación de un propósito que comprende largos años de esfuerzos, de sinsabores, de contrariedades. Pensamos que, efectivamente, la obra realizada por Irma y Margot Contreras, en la cual han invertido todos sus recursos, todo su entusiasmo, toda su fe, tiene algo de descabellada, de quijotesca. Sin embargo, aquí están los resultados. Y al ver este hermoso edificio de líneas modernas, en el cual se conjugan lo mejor del funcionalismo y el buen gusto arquitectónico; al ver el pequeño teatro, las salas de ballet, las oficinas, ese conjunto de dependencias hábilmente resuelto en un espacio relativamente pequeño, pensamos que solamente un amor desaprensivo e ingenuamente pleno por las cosas del arte puede llevar a dos personas, como ahora a las Contreras, a invertirlo todo para ofrecer a la ciudad una obra que está llamada a constituirse en centro insustituible de confluencia artística.

"UN NUEVO TEATRO PARA CARACAS"

Tal como hace años lo concibieran Margot e Irma Contreras, el teatro de cámara construido por ellas debería ser suficientemente estímulo para que una nueva modalidad teatral surgiera en el país, bajo la responsabilidad de sus más jóvenes y reconocidos directores y dramaturgos. Los resultados no se han dejado esperar: en el hermoso edificio que los transeúntes contemplan con admiración, a una cuadra de la Avenida Andrés Bello, en una zona tranquila pero muy cercana, no obstante, del tráfico intenso de la avenida y del local de la Asociación Venezolana de Periodistas, funciona ya, desde hace algunos meses, el más ambicioso y decidido grupo teatral con que haya contado nuestra ciudad: el Nuevo Grupo, con una hábil y laboriosa Junta de Promoción, integrada por importantes personalidades de las ciencias, las finanzas y las artes; una Junta Directiva que componen Isaac Chocrón, Miriam Dembo y Román Chalbaud; un excelente grupo de actores. El Nuevo Grupo se propone "despertar afición al teatro entre las nuevas generaciones y estimular la creación de un repertorio venezolano que impulse decisivamente su conocimiento tanto en el país como en el exterior". La proposición es excelente, importante, aunque no es la primera vez que un grupo teatral se traza idénticas líneas de trabajo entre nosotros. Sin embargo, en el caso del Nuevo Grupo, sí es sorprendente encontrar junto a las intenciones originales, una acción coherente y una rígida organización. Que un grupo teatral comience sus actividades con un elenco de sesenta actores, el estreno de una obra venezolana, otras dos obras en ensayo, una revista especializada y un plan de trabajo que cubra todo un año, si es un hecho que debe llamar la atención en nuestro país y un esfuerzo digno de aplauso. Los integrantes del Nuevo Grupo reconocen que el éxito de su empresa se debe a dos factores fundamentales: de un lado, la acertada determinación de Margot Contreras de arrendar el teatro a un grupo estable. Por otra parte, la actividad incesante y el optimismo surgidos a lo largo de la formación del nuevo equipo teatral.

La idea de integrarse en un grupo que mantuviera una producción ininterrumpida de obras

teatrales, surgió como resultado del éxito que obtuvo la anterior pieza de Isaac Chocrón, "Asia y el Lejano Oriente".

—La obra fue dirigida por mí y producida por Miriam Dembo —declara Chalbaud—. Nos convertimos, inesperadamente, en productores teatrales. Pensamos que si habíamos tenido éxito en ese primer ensayo, podíamos muy bien convertirnos en productores permanentes de teatro. Así surgió la idea del Nuevo Grupo.

El equipo se fue ampliando a medida que la idea tomaba cuerpo. Así se formó la junta de promoción, en la cual participan conocidas figuras como Guido Bermúdez, Oscar Bustamante, Samuel Dembo, Francisco Mendoza y Marcel Roche. Esta junta tiene a su cargo las responsabilidades financieras y administrativas. De este modo, actores y directores, en cierta medida, corren con un peso menor: su responsabilidad se limita al aspecto artístico.

El Nuevo Grupo ha planeado establecerse como un teatro verdaderamente profesional.

—En este sentido —nos dice Chalbaud— pensamos pagarle a los actores. Por supuesto, siempre dentro de los límites del teatro, que difieren mucho, por ejemplo, de los de las televisoras, económicamente hablando.

De esta manera pueden lograrse elencos más o menos estables, como lo requiere la planificación del Nuevo Grupo.

En el caso de *Tric-trac*, la obra de Chocrón que inició las actividades del teatro —nos aclara Chalbaud— como usted sabe se monta con dos elencos: uno de mujeres y uno de hombres. Se hizo así porque de tal modo fue concebida originalmente por su autor. Ahora bien, este doble elenco nos permite alternar los dos equipos de actores y les brinda a esos mismos actores una mayor libertad, les exige un esfuerzo menor.

—¿En estos dos elementos descansa toda la responsabilidad del Nuevo Grupo?

—No, el número de actores es mucho mayor. Por ejemplo, el 29 estrenamos *Raíces*, obra del dramaturgo inglés contemporáneo Arnold Wesker, que ha tenido un éxito total en todo el mundo. La obra será dirigida por Romeo Costea, con un elenco distinto del que actúa en *Tric-trac* y con la participación de América Alonso. Y más adelante, exactamente el 13 de octubre, estrenamos *Fiésole* de José Ignacio Cabrujas. Esta obra estará dirigida por Herman Lejter y actuarán en ella el mismo José Ignacio Cabrujas y José Antonio Gutiérrez, con otro elenco distinto. De manera que son tres elencos diferentes. Así lo hemos planificado. Que cada obra cuente con un elenco especial, porque esto nos permite tener, por ejemplo, una obra en el interior y otra aquí, o tres obras al mismo tiempo en diferentes lugares del país.

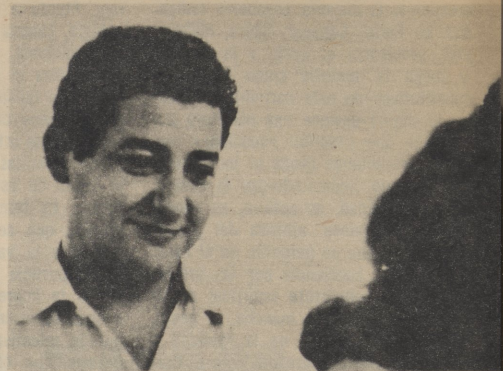
—¿Qué otro sentido tiene contar con una diversidad tal de elencos?

—Tiene otro, que nosotros consideramos importantísimo: nos permite hacer teatro de repertorio, lo cual constituye una de las máximas aspiraciones del Nuevo Grupo. Es decir, aquí siempre que se monta una obra, permanece uno o dos meses en cartelera, según el éxito que tenga. Esto obliga al actor a un esfuerzo inaudito: trabajar todas las noches y los domingos hasta dos veces. Con el sistema de repertorio el actor descansa mucho más, porque las obras se alternan, y esto le permite dedicarse en los días en que su obra no va, a sus otras actividades.

—Y en cuanto a los directores, ¿piensan mantener ese criterio de tener un director distinto para cada obra?

—Sí. Entre otras cosas, porque a pesar de que yo soy el director titular, no podría humanamente dirigirlas todas. Por eso hemos impuesto el criterio de inviar a otros directores, como en

CHALBAUD



NUEVO

CHOCRÓN



TRIC-TRAC/grupo femenino



FRANCISCO DA ANTONIO

mario abreu



Desde los primeros repechos de Monte Piedad, en la improvisada terraza frente al cuarto-taller donde se instaló Mario Abreu a su vuelta de Europa, en 1961, Caracas parece conservar su primigenia estampa guzmancista, su pulcra fisonomía litográfica de los años ochenta en la que se descubren el seco maderamen de la estación del ferrocarril de Caño Amarillo y los ornamentados muros del Palacio de Santa Inés. En las alturas de El Calvario la cúpula de la vieja Capilla sobre vive en el tiempo su soledosa estructura amarillenta tras de cuya eminencia el Ángel del Arco Federal desdibuja su enmohecida corona de laureles. Al otro lado del valle, el Palacio de Miraflores erige su blanco cuadrilátero coronado de pizarra escarlata frente a la accidentada geometría de concreto que recorta el paisaje brumoso de la Cordillera Litoral.

A unas cuadras de distancia, allá donde termina la frondosa arboleda del olvidado parque, la Santiago de León metropolitana trepida el tráfago estridente de las últimas horas de la tarde: los obreros abordan los pobres autobuses sub-urbanos y en los cien mil bares de la ciudad las "roc-kolas" encienden su música insultante como un agudo pálpito irreconocible. La noche recoge los cadáveres alcohólicos desterrando sus despojos inútiles; luego amanecerá en torno a la miseria y al confuso esplendor del tiempo que vivimos: esta sería la Caracas, llena de contrastes y de luces, que Mario encontraría a su regreso. Ocurre, sin embargo, que después de diez años de ausencia no es tan fácil comenzar a pintar como en 1949; el ritmo de la vida de entonces ya no existe y el nuevo enfrentamiento con la luz de los trópicos no ha podido menos que aturdirle. Y pese a la circunstancia de hallarse entre los suyos, Caracas le conmocionará tanto como ayer París. El crecimiento de la ciudad aumentó la soledad de las gentes convirtiéndolas en habitantes desconocidos.

Años atrás, ayer, un aroma telúrico precipitaba sus esencias vegetales en el cauce presagioso de la pintura venezolana: Abreu inauguraba una nueva visión que enfrentada a la paisajística vernácula reclamaba para sí un nuevo enfoque, si bien más restringido que el naturalismo panorámico, más rotuado en cambio por su mayor introversión espiritual. Tratabase en efecto de aprehender la fuerza sustantiva de la naturaleza y de expresar en su magnificencia lo más particular del país esmeralda. Si se objetara que su actitud deriva de la lección del "Círculo de Bellas Artes" cuyo ejemplo había de conducir más tarde o más temprano a un paisajismo de otro orden, repararíamos de inmediato en la circunstancia por la cual el "Círculo" trajo una posición fundamentada en el impresionismo y nada más lejos de la cultura impresionista que la visión de Abreu.

Por lo demás, la Escuela de Caracas no fue una acción tan novedosa

como pretendió verla Enrique Flanchart en 1920. Tal como señalábamos en otra parte, "la diferencia entre el paisajismo de Tovar y Tovar y el de los pintores del Círculo es primordialmente una diferencia de concepción y las diferencias temáticas no son sino resultado del cambio sufrido por la concepción. Sólo en este sentido puede hablarse de una paisajística en Tovar y otra de nuevo tipo para la gente del Círculo. Y aún pudiéramos decir que la diferencia entre lo anterior y lo nuevo es más aparente que sustancial. Si comparamos un paisaje del Tovar de 1880 y tantos con otro del Monasterios de 1924, por ejemplo, puede ocurrir que la sensación formal sea idéntica y que las diferencias objetivas deriven tan sólo de la nueva concepción visual".

(1)

Con toda razón dirá Sergio Antillano en su "Crónica General del XI Salón Oficial", correspondiente a 1950, que en Abreu descubría un pintor "afiebrado, dramático, inconforme. Expone dos cartones enormes que constituyen manera armónica, donde pese a su brillantez los colores cálidos no hieren ni deliran. Sugestivos cuadros, frente a los cuales se nos hace imposible permanecer indiferentes". Sin embargo, en Abreu se gestaba algo más que un paisajista y en su obra encontrarían lugar la imponente presencia de los enmascarados capataces del mito, el disco amarillento de las primeras lunas de equinoccio, la visión de una tierra y de un acontecer que precisaban ser redescubiertos.

Se trataba tan luego del arte menos intelectual realizado por artista venezolano alguno, inclusive Armando Reverón, en cuya obra preñada de incontestable sabiduría las concepciones aspiran a un orden formal absoluto, a una dimensión metafísica ajena a toda referencia literaria. En Reverón la pintura deviene luego de un proceso de despojo y de síntesis, de consciente inmersión en el color abundoso de los impresionistas, primero; después en el ámbito desolado y ascético de la luz litoralense y ya en los últimos años, en el torturante mundo del maleficio y del misterio, en una obra en la cual se constatan un ininterrumpido proceso de búsquedas y cambios y una "acendrada elegancia íntima", tal como la definiera en cierta ocasión Mariano Picón Solas.

Si volviésemos la vista a los inicios plásticos de Abreu, hallaríamos a un pintor de temas prosáicos, atraído como casi todos los jóvenes de su generación por las estampas en boga: las soledosas calles y barriadas sub-urbanas de aquella Caracas de los años cuarenta que entonces emprendía su interminable metamorfosis urbanística. Poco más tarde, durante su tránsito por la Escuela de Artes, Plásticas. Mario aprenderá cómo el color posee en Gauguin más allá de las simples identidades, una dimensión sui-géneris y que la poesía arcaica de Rousseau atesoraba un punto de partida para muchos caminos, acaso para el propio camino de un hombre como él. Y ya en el Taller al cual se incorporó desde su apertura en 1948, la confirmación de sus

mario abreu



MARIO ABREU





EL FARO MAGICO / 1966

SUPLEMENTO Nº 9 | imaGen

opias búsquedas: las respuestas más ciertas a los imperativos del instinto y a su pasión por Van Gogh y por los "fauves"; la certidumbre de cuanto en Max Ernst, fosforecía con pálidos efluvios y ordenaba las referencias de las cosas como materias desconocidas y antiguas. O en Wilfredo Lam donde advierte una potencia mítica revelada con inéditos signos que en José Clemente Orozco estremece con acentos dramáticos.

Pero el Taller habrá de constituir un momento decisivo en la pintura de Mario, que poco tardará en testimoniar su reciedumbre con aquel sugerente "Retrato de Pablito" al que suceden la enojada riqueza de "La mujer del loro", "El paisaje del Yaracuy" —suerte de gran tapiz decorativo— y el "Paisaje de los Andes" cuyas secretas fosforescencias anunciaban el universo vegetal que luego del grafismo descarnado de "Los esqueletos" había de centellear en la enrevesada fronda de sus "flores", en la dinámica de sus "diablos" y en el rojamarindigo de sus "gallos". La pintura de Abreu se encontraba en su punto más alto.

Y es precisamente en estos momentos, a nivel de su exposición en el Museo de Bellas Artes, en 1951, cuando surge la primera y la más dura crítica. Manuel Trujillo desde "El Nacional" plantea en forma terminante: "Este problema de lo 'figurativo' es de lo más desorientado en la pintura de Abreu. Si en algunas de sus telas, por lo simplemente decorativo, llega a buenas realizaciones, en otras, por el contrario —aquella de las hojas y las flores rodeando a un hombre apenas adivinado por una absurda y anti-rítmica sucesión de 'puntos'— se aproxima a soluciones de estudiantes de primer año". Trujillo se imagina entonces al pintor: "me lo imagino construyendo, mentalmente, con ese sufrimiento del verdadero artista, la armazón ósea de su obra. Abreu no termina, no finaliza de destruir la sensación de la línea objetiva transmitida a su emotividad de pintor. Abreu no desea —claramente se ve— desterrar lo objetivo de su sensibilidad plástica. ¿Por qué? ¿Qué busca Abreu tratando de olvidar los años abstraccionistas?" (2)

¡Los años abstraccionistas! Ahora ya no importaba la afirmación de una personalidad si tal afirmación no se cumplía en el terreno del purismo abstracto-concreto: fuera de ello todo lo demás resultaba anacrónico, inútil. El conflicto había llegado finalmente hasta nosotros y la confusión era tal que el abstraccionismo geométrico, como por fuerza de un determinismo incontestable, se perfilaba en la ortodoxia del momento como la expresión plástica definitiva. Los comentarios de Trujillo, como es fácil colegir, respondían a tal comportamiento; a ese planteo unifocal del triunfo ecuménico e intemporal de la abstracción-concreta. En su crítica, en último análisis, corría implícita una requisitoria de más vastos alcances en lo que respecta a la obra de quienes aún no habían marchado a Europa, de quienes formaban los cuadros más activos del Taller.

Ahora procede dejar constancia que la fundación del Taller Libre constituye uno de los acontecimientos capitales de la cultura venezolana del siglo XX. Nacido al calor de una legítima rebeldía y en momentos particularmente conflictivos de nuestro acontecer contemporáneo, el Taller se convirtió de inmediato en el catalizador de la inquietud cultural más revolucionaria de la mitad del siglo y en el comando general de aquella estupenda insurrección artística que había de anticipar, entre otras cosas, el desarrollo de las nuevas corrientes en el aún tranquilo cauce artístico nacional: en momentos que Venezuela conmemora el cincuentenario de la muerte del pintor Arturo Michelena, cuyos restos reciben los honores del Panteón de los Héroes, el Taller abría sus puertas a una generación llamada a officiar el funeral de las concepciones plásticas del país parroquial. Simultáneamente cumplía la importante misión de apuntalar en el ambiente las búsquedas de quienes incursionaban por esos mismos días en el cambiante panorama europeo. Estas serán las razones que harán decir a José Gómez Sicre que el Taller representaba "el primer paso de afianzamiento de la nueva generación de artistas venezolanos". (3)

Y en efecto, a estas alturas la rebelión desbordaba las inestables barreras del conformismo y arremetía contra los últimos argumentos de aquellos que se escandalizaron ante las exposiciones del Liceo "Fermín Toro" o ante la vista de la "Exposición Panamericana de Pintura Moderna" exhibida entre agrios comentarios en el Museo de Bellas Artes en febrero de 1948. En julio siguiente Mateo Manaué inauguraba el Taller con una colección de dibujos y tintas en cuyos arabescos esplendían, como desde una larga noche equinoccial, las iluminaciones de sus graves mujeres embrujadas. A fines de ese mismo año, Sergio Antillano escribirá, a propósito de la muestra de Luis Guevara Moreno en el Taller, que ella señalaba "una situación semejante a la que viviera en 1913 aquel grupo de jóvenes que se acogió a las toldas del Teatro Calcaño para 'pintar, recitar y hacer versos', conforme explicara Jesús Semprún en crónica publicada por el "Cojo Ilustrado". El grupo cumplió una labor inmensa de derribo y construcción. Lo que hizo y lo que pudieran hacer cada uno de sus integrantes es cosa que pertenece a la historia. A la mejor historia. Por eso decimos que esta situación de hoy —en la que la exposición de Guevara Moreno es un hito— resulta como aquella, una situación de "borrón y cuenta nueva". (4) De "borrón y cuenta nueva", en efecto: la discriminación de ayer pasaba a un segundo plano y la nueva pintura alcanzaba sus primeras victorias descerrajando las puertas de la renovación en todas las direcciones.

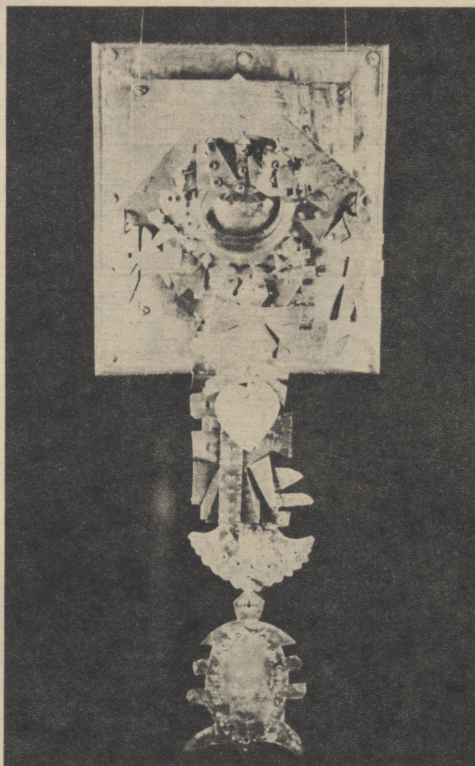
Días difíciles y magafícos. En enero de 1949 Alejandro Otero mostró sus apasionantes series —de los espejos y candelabros, cafeteras y cráneos— en el Museo de Bellas Artes donde un mes más tarde el Salón

mario abreu



EL ANO DE

EL COMETA / 1965



SANTUARIO DE LOS RACOS



Oficial recogería el testimonio combatiente de una promoción en franca rebeldía.

Así las cosas, en marzo de 1950 y cuando ya las posiciones se habían consolidado, "Los Disidentes" arremetieron desde París con el primer número de una publicación que quiso ser vocero de una rebelión técnica y trinchera de contiendas individualizadas. Dentro de este orden de ideas se evidencia que los *disidentes*, entendidos como actitud polémica más que un estímulo y apuntalamiento solidario a la libertad de búsquedas planteada entre nosotros, devino en traba para a quélos que, investigando en niveles expresivos diferentes, se encontraron de pronto frente a una plataforma conceptual avasallante, aparentemente infalible y última.

El choque, por lo demás, no tardaría en hacerse sentir y a un mes escaso de la "Muestra de Pintura de Hoy" con la cual celebró el Taller su tercer aniversario, en 1951, el cisma afloró a la luz pública. Lo cierto es que el Taller había cumplido su misión y ya no volvería a repetir aquella combatiente etapa que ahora tocaba a su fin. Como por paradoja y como testimonio de natural solidaridad, algunos de sus miembros figuraron también en el aparato "disidente", aun cuando la ortodoxia preconizada por el grupo de París representara el reverso y negación de sus propias búsquedas, de la obra que pese a su repudio implícito, continuarían realizando hasta el momento de su llegada a Europa. La "Exposición de las Nuevas Generaciones" organizada un año más tarde por el pintor José Fernández, miembro con Rafael Rivero Oramas de la primera Directiva del Taller, más que el testimonio de una empresa vigente constituyó la confirmación de un brillante período definitivamente cancelado.

¿Cuántos no estarían condenados a perderse en el deslumbrante laberinto de estos años? Algunos lo temieron a conciencia. Carlos Dorante por ejemplo, recogería el testimonio de esas dudas: "Porque Mario Abreu es otra cosa; no tiene la firmeza de Oramas cuando promete no perderse en París. Mario Abreu tiene miedo. Está en formación —reconoce—, anda buscándose a sí mismo. Y hay demasiados ejemplos de que en París que es tan grande, hay riesgo de que se confundan las direcciones". (5) Con este sutil divertimento semántico aludía el periodista el incierto tránsito europeo de nuestros pintores. Así llegaba a su fin, entre vagos temores y raras certidumbres, el año 1951. En febrero de 1952 abrió sus puertas en el corazón de Caracas —sótanos de los jardines de El Silencio— la Galería "cuatro muros" y el abstraccionismo concreto irrumpió con pretensiones definitivas en el panorama de las artes plásticas de Venezuela.

"el pez en la red" —2

Mario partió en abril de 1952, luego de alcanzar el *Accesit* al Premio Oficial adjudicado a su compañero de Taller Alirio Oramas en el XII Salón Nacional correspondiente a 1951. La lucha ha sido ardua y aún será

necesario convencerle para que vaya a Europa donde a fin de cuentas no sabe a ciencia cierta qué buscar. Lejos, ahora, del afecto sencillo de sus gentes intuye la verdadera dimensión de la soledad cuanto más grande y espléndida aparece París ante sus ojos. Alguien, de pronto, cree reconocer en él su propia angustia: ella es escritora y su soledad parece aún mayor que la del pintor.

¿Cuánto habrá de durar aquella unión entre dos perseguidos de un mismo desconcierto? Acaso unos tres años que harán posible, empero, dulcificar lo hiriente, alcanzar una tregua, reencontrar el clima de la creación: entonces un clima de rara poesía recrea en su pintura el afán descriptivo de su viejo "Paisaje de los Andes", esta vez dominado por distinta tensión al ímpetu dramático que generó la gran tela de ayer: Es Suzanne vestida de arlequín que ahora se reclina entre azules y cadmios insinuantes; Suzanne en la encendida flora iluminada por los grandes girasoles celestes de la "Dama Vegetal" cuyos advenimientos parecen repetir la materia del amor. Los antagonismos no tardarán en manifestar sus oscuros oráculos precipitando la angustia por venir.

Hacia 1954 Mario concibió su gran "Cristo Azul". Preñada de esotéricos símbolos, de monstruosas y tremendas visiones, esta obra parece sintetizar, independientemente de sus valores plásticos, uno de los momentos conflictivos de una acción cuyo triunfo final le estaba reservado. Por lo demás el "Cristo Azul" constituye una de las tareas más complejas propuestas por el pintor luego de su "Diallos de Yare", pintada en Caracas cuatro años atrás y que por feliz vivencia incorpora en la intrincada diablería de la tela en cuyo primer plano un jugoso bofio de frutas tropicales arremansa una fauna de criaturas siniestras al pie del Gran Madero Central desde cuya eminencia un Cristo macilento preside con su torpe ademán de pájaro caído el desconcertante acontecer humano, la implacable jornada de la muerte y las afirmaciones de la vida que acaso representa la figura del hombre que con un niño a cuestas trepa los despeñaderos del último plano. A la derecha, un poco más al fondo, las catedrales vegetales levantan sus afiladas torres de maíz bajo la cúpula llameante de cielos amarillos.

Luego vendrá lo inevitable y el pavoroso derrumbamiento interior en tanto que la lucha por salvarse y por sobrevivir ocupa cada segundo de su tiempo. Acosado, combatiendo la miseria espiritual de los rendidos; como un "clochard", bajo los puentes, atrapado como un pez en la malla engeñecadora de París; defendiéndose, buscándose. Ahora el tiempo comenzará a correr en contra suya y nadie podrá predecir, ni tan siquiera el propio artista, qué ocurrirá más tarde. Días tremendos conmueven los orígenes del hombre. Los pájaros repiten su interminable itinerario estacional y el tiempo pasa con su sordido silencio soviando los últimos recuerdos.

A mediados de 1957 llegó su hermano Martín a Francia y este reencon-

tro sirvió para vivenciar el cariñoso clima de las cosas amadas y darle el impulso necesario para emprender viaje en dirección a España. Qué extraño, en efecto, el paisaje del Mediodía, tal como lo pintara Van Gogh. Pero si a Vicent aquel paisaje le sugiere "una delicadeza, una elegancia", según lo describe para Theo, a Mario se le antoja de una fuerza torturante: las retorcidas ramas de los olivos, las rispadas serranías, la evidente violencia de la luz más directa cuanto más se distancia del itinerario del holandés, cuanto más cerca de la frontera de España. ¡Qué seca, qué viril la tierra y la luz españolas; qué color tan distinto el de España! ¡Qué tremenda la presencia de El Greco en la impenetrable adustez de Toledo! Y Goya, en quien se anuncia una eclosión dramática desde la oscura savia de sus fantasmas y sus muertes. ¿Cómo es que hasta ahora no había visitado a España donde encuentra las secretas levaduras de su distante latitud americana?

Y de pronto allí, ante sus ojos, el misterio de Europa: Hierónymus Van Aeken, afilado puñal entre las últimas cristalerías del flamígero, placer de los sentidos, admonición para la liviandad, aquelarre y delirio cuya erizada tensión asaltaría de interrogantes tremendos, de deseos y culpas la desprevenida sensibilidad de los siglos, como ahora revive sus raras maledicciones, sus confusos estímulos, sus desmedidos límites frente a este nuevo visitante atormentado, cercado por el tedio, de oscuridad, de noche, de silencio frente al desasosiego inmóvil de "El Jardín de las Delicias".

Mario Abreu, a solas, entre los inaprehensibles tesoros de El Prado. El viaje continúa y en Italia la revelación decisiva la encontrará en el Giotto, en su seco dramatismo apenas contenido en el setilo de vida que sepulta y la nueva concepción que en su pintura nace. Y aquellos "primitivos", aquí como en España y como en Francia, deslumbrantes y simples como para recordarle los orígenes de las concepciones plásticas del Occidente Latino. ¡Qué humildad más elocuente, como si cada uno de esos modestos artesanos del espíritu se hubiesen propuesto a lo largo de Europa la invención de un lenguaje, de un vocabulario de formas y de imágenes más universal que el de las palabras! ¿Serían esos los caminos —la apasionante memoria de los soles caribes, la hierática veta primitiva— el punto de partida para alcanzar una cultura hastan entonces refractaria al desusado comportamiento de quien la incertidumbre venezolana había convertido en un salvaje instalado en el *département* del Sena?

El recorrido ha durado poco, cuatro semanas apenas. De vuelta a París, Martín se dispone regresar a Caracas y quiere que su hermano le acompañe; al fin y al cabo sus años en Francia parecen haberle hecho menos bien que mal. Pero Mario intuye que su recuperación le reclama permanecer en la ciudad por algún tiempo y que Europa está devolviéndole ahora cuanto pudo arrebatarse seis años atrás. Su soledad la ocupa nue-

vamente su pintura y la angustia de otrora se precipita hacia la nada; en su vida comienzan a manifestarse advenimientos de otro orden y su paleta vuelve a desbordar la fuerza primigenia: aquellas grandes tintas en las que aunadas a un romanticismo irracional se evidencian las concepciones de un surrealismo salvaje que entronca con la magia intemporal de lo telúrico. Es también la época del reencuentro con la liturgia de sus antiguos temas: el desafiante ademán voluntarioso de los gallos, las formas germinales de musgos y coleópteros, la tórrida vegetación poblada de monos y pájaros silvestres, la presagiosa estampa del águila nocturna recortada como extraña entidad frente a la paliluna indescriptible. Época de reencuentros y de experiencias nuevas: la utilización de la "escritura" pictográfica del pre-colombiano venezolano que recién descubre en el libro de Saúl Padilla y que en su arte adquiere un aspecto larvario o el intrincado gesto espermatozodíaco, hasta irrumpir en el brillante sortilegio de sus nocturnos que cruzan como encendidos artificios el buyente itinerario de ancestrales grafismos.

"el capataz rojo" -3

Martín regresó a Caracas trayendo en sus maletas "La Estrella de Belén" con destino al Salón Oficial correspondiente a 1958, una tela árida, de formas globulosas como henchidas raíces recién cobradas a la tierra.

A decir verdad, Abreu no concurría a los certámenes oficiales desde 1955, cuando participó con "La Natividad", obra muy cercana en cuanto a técnica a "La Estrella de Belén" y cuya coloración, no aquel color esplendoroso y denso de su período de Taller, sino de secas y diluidas resonancias, traducían el impacto que conmovió su sensibilidad luego de los sucesos señalados. Empero, precisa tomar en cuenta tales circunstancias, así como su alejamiento de los "salones" oficiales y privados del país, a fin de comprender el por qué su firma fue pasando a segundo término hasta el punto de creerse que su nombre no retomaría la significación que tuvo en los años de la gran insurgencia, ya que ni tan siquiera en París se propuso escalar la posición que reclamaba su obra. Por lo demás, su propia intemperancia no dejaría de causarle problemas; Mario no es ajeno a susceptibilidades y aun en buena parte a ciertas exageraciones temperamentales. No interesa, empero, adentrarse en ello; tal como en Gauguin procede omitir sus incorrecciones a fin de alcanzar su verdadero sentido de lo artístico.

Todavía en 1960, pese a que el pintor Oswaldo Vigas no vacila en llamarlo "el gran pintor de Venezuela" en artículo que publica en el diario "La Esfera" de Caracas, la situación permanece inalterable. Juan Calzadilla, por ejemplo, refiere con marcada entonación copretérita como "las pinturas iniciales de Mario Abreu contenían la franca rebeldía de un colorista espontáneo, en cuyos ritmos primitivos esplendía el fastuoso color del invierno del trópico, en me-

dio del grito de los gallos, que cantaban en el verde y el anaranjado, y en una vegetación que era fauna de plumas en vuelos para conjurar el Canaima". (6) Algo así como haber llegado al cierre de un capítulo en la historia del arte en Venezuela.

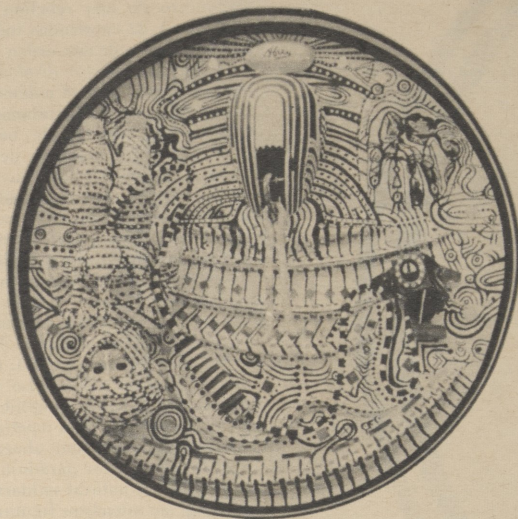
Sin embargo, el tiempo no ha pasado en vano para Mario, que permanece al tanto de cambios y de búsquedas, de afirmaciones y renunciaciones, de los hallazgos y aportes en el campo de lo contemporáneo: de las posiciones últimas de la abstracción concreta, de las variantes neo-plásticas y del complejo acontecer de las corrientes que en base al purismo abstracto y a las experiencias post-cubistas van cobrando cuerpo entre la juventud del medio siglo, incluso en algunos de quienes ayer cerraran filas en "Los Disidentes".

Testigo aún más cercano de la insurgencia informalista y de las experimentaciones esculto-pictóricas del neo-dadaísmo; de la nueva presencia del objeto con la dimensión que ahora le confieren las reiteraciones surrealistas y la valoración de los desechos domésticos e industriales; de la precisión, "constructivista" de un Vasarely pre-óptico, a las vertiginosas estructuras lumino-mecánicas de Shóffer. De todo ese mundo desconcertante y fabuloso donde encuentran lugar la chatarra canchaleada de César, la flotante arquitectura metálica de Calder, la aventura de Burri por rescatar la escoria de los basurales textiles, el caleidoscopio atemperado de Agam, la tensión poderosa de Jacobsen y Gabo, la pulcra tridimensión cinética de su viejo compañero de la Escuela de El Cuño Jesús Soto, cuya pasión secreta había de confirmar un testimonio decisivo ajeno a pretensiones subadternas.

Y en medio de ese ámbito contradictorio y múltiple —conflictivo el suyo y deslumbrante el otro— parece recomenzar su propia afirmación. Y en efecto, ya desde 1958 Mario había añadido a sus anteriores experiencias del "collage" elementos de mayor densidad que el papel o la tela, abordando en tal forma el "relieve-pictórico". De aquí derivan —en base a una gruesa pasta de consistencia mineral— aquellos secos rectángulos que dejan en el observador desprevenido una sensación de inclemencia geológica, de torpe horadación petrificada en cuyas incisiones parece adivinarse la primitiva huella del poblador caribe. Poco más tarde, hacia 1960, fue añadiendo discretos instrumentos domésticos, clavos y desechos metálicos, trozos de vidrio y abalorios, color y linealismo monocorde —blanco sobre negro— sin abandonar aún el clásico soporte de madera o de tela prensada: el *objeto* iba surgiendo de la propia naturaleza del cuadro de caballete.

Poco antes de regresar a Caracas construyó sus primeros "objetos-mágicos" que encontrarían calurosa acogida en la Galerie Valérie Schmidt de París. El soporte bidi-mensional comenzaba a ser sustituido por pequeñas cajas de madera fabricadas para portar botellas a las que el pintor desmontó la cuadrícula interior,

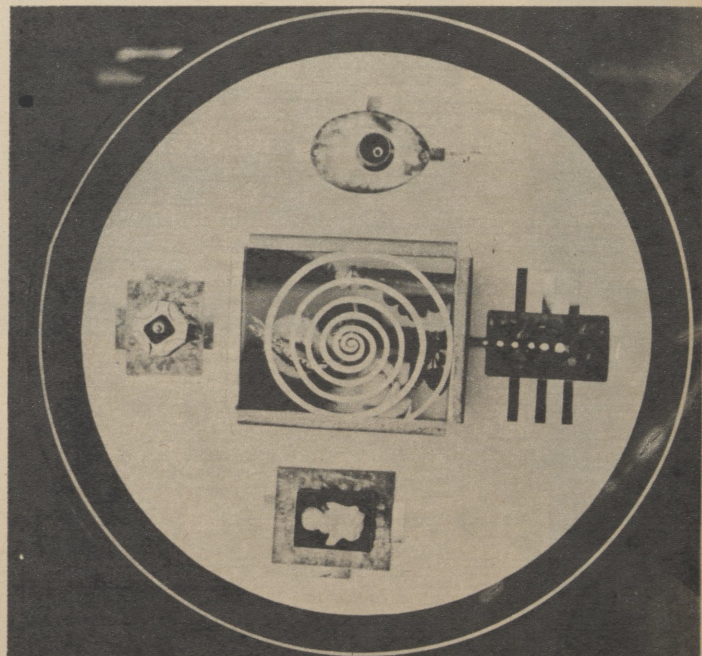
mario abreu



FUERA DE LA CAPSULA / 1966



LAMPARAS ETERNAS / 1967



VELORIO DE UN ANGEL / 1966

pintó totalmente de negro e incorporó un samblaje de velas y herraduras, imágenes, caracoles y muñecas, plumas y bisutería rescatadas al azar. De esta suerte cobraban cuerpo sus propias vivencias infantiles en el pequeño pueblo interiorano cuando los "santeros" populares recorrían las calles llevando entre sus brazos la adornada vitrina donde el Santo Patrón de alguna Cofradía parroquial sorprendía al transeúnte con su piadosa rogativa.

Así cerraba el pintor su tránsito europeo: todo cuanto había de intentarse; todo, excepto aquello que no como artista profundamente su sensibilidad que pudiera lesionar su honestidad artística; todo cuanto estimó su deber quedaba así cumplido. Ahora cree entender que su gran deuda para con París queda referida al *Musée de l'Homme*, donde intuyó la dramática responsabilidad humana frente al devenir del tiempo y la importancia de que cada hombre cumpla su tarea pese a lo modesta que ella pudiera parecer. Mucho había costado persistir en momentos que otros más dotados, según lo pareciera alguna vez, terminaban por renunciar para siempre. Pero más aún, el convencimiento de que su única vía, que el camino de su arte no podría proporcionárselo París; que así como lo intuyó desde el primer instante, la única cosa cierta se fundamentaban en las reiteraciones de su personalidad, en la franca correspondencia de su lealtad para consigo mismo.

Ahora se confirmaba el juicio que Rafael Lozano formulara en 1951: "Hay en Abreu un proceso semejante al de la evolución de Van Gogh y Gauguin, un propósito de transmutar los motivos plásticos en el crisol de inquietudes espirituales, un ansia temeraria de penetrar en el sentido abscondido de la naturaleza, de comprender sus fuerzas vegetativas para expresar la eutimia de las apariencias vitales. Quiere ser, ante todo, auténtico y sabe que, para lograrlo, sólo puede atender los imperativos de su tierra y de su pueblo; que lo único que conoce, por intuición atávica y por experiencia vivida, es lo circundante, lo que lo rodeado desde su infancia, lo que ha percibido con sus sentidos y lo lleva en su sangre". (7) Europa lo había enriquecido, por cierto; le había brindado el espectáculo de un mundo inimaginable y espléndido, pero su pintura tendría finalmente que jugarse en América y sólo con cuanto ella pudiera revelar de su secreta identidad.

El tiempo de regresar está próximo y el calendario de 1961 desprende sus últimos papeles. ¿Volverá alguna vez a transitar las oscuras calzadas de la *rua de siene*? Soto no comparte la opinión de que el pintor se marche ahora que la gente comienza a interesarse por su trabajo y las galerías manifiestan interés por él. Pese a todo, Mario ha decidido por su cuenta. Su amigo, el poeta Jean Claude Tertrais, imagina así el regreso del pintor a Venezuela: "Llega, lenta pero seguramente al país de los indios que comen fuego, con una multitud de esbozos atravesándole las arterias a un ritmo terrorífico. Todos los relojes

se han detenido y contienen la respiración. El pájaro Abreu se aleja, sembrando de lava con su cola incendiada el Delta del Orinoco, en la encrucijada que forman la Sierra Parima y la Calle Germain".

'el ave constelada' —4

El 14 de julio de 1963 se abrió en el Museo de Bellas Artes de Caracas su segunda exposición individual. Entre ésta y la de 1951 mediaban doce años de distancia. Para los jóvenes en la década del cincuenta, Abreu era un desconocido; para el resto de las gentes, un artista que no tenía ya nada que decir, un artista cuya pintura había terminado con los espléndidos "gallos" de la época capital del Taller Libre. De allí que esta exposición tuvo el doble cometido de testimoniar por una parte la trayectoria y calidad de una obra casi totalmente inédita y, por la otra, la de reactualizar el nombre de Mario Abreu en el panorama venezolano. "Probablemente —diríamos entonces en el catálogo de la exposición— la actitud más sabia frente a la obra de este pintor a quien sus compañeros de promoción hemos tenido que reencontrar luego de una larga década de distancia y a quien los más jóvenes ni tan siquiera conocen, sería justamente aquella que señalaba René Huyghe a propósito del arte nuevo: "No opongamos nunca a la creación una obligación de principio: seamos lo bastante generosos para medir con justicia su probidad, lo bastante sensibles para advertir lo que en ella pueda renovarnos, lo bastante llenos de vida para reconocer la vida, allí donde surge, imprevisible y fecunda". Apenas consumida la euforia informalista, arrastrados por la marea del nuevo expresionismo y en momentos en que el "pop-art" comenzaba a capitalizar el interés de los creadores de vanguardia, la exposición de Abreu —en la cual no se incluyó ninguno de sus "objetos-mágicos"— había de pasar un tanto "por debajo de la mesa", al punto que para el "Primer Salón de la Crítica" organizado un año más tarde por nuestros cronistas de arte y en base a los expositores más destacados de 1963, ni tan siquiera circuló invitación al autor de "La Dama Vegetal", uno de los cuadros más hermosos que haya producido nuestra pintura en lo que va de siglo. A partir de ese momento, empero, el silencio que rodeaba la presencia de Abreu comenzó a palidecer y la resistencia que suscitaba su firma fue cediendo lugar a una actitud si bien reservada todavía, más receptiva y respetuosa.

En marzo de 1964 obtuvo el Premio "Antonio Esteban Frías" en el XXV Salón Oficial. Poco más tarde la Revista Nacional de Cultura, en su edición correspondiente a enero-abril de aquel año publicaba en su versión original, los dos primeros capítulos del presente ensayo. En otro artículo de esta misma edición, Juan Calzadilla señalaba en Abreu "un gran colorista en quien la representación está siempre subordinada a una intuición poética de la realidad más allá de la cual se vislumbra un mundo elemental y primitivo. Su pintura alcanza la cualidad visionaria y difi-

cilmente se presta a ser clasificada en tendencia alguna. Sin valerse de la anécdota, establece una relación inmediata con el mito (...). Sus obras impregnan la retina de una cálida y vibrante sensación de trópico; crean el puente visual entre la pintura popular y el arte culto, manteniendo su calidad de frescura y su impetuosidad selvática". (8)

Y en efecto, Abreu es un artista que no obstante su rigurosa pasantía por la Escuela de Artes Plásticas y por el Taller Libre de Caracas, por Museos y Catedrales de Europa; que no obstante su cultura plástica y su consecuente actitud expositiva de una concepción originada en sus propias vivencias, ha venido perfilando una obra de resonancias primitivas —tal como pudo darse en Gauguin o en Lam— que no tienen nada que ver, a excepción de lo epidérmico, con las formulaciones del creador ingenuo. llámense éstos Morris Hirshfield, Louverture Poisson o Bárbaro Rivas. Por lo demás, resulta oportuno recordar que fue en la obra de Lam, precisamente, donde alentaron las primeras búsquedas de Abreu en el ámbito de lo telúrico; sólo que las diferencias entre uno y otro se perfilarían de inmediato en lo que a la técnica se refiere; Lam se complacía en un color de sordas resonancias y escasa densidad, silueteando sus personajes por medio de un filete más o menos genérico; es, podría decirse, un fresquista vertido al caballete. Abreu, por el contrario, se rindió a las seducciones de la materia, a la pincelada ancha y abundosa, enriqueciendo su paleta con una gama tonal afiebrada y vibrante. Al correr de los años se percató que esas terribles entidades que anuncian sus designios desde un sub-mundo implacable, traducían en el cubano un comportamiento mítico que ahora se le antojaba problema subalterno para alcanzar un arte de dimensiones mágicas, inmerso en la sensualidad que provoca la florescencia gris del invierno terrestre.

He aquí, pues, a un pintor para quien la dialéctica y las matemáticas significan menos que la magnificencia salvaje de los bosques; menos aún que el desamparo del hombre frente a los grandes maleficios telúricos. Y en efecto, lo suyo tiene raíces tan hondamente fincadas en lo atávico, es tan exclusivo y desafiante que ya no podía ser una cuestión de tipo intelectual. Como por paradoja, sus años europeos más que atemperar esa fuerza, parecieron acrecentarla. Esto haría decir al pintor Manuel Quintana Castillo, en el catálogo venezolano de la XXXI Bienal de Venecia que "la fuente de inspiración de esta pintura se encuentra en los misterios y los mitos eternos; el sol y la lluvia, la noche estrellada, la fascinación de la mujer, los sortilegios de

los grandes bosques frecuentados por el "espíritu" de piedras y raíces, los animales salvajes y los pájaros de plumaje de arcoiris. Se trata bien aquí de un paisaje natural y los artistas que lo han perdido de vista lo han perdido todo. Evitando los clichés de los arquetipos extenuados de la actual cultura occidental, Abreu ha sabido guardar el contacto sagra-

do con la Naturaleza".

Huelga decir que pese a su uniformidad, la pintura de Abreu no es siempre idéntica a sí misma; va generando de sí nuevas apariencias y casi podría afirmarse que con su movimiento abarca todas las secuencias de la evolución de tales apariencias. Es como si lo esencial de su expresión fuese el concepto de mutabilidad llevado hasta los extremos más radicales, pero también más envanescentes. Y tal como en sus telas y gouaches, lo que más apasiona en su dibujo, aparte de su pureza gráfica y su valoración formal, es la concertación de sus contenidos simbólicos logrados con medios tan audaces como simples.

Si nos atuviéramos tan sólo al color turbulento, si no tomáramos en cuenta más que el deleite formal que producen sus cuadros y la instintiva tensión que de ellos deriva, podríamos pensar que Abreu representa una nueva instancia del "fauvisme". Tan luego como vemos que en su obra se funden una actitud introspectiva no exenta de cierto dramatismo y un marcado propósito de traducir el origen inédito del mundo americano, la insurgencia vital de mitos y leyendas, el embrujante hechizo de las aguas, de transmutar el fuego en poesía, en orquídea solar, en perfume y mujer en cuya piel dorada se desfloren intactos los temblorosos élitros nocturnos, reparamos que se trata de un artista que escapa por lo pronto a clasificaciones terminantes.

Así cuando su labor apunta hacia transcripciones más objetivas, insinúase un enfoque que imprime a su expresión un sentimiento nuevo que va más allá de lo cromático, a una esfera donde la poesía se asocia a cosas más concretas que el color, se funde con la gravedad de la materia plástica. Tal es la sensación que producen obras tan diferentes como el "Paisaje de los Andes", lleno de dramáticos acentos o su "Transmutación del fuego" en el cual el azar cede lugar a un elegante arabesco. O en sus "Tres Personajes", esos enojados diablos verderonenses, como en "El Toro", cuya agonía tremenda parece convocar las cometas salvajes de la noche. O como en la "Dama Vegetal", en cuyo desnudo cuerpo verde encienden sus mínimas fogatas los rubíes de Guayana, el brillo de las sedas de Lyon, la claridad celeste del primer día del mundo y los sagrados girasoles que en "El ave Constelada" agitan en un vértigo de caudas rutilantes la fina pedrería orogénica y el fuego sub-yacente de los antiguos tepuyes caronés.

En otras obras, en cambio, la materia diluye su predominio táctil hasta alcanzar la excitante dimensión de "Los ojos de las caracolas" cuyas fosforescencias encienden sus secretas opalinas nocturnas. Con "La Natividad", por ejemplo, concebida según el canon ojalá de los trípticos góticos, parece ocurrir idéntico fenómeno: esta versión, empero, no está referida a la descripción tradicional del asunto sino que comporta una dimensión vital y un sentido más esencial que descriptivo. Más aún, aquí está simbolizado un acontecer que transpuesto a lo humano traduce un advenimiento que tiene su origen en las

fuerzas germinativas de la vida. Así nos explicamos por qué nuestro pintor elude los personajes clásicos del tema —la Graciosa Presencia de, Niño Dios, la humilde majestad de los Santos Esposos, la espléndida visita de los Magos de Oriente— para ofrecernos una escena donde las primeras aves de la creación asisten al irrumpir de la vida que surge esplendorosa del huevo primigenio.

Por lo demás, Abreu ha venido perfilando una individualidad sobresaliente en la cual se concertan un ímpetu salvaje y una fresca poesía elemental tras la que se vislumbra nada menos que el propósito de alcanzar lo más simple y lo más absoluto en un lento proceso que parece culminar en el mundo expectante de sus "santerías".

"el ataúd del brujo" —5

Con el nombre genérico de "Objetos Mágicos" inauguró Abreu su gran exposición en el Museo de Bellas Artes de Caracas el 1° de agosto de 1965. Un raro país poblado de agrios maleficios, extrañas alucinaciones y furiosos espectros, asaltaba al visitante desprevenido, para quien el pintor había escrito en el catálogo su "Carta de Presentación": "Busco a través de las ordenaciones plásticas y de los contrasentidos, y en las oposiciones de fuerzas develar el acto mágico; sacrificando los estados complacientes para crear fuerzas vivas y de esta manera animar los objetos; en ellos aporlo la evidencia de mi propia demarcación en la geografía física y psíquica, no cerrándome las puertas al universo y aceptando mi alienación activa, ni evadiendo mi realidad. Considero la pintura como una filosofía potencial y viviente. Ella debe latir en todos los corazones y ser respirada por el universo entero. Construyo mis propios santuarios desvirtuando las viejas santerías, no creyendo en los muertos, ya que a ellos los han petrificado los cinematógrafos y las cámaras de televisión. ¿Acaso por ésto debo rezar al automóvil, encomendándome a los sputniks y a la energía atómica, en la creencia de que un kilo de uranio vale más que mil kilos de pintura?"

El entusiasmo que despertó a partir de allí la obra de Abreu sirvió para encuadrarle, en forma definitiva, en la primera fila de nuestros plásticos. Acaso ninguno antes que él, entre nosotros, había manifestado con tal valentía y resolución un partidismo tan radical por la pintura entendida como entidad tradicional —cuadro objeto— en momentos que la electrónica y las ciencias mecánicas parecen involucrar hasta las más humildes concepciones artísticas.

"Con las armas más nobles, las de su intuición de artista —diría el poeta y antropólogo Alfredo Chacón a propósito de la exposición— Mario Abreu acaba de conquistar una de las respuestas más válidas que se hayan dado en Venezuela a la situación de dramática expectativa en que todos, quiérase o no, nos encontramos envueltos (...). Estos objetos son la primera transformación verdade-

ramente enriquecedora de los postulados expresivos del pop-art y la solución más consistente al problema, ineludible cuando se ocupa en el mundo el puesto que nosotros ocupamos, de hacer valer a la altura del desarrollo de las artes plásticas, las estructuras de significación, las visiones del mundo de las cuales somos verdaderamente gestores y que nuestros productos de cultura todavía no han sabido integrar fecundamente a su más cultivado horizonte de comprensión. La verdadera magia de los objetos de Abreu, consiste en marcar uno de los encuentros más legítimos de que tengamos noticias en Latinoamérica entre el nivel de las sugerencias artísticas internacionalmente difundidas y un mundo de signos tan tradicional y actualmente popular. Esta es una vía y no la única que pueda aspirar a la vigencia. Es la vía de Abreu. Y si a todos nos concierne en este momento en que tanto necesitamos el coraje creador, es porque en ella encontramos la solución personal de un problema general". (9)

De esta suerte los grandes progresos tecnológicos, los descubrimientos de la ciencia y las ecuaciones matemáticas quedaban sometidos al imperio de la poesía; una poesía dura, otras veces brutal o amorosa, tierna o implacable que asomaba sus pálidas flores artificiales, sus oscuras antenas de alacranes de hierro, sus relojes marchitos, sus globos detenidos; una piedra que cae, la sangre acorralada, la soledad del hombre; la muñeca desnuda con sus pechos erigidos como grandes novios llenos de anís y miel; los últimos paraguas del verano; las cruces y sus tumbas, la soledad de amor. La soledad Más Grande: los pálidos designios de los brujos, sus perdidos oráculos, la palabra no dicha, la imagen repetida, la muerte del pecado, su miedo y su misterio. El Grito y el Olvido.

Tres meses más tarde, por invitación de la Universidad de Carabobo, la exposición fue trasladada a la ciudad de Valencia y un año después, en 1966, invitado por la Universidad Nacional de Colombia, los "objetos mágicos" eran exhibidos en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y luego en la ciudad de Cali. Poco antes, en abril de ese mismo año, la sociedad Maraury de Petare había organizado la primera y más completa exposición que haya tenido lugar de los dibujos y tintas del joven maestro. Mientras tanto, el proceso creador continuaba, fecundo. Poco a poco la forma rectangular de sus viejas cajas iba cediendo paso a grandes lunas circulares en cuyo plano blanco testimoniaba su propia versión de la Gran Mitología del tiempo que vivimos: cápsulas en vuelo, complicados instrumentos espaciales y astronautas atados a sus altos navíos por el cordón umbilical de guayas y materias sintéticas. La noche sideral convertida en blanca incandescencia enjalbegada de estaños apagados. A poco comenzó a incorporar también raros metales martillados, duras placas de zinc y pendientes de cobre cuyas formas recrean los vestigios de ídolos y guajeros tacariguenses, iconos populares y palomas de olvidados papeles infantiles.

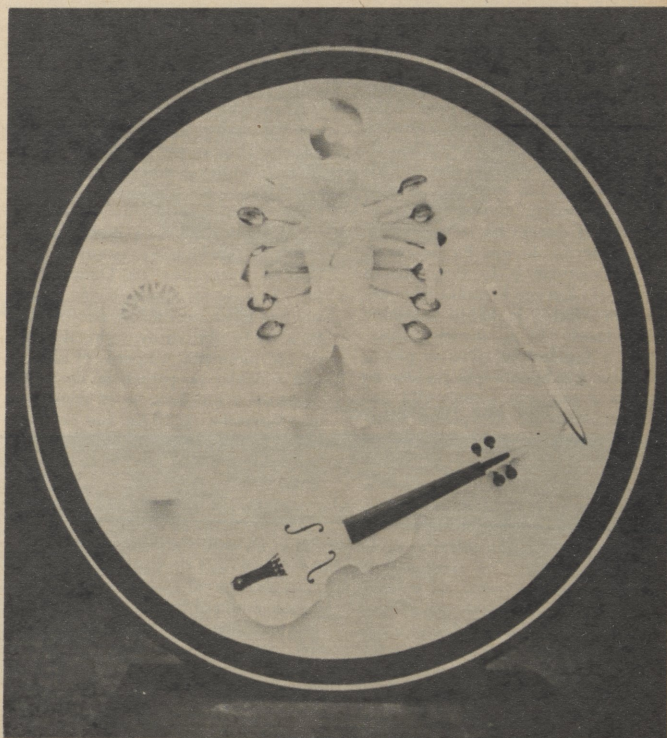
En marzo de 1967 obtuvo Mención de Honor al Premio Nacional de Pintura en el XXVIII Salón Oficial. Abreu es, después de Armando Reverón, el artista venezolano a quien más se le ha regateado dicho premio. Pese a ello y por encima de las resistencias que él mismo haya contribuido a crear en torno suyo y sin que esto tenga nada que ver con tal o con cual galardón a nivel local, procede repetir cuanto expresáramos

mario abreu

desde las páginas del catálogo de su exposición de 1963 en el Museo de Bellas Artes: "Lo cierto es que ahora o más tarde, hoy sería imposible predecirlo, la pintura de Mario Abreu a quien no vacilamos en considerar como a uno de los grandes pintores de nuestro tiempo, terminará por propagar su incandescencia, por triunfar finalmente".

- (1) "Un Prólogo para el Círculo de Bellas Artes" / Francisco Da Antonio. Suplemento "Jueves" de "El Nacional". Caracas, agosto 2 de 1962.
- (2) Abreu, Pintor Desorientado" / Manuel Trujillo. "El Nacional". Caracas, 11 de setiembre de 1951.
- (3) Carta de José Gómez Sicre a los Pintores Alirio Oramas y Rafael Rivero en Caracas. Washington, 30 de diciembre de 1948.
- (4) "Epifanía de la Superficie Desnuda" / Sergio Antillano. "El Nacional". Caracas, diciembre de 1948.
- (5) "Oramas y Abreu irían a Europa para conocer mejor América / Carlos Dorante. "El Nacional". Caracas, 4 de marzo de 1951.
- (6) "El Abstraccionismo en Venezuela" / Juan Calzadilla. "Crónica de Caracas" N° 44. Abril-Junio de 1960.
- (7) "Exposición de Mario Abreu, etc." / Rafael Lozano. "El Universal". Caracas, 3 de setiembre de 1951.
- (8) "Balance de las Artes Plásticas en 1963" / Juan Calzadilla. Revista Nacional de Cultura. Caracas, Enero-Abril de 1964. N° 162.
- (9) "La Verdadera Magia de Mario Abreu" / Alfredo Chacón. Revista "Cal". N° 45. Caracas, 1965.

EL VIOLINISTA MAGICO / 1966



En nuestro próximo número

SARTRE ESCRITOR

texto de Federico Riu

el caso de Romeo Costea y Herman Letjer. Y porque, además, queremos hacer un grupo abierto a todo aquello que nos parezca realmente de calidad.

DE LOPE DE RUEDA A HAROLD PINTER

EN EL TEATRO DE CAMARA DE CARACAS

el GRUPO

inicia una ambiciosa tarea escénica

Fotos: DANIEL GONZALEZ



Entre las actividades más importantes que contempla realizar el **Nuevo Grupo** está la presentación en Caracas, el próximo mes de noviembre, del **Grupo 65**, uno de los más prestigiosos grupos jóvenes del Uruguay.

—En efecto —nos dice Chabaud— el **Grupo 65** es un grupo de vanguardia, considerado el de mayor éxito y talento del Uruguay. Ellos estrenarán en el Teatro de Cámara, el 15 de noviembre, **Asia** y el **Lejano Oriente**, de Choerón. Esta obra ha sido montada por ellos en Montevideo y ha obtenido un importante reconocimiento de la crítica de ese país.

El **Grupo 65** permanecerá durante un mes en nuestro país. Durante ese tiempo pondrán en escena, además de la obra de Choerón, **Burla** por **Burla**, de Lope de Rueda y **El Knack**, de Ann Jellicoe.

Sin embargo, los proyectos del grupo no se detienen ante la presencia de este nutrido repertorio que ofrecerán los uruguayos. Para el 15 de diciembre está previsto el estreno de la obra de Moratin **"El sí de las niñas"**, en una versión musical concebida y dirigida por Román Chabaud. Los ensayos han comenzado hace ya veinte días. Otras obras están planeadas desde ahora: con el grupo uruguayo vendrá el prestigioso director teatral Ugo Ulive, quien está contratado para dirigir dos obras con actores venezolanos. Estas obras serán **The Homecoming**, de Harold Pinter y **Un mes en el campo**, de Turgueviev.

El plan de trabajo del **Nuevo Grupo** no puede ser más ambicioso y se nos revela como un hecho insólito en el país: la posibilidad de ofrecer al público un repertorio variado y de un interés sorprendente, de ofrecer la labor y los puntos de vista diversos de varios directores y de poner a marchar un número de actores que supera los más optimistas cálculos en cuanto al material humano con que cuenta el teatro venezolano. Pero la ambición del **Nuevo Grupo** está avalada por una capacidad de trabajo excepcional, por un rigor a toda prueba y una disciplina ejemplar. Es de suponer que esa distinta modalidad teatral a la cual aspiraban las Contreras al construir su teatro, encuentre sus mejores sustentadores en este grupo que acaba de iniciarse.

UNA REVISTA CON CIRCULACION ANTICIPADA

Quizá sorprenda más a nuestra afición teatral uno de los proyectos —ya hecho realidad— del **Nuevo Grupo**: la edición de una revista trimestral de teatro que viene a llenar dentro de su especialidad, una necesidad impostergable en el país.

Elias Pérez Borjas, secretario del **Nuevo Grupo** y uno de sus más entusiastas integrantes, nos dice en este sentido:

—En nuestro país se han invertido cantidades no despreciables de dinero en hacer lujosísimos programas de teatro que, a pesar de que resultaban magníficos, cumplían una función muy efímera y muy parcial en cuanto a información teatral. Nosotros pensamos que ese mismo dinero podría emplearse en organizar una revista estable de teatro y así dispusimos poner a funcionar la revista del grupo. Como los planes del grupo son trimestrales y la revista también será trimestral, cada número entonces traerá una información detallada sobre las obras que se hayan montado, además de una información general de lo que se hace en Venezuela y el exterior en materia de teatro.

—¿Cómo se va a financiar una revista semejante?

—Eso es muy importante, porque nosotros deseamos que la revista no resulte una carga para las finanzas del **Nuevo Grupo**. En este sentido,

hemos pensado sostenerla mediante suscripciones, avisos y circulación.

—¿Quiénes formarán el comité de redacción?

—La dirigirá Román Chabaud. Pero se ha pensado que colaboren en ella no solamente los integrantes del **Nuevo Grupo**, sino todos los críticos teatrales del país y, en la medida de lo posible, los críticos del exterior. Como usted habrá visto, en el primer número, que coincidió con el estreno de **Tric-trac**, aparece un artículo del dramaturgo uruguayo Ulive sobre la obra **Raíces** de Wesker. Ulive conoció a Wesker en Londres, tuvo mucho contacto con él y está muy informado sobre la obra del dramaturgo inglés. Santiago Magariños y Román Chabaud escriben sobre **Tric-trac**. En fin queremos conservar ese criterio de ofrecer gran variedad de firmas.

—Tengo entendido que piensan publicar en la revista obras de escritores venezolanos jóvenes. ¿Podría adelantarnos algunos nombres?

—Una de las principales preocupaciones del **Nuevo Grupo** es justamente esa: ayudar todo lo que podamos a los jóvenes dramaturgos y directores. En ese sentido pensamos publicar en cada número una obra de autor joven. En este primer número publicamos una de Gilberto Agüero, a quien consideramos un joven de grandes posibilidades. Para el segundo tenemos planeada la publicación de una obra de Rafael Alvarado. Esta obra de Alvarado fue montada por Levi Rosel hace ya algún tiempo, junto a otras dos obras de jóvenes autores venezolanos.

—¿Han pensado ustedes en la posibilidad de traducir obras de autores extranjeros?

Román Chabaud nos responde que no han pensado en ello, por ahora. Nuestro interés —agrega— es el de dar a conocer nuevos nombres del teatro venezolano. Hemos decidido no publicar allí obras de Cabrujas, ni de Choerón, ni de Ida Gramko, ni de Rengifo, ni de Elizabeth Schön, sino justamente las obras de jóvenes que consideramos valiosos y que cuenten con pocas oportunidades para darse a conocer a través de la gran prensa. En el caso de Agüero, por ejemplo, esa es una obra que ganó el concurso de Teatro de la Universidad del Zulia y que será montada el año próximo, probablemente, por el **Nuevo Grupo**. Consideramos que ésta es una medida muy positiva para lograr un enriquecimiento de la dramaturgia venezolana.

El segundo número de **Nuevo Grupo** —que así se llama la revista— aparecerá el 15 de noviembre. Preguntamos a Chabaud el por qué de este adelanto en una revista trimestral. Chabaud nos responde, sonriendo:

—Tiene razón, este es un hecho insólito en el país, donde las revistas salen siempre después de lo previsto... Adelantamos la publicación un mes para que coincida con la llegada del **Grupo 65**. Traerá material sobre teatro uruguayo: un artículo de Angel Rama, otro de Carlos Maggi y otro de Mauricio Resencof. El primero es muy conocido en nuestro país y los dos últimos son dos importantes dramaturgos uruguayos. Traerá críticas sobre las tres obras que montarán los del **Grupo 65** y un interesante artículo de Rubén Monasterios sobre el público teatral en Venezuela. Así ha nacido en nuestro país un grupo dispuesto a desarrollar una actividad de importancia capital para la vida de nuestro teatro. Es de esperar que el público venezolano, del cual depende, en última instancia, el éxito de este desusado esfuerzo, responda con entusiasmo a tan importante ofrecimiento. Comienza una nueva etapa en la vida cultural de la ciudad.

M. F.

(En el próximo número: "Con el Ballet Nacional")

EN la pintura de Armando Barrios se puede hablar de una línea continua de evolución, de un desarrollo progresivo, antes que de ruptura o cambio, dos términos que su obra rechaza. Desde que abandonara la abstracción pura hasta hoy, el lenguaje de este pintor aparece regido por ciertas leyes: de ritmo, por la búsqueda de un equilibrio interno en la forma y en el contenido, por una identidad análoga gracias a la cual los temas quedan restringidos a un repertorio casi familiar de formas y figuras en donde importa sobre todo no la diversidad, sino la intensidad del sentimiento. Es como si cada figura, encerrada en una cripta, impusiera ser vista fijamente, semejante a la persistencia de los vitrales. Se respira en una atmósfera de santuarios hogareños, en una gran soledad. Es el mundo de la intimidad, del reposo y la contemplación, en el que las tensiones lineales de la composición se neutralizan en la interioridad contemplativa en que se sume la figura, rodeada del brillo y la opacidad de los colores intensos. Para esas figuras surge una estructura de vitral, a la que el trazo geométrico de formas y contornos presta un aire místico. Los personajes de la pintura están al borde de la santidad. Atmósferas elegantes que, en rigor, pueden ser asociadas, por su efecto, a una cierta notación de carácter musical. No es simple coincidencia, por cierto, que el propio Armando Barrios haya debido elegir entre ser músico y ser pintor, ni que los motivos de su pintura sean con preferencia temas con músicos. Ciertamente, el simbolismo de las imágenes y la clase de emoción que suscitan aluden con preferencia a asuntos de índole musical. La composición, por ejemplo, sigue el orden de una sintaxis esencial, estricta, donde los ritmos lineales procuran presentar un esquema matemático, contrapuntístico. Es, por otra parte, un mundo completamente armónico, y el tema y la forma se prestan a reiterarlo, proporcionando una concepción optimista de la vida.

lenguaje y evolución

PODEMOS distinguir en el lenguaje de Armando Barrios la marcha y ulterior fusión de dos tendencias generales de la pintura contemporánea: un figurativismo de síntesis, dentro del cual realizara obra expresionista (después de egresado de la Escuela de Artes Plásticas) y cuya estilización acusaba ya los rasgos geométricos de la etapa siguiente de su obra. Y el abstraccionismo puro que fue meta lógica y consecuencia del intento de superación progresiva de la forma orgánica. Barrios llegó a la abstracción en París, hacia 1950, año en el cual se sumó a la vanguardia representada por el grupo Los Disidentes. No fue, sin embargo, un ortodoxo de la geometría, de la geometría impersonal, al menos, y de allí que no renunciara a ciertos acentos líricos propios de quien, en el fondo, conservaba una actitud de pintor de caballete y una intención ante todo afectiva. Y por eso, al retomar la figuración, hacia 1954, no necesitó introducir cambios radicales en su lenguaje; sólo necesitó proyectarlo a una esfera íntima. De esa experiencia abstracta tomó, no obstante, los principios compositivos de su obra actual: la búsqueda de una síntesis esencial entre la forma orgánica estilizada hasta reducirla a un juego de ritmos lineales esquemáticos, y el color plano, decorativo, es decir, en tanto que valor plástico en sí mismo. Forma y fondo dejan de ser así dos realidades superpuestas o situaciones que el ojo separa en el cuadro, para convertirse en una sola estructura plástica donde las partes se fusionan y cada una conserva la misma importancia, resultando una perspectiva ambigua donde atmósfera y figura alternan, se confunden reciprocamente en la trama. En ese mundo de tensiones quietas que invitan al reposo, dominan los colores fríos, expresión de un sentimiento nostálgico, de una melancolía.

figura y contenido

PORQUE esta pintura insinúa el sentimiento, la figura resulta obligatoria, como principio y fin de la organización formal y como contenido. Personajes distendidos a los que basta un arabesco para ser revelados en sus posturas, mujeres que tejen o que sencillamente reposan en ese ambiente sacralizado del objeto, músicos, coros, diálogos muy silenciosos sobre planos lisos de factura apasaelada, un mundo entre densas cortinas que se revierte plano en el cordaje de líneas ondulantes que lo acerca y lo aleja quedando preso en él, formando parte de él.

En la Sala Mendoza de Caracas hemos visto 36 pinturas recientes de Armando Barrios que ratifican esa constante evolutiva que hemos estudiado en su obra; en ellas la tendencia a la síntesis alcanza un grado de mayor abstracción, la figura surge ahora menos del entrecruzamiento de líneas que del plano de color, que impone en el cuadro un más amplio aliento; la pintura deviene más espacial, en transparencia y claridad, como quien, desde el fondo del claustro, gana el aire libre.



la pintura de Armando Barrios



JUAN CALZADILLA

el ser de la danza en Sonia Sanoja

Sonia Sanoja danza y todo el espacio está allí, en tensión. Sabemos que a partir de ese momento, vamos a depender de un acontecer múltiple, resonante, que tendrá para sí el privilegio de crear su propio universo, su propia medida, su propio tiempo. Y sin embargo, no hay nada dado de antemano. No podemos aceptar como un "apriori" que el cuerpo exista, porque el cuerpo está haciéndose. Va a librarse —a entregarse— al establecer una extraña contienda: fundirse en sí mismo, ser profunda y vastamente, hasta cobrar en ese gesto una dimensión total, un darse a todos colmadamente.

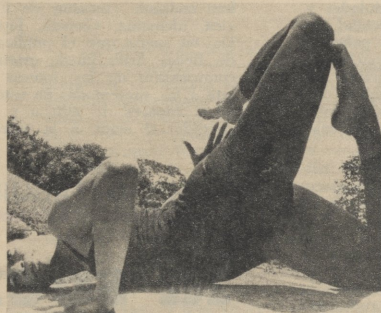
El cuerpo no existió antes. Ni está allí de una vez por todas. Esta es su fascinación, su acechante hechizo. Cada ruscimiento es asombro. Cada aparición viene fresca de revelaciones, de nacimientos.

A fuerza de decirnos de sí, el cuerpo abarca el mundo donde nace. Se expande. Nos implica. Ahora la danza es lenguaje abierto y concertado

a la vez. Lugar de irrupción, acontecer que mana su substancia, eco reflejándose en vacíos y ausencias como en otro lenguaje alternante.

Sonia Sanoja danza. Los gestos son un decir concertado con los volúmenes móviles, reales y virtuales; una realidad vibrante que se perpetúa en su propia mutación. Casi diríamos que, como la música, la danza en Sonia Sanoja es un lenguaje absoluto. ¿Pero qué es un lenguaje absoluto sino el acopio de un devenir, la diversidad modulante, la lucidez entre marañas no menos reales y apenas vislumbradas? También en la danza de Sonia Sanoja el lenguaje más allá de lo corporal, es un lenguaje solitario donde acude el decir planetario, el balbuceo de lo abismal, las pulsiones agolpadas del instinto, la claridad visible del gesto asumido. Es un decir tan próximo, rodeando la nada. Ser en el puro contrapunto del vacío. Verdad clara y tenebrosa como toda manifestación de vida.

ROBERTO GUEVARA



Fotos: DANIEL GONZALEZ

conversación con Sonia Sanoja

RG.—¿Es para tí la danza una manera particular de ser?

S.—Digamos que es una manera de desplegarse interiormente... y de integrarse a la existencia, de existir. Es una manera particular de ser.

G.—¿Hay un encuentro con el mundo a través de la danza?

S.—Sí, para mí sí. Y, hasta ahora, a través de mi propia experiencia, siento que para el espectador también.

G.—Cuando se habla de la danza en Sonia Sanoja se entiende también una rigurosa concepción plástica. Digamos que hay una forma perfectamente definida que es integrante esencial del acontecimiento múltiple de la danza. ¿Cómo sientes tú, al bailar, el despliegue de tu propio cuerpo, su relación con el vacío?

S.—Para mí la danza comienza adentro. Yo misma no me veo bailar con mis ojos. La danza ante los ojos de los otros. En ese sentido, la danza es un arte visual. El cuerpo funciona a la manera de un volumen, de un color. El cuerpo describe en el espacio una escritura precisa, acumulativa, y se hace la danza.

G.—¿Es el ir de tí fuera un lenguaje?

S.—Sí... porque es comunicación.

G.—¿Tiene la danza, bajo su propia magnitud, bajo su propio ámbito, un tiempo especial a ella, un verdadero tiempo dentro del tiempo?

SS.—Como en todo arte y como en todos los momentos vividos con intensidad, en la danza se crea un tiempo dentro del tiempo, pues no es el tiempo donde nos movemos cotidianamente el que se dice. El tiempo de la danza es el tiempo de levantar un brazo, de ondular el aire, el tiempo de inscribir un gesto en el espacio. Llamo a una de mis danzas "El Tiempo... el Tiempo Ondoso", porque hay como una detención del tiempo lineal: el cuerpo evoluciona y el tiempo ondula.

RG.—¿Cuándo tú bailas, la danza está delante, está haciéndose o está buscándose?

SS.—Siempre haciéndose. Cuando danzo, hay siempre delante de mí una especie de "página en blanco" por llenarse de signos.

RG.—Peso y liberación. Detención y despliegue. Gesto que llama a todo cuanto no es él. ¿Es este sentido de contraposición concertante el pulso interno de tus coreografías?

SS.—Tal vez hay algo de eso. Y muchísimo más también. Es difícil, para mí, simplificar esa pulsación interna que es profundamente la mía.

RG.—¿Qué son tus coreografías?

SS.—Un camino por recorrerse.

RG.—Cuando no danzas, cuando simplemente estás inmersa en el mundo y su cotidianidad ¿dónde está la danza?

SS.—La mayor parte del día de un danzador está ocupado por la danza. Muchas horas diarias de entrenamiento, de ensayos, de creación. La danza exige una vida en función de la danza.

RG.—Hablando de perspectivas generales ¿qué es lo que más te interesa en lo contemporáneo de la danza? O si prefieres ¿Cuál es el sentido más contemporáneo de danzar?

SS.—Me siento demasiado comprometida con esa búsqueda para dar una respuesta definitiva. Te diré, sí, que por fin la nueva danza se halla en situación de entrar en un diálogo digno con las diversas artes. Es cierto, lamentablemente, que existe una pseudo-contemporaneidad de la danza y por eso, a veces, asistimos a espectáculos donde la música y los elementos escenográficos se sitúan en direcciones más avanzadas que las coreografías que pretenden integrarse a ellos.

RG.—He visto muchas veces danzas y siempre me fascina una suerte de inteligencia de los movimientos, quiero decir su comprensión mutua, su necesaria implicación recíproca. ¿podríamos hablar de un lenguaje donde formas y movimientos equivaldrían a pensamientos, emociones, pulsiones, encuentros llenos de revelaciones?

SS.—Me llena de satisfacción que lo sien-

tas así. Refiriéndose a Paul Klee, el poeta Henri Michaux habla de "una línea que piensa". He aspirado siempre a una danza que sea como el movimiento del pensamiento: el cuerpo moviéndose con la coherencia y con el ritmo del pensamiento. Un pensamiento que no es intelectual. Un pensamiento que la inteligencia no puede agotar y que por eso el cuerpo puede decir.

RG.—¿Cuál es el diálogo de la danza y de la vida?

SS.—Te decía que la danza es una manera particular de intemperarse a la existencia, una manera particular de existir. En ese sentido, hay un diálogo siempre abierto. Decirte en palabras cuál es ese diálogo, no podría. Trato de decirlo en cada una de mis danzas.

RG.—Hablemos de la danza fuera de tí. ¿Existe un movimiento coherente en Europa actualmente?

SS.—Todavía no se puede hablar de un movimiento coherente. Todavía impera la danza "bonita", la danza llena de convencionalismos y ataduras. Pero el trabajo serio y consciente de unos pocos se hace cada vez más evidente.

RG.—¿Crees en la posibilidad de una colaboración más amplia, desde su condición originaria, entre las danzas y las artes plásticas?

SS.—Sí, en un sentido profundo sí.

■ Junto a las proyecciones de largometraje y de evidente interés comercial, habituales en la siempre desigual cartelera cinematográfica, ha venido insinuándose durante estos últimos meses, dentro de las programaciones de la Cinemateca Nacional y en funciones especiales entre grupos de amigos, una clara disposición hacia el cine documental, hacia el cortometraje.

Para el cineasta que da los primeros pasos en el difícil camino de su formación profesional, el cortometraje significa en cierto sentido un banco de prueba. Es campo de experimentaciones, de afirmaciones; es sin duda alguna el único género cinematográfico — escribe Jean Lods en un estudio monográfico de la Unesco, titulado **La formación Profesional de los Técnicos del Cine**—, en el que el joven cineasta puede descubrir aptitudes profesionales hasta entonces confusamente presentidas, desenvolver, organizar y orientar disposiciones naturales, y encontrar el punto de partida de lo que más adelante podrá llamarse la evolución de su temperamento creador.

Pero no sólo constituye un excelente medio de formación profesional, sino que por razones mismas de definición, el documental obliga a su realizador a permanecer en estrecho contacto con una rica diversidad de humanas actividades; conocer todos los ámbitos y dominios donde exista asomo del hombre. Aparejado entonces a la innegable experiencia profesional, el documental dota al joven cineasta de una personal visión del mundo; le ofrece el margen de una filosofía, de una moral. Como sostiene Lods: "El contacto con las realidades obliga al joven realizador a adquirir plena conciencia de sus actos y de sus responsabilidades y fomenta en su ánimo el amor a la autenticidad, indispensable a la realización ulterior de las películas de ficción... Es de desear, por tanto —concluye— que el auxilio del Estado, sin el cual no podría haber hoy un cine nacional, oriente y estimule a los técnicos hacia ese camino y que les incite a enriquecer el patrimonio nacional, es decir, internacional".

Sin embargo, el cine documental, el film de cortometraje no ha logrado en Venezuela (tampoco, es cierto, el film de ficción), salir del ahogo y la asfixia en que permanentemente se debate, por la indiferencia del Estado, la ausencia de una legislación y la desviación comercial o publicitaria de la mayoría de empresas y laboratorios.

Cada vez que concluye el rodaje y procesamiento de un documental, en el que ha asumido, por lo general, funciones conjuntas de productor, operador, montador y hasta de chofer y recogedor de los datos, debe resultar patética y desesperanzada para el realizador la interrogante: "¿qué hago ahora con esta película?" Negada sistemáticamente su proyección en los circuitos comerciales a menos que pague por su exhibición una suma acaso similar a la de los costos del documental, la obra de cortometraje es vista entonces ocasionalmente en grupos de amigos o en sesiones de los escasos cineclubs, o en la Cinemateca, sin que haya alcanzado acceso a un público más amplio.

Dramático es el caso de **Barbaro Rivas**, un hermoso documental realizado por Jesús Enrique Guédez. Poética visión del cerrado, extraño y luminoso mundo del pintor en la que, puestas de lado las fáciles anécdotas y los riesgosos asomos de lo pintoresco, **Barbaro Rivas** presenta la imagen esencial del artista vinculado a un raro misticismo y muerte que Guédez supo captar en secuencia de magia y conmovedora belleza. Realizado en principio para que pudiese tener cabida dentro de las programaciones del cine comercial, es decir, con una duración no mayor de seis minutos a fin de que antecediase al film de explotación, **Barbaro Rivas** no llegó a ser exhibido en ninguna sala del país. Como tampoco lo han logrado en forma sistemática y permanente,

que sí por ocasión, las diversas e interesantes realizaciones documentales de la Oficina Central de Información: **Alirio Díaz**, de Abigail Rojas y Daniel González; **Colores de la Infancia**, **Arte Colonial**, de Daniel Oropeza o **El Puente sobre el Orinoco**, de Carlos Camacho; o los magníficos trabajos de Avila Films: **La casa natal del Libertador**, por ejemplo, de Carlos Rebolledo, sin mencionar el esfuerzo individual de cineastas como Luis Armando Roche, Mario Robles, Julio César Mármol, Néstor Lovera y más recientemente, como Giancarlo Carrer, frenados en su impulso y deseos creadores por la hostilidad o indiferencia que han provocado sus óptimos documentales.

Sin embargo, el esfuerzo continúa. Giancarlo Carrer mostró en privado algunos de sus documentales italianos: **La rocca della Pace** en el que intenta oponer a la jubilosa y solidaria vinculación humana ante la paz y contra la guerra, el drama y la ruptura de una relación individual: **I Soldi** (el dinero), que hurga con no escondido propósito social en las relaciones de los niños frente al dinero y **Juventud** ca **Tres Movimientos**, un documental a base de "sketchs" realizado para la O.C.I. y la Corporación Venezolana de Fomento. Imaginación, Estudio y Trabajo serían para Carrer tres instantes claves del joven venezolano. Con mayor seguridad formal, aunque con ciertos tropiezos técnicos en modo alguno atribuibles por entero al realizador, Carrer logra en dos de estos sketchs: **Imaginación** y **Trabajo**, climas de mucha efectividad y frescura, en el primero, y de opresiva ironía en el último, que contribuyen a configurar con la imagen una determinada realidad del país.

Simultáneamente a estas proyecciones, los espectadores de la Cinemateca Nacional gozaron del privilegio de conocer la labor documentarista de un joven uruguayo, Mario Handler. Este montevideano de 36 años presentó tres documentales: **En Praga**, de 1964, muy experimental y bellamente literario en

el que asoma una ciudad triste a través de los rostros de los niños y la pesadumbre de los viejos; **Carlos**, de 1965 y **Elecciones**, realizado junto a Ugo Ulive en 1967, sobre el complejo mecanismo político y electoral del Uruguay en crisis. Tal vez menos rico y seguro, desde el punto de vista cinematográfico, que **Elecciones**, pero con un universo mucho más cerrado y compacto, tocado de un lirismo amargo y veraz, emerge **Carlos** de los baldíos de Montevideo. Personajes del submundo, casi espectral, que deambula por las calles de la ciudad y narra su vida. Caminante. Una visión dura del país que insinúa tras los gestos y pasos de esta figura incorporada al detritus y lo desechable. La justicia, el ejército, el amor y el desengaño, la evocación de una escuela y la promesa de los políticos permanecen agazapados junto a esta especie de errante fantasma: "¿por qué camino? ¿Sabe por qué camino yo? Digame una cosa, ¿sabe por qué camino? Porque me gusta caminar, conocer más la república, lo que he conocido y seguir caminando, y seguiré viviendo y caminando y seguiré así nomás, pero no me entriego. Este indio viejo no se entriega..." **Carlos**, uno de los personajes más pavorosamente humanos del cine documental latinoamericano.

La proyección de muchos de los documentales mencionados en esta nota han tenido lugar en la Cinemateca Nacional, único lugar en Caracas donde el cine marcha parejo con un buen criterio y firme sensibilidad. Hecho notable dentro de las programaciones habituales de la Cinemateca es la dedicación que ella ha puesto en divulgar las obras documentales que sobre arte primitivo, pintura, escultura, danza, jazz o grandes temas de la literatura, han realizado cineastas de Francia, Inglaterra, Bélgica, Alemania, Canadá, Japón o Estados Unidos. De tal suerte que el público dominical del Museo de Bellas Artes puede extender el goce visual y comprensión de las nuevas formas expresivas del arte a las presentadas en estos atractivos documentales, capaces de educar y fomentar en todo espectador el amor a la autenticidad.

■ imagen en la pantalla

ALGO GRACIOSO SUCEDIO CAMINO DEL FORO — Richard Lester

En medio de la suntuosa y dislocada comicidad renovadora del director de los Beatles, surge por última vez en el cine el rostro imperturbable de Buster Keaton.

LA FELICIDAD — Agnes Varda

Idilio entre artesanos narrado de manera elegante, refinada y conformista, por la precursora en 1956 de la llamada nouvelle vague francesa.

EL DORADO — Howard Hawks

Los grandes temas del veterano director americano: la amistad, el honor y la recuperación del hombre, en una brava historia del Oeste, solo comparable a **Río Bravo**, del mismo Hawks.

LA DANZA ETERNA — Tamas Bancovich

Film ballet en el que imagen, danza y música se combinan armoniosamente para narrar el debate agónico de dos enamorados a través del tiempo y el embrujo mágico del diablo.

NACER O NO NACER — Aleksander Ford

Éxito de recaudación por su tema actualísimo, apasionante y polémico.

FUEGOS DE VERANO — Tony Richardson

Un escritor maldito: Jean Genet; una sorprendente actriz: Jeanne Moreau y un director de talento: Tony Richardson exploran el oscuro universo de una maestra de provincia, instalada allí como forma absoluta del mal. El mejor film del mes.

DOCUMENTALES DE ARTE — Cinemateca Nacional

Un panorama de las artes, a través de los excelentes documentales europeos y americanos que dominicalmente ofrece la programación de la Cinemateca Nacional.

RODOLFO IZAGUIRRE

la sociedad secreta del cine documental



...interesante realización de Abigail Rojas y Daniel González...



Carrer: tres instantes claves de la juventud venezolana



...imagen esencial del artista vinculado a un raro misticismo...

GRAN ÉXITO DE LA ASOCIACIÓN CULTURAL HUMBOLDT

Con la presentación del Conjunto Música Nova de Baden-Baden; del destacado Cuarteto Endres con el clarinetista Gerd Starke y del pianista Hugo Steurer, la Asociación Cultural Humboldt cumplió con gran éxito su programa de conciertos en los meses de agosto y septiembre.

La visita del Conjunto Música Nova representaba una incógnita. Formado hace apenas tres años, realizaba su primera gira por los países suramericanos. Sin embargo, conociendo la integración del Conjunto por solistas de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baden-Baden, una de las agrupaciones orquestales alemanas que más ha contribuido a difundir la música Nueva bajo las direcciones de Pierre Boulez y E. Bour, nos ofrecía garantía suficiente para una feliz interpretación de las obras programadas. La Historia del Soldado, de Igor Stravinsky, obra principal en el programa y ampliamente conocida por grabaciones comerciales, deleitó al público asistente tanto por la genial interpretación del Conjunto Música Nova, como por la originalidad de la obra, que a través del texto poético de Rimski-Korsakov se nos ofreció como un "enfantillage". Y había que tomarlo así, en su pequeña dosis de misterio y de moral de todas las fábulas, con la simplicidad y casi la pobreza de un teatro ambulante comentado por un actor cuya parte recitada —admirablemente realizada por José Ignacio Abreu— constituía la espina dorsal de la producción. A los siete solistas, por su parte, bajo la acertada dirección del Dr. Ernst Huber-Contwig, se les confiaba un brutal, diabólico y desnudo rumor de sonidos y percusiones, en los que resaltaban los ritmos de la marcha, el vals, el tango, el ragtime y el pequeño concierto. El final, que representaba el vórtice de la vida dentro del cual se ahogaba el alma jadeante del soldado, estaba basado únicamente en la pura batería.

Lo que realmente fue una sorpresa para el público que asistió a este concierto del Conjunto Música Nova, constituyó la ejecución de dos obras de estreno: la "Canzona da sonar IV", de Dieter Schoenbach y el "Passtempo" para siete solistas, de Werner Heider.

Dieter Schoenbach es un joven compositor alemán de 36 años de edad, nacido en Stolp, Pomerania. Estudió composición con Günther Bidas y Wolfgang Fortner. Además de la creación musical, se ocupa desde hace varios años en los experimentos de películas de corto metraje. Su contacto permanente con la pintura moderna ha influenciado decididamente en sus obras musicales. La "Canzona da Sonar IV", tercera música de respiración para siete ejecutantes, fue compuesta en este año para ser estrenada durante la gira del Conjunto Música Nova por los países suramericanos. Lauta contralto de lotos, flauta soprano de lotos, clarinete, trompeta, trombón, violín y contrabajo, son los instrumentos utilizados para su interpretación. Cuarenta impulsos de respiración con funciones musicales forman la estructura de la composición. Mientras los impulsos se cambian imperceptiblemente, transforman totalmente el material utilizado. De los espacios respiratorios expuestos, pasando por estrados hilos sonoros y grupos de espirales (recuerdo del "hoquetus" medieval), el suceso musical evoluciona hacia densas compresiones de imágenes móviles. La composición se basa sobre un desarrollo gráfico-visual que impone al transcurso formal una silueta decisiva.

También Werner Heider compuso su "Passtempo" para la gira del Conjunto Música Nova. Nacido en 1930, hizo sus estudios en Nuremberg, Munich y Darmstadt. Es compositor, pianista y director de la Orquesta "Ars Nova" en el Estudio Nuremberg de la Radio de Baviera. Ha escrito obras para los Festivales de Música Nueva de Donaueschingen y para el Modern Jazz Quartet. Vive actualmente en Roma como becario de la Academia Tedesca. Para la interpretación del "Passtempo", el autor incluyó los siguientes instrumentos: clarinete, fagot, trompeta, trombón, violín, contrabajo y batería. La expresión general de la pieza, vivaz y de gran virtuosismo, es la que indica su título: pasar o "matar" el tiempo. El doble sentido de la palabra: el compositor "mata" el tiempo; "matar" el tiempo como una diversión. La obra tiene un solo movimiento, que se divide en dos partes. En la segunda parte se insinúa un tema de la sinfonía "La Sorpresa", de Haydn.

El notable conjunto alemán de música de cámara, el Cuarteto Endres de Munich, hizo su presentación en la Sala de Conciertos de la Universidad Central. Aunque este Cuarteto ya había hecho una gira por Suramérica hace cuatro años, era la primera vez que se presentaba en Caracas. A la habilidad del conjunto de arcos se sumó también la intervención del clarinete excepcional Gerd Starke, para la ejecución del Cuarteto para clarinete, violín, viola y violoncello, de Johann Nepomuk Hummel y el Quinteto en la mayor, KV 581, para clarinete y cuarteto de cuerdas, de Wolfgang Amadeus Mozart. En estas dos obras del clasicismo musical, la fusión que se logra entre el clarinete y las cuerdas fue puesta de relieve a través de la labor del Cuarteto Endres y Gerd Starke, quienes hicieron honor a las virtudes del género gracias a la admirable combinación e inteligencia musical que reina entre los solistas. Una novedad en nuestro medio consistió en la interpretación del Cuarteto N° 6 en mi bemol mayor, de Paul Hindemith, obra que es un culto a las sonoridades puras, a una maestría intrapuntística desembarazada de sobrentendidos literarios y verbosos, lenguaje polifónico lógico en los procedimientos, irreducible en los esquemas, basado exclusivamente con elementos producidos por la misma música.

La Asociación Cultural Humboldt completa su magnífica y loable contribución a la magra actividad musical caraqueña, con la presentación del destacado pianista Hugo Steurer. Este artista que tantos triunfos ha cosechado no sólo en su patria, sino también en sus numerosas "tournée" por el mundo, se presentó el 19 de septiembre en la Sala de Conciertos de la Universidad Central. Ha dedicado su recital a cuatro obras de ese gran talento del genio creador de L. van Beethoven que está constituido por las treinta y dos Sonatas para piano que en el "corpus" de las composiciones numeradas del maestro perfilan luminosamente sus depurados modelos, no superados hasta hoy.

Alfredo Gerbes



CRÓNICA DEL TEATRO

Rubén Monasterios

La actividad teatral en Caracas durante las últimas cuatro o cinco semanas (escribo la crónica a fines de la tercera de septiembre) fue notablemente variada y significativa. En cuatro salas de la capital cinco compañías venezolanas representaron nueve comedias de ocho autores, dos de ellos venezolanos; inauguramos un nuevo teatro: el Teatro de Cámara de Caracas y se dio a conocer la "Revista de Teatro", publicación trimestral de "El Nuevo Grupo". Además, comenzaron a circular dos obras de teatro editadas por la Universidad del Zulia: Ciclón sobre los barcos de papel, del joven dramaturgo Gilberto Agüero, Primer Premio 1967 del Concurso anual que promueve esa universidad, y La aldea, de Elizabeth Schon, una de las representantes del teatro poético en Venezuela. El examen del conjunto de obras representadas revela la coexistencia de varias tendencias en el quehacer dramático, y eso es muy saludable. Cada uno de los espectáculos —o conjunto de espectáculos— representativos de estas tendencias ha logrado mantenerse en cartelera durante lapsos de tiempo sustancialmente mayores que en épocas pasadas, en virtud de la asistencia de público a sus funciones. El volumen de público varía desde la ausencia total o casi total —con la consecuente suspensión de la función— hasta "teatro lleno". Las ausencias han ocurrido en las funciones de intermedia de Tric-Trac; nuestro público, acostumbrado a ir al teatro a las nueve, no responde a las funciones de las siete y quince que heroicamente le ofrece "El Nuevo Grupo" en el Teatro de Cámara; a las nueve, por el contrario, usualmente tienen el teatro lleno. Algunos opinan que no hay aquí público suficiente para cubrir dos funciones diarias, yo creo más bien que es cuestión de hábito; de cualquier forma, vale la pena destacar que nuestro público de teatro, si bien no es tan amplio como sería deseable, si está suficientemente diversificado como para interesarse por obras de tan distinta factura como Los saludos, de Ionesco, y Un paraguas bajo la lluvia.

No cabe duda de que el acontecimiento teatral más notable en estas últimas semanas fue el estreno de Tric-Trac ("El Nuevo Grupo"/Teatro de Cámara). Rodeados de ese dulce olor a suceso —ocurre siempre en sus estrenos— y dando un salto desde cierto trabajo que unánimemente la crítica local consideró un fracaso, el equipo Chocrón-Chalabaud asombró con un esplendente espectáculo que inmediatamente indujo controversias. El estar en el centro de la polémica parece ser el caldo de cultivo de este par increíble. Independientemente de que Tric-Trac sea el teatro que nos guste o no, debemos reconocer en ella a una comedia de gran pureza dramática; es un franco reto a nuestra imaginación, y el espectáculo como tal, un sofisticado experimento teatral. La comedia puede ser interpretada por elencos femenino o masculino; así la montó Chalabaud y los alterna en cada función. Chalabaud, en Tric-Trac, tiene uno de sus momentos brillantes como director; la actuación de los dos elencos es convincente, aunque a través de la interpretación del elenco masculino la comedia adquiere nuevas dimensiones.

Humberto Orsini mantuvo hasta septiembre su espectáculo Bla... Bla... Bla... (Grupo "Estudio 67"/Teatro "Leoncio Martínez"). Dos obras de Ionesco y otra suya. Teatro del absurdo (un poco de moda en Venezuela): expresión del asombro de ser, parodia de la vida y del mismo teatro. La pieza de Orsini —La convención— es una comedia de gran riqueza situacional, plena de humor, una fresca ironía, donde incorpora al modelo ionescano elementos propios de nuestra cultura que la dotan de un tono muy personal en su contenido. La dirección de Orsini fue ágil e inteligente en la organización del espectáculo, en el ritmo que le imprimió a las comedias y en el juego escénico con sus actores, pero no logró de ellos la necesaria calidad interpretativa (excepto de Sixto Blanco); no obstante, como en las comedias la mayoría de las situaciones se resuelven por la acción del grupo y no por la acción individualizada del actor, el defecto fue poco notable; el espectáculo resultó un éxito.

El Teatro Universitario de la UCV presentó El matrimonio de los pequeños burgueses, de Bertold Brecht; la dirección fue de Alberto Sánchez. Los ensayistas brechtianos registran esta pieza bajo el título de Die Hochzeit. La boda; la sitúan en la primera época (Eric Bentley) de la producción del dramaturgo. La versión de Sánchez es la primera al castellano. Un cultor conservador de la dramática de Brecht considerará, sin duda, la interpretación de Sánchez como una irreverente mistificación; desde nuestro punto de vista la idea de Sánchez involucra un planteamiento muy personal de algunas de las claves de la amplia formulación teórica de B.B. (principalmente lo relacionado con el concepto de "extrañamiento"); además, su puesta en escena fue excelente: un trabajo total, cuidado en sus mínimos detalles, con notables soluciones en el plano de la actuación. La escenografía y el vestuario de Zapata para esta obra ha sido lo mejor que se ha visto en los últimos meses; diera la impresión de que algunas de sus famosas caricaturas hubieran cobrado vida y estuvieran ahí, en el escenario.

La compañía Natalia Silva-Andrés Magdaleno continuó su temporada en el Teatro Nacional de Caracas, con un estreno y dos reposiciones; la última, todavía en cartelera. Dos en un balance, de William Gibson; nada nuevo ni particular nos ha traído esta compañía proveniente de España y representativa de un teatro muy convencional. Tal vez por esa razón cierto público respondió favorablemente; durante los primeros días de su temporada tuvieron un promedio de unas trescientas personas por función, que es bastante bueno en Venezuela. La actuación y dirección —de Natalia Silva— es muy variable, en cuanto a calidad, de una a otra obra.

grabadores norteamericanos

Una exposición fuerte, amplia, representativa, viene a presentarnos una interesante imagen de las búsquedas actuales de los artistas norteamericanos en el terreno del grabado y de las técnicas afines. Muchos de los nombres que integran la exposición son mundialmente conocidos: Nevelson, Albers, Lichtenstein, Motherwell, Ben Shahn, Rauschenberg, Anuszkiewicz. Otros figuraban ya en la muestra presentada en Caracas de 1965, como artistas del Centro Gráfico del Instituto Pratt de Nueva York. Este conjunto variado, dinámico, nos da clara idea de la importancia que ha cobrado el grabado para muchos de los artistas residenciados en los Estados Unidos, en razón de la demanda cada día mayor del público, interesado sobremanera en este medio, por constituir una obra de arte al alcance, económicamente, de un considerable sector social, que conserva el valor de los originales múltiples. Por otra parte el grabado ha sido siempre una tentación para los pintores. No siempre bien aprovechada y muy frecuentemente traicionada por la concepción pictórica. El grabado, es en efecto, un dominio plástico con sus propias características y exigencias, con sus propias condiciones y posibilidades. Hay que hacerlo dúctil a los nuevos lenguajes, pero no convertirlo en una especie de subordinado de la pintura, o como sucede con alarmante frecuencia, en un "reproductor" de pintura en escala menor. Naturalmente, la novedad por la novedad no es lo que cuenta en el arte, pero sí la permanencia del valor de un instrumento creador. En este sentido la muestra tiene un valor restringido en cuanto a investigaciones y nuevos planteamientos, que sean además fieles al sentido y potencial creador del grabado. Es admirable el ambiente memorioso del grabado de Louise Nevelson, o la riqueza de planos de Stasik, la fértil combinación de recursos de Dehaies, la simplicidad constructiva de Trova, la violencia extraña de Mac Garrell. Pero, después de meditar la exposición, es indudable que quedamos fascinados más por la calidad de los artistas, que por la revelación del grabado. Como en los casos que citamos al principio, la búsqueda espacial en Youngerman o Henry Pearson, el abstraccionismo totémico de Ortman, el gestualismo de Motherwell, se sirven de los procedimientos grabados únicamente de manera incidental. Debemos entonces conjugar la admiración por el poder expresivo, independiente del medio utilizado, con una cierta persistente nostalgia por lo que hubiera podido ser bucear en un dominio misterioso y sensible a las más imprevisibles resonancias: el grabado que sigue a la espera de un auge, no de favor y éxito, sino de estima valorativa.

Roberto Guevara

mesa redonda

IX Bienal de Sao Paulo

EL INCIBA envió este año como representantes de Venezuela a la IX Bienal de Sao Paulo, a los pintores Carlos Cruz Diez y Mario Abreu, y al escultor Harry Abend. Lamentablemente las esculturas de Abend no estuvieron presentes el día de la inauguración por un inesperado error o descuido de la empresa naviera, la cual no desembarcó las obras en el puerto de Santos (Brasil) tal como estaba especificado en la guía de embarque correspondiente. Sin embargo, es motivo de satisfacción para nosotros que el pintor Carlos Cruz Diez haya sido distinguido con uno de los diez premios otorgados a artistas extranjeros, entre los cuales se cuentan artistas tan importantes como Jasper Johns y el escultor César (quien, al parecer, rechazó el premio, por razones que hasta ahora no conocemos). El envío venezolano de este año reunió la obra de tres artistas que, dentro de su especialidad o problemática individual, representan, cada uno a su manera, algunas de las corrientes más significativas y relevantes de las artes plásticas contemporáneas en nuestro país. Cruz Diez, quien junto con Jesús Soto, constituye hoy en día uno de los más firmes baluartes del arte cinético, estuvo representado con un panel de sus obras más recientes, donde desarrolla sus ideas acerca de que la obra pictórica (en este caso Cinética) más que un objeto estático, de contemplación puramente frontal, debe convertirse en uno o varios ambientes, dotados de la unidad y energía visual necesarios para sumir al espectador en un clima de percepciones que estaría condicionado únicamente por la organización y las relaciones que la obra contiene y produce. Mario Abreu envió un conjunto de sus "Objetos Mágicos", impecables en calidad y realización, en los cuales este artista ratifica su poder de fabulación, misterioso y ritual, y también su identificación profunda con un mundo al cual ha sido consecuente desde el comienzo de su trayectoria. Los Objetos Mágicos de Mario Abreu, por una parte, responden a las exigencias formales más apasionantes de nuestro tiempo, en el sentido de que en esos Objetos el artista demuestra su capacidad para asumir y resolver los requerimientos formales más audaces del arte plástico contemporáneo, y también que esa elección, afiliación o compromiso, no significan, necesariamente, la obligación de sacrificar el mundo personal del artista que en el caso de Abreu vendría a ser el contenido propiamente americano de la obra. Sin haberse planteado el problema "americanista" de una manera ortodoxa, es decir, como una condición externa de la obra misma, Mario Abreu, más allá de las palabras y las determinaciones, demuestra que ese contenido existe como una cualidad inherente al mundo subjetivo y las vivencias del artista. En perspectiva diferente, aunque no menos válida, Harry Abend aborda una problemática de volumen-espacio y estructura, donde la pesantéz de las masas escultóricas puestas en juego no limitan, sin embargo, la posibilidad de transformación que poseen el espacio y la luz. Mediante los valores

Colaboran en la redacción de mesa redonda: roberto guevara, juan calzadilla, victor salazar, carlos gonzález vegas y manuel quintana castillo.

de claridad y sombra, brillo y reflejo, otras cualidades visuales y táctiles de la forma aparecen: formas y contraformas, volúmenes negativos y positivos rigurosamente geométricos, cuya función se resuelve finalmente en un resultado constructivo y arquitectónico. Ese resultado demuestra una necesidad de orden y equilibrio, y al mismo tiempo la determinación del artista para poner en juego únicamente algunos elementos —no demasiados— pero sí suficientes para construir con claridad y segura definición, objetos estructurales, limpios y sencillos, que escapan a las vacilaciones de lo involuntario y lo impremeditado.

100 joyas de oro

OCHO DIFERENTES regiones de la antigua Colombia están representadas en la Colección 100 joyas de oro, que actualmente se exhibe en el Banco Central de Venezuela.

Selecionadas de entre las diez mil que posee el Banco de la República, de Bogotá, estas piezas constituyen un testimonio invalorable de artesanía pre-hispánica. Concebidas en base a verdaderos conocimientos técnicos, tienen, no obstante, esa muy cierta sencillez de cosas esportáneas. También esa muy cierta magia de origen misterioso, de leyendas y sacrificios repetidos ceremoniosamente entre los altos Andes, a orillas de lagos y ante el recuerdo de dioses imprecisos. De las ocho regiones representadas en la Colección: Calima, Quimbaya, Darién, Sinú, Tairoma, Tolima, Quibcha y Muisca, quizá sea la última la que mayor sentido de imaginación ofrezca. Las figuras, cotidianas a ratos, simbólicas en la mayoría de los casos, tienden a la estilización y se apoyan en una muy pronunciada rigidez. En cuanto a los procedimientos empleados, podría decirse que son comunes a las otras regiones. "Porque los artistas precolombianos utilizaban con abundancia el oro nativo más o menos argentífero de su propio país, fuera solo o bien asociado en proporción variable con el cobre, al tiempo que sabían colorear las aleaciones a baja ley, es decir, darles por la acción combinada del ácido y del fuego, el color correspondiente a una aleación más rica en oro".

En contraste con la evidencia delicada imaginativa de la orfebrería Muisca, hallamos los grandes y relativamente pesados objetos de oro de Calima: pectorales, brazaletes, diademas, etc. Y un poco más allá, a semejanza de esos mismos objetos, las formas humanas y esquematizadas de Tolima —tierra con episodios cruentos, con figuras descollantes en los mejores momentos de Colombia, según el decir de Jorge Montoya Toro. Importante, pues, esta Colección que actualmente se exhibe en el Banco Central de Venezuela. Podrá visitarse hasta el 22 de octubre y servirá para acercarnos, aunque sea a través de una sola de sus manifestaciones, a los pobladores de una parte de América en los tiempos pre-colombinos.

La conmemoración de Zapata y Régulo

LOS RESULTADOS de la Exposición Conmemorativa de Zapata y Régulo hubieran sido excepcionales si otras formas de crítica, más naturales y contundentes no se hubieran desarrollado en cierto modo para adelantar, sele y tomar su lugar. Nos referimos, en especial, al reciente sismo y a sus manifestaciones pánicas, de cuyo efecto aún no nos hemos recobrado. Pro-

gramada antes del mes de julio sin tener en cuenta, naturalmente, al sismo, la exposición conmemorativa debió sufrir una postergación ineludible que le restó fuerza y casi anuló su intención satírica. Dos meses después que la palabra Cuatricentenario desapareció como festividad, esta exposición lógicamente no puede tener el mismo brillo y su apertura no deja de estar ligada más bien a un acto funerario, ya sin la parte regocijante, y su papel se ve limitado a un testimonio mordaz.

Excelente exposición en la que, por otra parte, sale a relucir una crítica a la seriedad de la pintura misma, aun admitiendo que tanto Régulo como Zapata toman en serio el papel de pintores. (Es bien evidente que las incidencias de la postergación hubieran podido ser aprovechadas con la inclusión de un artículo o ensayo esclarecedor en el catálogo, en vez de las presentaciones personales de Kotepa Delgado, escritas en un estilo de ingeniosa comicidad que sólo contribuye a destacar la nimiedad y el personalismo que han caracterizado a nuestro humorismo y que, de paso, soslaya completamente la importancia o el significado de la exposición para recrearse en una fraseología gratuita de la que nuestro público está cansado). Régulo y Zapata actúan como pintores o manejan técnicas a las que se ha atribuido allí un significado generalmente vedado a la caricatura y al humorismo, por lo menos en nuestro país. Humoristas, ellos prolongan su instrumental a una zona antes vedada, y es aquí donde consideramos importante la aportación de estos dos artistas. En la invasión de terrenos, donde puede lograrse una experiencia de síntesis total. En otras palabras, Zapata y Régulo agudizan la conciencia crítica, tanto en la necesidad de fijar posición ante la realidad, incluyendo en el cuadro, como en los problemas generales que hoy interesa discernir respecto a la posibilidad misma de la pintura. En ambos casos, el ejercicio de estilo conduce a una práctica de la acción que consideramos oportuna y hasta impostergable en cualquier manifestación artística contemporánea.

Juzgamos, en fin, que la Exposición Conmemorativa de Zapata y Régulo amerita una más amplia dilucidación, de la que deben responder, en primer lugar, los propios expositores.

Teatro inglés en Venezuela

INVITADOS por el señor Raymond Smith y el Consejo Británico de Relaciones Culturales, en colaboración con el Caracas Theater Club, llegaron a Venezuela el pasado 26 los actores ingleses John Neville y Ann Bell. Esta pareja, durante su estadía en Caracas, asistirá a diversos actos, entre ellos a una función de "Noches de Reyes", de Shakespeare, en el local del Caracas Theater Club.

Neville ha representado en su país obras del repertorio shakespeariano y obras de autores como Goldsmith, Ibsen, Wilde, Osborne y Spark. Además de sus trabajos teatrales ha realizado una amplia labor en la televisión y el cine inglés y actualmente hace el Iago, en "Otelo". El teatro de Nottingham —uno de los más importantes de Inglaterra— lo tiene como Director Artístico. Ann Bell es una joven artista inglesa de proyección internacional, a quien tuvimos oportunidad de ver en el film de François Truffaut: *Fahrenheit 451*. Hace actualmente la Desdemona en el "Otelo" donde participa también Neville.

El 1º de octubre, a las 8 p.m., la pareja de actores ingleses dará un recital de trozos de obras de Shakespeare en el local del Caracas Theater Club.

Tric-Trac y el Nuevo Grupo

SEGUN DECLARACIONES de sus propios integrantes, y concretamente de Miriam Dembo, al fin Caracas tiene una sala permanente de teatro, la cual ha sido bautizada con el nombre de Nuevo Grupo. Esta labor difícil se ha iniciado con una pieza de Isaac Chocrón, de curioso nombre: *Tric-Trac*. La primera pregunta que intriga al público en general era ¿de qué se trataba la pieza de Chocrón? En declaraciones dadas por el mismo autor para la "revista teatro" (pues además de todas las actividades el

Nuevo Grupo edita una revista especializada) él vive desde hace algún tiempo "frente a un parque infantil" y eso es, en efecto, la pieza: un juego que transcurre entre columpios, pasarelas, toboganes y todos los implementos que se hallan en esos lugares. Vista así, la pieza se presta a diferentes interpretaciones, pero, sin lugar a dudas, ese parque infantil viene a ser nuestro país, y los diferentes juegos de los actores-personajes, equivalen a la vida misma, a la cotidianeidad de esta Venezuela, donde nada se toma suficientemente en serio.

Los personajes son números, los elencos son dos: uno masculino y otro femenino y toda la actuación y toda la obra gira alrededor de ese extraño sonido de tric-trac. El personaje llamado Uno, comienza la obra por ver a lo lejos un barco que llega y ese mismo personaje cierra la obra por no ver nada. Curiosa situación donde la parábola esbozada por Chocrón no llega a cristalizar en una definición del juego de cada uno de los personajes, quedando la pieza en el solo plan. El camión de algunas situaciones que el espectador intuye serán desarrolladas posteriormente en las próximas obras de Chocrón.

Sin duda esa es la intención del autor: sembrar en el público una suerte de incertidumbre en la cual cada quien puede sacar sus propias conclusiones. Por lo pronto asistimos al nacimiento de una nueva sala de teatro, de un "nuevo grupo" y de un excelente equipo humano dispuestos a dar la pelea por uno de los oficios más intrincados que existe: el Teatro.

Tecla: dibujos y guaches

IMAGINAR ES UNA FUNCION singular en Tecla Tofano. Sus cerámicas y dibujos van por un camino fantástico, barroco, profuso como una flora desbordante e inagotable, sin perder, no obstante, una proximidad de concreción, la consistencia de lo presente, el vigor de lo real, sin enmendaduras. La exposición de Tecla en la Galería Polo y Bot es todo esto y mucho más: una imaginación que piensa, formas que adquieren su propia necesidad, su propio aliento. Los trabajos de Tecla son libres: de allí obtiene ese imperativo de pasar de un orden a otro, de un estilo al opuesto. De los dibujos puramente lineales, donde se congregan multitudes como laberintos, hasta las formas llenas, casi con relieve, donde la materialidad tangible es un elemento de apoyo, al menos visualmente. ¿Excesivo? No, si debemos pensar que Tecla no propone, no establece un dominio definitivo, sino otorga a estas investigaciones el valor de una experiencia suelta, espontánea, como una necesidad expresiva que no se forma en moldes previos. Quizás por esta impulsividad, la inspiración acepta gustosa la influencia de la visión infantil, las transparencias, el trazo de gesto rápido, sin temor. A esto debemos superponer la condición del artista, sus gustos ya formados y establecidos: la intención expresionista, el humor, la simbología útil.

Los dibujos y guaches de Tecla son una manifestación muy cerca a la cerámica: comparten con ella temas, formas, intenciones. No es posible evitar la relación viviente y dinámica que se establece entre uno y otro dominio expresivo, y que nos resulte grato encontrar a cada paso la personalidad del artista.

* Preguntas de IMAGEN

ALIRIO DIAZ Y EL CURSO DE GUITARRA



IMAGEN.—¿Cuál es su meta en la vida?

ALIRIO.—La guitarra. Sin lugar a dudas seguir insistiendo en el trabajo de ejecución musical en guitarra. La música es el asunto más importante de mi vida. Debo agregar que uno ese trabajo a la idea de colocar muy en alto el nombre de Venezuela con mi trabajo.

IMAGEN.—¿Es usted más importante como guitarrista en Venezuela o en el extranjero?

ALIRIO.—No soy el más llamado para responder a esa pregunta, pero creo que es necesario considerar que Venezuela necesita valores y siempre he tratado de armonizar lo nacional y lo internacional.

IMAGEN.—¿Qué piensa del movimiento musical venezolano?

ALIRIO.—Creo que es el más avanzado del continente Hispanoamericano ya que parte de una base clásica. Creo que de este movimiento pueden salir grandes avances estéticos.

IMAGEN.—En el primer curso y concurso de guitarra promovido por la universidad central no se concedió el primer premio. ¿Por qué?

ALIRIO.—Sencillamente porque ninguno de los participantes llenaba los requisitos suficientes.

IMAGEN.—¿Qué piensa de los cantantes nacionales?

ALIRIO.—Me interesan aun cuando me mantengo alejado de la actividad de ellos. Con la obra "Doña Bárbara" pude comprobar que hay un buen conjunto de cantantes nacionales que con el tiempo dejarán una importante labor realizada.

IMAGEN.—Hablando de "Doña Bárbara" ¿qué opinión le merece?

ALIRIO.—El resultado es positivo como experiencia artística. Creo que en lo musical podría ser mejor haciendo participar más lo nacional musical en la partitura. Se hacía necesario meter más elementos del folklore, pero aún así lo que hizo la autora es importante en la medida que se trataba de una persona extranjera con interés por nuestros valores musicales. Indudablemente es una realización importante en un medio tan hostil musicalmente como es el nuestro.

IMAGEN.—¿Qué opina de la Escuela Superior de Música de nuestro país?

ALIRIO.—Sigue siendo la mejor en el campo de la pedagogía oficial. Pienso que no se puede innovar sin haber pasado por las etapas naturales de la enseñanza, no sólo en música sino en cualquier disciplina.

IMAGEN.—¿Qué nos dice de la música contemporánea?

ALIRIO.—Creo que con ella se han logrado ciertos resultados positivos, pero aún se mantiene dentro de lo experimental. No bastan los aciertos esporádicos para imponer nuevas formas musicales. Creo que la música contemporánea es demasiado cerebral y esto limita la inspiración del artista.

IMAGEN.—¿Cree usted que la Universidad Central de Venezuela participa activamente del desarrollo artístico del país?

ALIRIO.—La Universidad ha abierto horizontes artísticos inexistentes hasta hace muy poco, en especial en el campo de la música. Es necesario señalar que las ediciones de textos musicales y estudios musicales son de gran utilidad para la personas interesadas en este campo del conocimiento humano. Ya es mucho poder tener partituras en ediciones que se puedan conservar y estudiar. Se abre un mundo de novedades.

IMAGEN.—¿Qué experiencia le han dejado los dos cursos de guitarra que ha dictado para la Universidad?

ALIRIO.—He llegado a la conclusión de que hay un importante movimiento de guitarra en el mundo. La experiencia es positiva en cualquier sentido, fíjese que en este segundo curso y concurso si hemos concedido el primer premio.

IMAGEN.—¿Algún compositor venezolano que le interese en especial?

ALIRIO.—Pienso que Antonio Lauro es el único compositor venezolano que en verdad se ha ocupado en enriquecer el repertorio de la guitarra en el mundo y en especial en el campo de la guitarra clásica.

IMAGEN.—¿Qué opinión le merece la crítica musical en Venezuela?

ALIRIO.—Es necesario dividirla en dos aspectos: la crítica periodística que en nuestro país se reduce a la reseña de conciertos, jugando a pesar de todo un papel positivo, y la crítica a fondo, esa que encontramos en libros dedicados a los estudios musicales. Los trabajos de Juan Bautista Plaza y José Antonio Calcaño son muy significativos.

IMAGEN.—¿Quién es en su opinión el guitarrista más destacado del mundo?

ALIRIO.—Indudablemente Andrés Segovia.

IMAGEN.—Además de los conciertos ¿qué otra actividad realiza actualmente?

ALIRIO.—Trabajo en dos libros que pronto editaré: el primero de ellos, y que será editado por la Dirección de Cultura de la U.C.V., es una historia de la música contemporánea de Venezuela, y el otro, "Ensayos musicales venezolanos", me lo editará el Comité del Cuatricentenario de Carora.

IMAGEN.—¿Qué literatura le interesa?

ALIRIO.—La literatura realista a la manera de Vargas Llosa. Creo que el realismo es lo más importante en el arte y en especial en la literatura.

IMAGEN.—¿Y la pintura?

ALIRIO.—La pintura se mantiene caótica en mí. Creo que cada pintor es un mundo específico y entonces no hay uniformidad en los trabajos plásticos. Fíjese, creo que Soto es una figura máxima.

DE INDOCHINA A LA ANTI-MEMORIA

Paris.—El primer acontecimiento literario de la temporada que se inicia en Paris es la publicación de "Anti-memoires" de André Malraux —es la primera obra literaria que el autor de "La Condición Humana" ha publicado, después de "Les noyers de l'Altenburg" en 1948. Se trata de un relato, monólogo y diálogo con los memorables de nuestro tiempo: De Gaulle, Mao Tsé-tung y Nehru, que a la manera de "anti-memoires" despreocupadas de toda cronología son ordenadas por capítulos que llevan el título de cada una de las obras de André Malraux.

En estas "Anti-memoires" de André Malraux asistimos a la historia de la aventura que viaja de la meditación sobre la muerte a la reflexión de la eternidad, entre encarcelamientos, viajes, encuentros, con la sumisión al desorden del aventurero capaz de seguir los pasos de la Reina de Saba, ser Ministro del General De Gaulle, crear un periódico en Indochina o descubrir algún héroe para "La Condición Humana".

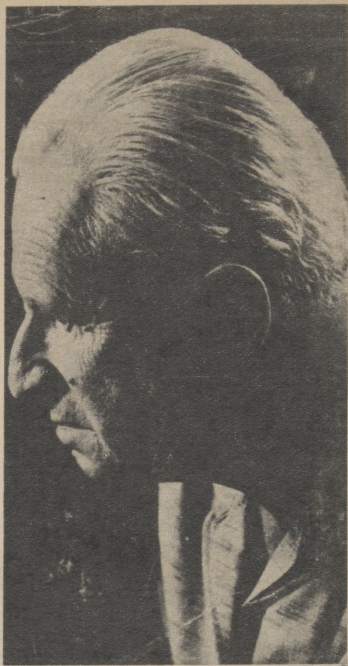
En estos días en que André Malraux publica sus "Anti-memoires", su aventura en Indochina que analiza el universalista americano Langlois, resulta una excelente introducción al pensamiento político de un escritor que desde siempre no ha cesado de sorprendernos con la conciencia humana de su tiempo...

"Digo a todos los franceses: Este rumor que crece desde toda la tierra de Annam, esta angustia que desde algunos años reúne los rencoros y los odios dispersos puede transformarse, si no se ponen en guardia, en el canto de una terrible cosecha. Pregunto a aquellos que me leerán, si saben lo que pasa aquí, en Indochina... Y cuando lo sepan, de atreverse, a interrogar a un hombre que viene a Indochina, para saber dónde está la justicia y si es necesario ponerla en práctica. Y para decirles que nunca ha sido solidario de aquel que para guardar su puesto, no ha podido elevar en nombre de Francia y Annam, más que la doble máscara del tífere y del lacayo, de la calumnia y de la traición..."

COLOQUIO Y TEATRO.—JERZI GROTOWSKI

En el coloquio 1967 del Instituto Nacional de Teatro, recientemente realizado en Montreal, Jerzi Grotowski —creador del Teatro Laboratorio de Polonia fundado en 1959. El Teatro Laboratorio de Grotowski es experimental y está formado por un equipo de actores menores de 30 años, un crítico sociólogo y un arquitecto. Teatro más próximo al teatro de cámara que del teatro popular, está destinado a un público limitado de 70 personas, y su aspiración es la de reintegrar al actor al espectáculo, liberándolo de toda dependencia de lo puramente exterior y accesorio de la escena: decorado, luz, música, texto...

la filosofía como subversión



La filosofía ha pasado a ser el blanco de los ataques más diversos y desde los puntos de vista más opuestos. Tanto que uno de los mayores agravios que puede hacerse a un centro superior de estudios es que forme filósofos y no técnicos. Filosofía es, se piensa, un ejercicio inútil del intelecto, una actividad ociosa, alejada de las preocupaciones humanas. La filosofía sólo es abstracción, reflexión ubicada en las nubes, sin contacto con las necesidades humanas. Hay que bajar al hombre de esas abstracciones y someterlo a los hechos, a lo positivo, a la fuerza impositiva de lo dado e innegable.

Justamente, **Razón y Revolución**, el importante libro de Marcuse, viene a llenar un papel fundamental en la cultura universal y sobre todo en la venezolana, tan menesterosa de buenas traducciones y sumergida aún en el positivismo del siglo XIX. Parece ser evidente que no hay más remedio que someterse a lo dado, al hecho, y fundamentar todas las ciencias en los hechos, pues todo conocimiento no es más que conocimiento de hechos y tiene que reducirse a hechos. Precisamente, Marcuse desarrolla cómo se opone este espíritu positivista al espíritu de la "filosofía negativa" de Hegel.

EL POSITIVISMO CONTRA LA RAZÓN

¿Qué caracteriza al positivismo como ciencia de hechos? Es común a todas las doctrinas positivistas "una tendencia a oponerse al dominio del apriorismo y a restaurar la autoridad de la experiencia". La experiencia, los hechos dados, son o deben ser el criterio último de toda ciencia y ésta tiene como misión encontrar las relaciones y las leyes constantes existentes entre esos hechos. Este principio metodológico debe ser común a todas las ciencias, tanto a las físico-químicas como a las ciencias sociales. De allí que éstas deben tomar como modelo a las ciencias naturales y aplicar sus métodos a las ciencias humanas. Cundo Comte declara que la sociología es una ciencia, no duda de que ésta, para hallar el seguro camino de la ciencia, tiene que expulsar la filosofía teológica y metafísica del sistema del estudio social y para ello debe partir de que "el movimiento social está sujeto necesariamente a leyes físicas invariables, en lugar de estar regido por algún tipo de voluntad". El verdadero espíritu del positivismo, dice Comte, se encuentra en "el dogma general de la invariabilidad de las leyes físicas" y, desde luego, también se extiende este dogma a la sociología. La sociología también debe encontrar las leyes naturales que rigen los conjuntos humanos. Sólo así podrá ser ciencia positiva, esto es, dirigirse "a lo real, en oposición a lo quimérico... desear lo ocioso para propugnar sólo lo útil... eliminar la indecisión y remplazarla por la certidumbre para constituir espontáneamente la armonía lógica en el individuo y la comunión espiritual en la especie entera... oponer lo preciso a lo vago", tendencia del verdadero espíritu filosófico. Y sobre todo, positivo se emplea

para designar una filosofía que es contraria a la filosofía negativa y en este aspecto "indica una de las eminentes propiedades de la verdadera filosofía moderna, mostrándola "especialmente destinada, por su naturaleza, no a destruir sino a **organizar**". La actividad filosófica a la que hay que oponerse es la metafísica, cuyo carácter únicamente crítico y negativo, cuya naturaleza puramente **subversiva**, impide que el espíritu humano se conforme a los hechos, se resigne a aceptar pasivamente lo dado.

Contra la opinión común, contra la pseudo-ciencia positiva, Marcuse destaca que el positivismo "no era sólo un asunto de epistemología". Ya Lukacs destacaba que el "ideal epistemológico de las ciencias de la naturaleza, cuando se aplica a la evolución de la sociedad se convierte en un instrumento de combate de la burguesía" por cuanto el dogma de la invariabilidad de las leyes naturales (las sociales son leyes naturales) iba unido a "un rechazo del derecho del hombre a alterar y reorganizar sus instituciones sociales de acuerdo a su voluntad racional". (**Razón y Revolución**). La aceptación de la invariabilidad de las leyes sociales lleva a postular la sabia resignación, es decir, "la disposición a soportar resueltamente los males necesarios sin ninguna esperanza de compensación, la cual sólo puede surgir de un profundo sentimiento de la invariabilidad de las leyes".

El verdadero enemigo del positivismo comtiano es el racionalismo y, sobre todo, el hegeliano. La dialéctica es completamente opuesta a las leyes positivas. Las leyes naturales no son dialécticas. La dialéctica tiene como fundamento de su teoría social la irracionalidad de la sociedad regida por leyes naturales. El racionalismo hegeliano mantenía en su formulación los ideales de la Revolución francesa: igualdad esencial de los hombres, respeto a la ley, derechos humanos, normas de racionalidad en la sociedad y en el Estado. En su ataque a ese racionalismo, a la totalidad negativa hegeliana, característica de la historia en su marcha hacia la libertad, hacia el Estado de derecho, Comte llega incluso a negar que el hombre tenga derechos: su único derecho consiste en hacer siempre su deber.

HEGEL Y EL FASCISMO

En la medida en que puede ser popular, la filosofía de Hegel se ha asociado con el fascismo. Marcuse destruye esa imagen interesada, formada quizás por aquellos que pretenden asociar la tradición filosófica occidental con todos los atropellos contra el hombre. La filosofía de Gentile (que no puede ser tratada en plano filosófico, nos dice Marcuse) no puede ser considerada ni como idealista ni como hegeliana: "Su filosofía está más cerca del positivismo. La proximidad del Estado autoritario parece anunciarse en una actitud que se somete con demasiada complacencia a la autoridad de los hechos. El ataque al pensamiento crítico e independiente forma parte del control autoritario..."

De una manera general, Gentile, y con él, el fascismo, "descarta el principio fundamental de todo idealismo, a saber, que existe un antagonismo y una tensión entre la verdad y el hecho, entre el pensamiento o espíritu y la realidad". De allí que el fascismo rechace al hegelianismo por el carácter "crítico y subversivo" de éste.

Por esta razón, el Estado hegeliano no puede ser considerado un Estado fascista. La misión del Estado en Hegel es más bien la de un regulador y racionalizador de los antagonismos de la sociedad civil. Según Marcuse, el requisito básico que reclama Hegel para el Estado es que éste "preserve y satisfaga el verdadero interés del individuo, lo cual sólo puede ser concebido en términos de una perfecta unidad entre lo individual y lo universal". Problema filosófico (relación entre lo universal y lo particular) que encuentran su aplicación y significación en la teoría política y social de Hegel. El Estado, según Hegel, "es el universal que ha revelado su racionalidad actual" y representa la identidad de la voluntad general y de la particular. Como "encarnación de la libertad", el Estado permite que "la persona y sus intereses particulares tengan su desarrollo integral y reciban un reconocimiento adecuado a sus derechos". Desde luego, el Estado hegeliano es un estado autoritario, pero ello se debe a la estructura antagónica de la sociedad civil. En esta sociedad el hombre se ve sometido a las leyes de una economía incontrolada, y tiene que ser amansado por un Estado fuerte, capaz de enfrentarse a las contradicciones sociales. El Estado, en una sociedad desgarrada por antagonismos, tiene que ser interventor. Para serlo, tiene que estar por encima de los conflictos. Hegel aún cree que el Estado es un poder independiente de las contradicciones sociales y a causa de esto puede conciliar el interés individual y el general. No puede confiar en los mecanismos económicos para resolver las crisis económicas. La economía debe subordinarse a la política. El autoritarismo del Estado hegeliano se justifica por cuanto es una de las soluciones posibles en una sociedad en la que hay conflictos y antagonismos económicos, en una sociedad en la que los individuos están regidos por la "necesidad inconsciente", esto es, por leyes económicas que actúan sobre el individuo a semejanza de las leyes naturales. Al contrario de lo que suele repetirse, el idealismo alemán no convertía al Estado en un Moloch de-

vorador del individuo. Antes bien, nos dice Marcuse, "la filosofía del Estado de Hegel estaba vinculada de tal manera a las ideas progresistas del liberalismo, que su posición política se hizo incompatible en el Estado totalitario de la sociedad civil. El Estado como razón, es decir, como un todo racional, gobernado por leyes universalmente válidas, con operaciones calculables y lúcidas y profesando la protección de los intereses esenciales de cada individuo, sin discriminación, es precisamente la forma del Estado que el nacionalsocialismo no podía tolerar". En el Estado totalitario, el individuo exaltado por Hegel como fuente de la razón y de la libertad queda aplastado y devorado por la comunidad de sangre o de raza. El individuo como tal no tiene ni el deber ni el derecho de existir. Sólo de la comunidad derivan los derechos y los deberes. Y esta comunidad no se encuentra en las leyes universales de la razón, sino que es una unidad natural creada por la "sangre y por la tierra". El nacionalsocialismo tuvo que combatir todos los racionalismos, desde Descartes a Hegel. El ataque contra la razón, contra la universalidad y racionalidad de las leyes es, en realidad, un ataque contra el individuo, contra los derechos de cada uno de los individuos, pues cuando "la razón se realiza finalmente en la libertad, esta libertad es posesión de todos los hombres y el derecho inalienable de cada individuo. El universalismo idealista implica, pues, el individualismo".

MARXISMO E IDEALISMO HEGELIANO

De un modo sorpresivo, en contra de las vulgarizaciones, el marxismo constituye la realización de la filosofía hegeliana en el sentido de que "el comunismo, con su abolición positiva de la propiedad privada es, pues, por su naturaleza propia, una nueva forma de individualismo". El comunismo, en la interpretación de Marcuse, no es el sometimiento del individuo a un partido ni a una sociedad deificada. Trata más bien de liberar al individuo de una sociedad que constituye su negación al incluirlo en una clase, unidad económica y social efectiva, y al someterlo a la división del trabajo. Marcuse señala que hay continuidad entre los primeros escritos de Marx y los de la madurez. La reificación, proceso mediante el cual la sociedad capitalista transforma las relaciones interhumanas en relaciones objetivas entre cosas, es el primer nombre del fetichismo de la mercancía. Marx rechaza la economía como ciencia objetiva y "pone en su lugar la interpretación de que las relaciones económicas son relaciones existenciales entre los hombres". De allí que la teoría económica se convierta en una teoría crítica, en una teoría que muestra las relaciones económicas del sistema capitalista como negadoras completas de la humanidad.

Es importante esta continuidad en la que se muestra que la reificación es algo más que "la proyección de la teoría de la enajenación de los textos de juventud sobre la teoría del fetichismo de **El capital**", como afirma Louis Althusser en **La revolución teórica de Marx**. El fetichismo de la mercancía, como su nombre lo indica, es la oposición entre la fetichización o cosificación de relaciones económicas que se han convertido en negadoras de las posibilidades humanas, lo cual no impide que, no obstante su carácter negativo, la sociedad capitalista no tenga cualidades progresistas.

Creemos que uno de los méritos del libro de Herbert Marcuse es haber señalado el carácter crítico de la mejor tradición intelectual de Occidente. En su sentido más profundo, la filosofía de Occidente siempre ha sido "subversiva y negadora", insurrección permanente y no conciencia satisfecha y conforme con los hechos. Desde Sócrates hasta Hegel.

Eduardo Vázquez

Herbert Marcuse

RAZÓN Y REVOLUCIÓN

Traducción de Julieta Fombona

Instituto de Estudios Políticos

Universidad Central de Venezuela, 1967.