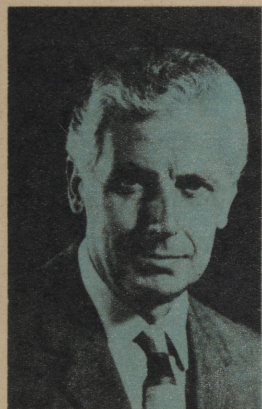


imagen

Quincenario de Arte, Literatura e Información Cultural / Nº 20 Caracas, 30/15 de Marzo de 1968 / Bs. 0,50

En este número: La actualidad de Althusser ■ Monografías de Arte ■ Música nueva en Polonia ■ Sarduy: los plenos poderes de la retórica ■



PREMIOS NACIONALES DE PINTURA Y ESCULTURA

PREMIO BIBLIOTECA BREVE 1968



ESTO DIJO ROMERO BREST



Vallotton

LAUTREAMONT

Dos hechos recientes, que conciernen estrechamente a nuestra cultura, están destinados a influir sensiblemente en el desarrollo de la literatura venezolana: la creación de la Editorial "Monte Avila" y el Premio Biblioteca Breve, de Seix Barral, que acaba de obtener Adriano González León. Aparentemente distintos en su naturaleza, estos hechos participan, sin embargo, de una misma significación, y son como una suerte de convergencia de esfuerzos hacia una misma tentativa. No deja de ser singular que al poco tiempo de constituirse una Editorial destinada, sobre todo, a estimular las energías creadoras de toda una literatura, se produzca un reconocimiento internacional a esa misma literatura en uno de sus representantes jóvenes más brillante y más decididamente dominado por la inteligencia de la creación. ¿No es, acaso, la prueba de que sí existe una literatura venezolana capaz de proyectarse con valores propios y, por lo tanto, susceptible de ser cada vez más vitalizada por la acción de una empresa editorial? Adriano González León no es un caso aislado. El premio que ha recibido es, ciertamente, reconocimiento a sus propios valores individuales. Pero estos valores se constituyen a partir de una tradición nacional —sobre todo en la narrativa— y especialmente a partir de las búsquedas de las nuevas generaciones. Hay toda una narrativa joven que respalda estéticamente a su obra, y en la que ocupan sitio de excepción escritores como Salvador Garmendia, Oswaldo Trejo, Rodolfo Izaguirre, Hernando Track, Esdras Parra, José Balza, Jesús Alberto León, David Alizo. ¿No sería descuido imperdonable dejar de ofrecer vías de expresión a esa literatura? Esas vías podrían ser, justamente, las de una Editorial como "Monte Avila". Auspiciada inicialmente por el Inciba y dirigida por un hombre de rigor intelectual y de gran experiencia en ese campo, como Benito Milla, "Monte Avila" será, sin duda, la primera tentativa orgánica que abra en nuestro país nuevas perspectivas a los escritores. Editar sus obras, difundirlas y proyectarlas no sólo en un ámbito nacional sino también internacional, no será su única preocupación. Aspirará también a descubrir nuevos valores, a dar mayor vigencia a otros ya consagrados; en fin, a crear una verdadera conciencia estética y cultural. Esa conciencia no puede ser limitada al conocimiento tan sólo de los valores nacionales; tiene que ser sensible igualmente a los valores de otras culturas. Por ello, no podría excluir de sus proyectos la difusión de obras extranjeras que son el testimonio del hombre contemporáneo. El espíritu de universalidad será su mejor credencial. Además, esta suerte de confrontación de valores servirá para ampliar los horizontes no sólo de nuestra literatura, sino también del público venezolano. A su paso alguna vez por las costas venezolanas y mirando desde el mar las montañas del Avila, el gran poeta español, Rafael Alberti, pudo escribir un poema en el que decía (y citamos de memoria): **se ve que estas montañas son los hombros de América / aquí ocurrió algo, aquí sucedió algo**. Reconocimiento a la generosidad inicial de nuestra historia, a su pasión creadora sin límites regionales, el espíritu de ese poema debe proyectarse en la actualidad y en el futuro de la cultura venezolana. Sólo así estaremos en el umbral de una época más creadora. En el umbral de una nueva literatura que nos exprese y defina nuestra propia visión del mundo.

en el umbral de una nueva literatura

imagen

20

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

Dirección: Guillermo Sucre
Jefe de Redacción: Esdras Parra
Diagramación: Alirio Palacios

Comité de Redacción: Juan Sánchez 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

EL viernes primero del presente mes, a medianoche, los teletipos de las agencias noticiosas de Caracas recibieron la información de que el escritor Adriano González León era el ganador absoluto en el concurso internacional de novela "Biblioteca Breve", auspiciado por la Editorial Seix-Barral de Barcelona, España. Para quienes conocieron la nueva a esas horas, concluyó la expectativa creada desde la mañana de ese mismo día por uno de los diarios capitalinos, al abrir página con la noticia de que González León se encontraba entre los finalistas de aquel certamen, considerado por algunos observadores como el más importante en lengua española.

Los días subsiguientes a la publicación de tan reconfortante noticia han sido de explicable alegría para los intelectuales venezolanos, primeros en percatarse, como es natural, de la importancia del galardón, y en celebrarlo con un espíritu de solidaridad que parecía extinto o, al menos, diluido en un medio social devorado por la pasión política y puesto de espaldas ante las manifestaciones de la literatura que se escribe en Venezuela. No pocos recordarán que era éste un premio de la misma jerarquía, si no superior, al que obtuviera Rómulo Gallegos en septiembre de 1929, cuando Doña Bárbara fue proclamada en España como el mejor libro de aquel mes. Para los entendidos, la noticia comenzó a cobrar un triple significado. Por una parte era necesario reconocer que el prestigio literario de Venezuela se proyectaba en un plano internacional, lo que, después de Gallegos, había ocurrido muy pocas veces, que recuerde cuando Las lanzas coloradas de Uslar-Pietri fue elegida en España en 1931, entre los mejores libros del mes, y cuando Cumboto de Díaz Sánchez fue distinguida por la Fundación "William Faulkner" como la mejor novela latinoamericana publicada después de la segunda guerra mundial. El prestigio de la novela venezolana había venido sufriendo serios descalabros, que se acentuaron cuando nuestro país no tuvo candidato propio para el concurso internacional de novela "Rómulo Gallegos", ganado con justicia por el gran narrador peruano Mario Vargas Llosa con La casa verde. Esta ausencia parecía confirmar que después de Gallegos no habíamos aportado nada sustancial a la nueva narrativa hispanoamericana. No albergo dudas de que el premio recaído en la persona de Adriano González León es, además, un reconocimiento para ese esforzado conjunto de los más recientes novelistas venezolanos, empeñados en la tarea de abrirle nuevos rumbos a nuestra narrativa, y entre los cuales destaca Salvador Garmendia.

Por otra parte, el premio "Biblioteca Breve" recae en un novelista hispanoamericano, y esto le confiere una dimensión especial, toda vez que de las noventa y una obra que concursaron, cincuenta y cuatro eran de autores españoles. Estos aportes de Hispanoamérica a la novela contemporánea en lengua española han sido valorados por un crítico tan honesto y perspicaz como José María Castellet cuando se refirió a la esperanza que para muchos españoles conscientes representaba Latinoamérica, no sólo desde el punto de vista literario, y al hecho de que no se puede continuar hablando de colonialismo intelectual en lo que se refiere a la idea que aún sobrevive en España, de que la literatura latinoamericana es una prolongación de la española. (Cf. Revista "Pa-

ADRIANO GONZALEZ LEON

CRONICA EN TORNO A UN PREMIO

peles", N° 5, pp. 93, 94-95. Caracas, noviembre-diciembre de 1967, enero de 1968).

En tercer lugar —y tal vez esto sea lo más importante— es preciso señalar la importancia que este premio tiene para Adriano González León como estímulo y compromiso al mismo tiempo. Conozco lo suficiente a este escritor para aseverar que es ahora cuando comienza su trabajo más serio. Ya lo declaró en un coloquio celebrado en la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela (9-3-68) cuando dijo que para él uno de los aspectos más positivos en el proceso creador de País portátil era el de haber constatado que sabía hacer el trabajo literario y que podía cumplirlo aun en medio de las circunstancias más hostiles para el ejercicio intelectual. Aunque no hubiese obtenido ningún premio, País portátil fue, pues, para su autor, una prueba de fuego que le permitió medir sus propias fuerzas y adquirir conciencia más exacta de sus posibilidades como novelista.

Adriano González León había publicado su primer libro en 1957, a la edad de veintiséis años. Lo tituló Las hogueras más altas. Este conjunto de seis cuentos le mereció un puesto de importancia dentro del nuevo relato venezolano al ser reconocido unánimemente por la crítica. Sus lectores tuvimos que esperar diez años antes de que apareciera su segundo libro de cuentos, Hombre que daba sed, más breve que el anterior, pero de mayor calidad literaria. El hecho de que el segundo libro superase al primero era una señal inequívoca de que su autor había seguido una línea de ascenso, con todo lo que ello implica. En cambio debía mucho que desear la circunstancia de que sólo un puñado de siete cuentos fuese la cosecha de una década. Entre ambos libros sólo una pequeña publicación correspondiente a las "Ediciones del Techo de la Ballena", titulada Asfalto-Infierno, publicada en 1963 con textos de González León y fotografías de Daniel González. ¿Qué había hecho, pues, el escritor durante estos últimos diez años, contados a partir de la publicación de su primer libro?

La respuesta es posible hallarla en palabras del propio González León, quien ha declarado al poeta Efraín Hurtado lo que sigue: "Yo siempre estuve comprometido con mi vocación, aun en el momento en que otras urgencias me solicitaban. Lo que ocurre es que alguna gente piensa que el trabajo creador consiste en publicar libros a diestra y siniestra. Y yo no tengo nada que ver con la producción en serie". ("Papel Literario" de "El Nacional", Caracas, 10-3-68). Pero aún hay más. En el encuentro de novelistas y críticos ocurrido en el Ateneo de

OSCAR SAMBRANO URDANETA

Caracas a comienzos de agosto del año pasado, en el que estuvieron presentes algunos de los invitados al XIII Congreso Iberoamericano de Literatura, entre ellos Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Fernando Alegría, Arturo Uslar-Pietri, Emir Rodríguez Monegal, José M° Castellet, Seymour Menton, Aníbal Rama Miguel Otero Silva y quien esto escribe, Adriano González León se enfrentó al compromiso de hablar en nombre de su generación, ausente, como va se dijo, en el concurso de novela "Rómulo Gallegos". González León pronunció un breve y apasionado discurso totalmente improvisado, y en él hizo un análisis descarnado y sincero de los factores negativos que, a su juicio, entorpecen la actividad creadora de los jóvenes venezolanos. Los juicios emitidos tienen especial valor por cuanto son testimonios de conflictos vividos por este creador, y porque encierran una valiente y enaltecedora auto-crítica. Allí dijo: "Para ser de una vez y de plano sincero, debería uno aclarar en primer término que si no ha escrito es simple y sencillamente por ser reo de ese pecado capital que se llama pereza. Si a eso se agrega la vagancia, el sentido de la frivolidad, cierta facilidad de discurrir un poco agudamente, y que se le tome a uno en cuenta por las cosas geniales que dice en las reuniones y en los cafés, o porque la gente opina que son geniales, resulta que se nos va conformando una estructura de escritor, merced a la cual uno aparece de pronto (como esta tarde) representando a los demás escritores y representándose a sí mismo, sin haber escrito". ("Papeles", N° 5, p. 85). No sé de nadie más, de su generación ni de las anteriores, que haya tenido el coraje de autoanalizarse tan severamente en público, sin subterfugios ni retórica acomodaticia, y mucho menos en tono planídero. Junto a esta revelación de intimidades, González León enjuició dos circunstancias externas al escritor venezolano, que también contribuyen a entorpecer su labor. Una es el factor económico que lleva a engavetar lo que se escribe por ausencia de buenas editoriales. Otra, de carácter histórico, tiene que ver con los alucinantes cambios sociales vividos por el país en los últimos años, y que ahora es cuando están comenzando a ser asimilados y comprendidos por quienes tienen la posibilidad de convertirlos en materia novelesca. Pero sea lo que fuere, no albergo dudas acerca de que la presencia de algunos de los más relevantes narradores hispanoamericanos de esta hora, así como la de algunos distinguidos críticos, constituyó un eficaz estímulo para creadores como Adriano González León, que decidieron, de una vez por todas, poner por obra lo que sólo eran proyectos vagos dife-

ridos año tras año, ejercicios narrativos destinados al cesto de los papeles o grata bohemia por los cafés de Sabana Grande, donde las palabras se disipan como el humo. Más profunda y firmemente que antes se asimiló entonces la lección de que un escritor se hace cada día, y de que una buena novela o un poema aceptable no caen del cielo, sino que son el producto de un trabajo continuo, esforzado, que pide sacrificio y disciplina.

Con su intervención en el Ateneo de Caracas, Adriano González León había quemado, públicamente, sus naves.

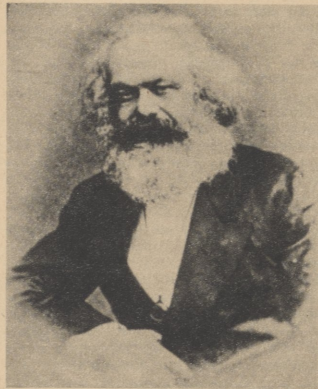
Quiso entonces demostrarles a los demás y demostrarse a sí mismo que el movimiento se manifiesta andando, y decidió darle fin a una novela sobre la cual había venido pensando desde hacía unos años. Solicitó de algunos amigos que le permitieran la facilidad de aislarse en algún lugar, en compañía de una máquina de escribir y de unas cuartillas de papel. Un distinguido científico venezolano, el doctor Marcel Roche, le cedió un cubículo en el Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas, organismo que tiene su sede en un apacible lugar campestre, alejado de Caracas unos doce kilómetros. Allí, y durante siete meses, González León trabajó metódicamente hasta completar las trescientas páginas de País portátil. Tan corto plazo fue posible por cuanto el proceso de maduración de un tema se cumple en este autor de un modo lento, pero una vez concluido, ponerlo en palabras le resulta relativamente sencillo. Tal proceso de incubación habíase cumplido, así como también algunas investigaciones que el argumento de la obra requería, ya que País portátil no está sujeto sólo al libre fluir de la inspiración, sino que supone el encuentro y la suma de vivencias con cierta documentación, a veces minuciosa, que en la obra es indispensable.

Para mí es prematuro emitir juicios sobre País portátil, por cuanto apenas estoy comenzando su lectura. Puedo adelantar, sin embargo, algunos datos, sin duda los más evidentes, que sirven de simple información. El título de la novela está inspirado, por una parte, en la denominación que le dieran a Trujillo como la "ciudad portátil", por el hecho de haber sido fundada en seis lugares distintos antes de asentarse en el estrecho valle donde ahora está. Por la otra, tiene relación con la idea de un país que está en continua mudanza, en especial por parte de una corriente inmigratoria mal encauzada. El ambiente de la novela corresponde a los dos ámbitos geográficos y humanos que han constituido el contorno vital de este escritor: la tierra trujillana y la ciudad de Caracas. En lo que a Trujillo se refiere, González León reelabora figuras de su infancia, así como otras de caudillos regionales que él no conoció, desdibujados por la fantasía tanto del escritor como de su pueblo andino. En lo que concierne a Caracas, el novelista trabaja con un eficaz material referido al período de la violencia política que presenciamos desde hace unos años. Estos dos planos narrativos constituyeron uno de los obstáculos técnicos que hubo de sortear, toda vez que el primero está tratado según un estilo que recuerda al realismo mágico, mientras que el segundo se atiene a un descarnado realismo. Otro punto que la crítica destacará se refiere a los tonos de lenguaje, particularmente ricos y bien logrados en esta obra, llamada a constituirse en un hito de la narrativa venezolana, y en punto de partida para su autor.



González León

ACTUALIDAD DE ALTHUSSER



Marx



Hegel

LAS posiciones oficiales de los Partidos Comunistas sobre Hegel, a propósito de las relaciones filosóficas de éste con Marx, tienen ya su pequeña y complicada historia. A períodos de gran acercamiento, otros de total distanciamiento. A la consigna de Lenin, del año 22, de "organizar, desde el punto de vista materialista el estudio de la dialéctica hegeliana, que Marx aplicó con tanto éxito en "El capital" y en sus estudios históricos y políticos", la contraconsigna de Stalin que provocó, en 1943, una furiosa reacción oficial del P. C. ruso contra Hegel y la filosofía clásica alemana.

La causa de estas fluctuaciones, dejando aparte la política interna del P. C. ruso, la pugna de sus cuadros teóricos, la necesidad de velar por la ortodoxia de una doctrina condicionante de una praxis teórica de enormes proposiciones, está determinada por los siguientes hechos concretos: la formación hegeliana del joven Marx; su ruptura posterior con el sistema de Hegel, bajo la influencia de Feuerbach; el carácter transitorio y a veces fluctuante de sus obras de juventud; le hecho de que Marx no llegara a realizar su proyecto de escribir un tratado sobre la dialéctica; el empleo de este método en sus grandes obras de la madurez, sin aquel trabajo crítico que hubiese despejado, de una vez por todas, sus relaciones filosóficas con Hegel.

La interpretación corrientemente admitida de esta situación, en el estudio de las relaciones de la dialéctica de Hegel y la de Marx, puede designarse como "teoría de la inversión". Según ella, Marx extrajo la dialéctica del sistema de Hegel, la sometió a ciertas correcciones y la aplicó a su propia concepción materialista de la historia, la economía y la sociedad. Dos supuestos básicos guían esta interpretación. En primer lugar, el principio metodológico, formulado ya por Engels, de la separación entre método y sistema. En segundo lugar, la tesis de que la diferencia fundamental entre Hegel y Marx se encuentran en los contenidos de sus respectivas filosofías.

Creemos que Althusser, en su obra "Por Marx" (1), tiene plena razón al rechazar esta "teoría de la inversión" desde el punto de vista de los supuestos teóricos que ella involucra. Lo importante, sin embargo, es distinguir entre lo que se revela como evidente y justo, dentro de un análisis teórico de la relación método-sistema, y lo que se revela a través de un estudio histórico sobre el sentido global de la filosofía de Marx. Ninguna duda existe de que la dialéctica de Hegel es la expresión de su propio sistema; de que el método ha sido elaborado en función de un contenido espiritual concebido metafísicamente; de que interpreta el autodesarrollo del espíritu universal, la sucesión de sus distintas formas de conciencia, el movimiento de la idea como lo sustancial. Es lógico pensar que un método contaminado hasta las raíces por el sistema ideológico al que sirve, pueda ser trasladado, con distintas correcciones, a otro sistema radicalmente opuesto? Desde el punto de vista de una teoría filosófica del método, no; pero desde el punto de vista de un estudio histórico sobre la génesis de la filosofía de Marx se imponen, por lo menos, ciertas dudas.

Despejar estas dudas es algo que sobrepasa el mero interés por una cuestión de hermenéutica filosófica. El gran mérito del libro de Althusser, a mi entender, reside precisamente en que hace de esta cuestión teórica un punto crucial de la verificación del marxismo en el campo de la historia contemporánea. Althusser nos dice en concreto —y nótese la gravedad—, que si no existe la posibilidad de mostrar la especificidad antihegeliana de la dialéctica de Marx, tampoco es posible interpretar en una forma teórica, adecuada y convincente, las tres grandes revoluciones socialistas de nuestro siglo: la rusa, la china y la cubana. Contempladas estas revoluciones desde la perspectiva de una dialéctica contaminada por el espíritu hegeliano, sólo pueden ofrecérsenos como "excepciones" del materialismo histórico; es decir, como un incumplimiento, en el terreno de los hechos más representativos, de la filosofía de Marx.

¿En qué consiste la matriz de la dialéctica hegeliana? Según Althusser en estos dos principios específicos: primero, en que la situación compleja, antagónica, crítica, de una etapa histórica y social se interpreta como la manifestación de un principio interno, de naturaleza simple, que la genera como expresión de su autodesarrollo.

En el caso de Hegel, este principio interno es un contenido espiritual; en el caso de Marx, desde el punto de vista de una dialéctica meramente invertida, un contenido económico. Segundo, en que la relación entre el supuesto principio interno y la complejidad del todo social se concibe en términos equivalentes a los de la relación entre la esencia y el fenómeno; esto quiere decir que la complejidad social es una manifestación del principio interno, en el mismo sentido en que el calor es una manifestación de la combustión química.

¿Qué ocurre cuando trasladamos esta matriz hegeliana de la dialéctica al terreno de los hechos revolucionarios de nuestro siglo? Ocurre sencillamente que empiezan a surgir preguntas inquietantes, dudas y sospechas de un indudable efecto en contra del marxismo. Por ejemplo: ¿Por qué la contradicción básica entre fuerzas y relaciones de producción, considerada desde el punto de vista hegeliano como principio interno, pudo generar en países capitalistas menos desarrollados o abiertamente subdesarrollados condiciones determinantes de una ruptura revolucionaria? ¿Por qué, por el contrario, en los países industriales más avanzados generó condiciones que, al parecer, amortiguaron o incluso anulaban aquella ruptura?

La cuestión, como vemos, es extraordinariamente grave. En esta misma línea se mueven, como en su casa, la mayor parte de las críticas antimarxistas. Para estas críticas, el hecho de que las únicas rupturas revolucionarias del sistema capitalista hayan acontecido, en primer lugar, en un país como Rusia, atrasado con respecto a otros países europeos y, sucesivamente, en dos naciones abiertamente subdesarrolladas, es una prueba efectiva de la invalidez del sistema económico de Marx. La revolución —proclaman estas mismas críticas— tenía que haber ocurrido, según la dialéctica interna del capitalismo, prevista por Marx, en los países capitalistas más avanzados, en los cuales, la contradicción básica entre fuerzas y relaciones de producción se supone que alcanzaba el más alto grado de pugnacidad y exacerbación. En el terreno de las conclusiones es fácil adivinar lo que sale de aquí. Entre otras tesis, la de que el desarrollo del capitalismo ha producido, en contra de las previsiones de Marx, un reblandecimiento en la lucha de clases, por lo menos en los grandes países capitalistas más avanzados; la de que la contradicción básica entre fuerzas y relaciones de producción sólo ha tenido verdadera vigencia en un estadio inicial del capitalismo y la ha ido perdiendo a medida que las fuerzas de producción, con el auxilio de sistemas económicos y políticos más racionales, con la participación extraordinaria de la ciencia y la tecnología, han aumentado, de un modo insospechado por el fundador del marxismo, los bienes de consumo.

Como vemos, el libro de Althusser nos traslada al centro mismo de una problemática de enorme interés y actualidad. Porque, en el fondo, como ya se adivina, su propósito de purificar la dialéctica de Marx de todo contenido hegeliano, es una manera de expresar la necesidad, tal vez más perentoria, de purificar el marxismo actual de todo contenido metafísico propio. Aunque tal purificación, como observará el lector interesado que se adentre en la obra, suscite sin remedio problemas no menos graves que los que pretende eliminar. De tanta gravedad, al parecer, que la interpretación marxista de Althusser ha merecido, por parte de algunos miembros sobresalientes del P. C. francés, el calificativo de revisionista.

Preguntamos, para terminar esta breve presentación, ¿en qué consiste este revisionismo? Nos parece que consiste, en lo esencial, en estos dos puntos: primero, en una exhercación de la ortodoxia, esto es, en el empeño de borrar del cuerpo doctrinario el intento de diferenciar, hasta límites extremos, lo específico de la dialéctica utilizada por Marx; segundo, en la utilización de ciertos esquemas estructuralistas, en dos sentidos principales, a) en la valoración de la forma y la práctica teórica de la doctrina marxista por encima del contenido, b) en la sustitución de la idea hegeliana de totalidad por otra de tipo estructuralista, en la cual, la relación de los elementos del todo no se entiende a partir de un elemento central, de carácter interno o esencial, sino como una relación cambiante, sin centro específico, del tipo "dominio-subordinación".

FEDERICO RIU

(1) Pour Marx. Librairie Francois Maspero. Paris, 1965. La traducción española lleva el título de La revolución teórica de Marx. Ed. Siglo XXI, México 1967.

BAJO el auspicio editorial del Departamento de Literatura del INCIBA, entró en circulación la primera serie de ensayos monográficos que agrupará la "Colección Arte". Ellos son, según el orden de su publicación, *Marcos Castillo*, por Manuel Quintana Castillo; *Jesús Soto* (reproducción del texto aparecido en el número de IMAGEN correspondiente a la segunda quincena de junio de 1967); *Alejandro Otero*, por Inocente Palacios, un fragmento del texto publicado por la Galería "Signals" de Londres y las notas "Desarrollo y Continuidad" suscritas por el propio artista. El último de los títulos está dedicado a *Carlos Cruz Diez* y lleva la firma de Carlos Dorante.

Quintana Castillo enjuicia la obra de Marcos Castillo en base a un enunciado de intimidad y soledad que son, a su juicio, "las condiciones que auspician esa pintura, esa actitud de pintor, que con rigor y ternura se complace en tocar amorosamente las pequeñas cosas, las visiones cercanas de todo aquello que de alguna manera le ha pertenecido... Su pintura pudiera ser ubicada entre los post-impressionistas y los nabís. De los primeros tiene el carácter estructural que reivindica la permanencia de la forma, en trance de disolverse durante el impresionismo; de los segundos tiene la vocación hacia el color como factor principal en la pintura, la intención de hacer que todo sea expresado en función del color. Si nos empeñamos en buscarle un árbol genealógico de afinidades estéticas, los hermanos mayores de Castillo bien podrían ser: Monet, Cézanne y Bonnard. Pero al margen de la afinidad que Castillo pudiera tener con esos maestros, esa circunstancia estaba fuera de su voluntad y se presentaba como un resultado derivado de la obra en sí misma". Desde un ángulo diferente, Quintana Castillo señala en su biografiado las virtudes de "un artista y un hombre de conceptos e ideas brillantes. Paralelamente a su actitud de pintor, leía mucho y también escribía. Fue columnista en varios periódicos y por allí, entre revistas y diarios, anda disperso su pensamiento".

El volumen dedicado a Jesús Soto —tal como dijéramos arriba— recoge sus confesiones publicadas en IMAGEN. Y si bien es cierto que el texto parece concebido como una relación autobiográfica: "Desde muy niño yo era el pintor de la familia. Mi madre recuerda que yo era algo así como una catástrofe para la casa desde el momento en que me apoderaba de un lápiz...", tal estructura constituye tan sólo el esquema sobre el cual se enhebra su trayectoria de pintor: su escolaridad plástica caraqueña, su llegada a París, sus interrogantes, sus hallazgos y finalmente su propia concepción del arte: "Yo creo que el gran arte no se dirige a nadie. Pasa como con la ciencia. El gran hombre de ciencia —el verdaderamente importante para la marcha del mundo, el creador— no piensa en la colectividad cuando realiza sus investigaciones. El artista adopta la misma postura. Su responsabilidad es la creación". Y para quienes se preguntan cuál será su próximo paso, Soto responde finalmente: "Yo no podría contestar. Tampoco me preocupa, pues tengo la plena seguridad de que mi trabajo me va llevando por sí mismo a proposiciones nuevas".

En lo que respecta al pintor Alejandro Otero —tercer título de la

Colección—, Inocente Palacios no vacila en conceptuarlo como perteneciente "al grupo de artistas para quien lo esencial de su pintura ha sido la búsqueda del nuevo espacio y del nuevo tiempo plásticos. Este pensamiento único es el que vertebra, el que da unidad orgánica y cohesión a toda su obra, integrada por etapas en apariencia disímiles si se las juzga aisladamente". En sus notas "Desarrollo y Continuidad", insertas en las últimas páginas, Otero coincide con la apreciación de Palacios: "Algunos me han reprochado falta de unidad de mi obra —tengo conciencia del riesgo y lo he pagado como persona—; mas, como artista, que para mí no es simple cuestión de voluntad, ni siquiera de posibilidades, sólo me toca oír esas voces, a veces débiles, y por lo general desarticuladas, que reconozco como las de mi circunstancia. Por sobre la continuidad convenida del tiempo está la verdadera continuidad, que es la de las ideas que marcan el curso del acontecer humano".

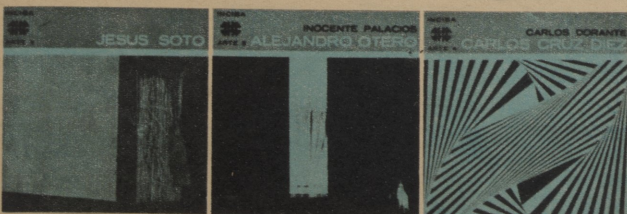
El ensayo de Carlos Dorante constituye, sin lugar a dudas, el trabajo más completo publicado hasta hoy en Venezuela sobre la personalidad y obra de Carlos Cruz Diez. "No se llega al reconocimiento internacional a que apunta el pintor —escribe Dorante— por puertas falsas o entradas colectivas. Se presenta un riguroso examen de admisión, las pruebas a la vista. En el caso de Cruz Diez, estas credenciales tienen un nombre de ya extraño y de ya citado en muchas partes donde se habla de arte nuevo: "Fisicromías". Ellas son pintura de su tiempo y del futuro inmediato". El propio Cruz Diez, citado por Dorante, define así su posición: "He dicho y repito que no me interesa expresar mis emociones personales o mis ideas o las de otros. Esto no me parece importante. Quiero, y creo lograrlo, provocar el "acontecimiento" plástico en su pureza total, sin obstáculos intelectuales. El objeto principal de las "Fisicromías" es la creación de un espectáculo cromático creado por mi trabajo y por la intervención del espectador, en quien se debe producir un choque al descubrir y sentir el hecho bruto, la carga emotiva del color y sus motivaciones".

Conviene señalar finalmente, que cada uno de los títulos de esta primera serie cuenta con una selección de reproducciones que, en orden rigurosamente cronológico, conducen desde los inicios de la obra del artista hasta sus realizaciones más recientes. Las portadas fueron impresas a todo color y las contraportadas reproducen la imagen de los respectivos pintores. Excepto algunas fallas que escaparon a la corrección de pruebas y a una que otra plancha más o menos ennegrecida o imperfectamente impresa, estos pequeños libros representan el primer intento orgánico que se produce en nuestro medio en pro de la difusión masiva del arte venezolano.

"Valiosos, excelentes, como iniciativa —diría Roberto Guevara en reciente artículo publicado en el diario "El Nacional"— estos primeros cuatro volúmenes de la Colección Arte del INCIBA merecen la mejor acogida. Es necesario que continúen su labor, tratando de adquirir una unidad programada y planificada de antemano, verdadera garantía para lograr, sistemáticamente, una finalidad importante y trascendente, y no un simple esfuerzo ocasional."

FRANCISCO DA ANTONIO

monografías de arte



UNA FABRICA DE SUEÑOS QUE DESTRUYE VIDAS

ALBERTO VALERO

Frente a Hollywood caben dos actitudes críticas. Una, la del análisis en profundidad, frío, casi científico, para investigar la amplia gama de implicaciones sociológicas, políticas y culturales en general que Hollywood y su materia prima, el cine, encierran. Quienes esto hacen, intentan llegar, como detectives, al submundo de la fabulosa industria californiana. La otra actitud, no menos valiosa, es la "sentimental", adoptada por Izaguirre. Su libro, suerte de "alfombra mágica", es una rápida y fugaz visión del ambiente de Hollywood —tema que siempre ha apasionado al joven escritor de "Sardio"— matizada por el desencanto y la desilusión.

Ya antes habíamos leído muchos capítulos que componen el libro de Rodolfo Izaguirre. En cierto modo, comenzamos a interesarnos por la pantalla gracias a las notas que, semana tras semana, Izaguirre publicaba en 1958 en el "Papel Literario de 'El Nacional'". Nos agradaba aquella excursión dominical cuando, de la mano del crítico y escritor, conocíamos las muchas piezas de la gigantesca maquinaria que es Hollywood... "los monstruos asustados", "los mayordomos del cine", "los negros"... Esta HISTORIA SENTIMENTAL DEL CINE AMERICANO es una recopilación de aquellos breves ensayos, unidos mediante un bien realizado "montaje".

Pero el libro de Rodolfo Izaguirre nos ha decepcionado un poco. Su HISTORIA SENTIMENTAL no aporta nada nuevo y, en algunos aspectos, la visión de su autor se ha detenido a la altura de aquellas notas en el diario capitalino, cuando "Sardio" revolucionaba nuestro mundo intelectual.

La imagen que Izaguirre brinda de Hollywood, ya ha sido mostrada por escritores y críticos de menor categoría que el autor de la HISTORIA SENTIMENTAL. ¿Quién ignora, por ejemplo, el racismo oculto en cada film del género "western", con sus indígenas imbeciles que sólo saben aullar como lobos al asaltar las diligencias que conquistan el Oeste? ¿Quién no sabe la fórmula hollywoodense de las "stars" y los galanes, verdadera mercancía que se arroja al mercado para lograr dividendos? ¿Hasta cuándo insistir románticamente en la tragedia de Marilyn Monroe, incomprendida de todos y llevada al suicidio por un ambiente negativo y despiadado? ¿Por qué repetir que el cine norteamericano viaja por el mundo, ávido de turismo, tras hermosas playas o miserables Estados para convertirlos en centros de espionaje y de maldad? ¿Hasta cuándo hablar del Tarzán colonialista e imperialista que impone la ley del hombre blanco en un país de monoshombres? Todo eso lo ha hecho Izaguirre en su HISTORIA SENTIMENTAL DEL CINE AMERICANO, para concluir que los enormes gastos de producción y la necesidad de garantizar suficientes divisas, hacen de Hollywood, la cuna de films en serie, de dudosa calidad que, tras su fachada de diversión, esconden su finalidad de alienar y embrutecer más al mundo.

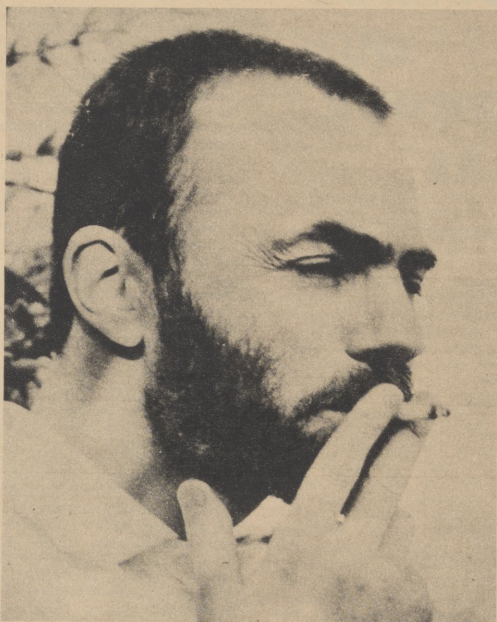
Es el estilo de Rodolfo Izaguirre lo que hace de su libro una obra interesante. Su HISTORIA SENTIMENTAL es un poco la historia de una generación que conoció en su infancia aquella galería de personajes, de monstruos, de indios y de espías en lejanos países, que soñaba con las aventuras de King Kong o los viajes de Buck Rogers, y que, más tarde, descubrió con dolor cuánto se ocultaba tras todo aquello. Muchos nombres exhalan un aroma casi mítico... Fatty Arbuckle, Chester Conklin, Charley Chase, Mae Murray, Greta Garbo, Theda Bara, Lon Chaney, Johnny Weissmuller, Buster Keaton... La visión que Rodolfo Izaguirre brinda de Hollywood tiene la tristeza de quien ha descubierto que aquel universo mágico de seres excepcionales era un fabuloso engaño.

"Más que una fábrica de sueños, como la definiera Ilya Ehrenburg, Hollywood es una maquinaria implacable que crea y destruye vidas y hombres. Inventa es cierto, vidas para la ilusión y el sueño, imágenes que sólo son sombras que se mueven por las insospechadas profundidades de las pantallas, espectros escondidos en las bobinas que logran escapar de los fotogramas y de la cabina de proyección y atraviesan en el chorro de luz la oscuridad de la sala, hasta caer en la pantalla convertidos en fantasmas corpóreos, monstruos o belidades, soldados o petimetres, héroes o villanos, gangsters o detectives, personajes vestidos de gala o cubiertos de andrajos". Y es esta imagen la que el autor ha volcado en su HISTORIA SENTIMENTAL DEL CINE AMERICANO, una obra con limitaciones realizada en el estilo del honesto crítico cinematográfico y del logrado escritor que es Rodolfo Izaguirre.



Izaguirre

CUANDO el cine norteamericano aún no había alcanzado su mayoría de edad, ya era el campo de batalla de comerciantes, para quienes el nuevo universo del celuloide, antes que poderoso instrumento de creación artística, representaba la posibilidad de amasar inmensas fortunas. Ya a principios de este siglo, en el balbuceante cine norteamericano se enfrentaban, de un lado, Thomas Alva Edison, y del otro un equipo de "emigrantes eslavos y balcánicos" (... "un tintorero húngaro llamado William Fox; cuatro polacos: los hermanos Warner; un bodeguero alemán: Carl Laemmle, y un húngaro vendedor de pieles: Adolphe Zukor"), por el control de las salas de proyección. Allí nace la gran industria fílmica de Estados Unidos, y allí comienza también la HISTORIA SENTIMENTAL DEL CINE AMERICANO, de Rodolfo Izaguirre, editada recientemente por la Universidad de los Andes.



Pleynet

Y para que nos hablara de su libro, entrevistamos a Marcelin Pleynet.

Marcelin Pleynet pertenece al grupo de redacción de la revista "Tel Quel" —que es en estos momentos, a nuestro juicio, la más importante publicación literaria de Francia. Publicó hasta ahora *Provisoires amants des nègres*, *Paysages en deux* seguido de *Les lignes de la prose*, *Comme*, los tres de ficción, y el estudio sobre Lautréamont que ahora nos ocupa.

BP: ¿De qué consideraciones literarias, históricas, etc., partió para su estudio sobre Lautréamont, qué problemas críticos se planteó?

MP: Ante todo quiero señalar que este libro fue escrito a partir de los trabajos teóricos y críticos que se desarrollan alrededor de la revista "Tel Quel", alrededor del grupo que la constituye. Y lo señalo para evitar cualquier malentendido y para determinar los modos de crítica que mi libro pone en tela de juicio y sus referentes. Con respecto a los problemas críticos planteados, como ahora no los puedo resumir, prefiero remitirlos al respecto a los ensayos publicados en "Tel Quel".

Las disciplinas (las formas de crítica) utilizadas son las históricas, lingüísticas, psicoanalíticas, filosóficas, y toman en cuenta los trabajos más recientes de Emile Benveniste, Jacques Lacan, Jacques Derrida, Roland Barthes, Philippe Sollers. Quiero recordar entre paréntesis que la aparición de al menos dos de estas disciplinas (lingüística y psicoanálisis) fue contemporánea a la de la obra de Lautréamont. Además, las más importantes manifestaciones de las otras fueron también determinadas por lo que se inscribió a fines del siglo XIX (Marx, Nietzsche). Mi elección, mi decisión de estudiar la obra de Lautréamont no se debe a un interés, a un entusiasmo subjetivo o a una afinidad estética. Lo que me propuse deliberadamente es mostrar, partiendo de uno de los textos más oscuros de la literatura francesa (y occidental), el funcionamiento de las ciencias (y de la teoría) contemporáneas a dicho texto. Si profundizamos

masiada facilidad el clima que reinaba en Europa y en el mundo en esa época... Lautréamont, prácticamente contemporáneo del Segundo Imperio, vivió durante uno de los períodos más siniestros de la historia de la civilización occidental. Nació en 1846 y murió en 1870. Sus veinticuatro años de vida fueron una especie de playa a la que iban a pudrirse los frutos de la Revolución de 1789, Guerra en Europa, guerra en el mundo, fundación de los grandes bancos europeos, conquista de las colonias, etc. Resultaría interminable citar todo lo que sumergió a esta época en la más negra oscuridad y que justificó —fuera de toda explicación psicologizante— una reacción tan vigorosa como la de los *Cantos*. Es cierto que la clave de una obra no se encuentra necesariamente en la historia que le es contemporánea, pero de cualquier modo sería un grave error no tomar en cuenta la situación a partir de la cual todo texto, inevitablemente funciona.

BP: ¿Cómo colocaría a su propio estudio con respecto a los demás trabajos críticos sobre Lautréamont aparecidos hasta el momento? ¿Qué relaciones o diferencias establecería?

MP: La bibliografía crítica de Lautréamont es todavía mucho más limitada que las que se hicieron por ejemplo —y para nombrar solamente las que entran dentro de su mismo campo cultural— sobre Mallarmé o Rimbaud. Si somos estrictos sólo encontramos en realidad uno o dos libros (especialmente el de Maurice Blanchot y sobre todo el reciente y capital estudio de Philippe Sollers) y algunos prefacios... según mi opinión, dada que excluyo las interpretaciones delirantes (metafísicas) que siempre engendra toda reflexión sobre la textualidad. Como de un modo u otro toda reflexión se inscribe en la distancia que se establece entre la ley y la escritura, que forzosamente transgrede a la ley, el trabajo que efectuó Lautréamont sobre la textualidad no pudo dejar de producir negativamente en sus lectores las interpretaciones delirantes que suscita

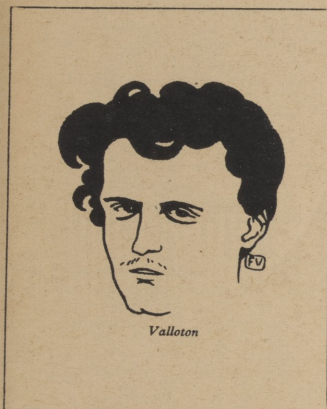
UNA LECTURA REVELADORA EL "LAUTREAMONT" DE Marcelin Pleynet

BASILIA PAPASTAMATI

RECIEN en 1964 apareció la primera traducción al español de las obras completas de Lautréamont. Hasta entonces sólo existieron algunos fracasados intentos: un fragmento de los *Cantos*, aparecido en la revista *Vida Nuestra*, N° 11, de Buenos Aires, en 1919; una versión mutilada (falta casi un tercio del texto total), también de los *Cantos de Maldoror*, aparecida en España en 1925 y vuelta a publicar en Buenos Aires en 1945; y dos de las *Poesías*, una en la revista mexicana *El hijo pródigo*, de 1943, y otra publicada en Buenos Aires por la Editorial Poseidón en 1945. Pero se trató siempre de malas traducciones que, apenas circularon. O sea que hasta la aparición de la traducción íntegra y muy cuidadosa que realizó el escritor argentino Aldo Pellegrini (*Obras Completas del Conde de Lautréamont*, Ediciones Boa Buenos Aires, 1964), estos textos tan fundamentales no habían podido ser realmente leídos por el público. Pellegrini tuvo, además, que luchar largo tiempo contra la resistencia de los editores a publicarlos (incluso de los editores —así considerados— más avanzados). Pero una vez logrado esto, otro obstáculo sin embargo sigue impidiendo la lectura adecuada de los *Cantos* y de las *Poesías*: entre estos textos y el público se interpone todavía otra forma de censura, el tamiz, el cristal deformante de las delirantes interpretaciones, de las leyendas de terrorismo erótico con que se los cubrió. Hasta hace poco tiempo el mejor acercamiento crítico se lo debíamos a Maurice Balloch (*Lautréamont y Sade*). Pero recién —y por fin— el año pasado aparecieron en París dos estudios (el segundo a propósito del primero) que son los primeros en señalar verdaderamente la función revolucionaria que desempeñaron dentro de la literatura. Nos referimos a *Lautréamont* de Marcelin Pleynet (Editions du Seuil, 1967) y al ensayo de Philippe Sollers, *La science de Lautréamont* (Critique N° 245).

en el asunto podemos observar que uno de los movimientos más importantes que a grosso modo ocupa el período histórico que nos separa del fin del siglo XIX, me refiero al surrealismo, se apasionó no solamente por Lautréamont sino también por la mayoría de las ciencias que le fueron contemporáneas. Pero sin embargo, la visión que tuvo el surrealismo de los grandes movimientos histórico-culturales, se limitó a una forma de reconocimiento esencialmente apologética, dando primacía —en desmedro de la investigación científica— a lo que se ha dado en denominar el culto de la personalidad (no se escribió ningún texto surrealista teórico sobre Lautréamont); y esta es una de las razones que explican seguramente la recuperación socialmundana (universitaria) de que hoy es objeto el surrealismo, tanto en Francia, en Italia, como en los Estados Unidos o Inglaterra (exposición oficial de pintura surrealista, tesis, cursos en la Sorbona, etc.). Por eso quise mostrar, por encima de la asimilación que una historia de la cultura, que una sociedad hizo del hombre y de la obra, la teoría profundamente revolucionaria del texto Lautréamontiano. Y para ello tuve que analizar y descartar, en primer lugar, todo lo que intenta reducirlo de manera tal que pueda entrar en el seno de una cultura a la que justamente denuncia, es decir: el hombre, la obra. No es acaso llamativo que siempre se trate de investigar (y siempre partiendo de datos muy imprecisos, muy discutibles) las "rarezas" de un señor que se hacía llamar Lautréamont y los aspectos de su vida que motivaron las páginas sangrientas que encontramos en su obra, en tanto que nadie prácticamente todavía se interrogó sobre la realidad histórica (sobre la que no faltan ni informaciones, ni precisiones) en la que surgió el texto lautréamontiano? El cientificismo que sirvió para justificar a este fin del siglo XIX, el viejo sentimiento reaccionario de "progreso", hacen olvidar con de-

toda relación (no escrita) con la ley. Quiero decir con esto (y se podría generalizar) que en lo que respecta a Lautréamont, el delirio interpretativo se mide de acuerdo con la mayor o menor capacidad que tiene el lector de Lautréamont para comprender aquello que va a limitar su lectura (de acuerdo con su mayor o menor capacidad para inscribir su pensamiento sobre la ley). Dicho de otro modo, lo que más sorprendió leyendo los comentarios de esta unidad de dos términos (los *Cantos de Maldoror* y las *Poesías*) que es la obra de Lautréamont, es que sus autores siempre se colocaron en la posición de verificar, a través de Lautréamont, su propia relación con el saber y con la cultura que los condicionaba. Lo que pone Lautréamont al descubierto, finalmente, en la mayoría de estos especialistas que hablan con tanta seguridad en nombre del hombre y del saber, es que están en realidad condicionados y "programados" como cualquier máquina electrónica (como cualquier robot) —y no sólo nos descubre que están condicionados y "programados" sino que pone también al descubierto lo que los condiciona, lo que los "cifra". Casi todos, al hablar de Lautréamont, no hablan en definitiva más que de sí mismos —no hablan de Lautréamont sino que es Lautréamont quien los hace hablar (quien les habla). ¿Y cómo es posible esto? Simplemente porque lo que llamaríamos en Lautréamont la función teórica es determinante. Porque el texto de Lautréamont está totalmente determinado por una cifra teórica. Porque el texto de Lautréamont, por su doble articulación, es una trama construida a partir de las líneas de fuerza... digamos para simplificar, de la cultura occidental (la retórica, por ejemplo). ¿Qué pasa, pues, cuando una trama se superpone a otra (cuando un comentarista superpone el orden de su saber sobre la trama lautréamontiana)? El espacio que se establece entre una y otra pone de manifiesto los



programas. Lo que quise mostrar con mi libro es que lo que Lautréamont nos hace leer, en última instancia, es el espacio (entre el programa y la trama) censurado por toda una cultura —espacio entre la práctica y la teoría, entre la trama cultural-ideológica que condiciona toda lectura y la práctica de la lectura... este espacio leído conducirá forzosamente a rectificar la práctica y a fundamentar la teoría.

El libro de Maurice Blanchot sobre Lautréamont ya ha quedado muy atrás. Este libro tuvo la virtud de ser uno de los primeros que practicó una lectura árida de los *Cantos de Maldoror*, pero, como observa Sollers, no llegó a superar la pseudocontradicción *Maldoror/Poesías*; es decir que, si bien aborda las figuraciones de los *Cantos*, no llega a transponer su dispositivo representativo (la imagen, el tema, el motivo), se empeña en buscar —según un esquema idealista y aun sabiendo que no lo va a encontrar— un sentido verdadero, “una suprema significación total”.

BP: Usted dice en su texto que “Lautréamont pone frecuentemente el acento en el carácter arbitrario de toda ficción...”, quisiera que se extendiera sobre esto.

MP: Con respecto a esto tenemos que remitirnos de nuevo a la crítica que Sollers hace a Blanchot. No tenemos que confundir el propósito de Lautréamont con el brillo de las ficciones que despliega (y permitir que la imagen, el tema, el motivo atraigan nuestra atención). Lautréamont, por otra parte, utiliza con mucha frecuencia una ficción que toma prestada (de la novela negra, por ejemplo), pero nunca la toma demasiado en serio. Y si llega a hacerlo (como en el Canto VI, el *Rocambole* de Ponson de Terrail) es para poner más en evidencia su tonta pretensión. Porque el objetivo de Lautréamont no es distraer a las almas nostálgicas, sino realizar un trabajo de desmistificación. La ficción mistifica la lectura, censura a la realidad determinante del acto de lectura en favor de una ideología que idealiza el sentido. Desde esta perspectiva mistificadora, el lector no puede leer (en forma práctica) sino que se desliza por entre los sentidos posibles de una aventura inevitablemente alienante, porque siempre enmascara aquello que le da realidad: el acto que la inscribe (acto de lectura o acto de escritura, que es lo mismo, en definitiva). Y como Lautréamont se esfuerza justamente por revelar esta forma de funcionamiento de la alienación se va a cuidar muy bien de no caer él mismo en la trampa, por eso no da primicia a una ficción ni somete su trabajo a una ficción que lo censuraría. Como quiere poner el acento en el acto de escritura (el acto operante) sólo recurrirá a un juego de contradicciones (modo verosímil de relato/ficción inverosímil/ficción verosímil/modo inverosímil de relato), de tal manera que su desmistificación recíproca produzca el acto que cada uno de los términos de la contradicción tenía por función censurar. No trata de convencer a su lector con el ejemplo o con la demostración convincente (porque eso sería todavía recurrir a una verdad, a una ficción) sino que va (el texto lautréamontiano va) a lograr su eficacia por medio de una puesta en condición —el lector, colocado frente a contradicciones como las que señalamos más arriba, ante la imposibilidad de elegir (de comprender su elección), se encontrará en condiciones como para reflexionar la elección que se le propone, como para efectuar así el acto que, como todo lector occidental, se disponía a censurar.

BP: Usted dice también que “ya no se trata (en Lautréamont) de inventar formas nuevas —porque resultarían rodeadas por las viejas, a las que terminarían justificando— sino de poner en funcionamiento a las existentes, repitiéndolas”. ¿De qué modo efectúa esta puesta en funcionamiento y, a partir de la misma, su tarea de desmistificación?

MP: El propósito de desmistificar a la lectura alienante no se limita solamente al aspecto anecdótico (al histórico, a la intriga) de la ficción. Aquí debemos entender la palabra ficción en su sentido más general. Tanto la intriga psicológica como la función mítica, la sintaxis, la retórica o el juego formal, participan de la ficción alienante —que aliena el acto de lectura. Por eso Lautréamont, como no propone una intriga nueva, original (las suyas son en su mayoría prestadas), no propondrá tampoco formas nuevas (“No hagan como esos exploradores sin reca-

to que se creen poseedores de una magnífica melancolía y que creen encontrar cosas desconocidas en su espíritu y en su cuerpo!”). *Poesías I*). Hace funcionar a la ficción formal del mismo modo que a la ficción de intriga, partiendo del mismo juego de contradicción, de inversión (de negación) del mismo tipo de funcionamiento. De esta manera, eligiendo el “género” literario que corresponde más al ilusionismo de la ficción de intriga (el género literario que prefirió la sociedad de fines del siglo XIX, al punto de que se convirtió en el testimonio más representativo de la producción literaria), es decir la novela (“... después de muchos tanteos, creo haber encontrado por fin mi fórmula definitiva. Y es la mejor, puesto que se trata de la novela”) va a lograr de alguna manera derribar —utilizándolas— las estructuras de la novela negra (que es, junto con la novela de caballería, el origen de la novela moderna)... La naturaleza de la novela negra es la arena de un circo, un “lugar objetivo” en el que se enfrentan las fuerzas del bien y del mal; en los *Cantos de Maldoror* la naturaleza pierde su neutralidad y participa de la contradicción. Un ejemplo muy general de esto sería el antropomorfismo de los *Cantos* y, en especial, la célebre estrofa del océano del Canto I.

BP: Este trabajo que efectúa Lautréamont tiene que exigir, forzosamente, una lectura distinta de la que estamos habituados a hacer. Usted mismo escribe que “en lo que hace Lautréamont el lector debe leer más que literatura, un uso de la literatura en el acto que la produce”; pero de qué forma es posible realizar esta lectura?

MP: Esto sólo puede funcionar, sólo es visible para un lector que disponga de un conocimiento relativamente preciso del contexto ideológico-cultural en el que se inscriben los *Cantos*, el texto lautréamontiano. El juego de oposiciones y de negaciones sólo puede ser percibido por un lector que conozca la realidad de los términos que se le proponen. Sin embargo, un lector que no esté al corriente (pero que reflexiona sobre su lectura —no esa clase de lector que cuando no entiende saca como conclusión, o bien que las cosas son así porque sí y que lo que lee es muy original aunque no le encuentre sentido, o bien, si su cultura no puede responder a los interrogantes que le plantea su lectura, que lo que lee es la obra de un imbécil, cuando no la de un loco—), el lector, entonces, que reflexiona sobre su lectura aun cuando no conozca las referencias culturales que implica la comprensión del texto lautréamontiano, no podría dejar de advertir que hay algo que “no anda” en el texto que se le presenta y, consciente de ello, volverá una y mil veces sobre dicho texto hasta lograr ubicar su lectura dentro de la lógica, de la cadena cultural que lo hace inteligible. A esta altura nos colocamos nuevamente en el nivel de desmistificación al que ya me referí. O, si prefiere, llegamos a lo que podríamos llamar el umbral de una lectura generalizada. El lector que advierte a través de las situaciones que le son propuestas las citaciones implícitas y que pasa de éstas a su situación en el texto, dicho lector comprenderá que ya no se desliza entre significados que en realidad ya no se desliza más, más aún, que jamás se había deslizado verdaderamente por la ficción de los significados (sino sólo a lo sumo como una sombra entre otras sombras) y comprende que se desliza por la realidad significativa entre significantes. El lector, entonces, advierte que lo que se le presenta, más que literatura, más que una distracción para seres melancólicos, apasionados o nostálgicos, es un uso de la literatura, el desciframiento productivo de una producción. En el umbral de esta lectura generalizada, el lector deja de ser un lector en el sentido habitual, se vuelve significativo entre significantes, texto entre otros textos, y su acto de lectura es un acto productivo: una escritura.

Lautréamont pensó esta forma de acción de un significante entre los demás significantes (aunque sería preferible reemplazar el término significativo por otro que nos permitiera superar la dualidad idealístico-metafísica, significante/significado) y la inscribió en su texto a partir de aquello que en nuestra cultura tiene por función “significar” al individuo: el nombre propio.

BP: Como usted es el primero en señalar la importancia de la relación, del juego se establece entre el uso del nombre propio y el del seudónimo en la obra de Lautréamont, quisiera que nos hablara sobre esto.

MP: Entre los *Cantos*, que parecen la propiedad de Maldoror y están firmados con el seudónimo Lautréamont, y las *Poesías*, firmadas Ducasse, se despliega la máquina desmistificante (des-significante) donde “los nombres de esos seres imaginarios... mueren desde su nacimiento como las chispas de papel quemado que, como se apagan enseguida, apenas alcanzamos a ver”. Lautréamont se propone emplear, además de la ficción de intriga, de la ficción formal, la ficción del nombre. En efecto, ¿qué pesa de un libro al otro? El primero, los *Cantos de Maldoror*, está firmado Lautréamont y el segundo, las *Poesías*, lleva la firma de Ducasse. Esto revela la inversión que se efectúa en el orden cronológico —el seudónimo (Lautréamont) permite al nombre propio (Ducasse) tener otro referente, le permite inscribirse en un espacio diferente al de la herencia paterna (que es el referente evidente del nombre propio). Ducasse, pues, cuando firma las *Poesías*, se volverá el producto de sus textos. El hecho de que los *Cantos* resulten atravesados por las *Poesías* (entre otros medios, por el juego de seudónimos) permite a quien, por haber rechazado el nombre del padre, podía usar cualquier otro nombre (Lautréamont, Maldoror, Mervyn, Léman, Lohengrin, etc...) y también Pascal, Vauvenargues... es sabido que Ducasse plagió a todos estos autores), permite, como decíamos, a quien podía usar cualquier nombre o ninguno, firmar incluso con el nombre del padre lo que, al no tener más al padre como referente (las *Poesías* tienen como referente a los *Cantos de Maldoror*), precede y continúa, recubriéndola, a toda firma. Se trata, entonces, de un pensamiento anónimo (“La poesía debe ser hecha por todos, no por uno”), intertextual (sobre el concepto de “intertextualidad” ver el ensayo de Julia Kristeva, “Pour une sémiologie des paragrammes”, “Tel Quel”, 29).

Por supuesto, poner al nombre propio en tela de juicio no deja de tener sus consecuencias. El hecho de que Ducasse pueda firmar Pascal, Vauvenargues, La Rochefoucauld, lo sitúa y sitúa a su lector en un espacio distinto al de la cultura occidental, que da preponderancia al individuo, a la obra, a la esencia. A partir de esta desaparición del nombre propio y de “el plágio es necesario” entramos de lleno en lo que denominé arriba lectura generalizada (lectura intertextual). Ya no será cuestión pues de individuo, autor u obras (que son todos conceptos mistificantes) sino de una actividad plural, siempre anónima que, al igual que la poesía, tiene que tener por fin la verdad práctica.

EL SALON OFICIAL

Y EL DESTINO DE LA PLASTICA VENEZOLANA

JUAN CALZADILLA

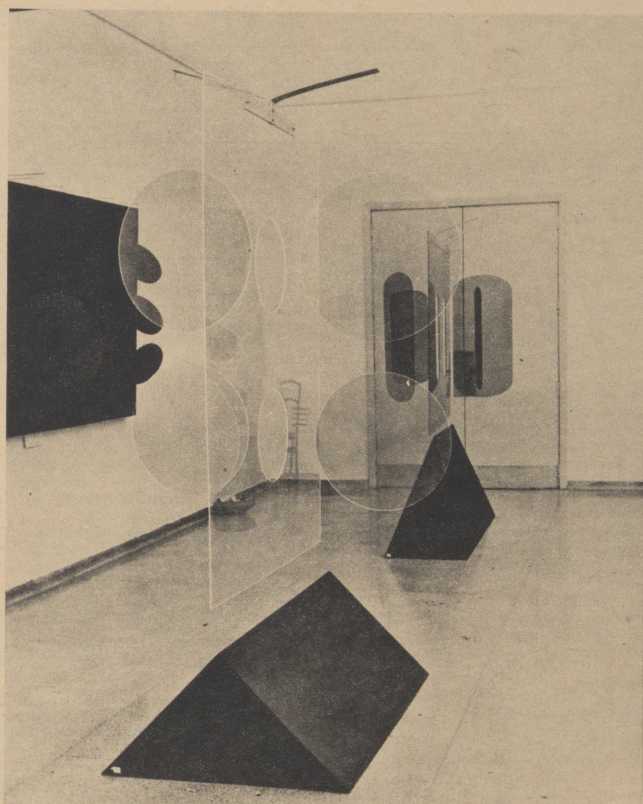
UN horizonte más experimental no sólo puede representar una salida contemporánea para el nuevo arte venezolano, sino también un golpe para la estructura tradicional del Salón. Así, en 1968, encontramos a este certamen, que ha sido durante muchos años fiel exponente de la actividad artística nacional, ahogado en sus propias contradicciones, que son también las contradicciones de nuestro arte.

La lucha entre el espacio imaginario y el espacio físico, en que se debate ya no la pintura sino el concepto artístico, la búsqueda de una imagen animada paralela a la vida, para cuyo logro han de tomarse de la ciencia y la tecnología los medios más eficaces para revelarla, frente a la persistencia de hábitos y experiencias heredadas, imponen ante los hechos una dilucidación del campo en donde habrán de confrontarse próximamente el destino de nuestra expresión creadora. El Salón ya resulta insuficiente e inadecuado y, de ello, al fin, comienzan a tomar conciencia sus directivos. En arte, está demostrado, ya no se puede admitir el vino nuevo en viejos odres. El Salón es una realidad joven y prueba de ello es, a despecho de sus calcos e imitaciones, la muestra de 1968. Ni por razón de espacio —teniendo en cuenta que los nuevos artistas experimentan y experimentarán cada día más, sobre dimensiones reales imprevisibles— ni por razones conceptuales —teniendo en cuenta que una nueva necesidad artística busca fundamentarse en la convivencia del arte con la realidad tecnológica de nuestra época—, el Salón puede seguir siendo lo que ha sido hasta hoy. Destruídas las barreras de los géneros, que afectan el libre planteo de la investigación, se necesita ahora fundamentar los límites de la creación en base a nuevas nociones. Se necesita encontrar soluciones separadas que vengan a abrir cauce por un lado a la creciente y necesaria insurgencia de lo experimental, en cuyo espíritu está la esencia del progreso, y por otro a satisfacer la voluntad de arte que se asienta en una concepción más antigua y más conservadora de la imagen, pero no por ello despreciable.

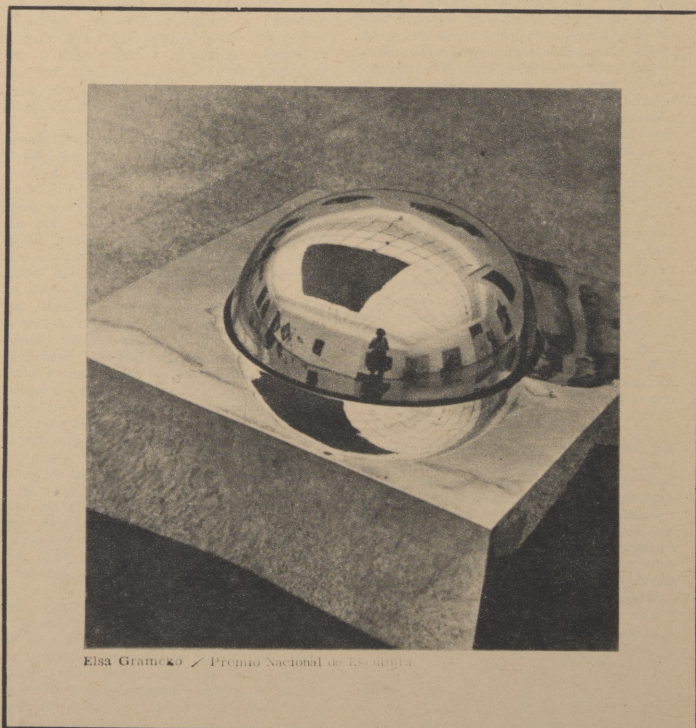
Pero el primer paso es observar con detenimiento lo que está a la vista y lo que ha ocurrido este año en el Salón Oficial.

LOS PREMIOS

El Premio Nacional de Pintura puede ser entendido esta vez como reconocimiento a las tendencias constructivistas que se abren paso exitosamente en el Salón, y como respaldo a uno de los artistas de más coherente y homogénea evolución y de mayor capacidad de investigación que han trabajado en la pintura venezolana de los últimos años: Marcel Floris. No creemos que pueda discutirse este premio, aun cuando había otros importantes expositores que lo hubieran merecido, y de hecho, al otorgarlo a Floris, el Jurado no sólo tomó en cuenta la obra, sino también la trayectoria. La búsqueda de este pintor ha seguido un orden conceptual definido que arranca de 1961 cuando comenzó a plantearse el problema de la forma geométrica en su relación con el campo espacial. Esto lo ha llevado en los últimos años a la creación de una mayor interdependencia entre la atmósfera que envuelve a la obra y el color expansivo que actúa sobre ella, y por supuesto a una más decidida participación del espectador en la obra, a través de estructuras dinámicas que combinan el plano de color puro con elementos móviles fijos que situados a cierta distancia del plano determinan fenómenos de vibración y movimiento semejantes a los que se obtienen en el arte cinético. El envío de Floris al Salón Oficial comprende un planteamiento general de su investigación, al incluir una pintura plana con pinturas de movimiento y con estructuras de plástico



Marcel Floris / Premio Nacional de Pintura



Elsa Gramcko / Premio Nacional de Escultura

transparente de efectos reversibles, catalogadas como esculturas, y ha sido por el conjunto, según el veredicto del Jurado, que le fue otorgado el Premio Nacional, elevado este año al montante de 10.000 bolívares.

No puede pasarse por alto el hecho de que esta elección que favorece a Floris, afecta a la pintura figurativa, cuyo más destacado representante con opción al Premio Nacional, a juicio del Jurado, era Alirio Rodríguez. Ha presentado éste al Salón un conjunto de dimensiones murales y vigoroso aliento en donde la tendencia de este pintor a concebir gestualmente formas globulares, ingrávidas, parece afianzarse ahora en la creación de puntos de apoyo sólidos y líneas de perspectiva, como se aprecia en el tríptico del "Tribunal", cuyo realismo, al igual que en las dos otras obras suyas, es más marcado en esta fase de su trabajo que en la de la etapa anterior de las figuras volantes. Más golpeada por la selección, la escultura está, en cuanto a número, reducida a su mínima expresión, lo cual permite una más clara confrontación. El premio nacional otorgado a Elsa Gramcko era evidentemente la lógica conclusión. Incluida en los envíos de pintura hasta el año pasado, la pasión de Elsa Gramcko por la materia, de lo que viene dando pruebas desde 1959, no podía conducir sino a una amplia concepción escultórica, como la que vemos ahora formulada. Sus obras de 1966, exhibidas en el Museo de Bellas Artes como pintura en una muestra individual, estaban en la antesala de lo que para "La Escultura y sus posibilidades" realizara Elsa Gramcko a comienzos de este año, con un sentido diferente del espacio. Lo expresivo, arrancado a la potencia de invocación de un objeto mágico, se ve en estas nuevas piezas de apariencia totémica a la solución formal, mantenida con justeza en sus términos exactos, mediante el empleo de materiales nuevos que le comunican una extraña apariencia. Estas obras de gran fijeza nos revelan la personalidad de un auténtico escultor.

LA OTRA DIMENSION

La puerta ha sido violentada, aunque sólo parcialmente, por los que se aventuran en la vía de una nueva dimensión, la del espacio real sin el que no puede haber noción del movimiento reclamado por la experiencia contemporánea. Los cinéticos, pese a la proximidad de Le Parc en algunos de ellos como Márquez y Gabriel Marcos, prueban involuntariamente luchar en bloque, reclamando en medio del abigarrado mosaico que los rodea, la activación del público, cuyos reflejos son en pequeña escala solicitados. Si artistas como Carreño y Cruxent son ya nombres pioneros del movimiento en nuestro país, también artistas del campo de la figuración experimentan con la otra dimensión.

En el caso de Domingo Álvarez, cuya vitrina exhibida en la sala negra no es un objeto abstracto, una atmósfera de acuario, sino la visión en espejismo de la ciudad friamente analizada al modo surrealista en tres cuadros estáticos y simultáneos cuya profundidad de visión se trasmite y percibe como el eco, en la unisona y vasta repetición de las imágenes por efecto del espejo proyectado. Es la zona lista para el movimiento de la conciencia donde el sueño no termina. Se trata de un simulacro.

O Gabriel Morera en cuyos cubos están reclusos como en una masa transparente informes restos coloreados de la memoria: "Mother Always told me". La movilización del cuadro hacia el espectador ofrece en el envío de Manuel Mérida una solución interrogante, que consiste en adosar al cuadro un volumen rectangular cubierto con los mismos colores de los volúmenes de igual proporción pintados en el plano virtual: se logra así una tensión extraña entre el espacio imaginario de la tela



SUPLEMENTO N.º 20 | **imagen**

**ENTREVISTA A OCHO
TIEMPOS
Y UN FOTOGRAFO**

ESTO DIJO

ROMERO BREST

clara diament de sujo

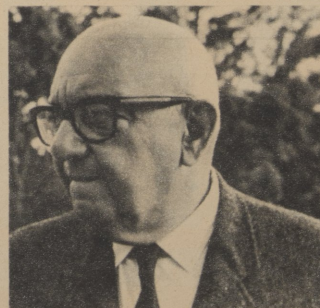
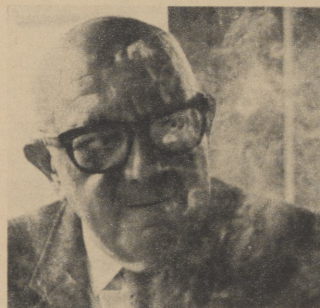
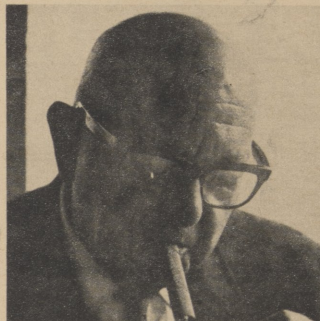
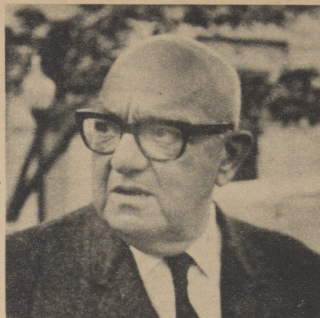
**fotografías:
daniel gonzález**

U

n diálogo de frases breves y agudas con acotaciones cortantes y bastante irónicas compromete siempre la atención del lector. Pero no es éste un personaje que enuncie conclusiones prefabricadas sino que formula su pensamiento en actitud de creador operante. Debíamos apresar sus reflexiones en ese estado de permanente devenir y nos prestamos a la tarea de recoger el contexto de sus ideas como si la entrevista comenzara en el primer encuentro y concluyera, dos semanas después, en momentos en que Romero Brest abandonaba Venezuela. Era ésta su tercer visita en el lapso de diez años y tras escucharlo en un nuevo ciclo de ocho conferencias —en el Museo de Bellas Artes, la Facultad de Arquitectura y el Ateneo de Caracas, además de los programas grabados para la Televisora Nacional y la conversación con los artistas— nos sentíamos tan acosados de interrogantes como si los papeles se hubieran invertido. Asumíamos de tal modo y a sabiendas la actitud abierta indispensable para la comprensión. Después de todo una entrevista no está dirigida al diálogo sino a hacer hablar al actor.

PRIMERAS AFIRMACIONES

Mi oficio es el pensar. Lograr que las ideas estén muy unidas a la experiencia no solamente mía sino de los demás —nos había dicho en la primera conferencia a la que el deseado reencuentro con Caracas prestó un tono confesional y emotivo—. He hecho el esfuerzo de cantar lo aprendido en los primeros cincuenta años de mi vida para que mi pensamiento se tiña de una actividad creadora y desaparezcán los juicios de valor ofensivos. Extraña manifestación de quien ha esgrimido la crítica con objetividad extrema y hoy sostiene, creo que hemos asistido a la destrucción progresiva de la obra de arte como cosa. Destrucción que comienza con los románticos, los impresionistas, los informalistas, repudiando a lo largo de los ismos los viejos medios de expresión. Primero fueron los contenidos de las imágenes (pienso en la Cena de Emáus de Rembrandt), luego las formas de las imágenes (las Improvisaciones de Kandinsky o los Domingos de Mañana de Massonier) y por fin las imágenes mismas (en las estructuras de Soto y las formas luminicas de Le Parc). Ya antes había preparado el clima



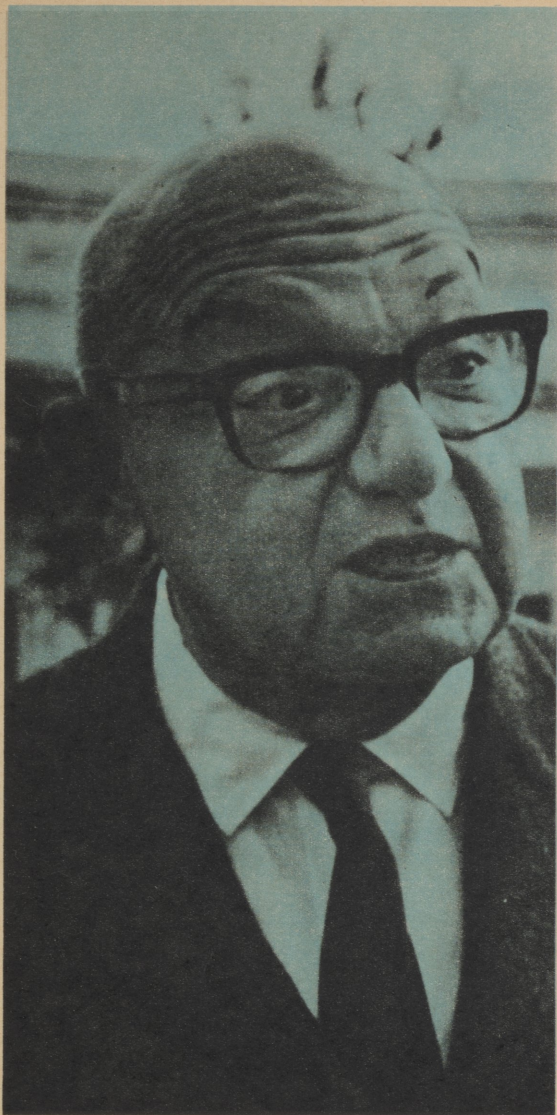
de sus conferencias declarando en entrevista concedida a la prensa que **estamos asistiendo a la muerte del arte y al triunfo de la Estética** sin percatarse de que, desde las páginas de un periódico, las solas mayúsculas no alcanzarían a resguardar el término de sus vinculaciones con lo estético. Aunque la confusión fue extrema, nuestro acosante interlocutor se ciñó al propósito de defender el derecho de la Estética o filosofía del arte a un campo de acción más amplio y total que el de la sola obra de arte, objeto o cosa antes que pintura o escultura.

¿Por qué valen las obras de arte?, se pregunta. Porque revelan a Dios, porque imitan a la naturaleza, porque expresan los impulsos del alma... siempre porque, porque, porque... buscando "causas"... ¿No tienen otra función las obras de arte que la de descargar contenidos y el contemplador otra que la de reconocerlos?

No podremos seguir el curso de su pensamiento sin introducir de inmediato el aspecto de la **experiencia artística** que le interesa fundamentalmente. Porque sospecha que no hay verdad que conocer, aduce que las obras de arte serían **proyectos de verdad** que implican un acercamiento a la verdad total, a la verdad de Dios. Luego la **experiencia artística** no sería predio del creador únicamente, sino también función del contemplador, y desde este ángulo induce al **encuentro con la verdad del trasmundo** en que la obra de arte se origina. No dirá sino después que plantea el reemplazo definitivo de la crítica axiológica basada en una teoría de los valores alerta a la forma-imagen-símbolo, por una crítica ontológica que no concierne solamente a la esencia de la obra de arte en cuanto tal ni solamente al ser del que asume el hecho estético de la experiencia contemplativa sino al **encuentro** de ambos que se reconocen existiendo. ¿No se busca que "existan" al unísono el "ser" de las obras de arte y el "ser" del que las contempla? Aunque no se trata de redimir la obra de arte de su papel de inmóvil cosa para mirarla en su condición de móvil signo.

SOBRE LA CONTEMPLACION ARTISTICA

Advierte que toda obra de arte es la posibilidad de ser otra cosa, como yo me siento cambiado por el Giotto.



El artista es un ser que se lanza desde el inconsciente hacia el acto de la creación que es su acto de vida. Ubica al contemplador en una situación dada y lo induce a hacer la experiencia en sus términos. Le propone un proyecto de acción. Pero el espectáculo de la visión se transforma en la imaginación del contemplador. Este crea por sí. Se constituye en el elemento liberador de la obra de arte y determina que la existencia de toda obra de arte no sea nunca igual a sí misma. Luego la acción del contemplador deviene determinante de la forma. Se trata de un acercamiento inédito al problema de la experiencia artística, pero en sus conferencias no abordó sino de soslayo el problema ontológico que desencadena semejante tesis. Su *Ensayo sobre la Contemplación Artística* versa en cambio esencialmente sobre él, significando que con las obras de arte nunca se agotan las "posibilidades" de "ser", siempre que apunte el contemplador a la "verdad" y siga imaginando.⁴ Con la extrema acuciosidad de su pensamiento se preguntará otra vez si el "ser" antecede a las obras de arte o existe por ellas,⁵ pero en ningún momento aclara esa alusión a un ser que por las obras existe en la mente⁶, de quien las contempla. ¿En la mente, por qué, nos preguntamos?

DE LO IMAGINARIO

Cuando él mismo se interroga y se contesta acosando su capacidad de pensar y saber hasta lograr que una presencia se resuelva en existencia, dice así: ¿Qué es lo "imaginario"? Designo con esta expresión lo existente en imagen, mundo que actualiza el contemplador sin confundirlo con el de la naturaleza. No sólo porque las "imágenes" a que dan lugar las obras se superponen en el imaginar de los hombres, sino porque existiendo por ellas el "ser" en la mente (?), pueden durar variable e indefinidamente.⁷ Todo acto de imaginación tiene un punto de partida pensado, sentido, percibido. Es expresión de una experiencia —en el pensamiento, el sentimiento y la percepción— que no ha sido pero puede ser. Si lo imaginario reside en la conciencia abisal como sostiene, sólo por la facultad de imaginar existiría la facultad de crear. Y aún, según el pensamiento romerobrestiano (un día la palabra será lugar común), toda obra de arte tendría una primera existencia en la imaginación del creador y una segunda, definitiva existencia en la

condición imaginativa que descubre en el espectador. De tal modo que él, el hombre que en la contemplación imagina, es quien concluye el ciclo de lo que quisiéramos llamar el hecho estético. Poner algo en el mundo que no existía antes, nos observa. Para añadir sencillamente: La facultad de imaginar es la única facultad totalizadora del hombre. ¿No lo había sospechado el lector alguna vez desde su condición de imaginar?

OTRA COSA SON LAS IMAGENES DE IMAGENES

Todo el conflicto se plantea en torno a la imagen. En una de las conferencias iba a aclarar: El creador hace su imagen y la deja al mundo. Sucesivas generaciones al contemplarla la transforman. Ni siquiera para uno mismo hay dos contemplaciones iguales. Es lo que llamo "la conciencia de imagen del creador". Son las imágenes pintadas, esculpidas lo más eterno que queda del pasado. Todo lo demás es cambiante y pasajero, pero quedan las imágenes como si ellas tuvieran la posibilidad de condensar la vida y mantenerla en sus campos existenciales. La fisonomía de una cultura proviene de las imágenes que aporte y la historia del arte es la experiencia del pasado concretada en imágenes permanentes. Para Romero Brest este esquema tradicional estaría a punto de perderse porque los pintores del pasado tenían conciencia de imagen —la conciencia creadora estaba enderezada a la creación de imágenes— pero las generaciones más jóvenes, que a veces usan imágenes condicionadas por su conciencia, han dejado de recurrir a las imágenes pintadas para lanzarse al campo del imaginar. Es la superación de la conciencia de imagen y su reemplazo por la conciencia de imaginar. Si lo importante es vivir —aduce nuestro entrevistado -entrevistador, desmintiendo su mal interpretado negativismo inicial— éste no es momento de muerte para el arte sino de vida, aunque tengamos que dejar a un lado muchas obras muertas. E insiste impulsivamente: Creo que estamos vivos precisamente porque estamos quitándonos las cosas muertas de encima.

Pocas veces se ha dado el caso de un pensador cuyas ideas despierten combatividad tan abierta. Débase a la pugnacidad o a la franqueza de

ESTO DIJO



romero brest

sus manifestaciones, él mismo reconoce con amargura que las ideas que sustentan son bastante revolucionarias y despiertan una animosidad frecuente que se revierte sobre mí como si fuera el responsable de la crisis de la imagen. Porque elabora su pensamiento frente a un auditorio que le escucha con variados grados de receptividad llama a esto una manera incómoda de pensar, pero enseguida agrega: **Un gran momento del pensar es la lucha.** Quizá por ello no todos comprendieran que ésta era la singular noción que nos proponía: **Destruir la imagen para descubrir la inmanencia de la vida.** Que no, nunca destruir el imaginar.

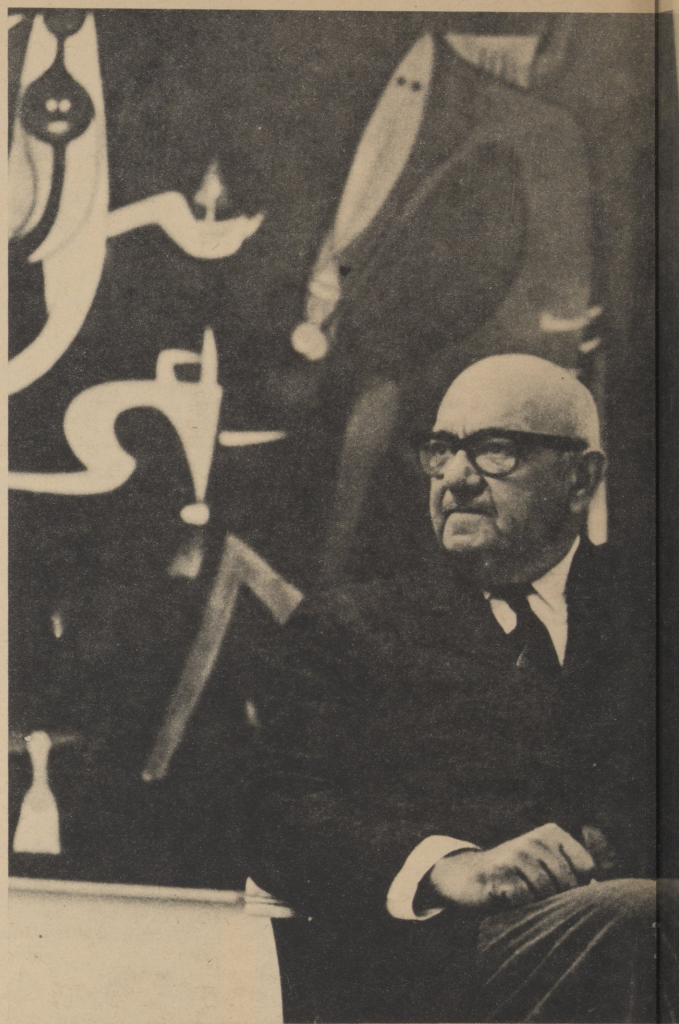
PARA MÍ EL TIEMPO ES TODO

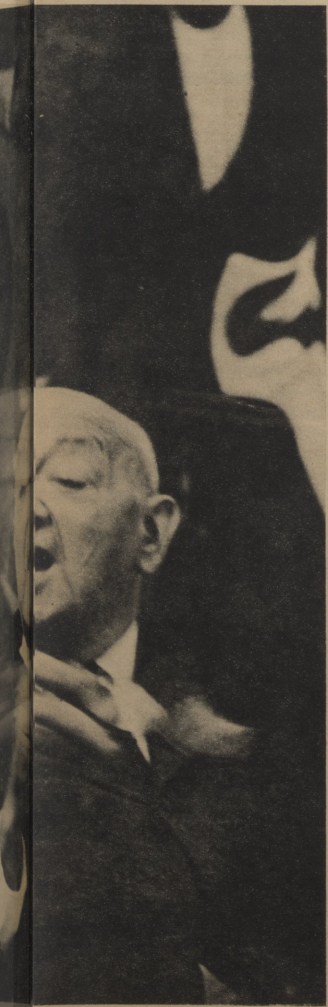
Conceptos inéditos sobre el sentido del tiempo en la obra de arte constituirían el aspecto descolante de las conferencias que Romero Brest pronunciara en el Museo de Bellas Artes. Preferimos transcribir sus frases plenas de emotividad y dejar al lector en libertad de actuar al modo del contemplador ideal que venimos describiendo. Es decir, imaginar para comprender. En mi último libro intento demostrar cómo la obra de arte de todos los tiempos pone al espectador en la posibilidad de recuperar el tiempo. Para esa recuperación del tiempo las formas han variado. Si el tiempo es la fuerza original de todas las cosas y si todo se resuelve en tiempo, tendremos que admitir que lo que constituye el mundo de la naturaleza y del hombre es una desnaturalización del tiempo. El tiempo es solamente presente y esto implica detener la corriente del tiempo. El sentido de la vida está dado por el intento de recuperar el tiempo. El hombre se acerca a la esencia de su destino en la medida en que es capaz de acercarse al tiempo original. Es esencial entender que la vida es cambio. Heráclito lo había descubierto pero se equivocaba al decir que el tiempo es como un río. El tiempo al que me refiero es un tiempo ontológico que conserva siempre las mismas características. Toda la vida humana es búsqueda desesperada por volver al estado original, volver al estado de cambio. Ser tiempo. Pero el tiempo es impensable —agregaría días después, volviendo al tema nuclear de sus exposiciones—. San Agustín habla-

ba del tiempo pero somos incapaces de conceptuarlo. El único tiempo pensable es el tiempo de los físicos. Lo característico del hombre que tiene la facultad de imaginar es ser tiempo. No lo percibe ni lo siente, es tiempo.

No necesitaríamos agregar nada más pero, habiendo captado la fascinación de los artistas con este tema específico, nos permitiremos hacer buen uso de esta memoria en ocho tiempos y otras tantas páginas de notas para transcribir lo que sigue: Cuando plantea que la imagen siempre ha sido imagen de algo, con la facultad de detener el tiempo, advierte que ello ha servido para que tanto los dioses como los hombres parecieran existir fuera del "tiempo".⁸ El primer gran desnaturalizador del tiempo, alega, fue Dios quien creó al hombre y a la naturaleza que perduran. Sostiene que las imágenes son condensaciones culturales de todas las actitudes posibles del hombre en términos de eternidad, lo que significa que la cultura condicionaria a su vez la desnaturalización del tiempo. Lee en nuestro pensamiento y se pregunta: ¿Cómo recuperar el tiempo? La gran tragedia del hombre es la voluntad, la actitud inconsciente de recuperar el tiempo. Encontrar su unidad, descubrir que las cosas no son presente, pasado, futuro. Heráclito se equivoca, lo que es tiempo ES LO QUE ES. El hombre que tiene la facultad de imaginar está en lo temporal porque la imaginación es el asiento del tiempo. Sin la facultad de imaginar no hay facultad de crear y de existir en el tiempo. Sin imaginar no habría memoria ni historia, ni por lo tanto tiempo. Luego hablaría de ser lo que cada uno es, con todos los elementos de la alienación —tema sobre el que volvería reiteradamente— que impiden que uno recupere el ser tiempo. Ser tiempo es ser variable, es lanzarse hacia el futuro sin saber cómo.

Como su meditación gira siempre en torno de las artes visuales, puntualiza: Desde los románticos hasta aquí se percibe un proceso de temporalización de las imágenes que alcanza su punto álgido con los informalistas cuando un Fautrier, un Pollock, un De Kooning logran reemplazar las imágenes con su sola fuerza antitemporal. Los artistas de hoy quisieran atrapar la vida en el instante mismo en que se produce... para dejarla ir. El arte contemporáneo crea situaciones vitales que acentúan los aspectos temporales.





ESTO DIJO



romero brest

El arte de la contemplación artística cuando se perfecciona transforma al espectador en tiempo. Esto es lo que he llamado el proceso de temporalización que empieza a manifestarse de manera tan aguda y que para mí es eterno: el proceso del cambio. ¿Qué quedaba por hacer en la búsqueda del tiempo? Quedaba por eliminar lo que estaba impidiendo la temporalización del hombre. En la filosofía, nos dice, las ideas sistemáticas. En el campo del arte esa situación se planteaba en el concepto de la imagen como sistema. Entablando una concepción ética del tiempo había dicho: Destruyendo la eternidad de las imágenes se gana en liberación de la existencia. Luego el problema ético no es otro que el de la libertad. Y todavía le escuchamos decir: Para mí el tiempo es todo, el tiempo es Dios, el tiempo es el elemento creador. Determina lo que es y no lo que será o ha sido.

DEL OLVIDO

DEL SER

Es posible que el lector —y cuantos escucharan a nuestro ponente en sus varias conferencias y transmisiones televisadas— necesitara como nosotros ubicar el concepto contemporáneo de alienación para poder seguir el desarrollo del presente tema. Porque aquí el tal concepto será empleado de modo específico en relación con la experiencia artística y ello implica (o debiera implicar) la apertura hacia una condición liberadora. Un interrogante y una afirmación de índole más general pudieran servir para situarnos en un campo del que no pretendemos conocer sino la angustia de poder ser. “¿No es acaso el hombre —se pregunta Ernesto Mayz Vallenilla— por encima de todo y a pesar de cualquier cambio histórico que pueda sobrevenirle, un ser finito? ¿O puede transformar y abolir también su radical finitud?” “El hombre es finito —alega— pero dentro de esta finitud puede y debe ejercitar su espontaneidad de creador. Ello no debe llevarlo tampoco a la falsa ilusión de una imposible infinitud para sus gestas. El hombre debe reconocer sus límites y asimismo reconocer los límites del ente. La libertad del hombre es la de un ser finito y creador. Dentro de estos límites y atenido a ellos debe resolverse —en el juego dialéctico de las relaciones y oposicio-

nes del hombre consigo mismo y con los otros entes— el problema de la alienación.”¹⁰

Con tales premisas citaremos ahora si la afirmación contundente de Romero Brest en el sentido de que **toda obra de arte implica un acto de alienación**. Karl Marx lo considera así cuando dice que la obra de arte plantea al creador y al contemplador una situación alienante y las proposiciones de Heidegger, concordantes, aducen que la alienación es el olvido del ser por la presencia del ente. A esta altura de nuestra exposición el lector habrá comenzado a intuir que éstas son, en definitiva, las bases sustentatorias de las tesis de Romero Brest:

Sí la sociedad aliena promoviendo que se hagan obras de arte y tal alienación alcanza a quienes las hacen y a quienes las contemplan. Si la alienación es por la materialidad de la obra y por lo que ella implica como tal. Si el hombre —el que imagina creando y el que imagina mirando— se enfrenta a la obra de arte en el agotamiento alienante de la creación y la contemplación. Si la obra de arte que fuera solamente enajenante tiende cada vez más a serlo cada vez menos, ello significa: **Que es la inestabilidad de la obra artística, inestabilidad de su existencia en lo imaginario, lo que sitúa al hombre en el estado de liberarse. Que el acto de liberación que la obra de arte produce es un acto individual, y que el acto de alienación que ella genera es de índole social.** Que la comprensión de cómo la alienación se vuelve libertad acorta la distancia entre la vida y el arte y ello hace que las obras sean por eso más intensas y más liberadoras. Que éste sería el sentido ético del cambio decisivo que la contemplación de las obras de arte puede producir: **en cuanto afirma al hombre en “lo imaginario” para que sea libre.**¹¹ Porque cada vez más el hombre tiende a hacer de la libertad su meta. Y si Dios es la libertad, entonces su meta es Dios.

DE LA

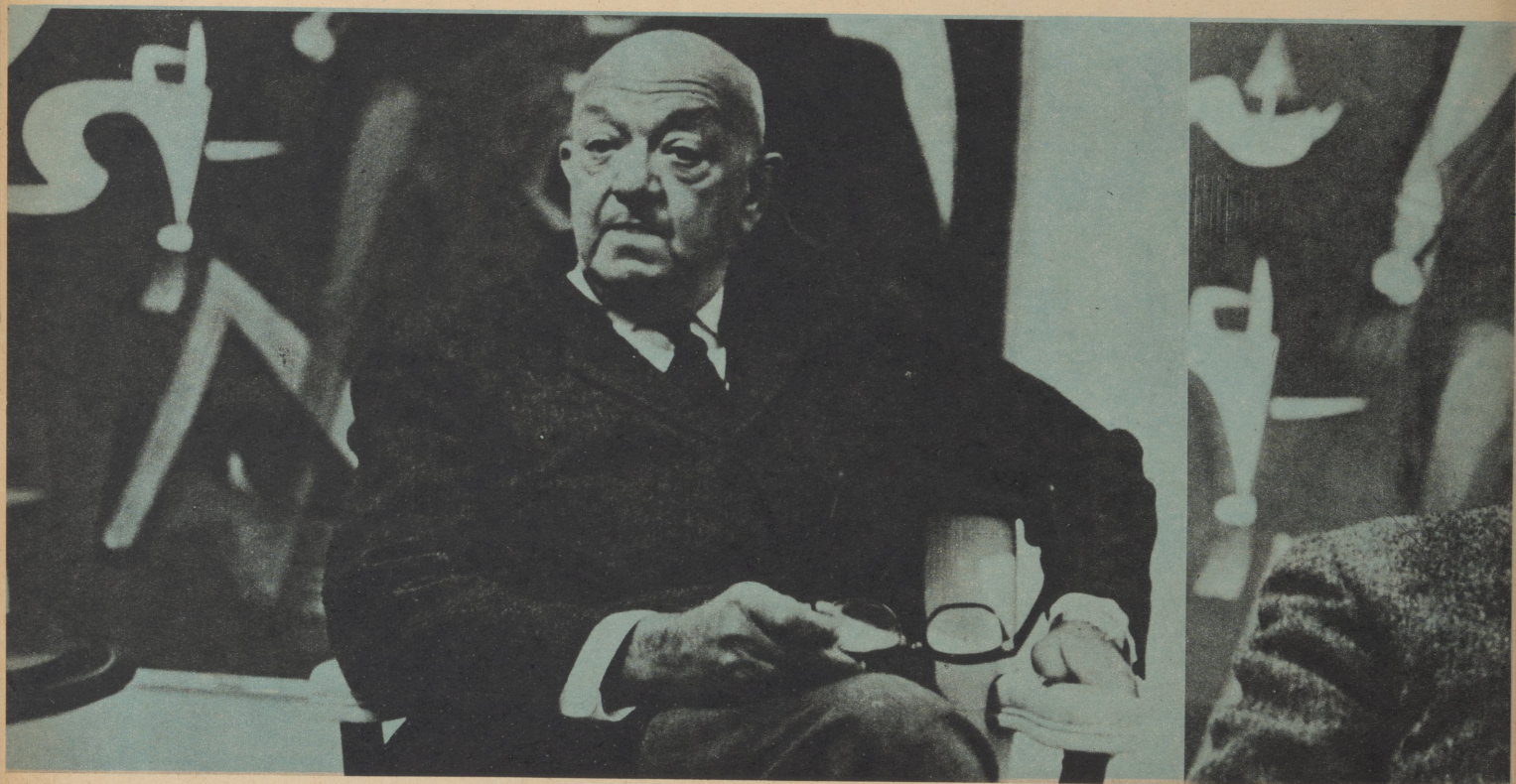
LIBERACION

DEL HOMBRE

Empieza por plantear su convicción de que la relación entre lo alienante y lo liberador es una relación dialéctica. Una mayor libertad de interpretación sería igual a una mayor libertad de existencia. Y lo fundamental de una obra de arte

es ser. Alega que las obras de arte son el resultado de una actividad vital, de un enfrentamiento del hombre con la vida misma, de modo que ciertos hombres crean obras que producen cierta liberación en otros hombres que tienen otras características. De tal modo que la obra de arte tendría calidad cuando alude a la libertad del hombre. Aunque sostiene que el juicio artístico no puede reducirse a una fórmula dice que **debemos juzgar a las obras de arte del mismo modo que a los seres humanos. Si me atan no tienen valor. Si la presencia de un ser humano libera en otro la capacidad de sentir, eso es valioso. Y cuando una obra de arte me ata carece de valor y cuando me libera es valiosa.** Con esa regla tan simple me vengo ayudando desde hace muchos años. Monet me libera, pero no Sisley ni Pissarro. Picasso cubista me libera. Por eso comprende e impulsa el proceso que lleva de la eliminación de la imagen pintada a los objetos intuitivos, luminosos, happenings, experiencias. **Todo eso me produce la siguiente situación personal: son medios de intensificación de mi experiencia de la vida sin atarme a nada. Son situaciones que duran poco, nacen, se desarrollan y se destruyen. Implican la superación del oficio y de las ideologías cualesquiera que ellas sean.** Finalmente las obras actuales conducen al contemplador a un estado de mayor desalienación y por lo tanto de mayor liberación.

El hecho de que las artes puedan ser la gran fuerza liberadora del hombre le importa sobremanera. Nada puede dar fundamento a la vida y por lo tanto al arte como la libertad. No acepto trabas. En los movimientos de hoy, como siempre, son los artistas jóvenes, impetuosos, valerosos los únicos dispuestos a hacer lo nuevo. Yo sé que lo que digo puede parecer más arbitrario de lo que digo siempre, pero éste ya no es un acto de pensamiento sino de convicción. Estoy persuadido de que los artistas están previendo ciertas formas vitales que serán la negación de todo lo que estamos viviendo ahora. Y será más contundente aún, si cabe: No lamento la pérdida de la obra de arte como cosa. Si desaparecen los artistas creadores y aumenta la creación de todos los seres humanos, es exactamente beneficioso. El progreso del arte es el progreso de la liberación. No me apena que los artistas dejen de ser tales si al destruir la obra de arte como cosa se



afirma la liberación del hombre. Marx ya había previsto que "en una sociedad comunista no habrá pintores, sino, a lo sumo, hombres que, entre cosas, se ocupen también de pintar".¹² ¿Luego debemos suponer que...?

INMANENCIA Y TRASCENDENCIA

Llevado por la "ilusión de inmanencia", que como toda ilusión es un vicio, imagina las manzanas tal como las conoce al comerlas y a Voltaire tal como lo podría haber conocido por ser hombre, en vez de imaginar el "ser" según la "forma-imagen-símbolo" que tiene ante los ojos.¹³ Todo el conflicto del hecho artístico pareciera dirimirse entre la inmanencia de las obras y la trascendencia a que conducen los contenidos y las formas. Señalábamos más arriba un aspecto central del pensamiento romerobresiano en el sentido de que debía destruirse la imagen para descubrir la inmanencia de la vida. Si hemos captado claramente su pensamiento, él se dirige a afirmar el ser fenoménico de lo trascendente y, por otra parte, el ser absoluto de lo inmanente. Había dicho, en el pasado los contenidos eran religiosos, políticos, empíricos, sentimentales. El hombre tenía necesidad de conservar los métodos y lo que más deseaba conservar era a Dios y luego al hombre. Y otra vez que, la actitud existencialista ha tendido a destruir todo aquello que tuviera una connotación trascendente. Tapies había

intentado subsumir la inmanencia en la trascendencia, pero objeto que los informalistas se han contentado con seguir pintando cuadros. Tratando de que los contenidos no tuvieran la posibilidad de poner al espectador en la trascendencia de nada, el paso de los cuadros pintados a las cosas fue el primer modo de destruir la trascendencia.

Iba a añadir que el artista que crea es el que percibe las realidades y las condensa en la obra. Los contempladores percibimos las obras de arte y trascendemos hacia las mismas realidades. Nunca con el mismo sentido. Cuando se refiere a las obras contemporáneas fuertemente asidas a un sentido geométrico de las formas (más de la mitad de los artistas y las obras corresponden a esa dirección) aclara que ellas formulan imágenes tan simples y primarias como para que el espectador no pueda reconstruir la realidad y quede en la inmanencia de la pura contemplación. En su libro había llegado a puntualizar: Al fin y al cabo las obras de arte son "cosas". No se trata de evitarlas, por ellas existe el "ser", sino de trascenderlas para que deje de "ser" y vuelva a "ser" en sucesivas contemplaciones, juzgando a las obras por este pasaje permanente de la potencia al acto."¹⁴

Y en una de sus conferencias nuestras notas recogen este aspecto necesario para la comprensión de pensamiento tan complejo: Todo esto me induce a sostener que una experiencia artística implica el acerca-

miento a la verdad, no de la naturaleza o del hombre o de las ideas, no de los sentimientos, emociones o mandatos, sino la verdad de todo, la verdad de Dios, si Dios es cambio. Y para mí Dios es cambio, porque mi Dios es la verdad.

¿Qué había querido decir por cambio? El término guarda connotaciones tan particulares que hasta ahora preferimos dejar al lector en libertad de emplear su propia acepción. Es el momento sin embargo de preguntar a nuestro autor por el sentido que él presta a un término que maneja de manera tan determinante. Ya antes nos había hablado de la manera como el "ser" permite el restablecimiento de la "continuidad" del "tiempo" en "lo imaginario"¹⁵, y ahora nos responde así: "Cambio" es el modo espacial de manifestarse el "tiempo" en la contemplación: "tiempo" es el existir potencial en "lo imaginario" que sólo por el "cambio" se concibe.¹⁶ Así nos había dicho que la experiencia artística implica el acercamiento a la verdad de Dios.

ENFOQUE HACIA UNA CULTURA NUEVA

Yo necesito decir todo lo que pienso sobre el arte y cuando la tendencia artística me parece progresista no descanso hablando y escribiendo sobre ella. No soy cacique ni profeta. Necesito que mi goce se racionalice y se interprete, y lo cuento porque para mí es una necesidad

hablar sobre lo que me parece que es fundamental. Pero no trato de que ustedes piensen como yo. No quiero convencer a nadie. Quiero que las obras convengan a los demás por la vía de su propia experiencia y no por mi persuasión. Yo hago mis interpretaciones sobre el arte. Si están en el campo de la verdad, otros interpretan el fenómeno de la misma manera. Cuando coincido con los otros en la manera de enfocar el arte, me digo que es posible que esté en la verdad. ¿Cuál puede ser esa verdad? El lector habrá advertido con frecuencia que hemos eludido toda ejemplificación en base a obra pictórica o escultórica, aún de aquellas que constituyeran el Premio Internacional Di Tella 1967, expuestas en el Museo de Caracas precisamente en ocasión de la visita de Romero Brest. No ocurrió así con nuestro entrevistado. No solamente se valió de las obras citadas como determinantes del concepto general de sus exposiciones sino, además, de la proyección de numerosas transparencias. No se incluyeron otros artistas que algunos norteamericanos y muchos argentinos, éstos con una demostración de fuerza y originalidad sorprendentes. Por razones que explicaremos más adelante nos abstenemos de seguir el curso del pensamiento de Romero Brest referido a las tendencias contemporáneas, no sin antes dar crédito de que él si hizo reiterada mención de los contenidos e implicaciones del arte pop (destrucción de la imagen por la neutralidad y la temporalidad,

ESTO DIJO



romero brest



existencia que no va más allá de lo que es ella misma como cosa, poner al espectador en la trascendencia de nada), del repertorio de formas que se atiene a lo geométrico (imágenes impersonales, anti-sentimentales, sin corporeidad que pueden ubicar al espectador en un campo de mayor temporalización), del **hard-edge** o formas de filo cortante (rara situación de ambigüedad en el intento de destruir la imagen sin lograrlo), de los objetos (intuitivos o geométricos, alusiones al tiempo en su contingencia creadora), de un arte de los medios (empleo de los medios de comunicación masiva de origen semiológico y visual) de las estructuras primarias (simples acotaciones de espacio, formas tan elementales que no puedan ser reconstrucción de la realidad) y en fin una oposición comparativa de los **happenings** en Estados Unidos (situaciones en intensidad sin connotaciones ideológicas o sentimentales) y las experiencias en Argentina (otras situaciones que implican el sentido de lo fugaz). El análisis de estas tendencias le conduciría a un cierto hallazgo: a aislar los caracteres particulares de la contemplación que generan estas obras despersonalizadas como **estados de disponibilidad**. Aunque sean experiencias de duración limitada, aún perentoria, significarían la no-fijación de una imagen, luego la imposibilidad de la alienación, luego —digámoslo de una vez— la probabilidad de que la obra de arte sea liberadora. ¿Había querido conducirnos hasta aquí?

¿Sería esa la verdad de que nos hablara?

A lo largo de un pronunciamiento que abarcara el aspecto fenoménico, ético y ontológico, una y otra vez se había acercado a suponer una experiencia insólita donde el espectador quedara en estado de desnudez, ajeno al pasado, dispuesto a que ocurra algo no previsible. Sugería un estado de disponibilidad desde situaciones imaginarias hacia una liberación de la existencia que configurara un estar en lo imaginario. Nos hablara de una **tensión irresuelta**, preferimos llamarla así, que sin razón o con ella traía el recuerdo de otra fase del comienzo de sus conferencias: En aquel entonces (se refería a su segundo viaje a Caracas en 1960) mi crisis tenía carácter metafísico y yo había descubierto a Dios. Aquellas tensiones irresueltas o estados de disponibilidad le servirían para ubicar al oyente-contemplador-hoy-lector en situación de escuchar una nueva afirmación: Estamos asistiendo al fin de una cultura y al comienzo de otra. Una revolución de índole humana, no sólo cultural, donde puede ser que el hombre aprenda a reirse y sea la única indicación posible del progreso del vivir. Porque éste ha sido el fundamento ético del arte de todos los tiempos. Nos hablaría de que el hombre siempre fue capaz de hacer cosas por la libertad pero que nunca pudo ser verdaderamente libre, y diría que el principio de esa superación de las antinomias está en la base de la próxima cultura, agregando que

nos acercamos al camino de lograr tal superación aunque pareciera que no estamos sino en los enfrentamientos. **Porque mis ideas generales sobre la vida proceden de la experiencia artística, insisto en que el arte es el modo en que el hombre moderno empieza a descubrir la zona de la existencia y la convivencia humana en términos diferentes.** Pudiera intentarse una historia del arte en base a los procesos de cambio en las relaciones entre la vida y el arte. Advierte que esa distancia ha ido disminuyendo y que, quienes no comprenden o temen el proceso, son quienes dicen que el arte está en crisis. **Hay quienes desean que el arte esté muerto porque los artistas no trabajan como antes.** Por el hecho de que las imágenes son elementales o populares no comprenden que esa no es la muerte del arte. La muerte del arte ocurre cuando ya no pasa nada. Cuando ya no hay cambio. Sólo entonces ocurre la muerte. Y aunque el arte está en crisis siempre, en el campo del arte algo ocurre siempre.

RAZONES QUE QUEREMOS DAR

Decíamos que habíamos eludido toda cita de obras o referencia directa a los movimientos plásticos y el lector lo habrá constatado. Habrá advertido también que hemos recurrido con inusitada frecuencia al Ensayo sobre la Contemplación Ar-

tística, única obra de carácter estrictamente estético del autor aunque ésta fuera, para nosotros, su verdadera meta desde siempre. Por ello habíamos anticipado en publicación anterior¹⁷ el texto íntegro de

las **Precisiones** que constituyen el capítulo final de ese libro. Daremos ahora nuestras razones. Consideramos que la labor de Romero Brest ha sido la de buscar justificaciones de orden filosófico para todo cuanto ocurriera en el campo de las artes visuales. Siempre en actitud de espera y sin cerrarse a nada. Capaz de hacer el lento recorrido que significa su muy pensada **Historia de las Artes Plásticas**, su extraordinario estudio de **La Pintura Europea Contemporánea**, **Qué es el Arte Abstracto**, **Qué es el Cubismo** hasta llegar al ensayo tantas veces citado en este trabajo. Siempre dispuesto a "mirar" e "imaginar" aquello que para otros resulta inadmisibles. Sin alistarse en las filas de quienes creen que la obra de arte es individual, expresiva, liberadora —les llama los románticos de todos los tiempos— o en las de quienes sostienen que ella es colectiva, alude a juicios de valor y es alienante, disyuntivas que él mismo explicitara en su conferencia de la Facultad de Arquitectura, porque si toda la historia de la Estética se dirime entre esas dos posiciones, para él **ambas** son ciertas y es menester integrarlas. Pero tiene también el valor de afirmar que **para mí nada es eterno y la deseternización del hombre es nuestra mayor conquis-**

EL TEATRO
DE
JEAN
GENET

ENSAYO DE
LUCIEN
GOLDMANN

SUPLEMENTO N.º 20

imagen



ta. Hay una pérdida del sentido de lo eterno que implica la conquista del sentido de lo fugaz. Esta es una actitud mía, pero yo no he dicho que sea la única actitud posible. Acepta la posibilidad de que pueda estar equivocado, lo dice con arrojo al terminar su última conferencia, pero se niega rotundamente a entregarse al miedo. En su lugar advierte que el arte no puede quedar reducido al oficio de hacer objetos con la sola estrategia de dar forma a una materia. Trata de comprender el hecho de que el arte pueda transformarse en una actividad que todo ser humano puede tener, con lo cual las formas serían cada vez más individualizadas y, descubre que, más liberadoras. Acepta que la actividad llamada artística pueda no quedar centrada en un objeto y dirigirse a hacer cosas que luego de creadas puedan ser desarmadas, desensambladas, desarticuladas, dispersadas, destruidas. ¿No había dejado Rauschenberg el testimonio emocionante de aquel dibujo de Willem de Kooning que tuvo el valor de borrar casi enteramente para saber si de esa manera podía crearse otra obra —es una hoja de papel de dibujo en el que las líneas originales son apenas discernibles y que llamó *Dibujo Borrado de de Kooning*, Robert Rauschenberg, 1953? Así nos había dicho: "Evidente" es la "existencia" cuando se capta el "ser" en y con libertad, existiendo uno mismo por ello.¹⁸ Y debía agregar: el "ser" que por las obras existe tiene fundamento metafísico.¹⁹ Pero la analogía entre las obras a las que Romero Brest se refiriera

con persistente frecuencia y el pensamiento que nos ocupa señala hondas discrepancias. Ellas constituyen un andamiaje asaz endeble ante el fundamento ideológico que nuestro autor les procura. Ni el conjunto de obras del Premio Di Tella, una muestra heterogénea sin dirección determinada, ni el panorama más vasto que nos presentara del movimiento argentino, incluida la exposición de Experiencias que hemos podido ver varias veces, justifica el análisis teórico sustentado por él. Luego, ¿estaremos ante una formulación crítico-filosófica que se anticipa en su formulación a los mismos hechos estéticos? El propio Romero Brest había sentado un precedente semejante diecisiete años atrás, cuando en *La Pintura Europea Contemporánea* previó un movimiento que tiende a crear "objetos" absolutamente despersonalizados²⁰, tendencia singularmente original que no tendría lugar sino años después, presentando exactamente los caracteres "analizados". Luego debemos reconocer en este autor una actitud creadora tan original en los planteos como osada en la explicación. Se trata, es verdad, de un hecho nuevo en la creación interpretativa. El lector estará siempre en libertad de aceptar o no el esquema de ideas que se nos propone pero suponemos que comprenderá que, mediante él, esa tensión irresuelta, ese estado de disponibilidad significarán el acceso al gran encuentro. Y aún, insistimos, a la cabal captación de todo lo que ha dejado de ser nuevo. Dice Wallace Stevens: "Hemos estado un tanto dementes en cuanto

a la verdad. Hemos estado obsesionados. En su extensión esencial y última, esa verdad que nos ha llevado a la demencia, nos llevará a ver más allá de la verdad, hacia allí donde la imaginación será el complemento dominante. No sólo porque la imaginación se adhiere a la realidad, sino también porque la realidad se adhiere a la imaginación y porque la interdependencia es esencial."²¹ Lo que él había querido referir a la poesía pareciera confirmar el pensamiento expuesto sobre las artes visuales y revalidar aquella extraordinaria aseveración según la cual el "ser" de la obra de arte y el "ser" del contemplador se reconocen existiendo. Hoy sabemos que, tras la alevosa sentencia condenatoria a muerte, alienta en Romero Brest la desesperada certidumbre de que o la obra de arte es y el artista es, o no es nada.

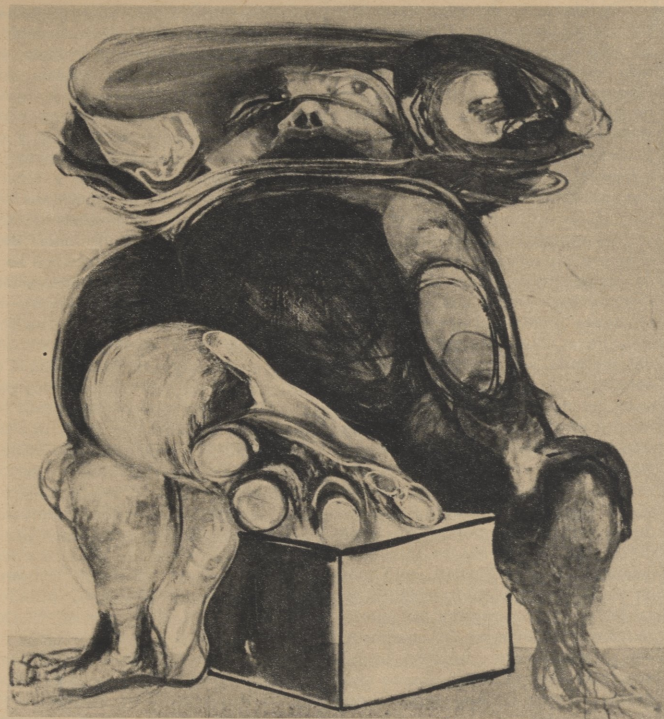
ESTO DIJO



romero brest

clara diamant de sujo

- ⁹⁾ Los textos en negrita que no llevan indicación de referencia al pie de página corresponden a las ocho conferencias pronunciadas por Romero Brest en Caracas durante el mes de enero de 1968. Se ha tratado de respetar al máximo la exactitud de los mismos, pero aclaramos que proceden de nuestras notas apresuradas y de los esfuerzos de la memoria por recordar y comprender simultáneamente.
- ¹⁰⁾ JORGE ROMERO BREST, *Ensayo sobre la Contemplación Artística*, Colección Ensayos, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966, pág. 24.
- ¹¹⁾ *Ibid.*, pág. 27.
- ¹²⁾ *Ibid.*, pág. 31.
- ¹³⁾ *Ibid.*, pág. 17.
- ¹⁴⁾ *Ibid.*, pág. 28.
- ¹⁵⁾ *Ibid.*, pág. 29.
- ¹⁶⁾ *Ibid.*, pág. 17.
- ¹⁷⁾ *Ibid.*, pág. 49.
- ¹⁸⁾ ERNESTO MAY Y VALLENI-LLA, *Del Hombre y su Alienación*, Colección Pensamiento y Verdad, Editorial Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, Caracas, 1966, pág. 53.
- ¹⁹⁾ *Ibid.*, pág. 102.
- ²⁰⁾ JORGE ROMERO BREST, obra citada, pág. 20.
- ²¹⁾ KARL MARX, texto incluido en *Ideología Alemana*, Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo, 1959, pág. 445.
- ²²⁾ JORGE ROMERO BREST, obra citada, pág. 15.
- ²³⁾ *Ibid.*, pág. 36.
- ²⁴⁾ *Ibid.*, pág. 23.
- ²⁵⁾ *Ibid.*, pág. 44.
- ²⁶⁾ Revista IMAGEN N° 17, Caracas, 15/30 Enero 1968, págs. 8/9.
- ²⁷⁾ JORGE ROMERO BREST, obra citada, pág. 68.
- ²⁸⁾ *Ibid.*, pág. 69.
- ²⁹⁾ JORGE ROMERO BREST, *La Pintura Europea Contemporánea*, Colección Brevarios, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1952, pág. 290.
- ³⁰⁾ WALLACE STEVENS, *The Necessary Angel*, Vintage Books, New York, 1942, pág. 33.



Alirio Rodríguez / Premio "Acquavella"

y el volumen físico. En este arte de inclusiones y de planos múltiples dentro de un espacio real regulado, con imágenes figurativas, cabe asociar los cubos de plexiglás de Teresa Casanova y también la escultura armario de Diego Barboza, en quien prevalece, sin embargo, junto al humor, un gusto de decorador que perjudica el resultado de su obra. Más allá del plano, también Rolando Dorrego encuentra en la imagen una incipiente salida humorística, apuntando fuera de la pintura misma.

LA DIMENSION SUBJETIVA: El plano

Aquello que está fijo en el plano ha de moverse también, pero sólo en una dimensión subjetiva; a tal enunciado corresponderían obras abstractas neogeométricas o retinales que están en el Salón en menor número que las propiamente pictóricas. El más conocido de estos pintores es Quintana Castillo, quien hace preceder su envío con un planteamiento teórico aparecido en el Papel Literario de "El Nacional": planteamiento que no nos logra apartar, una vez vistas sus obras, de la idea de que él es mucho mejor pintor de la línea figurativa, no obstante que no tengamos objeción de fondo que hacerle al problema planteado —si es que no se trata más bien de una solución que de un problema— en las dos composiciones cromáticas con que está concurriendo al Salón, Paul Klose y Alfredo Maraver representan con Quintana Castillo esta recapitulación neogeométrica que en otros artistas como Omar Carreño se desglosa en la búsqueda de un aspecto transformable mediante el empleo de la luz combinada; en tanto en Rafael Pérez se alterna en los pliegues piramidales de sus pinturas sobre madera; las formas en las obras de Argenis Rojas, aproximándose al relieve o a la escultura, son convexas y circulares y constituyen estructuras de repetición con visos de espejos de aluminio que refractan —más que reflejan— la imagen; dispersa de lo circundante; mientras que, en el mismo orden de estas proposiciones, Leopoldo Padilla experimenta la influencia de Francisco Salazar, quien no figura en este Salón.

LA NUEVA FIGURACION

¿Cuál puede ser el camino de la nueva figuración en medio de las sollicitaciones de un espacio físico y una cualidad de lo real cada vez más envolventes? Sin pretender examinar esta delicada cuestión, nos parece que se impone una consideración global de lo que, no pretendiendo hacer un juicio de valor acerca de las obras, corresponde al concepto de una imagen figurativa nueva, resuelta en el plano bidimensional. Mario Abreu, por ejemplo, creador de objetos derivados de un ancestral gusto por lo mágico y cuyo camino parece abrirse y cerrarse en cada una de sus

obras. En una etapa figurativa, Hernández Guerra mira hacia Rembrandt, cuya res comenta, sin precisar aun su objetivo. Francisco Bellorín, sintentizando aún más la composición, a despecho de la pérdida del cromatismo de sus símbolos selváticos, envía desde Maracaibo tres obras. Antonio Moya sale de una etapa de confusión para introducirse, por vía del diseño de imágenes planas, en una obra que combina la forma abstracta con figuras, obteniendo efectos que reclaman el impacto del cartel. De sus obras preferimos el Autorretrato. Roberto Obregón insiste en su mundo brutalmente transmutable, donde el huevo sirve de eje de un humor alegórico, manteniendo una excelente calidad en su envío.

Los temas de una nueva figuración dan a Alirio Palacios motivo para definir lo que, después de muchos tanteos, deberá ser su estilo de los próximos años, anunciado en tres que alian definitivamente al dibujante con el colorista.

Tres pinturas ha expuesto también Luisa Richter, quien viene ensayando en un expresionismo que se acomoda a su peculiar manera de emplear el color, uniendo planos amplios y geométricos, a una sugestiva y vibrante materia. Manteniéndose en el tipo de realismo caricaturesco que en 1967 le valiera el Premio Nacional de Pintura, Régulo Pérez ensambla y combina por secciones pequeños cuadros como unidades de un mismo tamaño que llevan imágenes individualizadas de animales y rostros, cuya totalidad configura un cuadro múltiple. La visualización de éste, sin embargo, resulta fraccionaria debido a la falta de espacio que hay delante de la obra.

EL PUESTO DE LA IMAGEN

Lo que hace más contradictorio el resultado del Salón Oficial es su aspecto de gran muestrario, dadas las dificultades del montaje, que hacen que algunas salas, materialmente congestionadas sus paredes, parezcan mosaicos de las más dispares búsquedas. En estas condiciones es imposible para el público que pueda discernir fácilmente un juicio seguro.

La pintura más tradicionalista, aquella donde la realidad es reconocible sin mayor esfuerzo, muy escasa en el número de sus representantes, y no pudiéndose con ella organizar ni siquiera una sala, resulta mostrada, en inútil diálogo, al lado de las nuevas corrientes o más improvisadas obras.

Ya nada hacen en el Salón un Pedro Ángel González, Cabré o Rafael Ramón González, por lo tanto hay que deplorar una ausencia que, como la de otros tantos artistas valiosos, ellos entienden necesaria. La imagen del Salón es joven, pertenece al rostro de las últimas promociones, pero naufraga en el caos y el desorden.

Entre esos pintores en cuyas obras la tradición defiende sus últimas posiciones, recordamos que hayan enviado al

Salón, Pedro León Castro, Raúl Moleiro, María Elena Lavié, Manuel Vicente Gómez, Emilio Piera, Carmen Montilla, Amparo Rojas, Braulio Salazar, Virgilio Trómpiz.

OTROS DESARROLLOS

En otros pintores, no renuentes aun al Salón, pero por lo general no bien considerados en éste, a la hora del montaje, persiste el compromiso con los personales estilos que ellos han elegido y dentro del cual realizan, sin estridencias, obra positiva, ya sea en la figuración o en el abstraccionismo. Y así tenemos a Luis Guevara Moreno quien, junto con Carlos González Bogen, ahora metido en el campo de la figuración, es de su generación uno de los pocos artistas que exponen con regularidad sistemática en el Salón. Brandt, Hugo Baptista o Marietta Berman, son de los más afectados por el montaje; ellos mantienen su lenguaje, no experimentan ni improvisan; y es lo que sucede también, pero en otro plano, con José Antonio Dávila, cuyas composiciones, que parecen encontrar un lejano apoyo en Rauschenberg, si pierden en precisión figurativa, ganan en exaltación cromática; o en Aglais Oliveros, quien pasa a la abstracción lírica sin sacrificar su trayectoria de buena colorista, al contrario: aprovechándola. El expresionismo de Antonio Dagnino, de amplias y turbulentas armonías grises que indican su procedencia dibujística, encuentra buen sitio en una de las más luminosas salas. Ángel Hurtado, quien expusiera recientemente en el Museo obras por el estilo de las que, empleando el collage muy transparente, envía desde París al Salón.

Harys Liepins experimenta con la luminosidad en armonías de un mismo valor; en un obsesivo mundo, que trasunta algún vínculo oculto con el expresionismo nórdico, Guillermo Márquez reitera sus motivos de infancia. En el otro polo, Carlos Puche, racionaliza la imagen, hace de ella objeto y la separa del plano, produciendo un arte híbrido, hijo de nuestra época.

Raúl Marcano es un nuevo primitivo que, a falta de otros nombres, como el de Feliciano, exhibe en una pequeña sala, junto a los tres graves ingenuos rostros de Manasés Rodríguez.

El mundo cosmonáutico, por decirlo así, obsesiona también a Mirna Salamanqués, cuya pintura había sido, sobre todo, imaginista, tornando ahora en elementos geométricos sus arquitecturas caprichosas. Evolución que en Maruja Rolando sigue su propio curso, en tres obras donde el paisaje, anteriormente vislumbrado, emerge como una visión estratificada. Otro artista cuya obra responde a una evolución sin saltos es Enrique Sardá. La abstracción lírica en su pintura se torna imagen de su propia intimidad. Si Braulio Salazar se deja ganar por una mayor libertad, no por ello el paisaje desaparece, o por lo menos su alusión, en las liberadas manchas impresionistas que lo configuran. Los espacios abstractos de Aida Zuloaga son nocturnos que despiden la fijeza espectral de sus brillos y oscuridades.

CONCLUSION

No se ha dicho todo aquí. El Salón no ha terminado. El continúa en las artes aplicadas, sobre las cuales hemos ahorrado todo comentario, y cuyo premio nacional fue declarado desierto. Continúa en las artes del dibujo y el grabado, de pendiente realización en el Museo de Bellas Artes. Continúa en las reformas que se estudian ahora para modificar sus bases, su estructura y su funcionamiento futuro.

De todo ello, no precisamente aquí y ahora, habrá de hablarse, puesto que, mal que bien, con sus grandes defectos y habituales lagunas, que todos conocemos, el Salón es y continuará siendo el evento que mejor define y que mejor balance hace de la actividad artística nacional.



Penderecki

MUSICA NUEVA EN POLONIA



Lutoslawski

UN elemento de vital importancia en la música Polaca actual ha sido el apoyo estatal unido a las más modernas técnicas de promoción mundial: Las partituras han sido impresas con portadas de atractivos colores, vivos e imaginativos; y, conjuntamente, existe una gran selección de grabaciones. El estudio experimental de música electrónica de la Radio y Televisión Polaca, ha exportado excelentes grabaciones y ha estimulado la actividad de compositores como Kotonski y Dobrowolski. Obras como "Microestructuras" (1963) del primero y "Música Para Cinta Magnética" N° 1, del segundo, son representativas de este estímulo, aunque las mismas no sean del más avanzado rango de la música electrónica; pero la publicación de la partitura de la obra de Dobrowolski unida a la grabación, es de gran lucidez e información para el análisis. La libertad musical de la Polonia de post-guerra data del año de 1956, fecha en la cual se celebró el Primer Festival del Otoño en Varsovia. Con anterioridad a esta fecha, fueron escasas las oportunidades que tuvieron los compositores polacos de oír y analizar la música más avanzada del mundo occidental. Prueba evidente de ello es que la producción musical anterior a 1956 seguía el mandato soviético de escribir música nacionalista, destinada al gran público; la primera sinfonía de Lutoslawski —que data precisamente de los años de la ocupación— fue tachada como "formalista", lo cual trajo como consecuencia que el compositor emprendiera una cruzada contra la política de la cultura oficialista, con inmejorables resultados. Por otra parte, durante los años inmediatamente posteriores a 1950, imperaba una cierta influencia de Bartok con tendencias Folklorizantes unidas a un cierto "pastiche" neoclasicista; con pocas excepciones, de esta época podemos mencionar la "Música Fúnebre" de Lutoslawski —la cual está precisamente dedicada a la memoria de Bartok—; y parte de la obra de Grazyna Bacewicz (1913) y de Kazimierz Serocki (1922) que está fuertemente enraizada en esa tradición. Ambos fueron alumnos de Sikorski y Nadia Boulanger.

La "MUSACA PARA CUERDAS, TROMPETAS Y PERCUSION" de Grazyna Bacewicz, data precisamente del año de 1956 y cierra el periodo "clásico" de la autora; es una obra rica en ritmos vigorosos que profetizan en cierto modo las direcciones de estilo que la autora iniciaría después. La obra contiene una escritura melódica a la cual se le añaden las cinco trompetas con gran violencia en los climas.

La "Sinfonietta para Dos Orquestas de Cuerdas" de Kazimierz Serocki, fundador junto con Tadeusz Baird del llamado "Grupo 49", fue estrenada durante el Primer Festival del Otoño de Varsovia (1956), y consta de tres movimientos de estructura tradicional: Sonata, Passacaglia y Rondó.

La cruzada liberadora iniciada por Lutoslawski se llevó a cabo en forma gradual y efectiva: pocos años bastaron para que la libertad de creación se convirtiera en la política de la cultura oficial, de este modo la joven generación fue tentada hacia lo experimental, y sus mayores, tuvieron la oportunidad de aumentar con nuevos recursos, su formación tradicional. Las obras más recientes de Lutoslawski, Baird y Penderecki, demuestran un hibridismo exitoso: Técnica de los doce sonidos, empleo inusitado de los instrumentos tradicionales, recta escritura melódica donde es requerida, e

incluso, empleo del canto gregoriano en algunas obras. Quizás, debido a la súbita aparición de Polonia en el campo de la nueva música, los rangos de estilo son hoy en día más amplios que los de cualquier otro país de la Europa occidental; y el resultado, un gran estímulo para la nueva música. "La Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo según San Lucas" de Penderecki, estrenada en Alemania, Polonia, Bélgica, Holanda e Inglaterra con éxito delirante, ha sido la demostración más evidente de la combinación de los más diversos e híbridos estilos musicales bajo el impacto de un programa religioso. Los "Jeux Venitiens" de Lutoslawski, escritos para el Festival de Venezia de 1961 es una obra desbordante en el uso de sonoridades del más amplio rango posible, escritas mezclando la escritura tradicional con indeterminaciones sonoras de novedosas simbologías. Pero los más celebrados practicantes de efectos de bloques sonoros, "clusters" masivos, "Flissandi" inesperados, y nuevos símbolos de escritura son Penderecki y Gorecki. Este último, muy apreciado en Polonia, ha tenido poca oportunidad de ejecutar sus obras en el exterior. Sus "Choros" I y II, "Génesis" II, son "bandas sonoras" de extrema complejidad en las cuales suenan constantemente los doce sonidos. Sus "Monólogos" para soprano y tres grupos instrumentales curiosamente, esparcidos en forma irregular en el teatro, es una obra anterior. La "Threnodia Para las Víctimas de Hiroshima" de Penderecki, es una obra clásica de la música contemporánea polaca; data de 1960, y es de la misma época del "Cuarteto de Cuerdas", "Anaklasis", y "Dimensiones del Tiempo y del Silencio". "Threnodia" tiene momentos de extraordinaria intensidad, obtenida por la variedad de color en los ataques y otros efectos de la cuerda, la música se mueve por "bandas sonoras", los instrumentos emplean su más altos y bajos registros en divisi simultáneos, aunque las técnicas diversas de articulación percusiva recuerden un poco las tendencias del "ruidismo" de Iannis Xenakis. No hay referencia a la melodía y al ritmo tradicionales y el sonido parece acercarse a la destrucción referida en el título de la obra. Penderecki y Gorecki parecen haber desarrollado una nueva técnica de la cuerda, paralela a la anunciada por Ligetti y Nono —por no mencionar a Varese, Cowell o Ives hace más de cuarenta años—. Wolcich Kilar (1932) es otro joven compositor cuyas obras "RIFF 62", y "GERERIQUE" para gran orquesta, también emplean "clusters" masivos, bloques sonoros complejos, pero guiados por ritmos pulsados con reminiscencia del Jazz. El intelectual y teórico del grupo parece haber sido Boguslav Schaffer, quien ha iniciado y cerrado muchos caminos en su corta carrera: "Topofónica" (1960) utiliza procedimientos dodecafónicos normales; en cambio, su obra "CONCERTO PER SEI E TRE", —paradójicamente escrita el mismo año— utiliza seis instrumentos como solistas en rotación y la obra está concebida, según el autor, para "explorar las posibilidades líricas que todavía quedan al compositor".

La obra de Tadeusz Baird ha sido afortunadamente grabada desde hace algunos años, lo que ha hecho posible un estudio más cercano de su personalidad musical. Su obra más sobresaliente, hasta la presente fecha, ha sido "Erotyki" que es un ciclo de canciones escrito entre los

años de 1960 y 1961, y revela por parte del autor —quien en 1956 componía obras sinfónicas y de cámara bajo la influencia del neoclasicismo—, mantener su misma personalidad utilizando técnicas seriales avanzadas o estilos diversos. Así, "Erotyki" escrita sobre los poemas de Margorzata Hillar utiliza un conjunto de cámara que sugiere la atmósfera instrumental de "Le Marteau" e incluye flauta en Fa, guitarra, arpa, piano, clavicordio, vibráfono, celesta, glockenspiel y saxofón contralto, y la línea vocal de la soprano recuerda una introspectiva de Berg. La melódica de Baird, estableció en una época un puente directo con la tradición de Szymanowski que se evidencia en obras anteriores como sus "Espressioni Varianti", y sus "Cuatro Ensayos". Obras posteriores como "Etiuda" para orquesta vocal, percusión y piano, "Epifanía" para orquesta, y la Opera "Jutro" estrenada en Polonia recientemente, son obras de gran delicadeza que evitan la sonoridad cruda y agresiva.

Witold Lutoslawski ha preferido en cierta forma mantenerse adherido a la mejor tradición de Bartok, Stravinsky, que a la escuela vienesa. Es actualmente considerado como el verdadero líder del movimiento musical polaco. A partir de 1961, con sus "Jeux Venitiens" ya mencionados, inicia un giro que le acerca a los últimos estilos. Su "Concierto para Orquesta" (1954) de influencia bartokiana, acusa la presencia de elementos folklóricos. Lutoslawski ha sentido y estudiado el problema de la comunicación musical, y en tal sentido ha escrito música para niños y para grupos de aficionados. Sus "Tres Postludios" —recientemente publicados por Universal Edition— ofrecen toda suerte de elementos de gran interés: bloques sonoros complejos y mantenidos por las cuerdas son punteados por los vientos, ofreciendo coloraciones de la más variada índole. El tercer postludio, tal vez el más interesante, presenta una estructura musical personal: diez secciones, tocadas en tiempos diferentes, hacen la exposición, la cual es seguida de una abreviada re-exposición, y una versión, casi atomizada de lo anterior, constituye la tercera parte. Predominan los intervallos de novena, quintas y cuartas justas, y la serie sonora se repite sobre diversas permutaciones rítmicas, recordando los procedimientos de Olivier Messiaen. Una "coda" de fuertes acordes martillados, concluye la obra. Esta ofrece en su conjunto un aspecto verdaderamente fascinante: grupos de octavas alternan por movimientos contrarios contra un fondo musical donde permanecen, en bloque, los doce tonos.

La mayoría de la producción polaca actual acusa rasgos comunes que aportan, en definitiva, un nuevo tratamiento en la orquesta de cuerdas; el uso de los efectos, y la presencia de los doce sonidos a manera de una gran "banda sonora" que se escucha en todo momento, han sido utilizados por toda la nueva generación a manera de fórmula o receta. Ante esto sólo habría preguntarse si estos procedimientos técnicos ofrecen material sonoro suficiente para cubrir toda la producción de una generación de compositores, o si por el contrario, "La Pasión" de Penderecki, y su más reciente "Dies Irae", constituyen la afirmación de nuevos caminos a emprenderse evitando cuidadosamente las repeticiones formalistas.

BONNIE and CLYDE LA HUIDA Y LA VIOLENCIA

RODOLFO IZAGUIRRE



EN base a un acontecimiento policial de los años 30 en el Sur de los Estados Unidos: la organización y destrucción de una pandilla de asaltantes durante la terrible depresión económica, el realizador norteamericano Arthur Penn ofrece ahora su última película: *Bonnie and Clyde*, interpretada por Warren Beatty y Faye Dunaway: una película que ha recibido varias nominaciones para aspirar al Oscar de la Academia Cinematográfica de Hollywood.

El film, magistralmente realizado, conduce una vez más al espectador por los caminos de la violencia y la caza al hombre, constantes de la obra de este director nacido en Filadelfia en 1922.

La jauría humana (*The Chase*, 1965) o *Mickey One* (Así soy yo, 1964) asentaban su fuerza narrativa en la persecución y el odio, en la intolerancia y la violencia. Con *Bonnie and Clyde*, prosigue esta suerte de investigación de la violencia. Más que personajes del mitológico universo hollywoodiano, Bonnie y Clyde se mantienen dentro de los justos límites y dimensiones humanas: seres de carne y hueso, frescos y joviales que lentamente van adquiriendo conciencia de su papel como vengadores de los oprimidos y de asaltantes de bancos en una época en que éstos, por lo general, estaban en quiebra.

Pero más que una pesquisa de los personajes: una pandilla de gangsters integrada por Bonnie, Clyde, un hermano de éste: ex presidiario; su mujer y un muchacho que sirve de chofer, más que una investigación del comportamiento de estos seres fuera de la ley, Arthur Penn traza un excelente y veraz análisis de la violencia como elemento fundamental y permanente de la sociedad norteamericana. Nunca el film "negro" americano había alcanzado tan alto grado de veracidad y madurez frente al estudio del crimen y la violencia.

Un enfoque crítico más amplio en torno a este prodigioso film ocupará este espacio en próxima entrega. Hemos preferido ceder la palabra al propio realizador, tomando para ello de la revista francesa *Positif*, N° 89, las declaraciones que formulara Arthur Penn durante el reciente festival de Montreal.

Declaraciones que asoman y explican numerosas claves y ofrecen valiosas reflexiones sobre el tema de la violencia, que pueden servir de guía a los espectadores de este film.

NO concedo a los verdaderos personajes que fueron Bonnie y Clyde otra importancia sino la de haber inspirado el guión de esta película. Que hayan sido violentos o no; que provoquen o no nuestra simpatía, poco importa. Ambos estuvieron vinculados a un acontecimiento: estaban allí cuando el hecho se produjo. Están pre-

sentes en el origen de la película, pero no nos limitamos a ellos. No se trata de un estudio del caso Bonnie y Clyde. No penetramos de modo alguno en los personajes. Eran unos perseguidos de la justicia: fueron barridos por los acontecimientos de su época y de una u otra manera representaron algo de aquella época.

Para entonces no existía la policía federal: únicamente policías de Estado. Cuando Ford fabricó el V8, suficientemente poderoso como para distanciar los automóviles de las policías locales, las pandillas comenzaron a desarrollarse. Este fue, en realidad, el origen de la pandilla de Bonnie y Clyde. Prácticamente, vivían en sus automóviles. Nada extraño resultaba que recorriesen 700 y hasta 800 kilómetros en una noche. Literalmente, pasaban la vida en aquellos antiguos vehículos. Constituían su domicilio. Bonnie escribía poemas, comían bizcochos de jengibre, jugaban a las cartas, todo ello en el automóvil. Era su casa. En la mitología del Oeste norteamericano, el auto reemplazaba al caballo como símbolo del fuera de la ley. Tal fue la transformación del hombre del oeste en gangster.

Al mismo tiempo, aquellas poblaciones rurales sufrían los estragos de la depresión que se traducían en el desarraigo de las familias, los embargos de granjas y casas por la acción de los bancos, representados, en parte, por la policía. En el contexto de nuestra película, Bonnie y Clyde fueron impulsados a jugar un papel que hizo de ellos unos héroes populares, violadores del status quo. Vengadores del pueblo. Y, en ese contexto, nosotros los apoyamos. Por defender una buena causa también nos encontramos dándoles apoyo a gentes que, en el cuadro de esa buena causa, son obligados a cometer actos de violencia que nos inspiran repulsión.

Cuando un hombre representa la autoridad (y cito a Mack Sennett), resulta más gracioso verlo resbalar vistiendo el uniforme que en traje de civil, sobre todo cuando cae por pisar una concha de cambur. Es o podría definir la esencia del problema que discutimos aquí: es decir, que la violencia ejercida, por ejemplo, contra gentes de la misma condición social que Bonnie y Clyde no sería graciosa; no respondería al impulso freudiano oculto en cada uno de nosotros de hacer bajar un escalón a las fuerzas de la autoridad. Y si, en este caso, Bonnie y Clyde lograron hacerlo, el resultado es necesariamente gracioso. Es lamentable que encontremos graciosa esa situación, pero es así. Cuando el Presidente dice una palabra banal resulta divertido, pero cuando es otra persona quien la dice, el efecto no es necesariamente gracioso.

No quiere decir que sea divertido ver matar a un policía, aunque existen consecuencias cómicas producidas por cosas más bien horribles. Hice una larga guerra que era a la vez horrible y cómica. No hay problema: la violencia posee una correspondencia inmediata y constante: la comedia. Ambos elementos coexisten en proporciones casi iguales. Yo hice la experiencia y es eso lo que hemos intentado recrear en la película. Los asesinatos son cada vez menos cómicos y cada vez más circunstanciados, porque comienzan a identificarse con los asesinatos y, en este sentido, comenzamos a entender las motivaciones del crimen. El crimen se hace menos impersonal; por lo tanto, menos cómico.

A propósito de *Bonnie and Clyde* y de mis anteriores películas (*The Left-Handed Gun*, *The Miracle Worker*, *Mickey One*, *The Chase*), quiero decir que, en mi opinión, la violencia forma parte del carácter de Norteamérica. Comenzó con el western, con la "frontera". Norteamérica es un país donde los hombres realizan sus ideas por medios violentos: no poseemos una tradición de persuasión, de idealismo ni de legalidad.

Miremos las cosas de frente: Kennedy fue muerto. Estamos en el Vietnam para matar gentes y para que nos maten. No he conocido nunca un momento en que hayamos cesado de hacer la guerra. Cuando era joven, los gangsters eran todopoderosos; a

los 18 años, hice la guerra. Luego, fue el asunto de Corea y ahora, el Vietnam. Vivimos en una sociedad de violencia. No es Grecia, ni Atenas, ni el Renacimiento: es la sociedad norteamericana. Y yo la definiría diciendo que es violenta. ¿Por qué, entonces, no realizar películas sobre este tema?

Pienso que no se puede a priori plantear que porque tengo fuertes tendencias pacifistas debo contentarme con mostrar comportamientos pacifistas. Creo que sería un acto hipócrita. Mi carácter (o mi naturaleza) pacifista me hace profundamente sensible a la violencia del hombre y me obliga a interesarme más en ella. Me veo obligado a explicarla, a ocuparme de ella. Tal vez sea cobarde: quiero decir, que no cometería ninguno de esos actos —no me gusta pelear—, pero el espectáculo de un combate me interesa.

Lo que quisiera decir en *Mickey One*, por ejemplo, era que vivimos en una época de violencia. Durante nuestra propia existencia, vivimos bajo contrato con la violencia. Estamos en una era de violencia. Debo aclarar que no digo "violencia" en sentido peyorativo, en sus aspectos negativos. Tomar el avión y estar en Montreal en una hora, es una experiencia violenta, una agresión a los sentidos. También lo es tomar un automóvil y conducir; casi todo lo que hacemos es una agresión a los sentidos. Es el carácter del mundo moderno.

Se trata de algo que posee gran importancia en nuestra sociedad, sobre lo que no se habla pero que todo el mundo conoce. Del mismo modo, se hace tanto aspavento sobre la marihuana, sobre el LSD, en torno a todas las drogas alucinógenas. Pero el cine está a diez años de retardo sobre su época. El cine no se ocupa de la marihuana y sin embargo, los muchachos de trece o catorce años fuman la "hierba". Veamos las cosas de frente: el cine debería ocuparse, ello forma parte de las costumbres de nuestra época.

Me interesa menos el teatro y mucho más el cine. El teatro de Broadway no se dirige sino a un público restringido que puede pagar diez dólares para ver cómo triunfar en los negocios. No es un público serio, no se puede hacer un trabajo serio. No quiere decir que no sea agradable trabajar en Broadway: puede uno ganarse muy bien la vida para hacer luego películas que no necesariamente produzcan mucho dinero.

Miremos las cosas de frente: no hay obras serias en Broadway. La pieza presumiblemente seria tiene un aire majestuoso y literario pero no ataca ninguno de los valores de su público. El cine sí lo hace: posee un efecto a nivel muy personal, como un libro o un poema. El teatro no posee este efecto. Si dependiéramos todos de este mismo público de Broadway, en cinco años estaríamos reducidos a un estrecho y mezquino género de películas. Quiero decir que el teatro en Nueva York se reduce a la comedia musical. Uno trabaja seis o siete semanas. Si la pieza es un éxito, cobramos un buen porcentaje sobre el resto de la temporada. Entonces uno va y hace una película.

En la historia y la mitología de Bonnie Parker y Clyde Barrow encontramos opiniones diversas sobre su sexualidad. Elegimos el carácter de impotencia relativa en Clyde como situación parecida a la que fue, en mi opinión, su vida en aquella época en el Suroeste. Es una sociedad particularmente puritana —particularmente rígida y moralista—, y tratamos de distinguir entre la moralidad rigorista que puede volver impotente a un hombre en lo que respecta a su vida privada a la vez que franquea todos los límites de la moral en su vida pública, sintiéndose muy de acuerdo consigo mismo. Es lo que puede verse hoy en el Sur de los Estados Unidos: una sociedad practicante muy moralizada, muy puritana, que ha integrado en sí misma, de modo indisoluble, una forma de violencia contra otros seres humanos. Lo que, visto del exterior, parece absolutamente intolerable. Es esta especie de contradicción entre el rigor privado y la violencia pública, lo que hemos intentado describir en esta película.

UNA ALEGORIA FRACASADA

LA anécdota del film, escrito, dirigido y producido por Cacoyanis, relata la situación de una perdida isla griega (Kavos), en la cual caen un par de bombas atómicas y un artefacto que nunca llegamos a saber qué es, pero que nos hacen suponer infernal. De la misma familia de las bombas, creemos. Ya enfrentarse a este tema, implica sopesar con extrema delicadeza lo que sobre él se pretenda decir, pues a pesar de la verosimilitud de la situación, de la cual no hace mucho tuvimos en España un ejemplo, el peligro atómico y la irresponsabilidad del hombre que juega al ping pong con la posibilidad de exterminar la especie, es un tema al cual paradójicamente uno se resiste a creer. Quizá, justamente porque lo presiente efectivamente cercano y prefiere no saber "las maravillas" que puede hacer una bomba de cien megatones. O tal vez, porque las bombas atómicas ya forman parte de nuestra cotidianidad, como James Bond, la pintura de Le Parc, los novelines de Corin Tellado, o los astronautas. Entonces, un realizador serio que se enfrenta al tema debe manejarlo con la atención y la intención de no ofrecer al espectador la oportunidad de escapar al angustioso terror que el hombre debe sentir ante su propia obra destructiva y de la cual es el único responsable. No se pueden hacer chistes con las bombas atómicas. Cacoyanis, en este film no se nos parece en nada al realizador de *Electra*. Aquella hermosa sencillez formal, llena de rigor y de intención desmitificadora de la tragedia griega, que nos proponía en un tono cercano sin perder nada de los valores que la hicieron eterna, no aparece en ningún momento en este film desconexo, desconcertadoramente mediatizado en unos cánones a la Hollywood. Ya en *Zorba el Griego* sentimos la molestia de comprender que en la base del film había una clara intención de construirlo a la manera de quien escribe un artículo para "Selecciones del Reader's Digest". Muy en la necesidad de ser humano, de divulgar que los griegos se parecen a Anthony Quinn huraños, tiernos, torpes, generosos y capaces de bailar solos en una playa solitaria. Algo así como "mi personaje inolvidable". Sin embargo en aquel film, había momentos con el sabor seco y áspero de la realidad de un pueblo fustigado por siglos de miseria, ignorancia y barbarie. La lapidación de la joven y orgullosa viuda que se transforma en la amante del extranjero, es una de esas secuencias cuyas imágenes permanecen en el recuerdo, nitidamente perfiladas.

El día que salieron los peces, pretende ser una alegoría del peligro atómico que amenaza a la humanidad, de la irresponsabilidad de la juventud frente a una realidad que prefiere ignorar y que no logra llamarle la atención, ni siquiera el tiempo suficiente para interrumpir el último y frenético ritmo de moda. Film ambicioso en sus intenciones, se pierde en el tratamiento que Cacoyanis da a la idea, la cual parecería no soportar las dos horas de proyección. Porque Cacoyanis, que tenía una anécdota rica en su planteamiento inicial pero difícil en su desenvolvimiento, no logra mantenerse ni siquiera dentro de las posibilidades naturales del tema, y por el contrario crea personajes y situaciones decididamente descabelladas, llegando hasta lo gratuito como son los amores de la inglesa con el griego, lo chistoso, como la inexplicable odisea de los obtusos aviadores norteamericanos, o la frivolidad de unos trajes a la Fellini, con los cuales nunca Cacoyanis llega a construir una imagen de belleza formal, ni de encanto barroco. Todo esto en medio de una trama que nos irrita, callada pero progresivamente hasta el final, donde en algunos momentos, frente a las imágenes de los peces flotando en el mar tranquilo, más por el poder de evocación de la situación misma que por méritos de narración, sentimos un espanto muy personal, ligado estrechamente a la sensibilidad de cada uno en su posición individual frente al problema.

Julio César Mármol

el gentilmuerto

RUBEN MONASTERIOS

LA comedia de Manuel Trujillo, *El Gentilmuerto*, según puesta en escena de Luis Márquez Páez, está incluida en la serie de reestrenos que durante las últimas semanas ha presentado El Nuevo Grupo en el "Alberto de Paz"; tales reposiciones están dando a nuestro público la oportunidad de apreciar algunas piezas interesantes, en realidad, algunas de las más trascendentes de nuestro teatro, cosa poco usual aquí, y son como un compás de espera para los que podrían llegar a ser sucesos importantes, como cierto increíble *Regreso al hogar* (Pinter), que ahora prepara Ugo Ulive, y un delicioso *Sabor a miel* (Delaney), dirigido por José Ignacio Cabrujas, entre otros futuros estrenos.

El Gentilmuerto fue estrenado durante el Tercer Festival de Teatro Venezolano (noviembre, 1966-febrero 1967); su elenco de entonces fue básicamente el mismo de este reestreno: Marta Lancaste en un rol muy estelar, Gustavo González (ellos dos en la gráfica), Luisa Motta en otros papeles principales; para algunos de estos papeles, no obstante, se incorporaron nuevos actores: Alberto Álvarez, actor dramático de mucha fuerza que ahora por primera vez trabaja en comedia, Rodolfo Parra, en su realmente excelente caracterización de "El viejo" y Omar Farías, el "gentilmuerto" del asunto. La actuación, en todos sus niveles de importancia, está resuelta con mucha propiedad y brillo; este grupo de actores configura un cuadro con la homogeneidad que muy pocas veces podemos ver en el teatro local. Marta Lancaste, quien soporta todo el peso de la acción dramática, especialmente en el primer acto, logra una notable creación con su "Señora Hernández". *El gentilmuerto* es una comedia escrita hace

por lo menos cuatro o cinco años; ella representa un momento en la evolución de Trujillo como dramaturgo caracterizado por un planteamiento esquemático —muy notable en el segundo acto— de problemas relacionados con la política y con la sociedad, a través de un estilo decididamente farsesco muy influido por el Teatro del Absurdo, específicamente por algunos elementos formales de la dramática de Ionesco.

Argumentalmente, la obra presenta a una familia pequeñoburguesa; preocupaciones domésticas de la madre, pasión del padre por los caballos de carreras, como mecanismo de evasión, hijos estudiantes más bien "liberados" de la autoridad paterna; esta familia recibe la visita de otra pareja igualmente pequeñoburguesa, y mientras tanto descubre la presencia de un "muerto de la Independencia" detrás de un diván de la sala. La comedia se desarrolla desde el primer momento mediante diálogos y formas de conducta igualmente ilógicas; esto último podría definirse como el planteamiento absurdo en la dimensión formal, mientras que lo comentado antes —la aparición del muerto y lo que ello implica— sería el planteamiento absurdo en la dimensión conceptual.

La comedia no es tan carente de lógica como a simple vista parece; como es muy propio de todo el Teatro Absurdo, también esta pieza posee su lógica profunda, y esas familias pequeñoburguesas con sus prejuicios, sus pequeñas hipocresías, sus valores y metas, resumen la estructura mental y el modo de ser de la clase social a la que se refieren; en *El gentilmuerto* tal contenido sociológico es mucho más importante como nalgazo y como campo de investigación para el autor que el contenido político incorporado en el segundo acto.

De los dos actos, el primero está resuelto mediante un monólogo con interrupciones, auténtica prueba de fuerza para la actriz; el texto es muy ingenioso y está cargado de humor; evidentemente es muy superior al segundo, más interaccional, pero desarrollado principalmente a través de discusiones. Mientras que en el primero la acción dramática descansa esencialmente sobre un personaje, en el segundo descansa sobre el grupo; el contraste, en cuanto a técnica dramática, entre los dos actos es notable. En la reposición a la que hago referencia, el segundo acto aparece mejorado: los actores han logrado cierto ritmo necesario para dinamizarlo, y a ello contribuye también la presencia de un actor hábil y expresivo como Alberto Álvarez. Sin embargo, aunque mejorado mediante la dirección y la actuación, insisto en que este acto es débil y en general muy inferior al otro.

Un detalle de la pieza interesante por anticonvencional lo encontrará el espectador en un corte a nivel del primer acto, para discutir —en escena— una supuesta equivocación de uno de los actores; la situación es insólita, podríamos calificarla de pirandelliana; por unos instantes el asombrado espectador cae en una estúpida trampa que le tiende el autor. Desde luego, ese momento nada tiene que ver con el resto de la pieza, pero es uno de los mejores de ella.

La dirección de Márquez Páez es viva y brillante, y ello se revela claramente en estas funciones, cuando han logrado ajustes en los detalles; una de las características de la dirección de Márquez Páez, es su habilidad para estimular las posibilidades expresivas de los actores; no obstante, en el segundo acto (aquí, evidentemente, están resumidos todos los defectos del espectáculo) hay movimientos que se repiten con exceso y le restan agilidad a la acción.

Actúan en los papeles secundarios Francis Rueda, Rafael Rodríguez, Elba Rosa Hidalgo y Blanquita Pereira; todos son estudiantes de arte dramático, y su trabajo, como el del resto del elenco, tiene calidad interpretativa. No deja de ser importante destacar que la mayoría de ellos están siendo formados por la escuela "Juana Sujo".

La escenografía para *El gentilmuerto*, es de José Salas; es uno de los trabajos más importantes que ha producido este joven artista; su composición, simple, geométrica, con inteligentes contrastes entre colores vivos, para los trastos, y tonos neutros, para los practicables, es un buen soporte para el movimiento escénico ideado por el director, y en general, está ajustada al espíritu de la pieza sin subordinarse servilmente a sus imposiciones ambientales.

librería COSMOS

	Bs.
PETER WEISS. Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat (con fotos en negro)	15
CARMICHAEL. Poder negro	12
MARQUES DE SADE. Diálogo entre un sacerdote y un moribundo	14
CONDE DE LAUTREAMONT. Obras completas	15
GARMENDIA. Los pequeños seres	10
GONZALEZ LEON. Hombre que daba sed	7
GARCIA MARQUEZ. Isabel viendo llover en Macondo	4
APOLLINAIRE. El Marqués de Sade	5
ONETTI. Juntacadáveres	12
BENEDETTI. Gracias por el fuego	14

disponemos de un gran stock en libros de las EDITORIALES ALFA - ARCA - SUDAMERICANA - TERCER MUNDO

sobre literatura Latinoamericana, solicite informes al teléfono 41 53 55

librería CENTRO

(Antigua "Pensamiento Vivo")
Pasaje Río Apure
Centro Simón Bolívar
Teléfono: 41.39.31

LITERATURA, ECONOMIA, EDUCACION, DERECHO
Estos son libros para una buena biblioteca:

	Bs.
LA VUELTA AL DIA EN OCHENTA MINUTOS, Julio Cartázar	36,00
LA CASA VERDE, Mario Vargas Llosa	23,00
EL HOMBRE QUE DABA SED, Adriano González León	7,00
EL PODER NEGRO, Stokely Carmichael y Charles V. Hamilton	12,00
CRIMENES DE GUERRA EN EL VIETNAM, Bertrand Russell	12,00
"¿QUE ES LA LITERATURA?", Jean-Paul Sartre	16,00
CODIGO DE PROCEDIMIENTO CIVIL, 4 t., Dr. OSCAR LAZO, J. MARTINEZ L.	30,00
SOCIOLOGIA DE LA LITERATURA, LUKACS,	40,00

LIBRERIA educación

Pasaje Río Torbes - Torre Norte
Local 148 - Centro Simón Bolívar
Teléfono 41.41.58, CARACAS,

MARTA TRABA: Los Laberintos insólitos.
JORGE FERRETIS: Libertad Obligatoria.
SUSANA FRANCIS: Desde la Cárcel de mi Piel.
GOYTISOLO: El Furgón de Cola.
VALERY: El Cementerio Marino.
RUSSELL: Crímenes de Guerra en Viet Nam.

CORTAZAR: La vuelta al día en ochenta mundos.
ROGER CAILLOIS: Antología del Cuento Fantástico.
ADEMAS:
ECONOMIA - PSICOLOGIA - FILOSOFIA - SOCIOLOGIA - ADMINISTRACION - HISTORIA POLITICA - PEDAGOGIA Y TEATRO.



cinemateca nacional

Sábado 16 y domingo 17.—Ciclo del Mes: LA PALOMA BLANCA, de Frantisek Vlacil. 1960. Presentada en el Festival de Cannes en 1960

Martes 19.—Historia del Cine: EL ACORAZADO POTEMKIN (Bronenosetz Potemkin) de S. M. Eisenstein. 1925.

Miércoles 20 y jueves 21.—Ciclo del mes: CORTOS CHECOS, YUGOSLAVOS y POLACOS.

Viernes 22.—Homenaje a Jean Renoir: EL ALMUERZO EN LA HIERBA (Le déjeuner sur l'herbe), de Jean Renoir. Con Paul Meurisse y Catherine Rouvel. 1959.

Viernes 22.—Homenaje a Jean Renoir: EL ALMUERZO EN LA HIERBA (Le déjeuner sur l'herbe), de Jean Renoir. Con Paul Meurisse y Catherine Rouvel. 1959.

Sábado 23 y domingo 24.—Ciclo del Mes: ATENTADO A HEIDRICH, de Jiri Sequens. 1965. Premio en Festival de Moscú 1965.

Martes 26.—Historia del Cine: SOMBRAS (Schatten) de Arthur Robinson con Ruth Weyer y Alexander Granach. 1922.

Miércoles 27 y jueves 28.—Ciclo del Mes: TREN NOCTURNO (Pociąg), de Jerzy Kawalerowicz, con Zbigniew Cybulski y Lucyna Winnicka. 1960.

Viernes 29.—Homenaje a Gerard Phillipe: LOS AMBICIOSOS (La Fievre monte a l'Éclair), de Luis Buñuel, con Gerard Phillipe y María Félix. 1959.

Sábado 30 y domingo 31.—Ciclo del Mes: LA CORRIENTE (Sosdraban), de Istvan Gaal. 1964. Premio Principal de Karlovy Vary 1964. Premio de la Joven Crítica en el Festival de Pesaro 1965.

BORGES SUEÑA LO IMAGINARIO

Jorge Luis Borges publicó: "Libro de los Seres Imaginarios", que es un admirable juego con sueños y seres inventados o reales. Este libro podría ser un catálogo de la familia de los "extraños"; seguramente un Gotha de los insólitos que aparecen en las fábulas del Universo inventado a la medida del hombre. Esta antología de los extraños que "ha engendrado a lo largo del Tiempo y del Espacio la fantasía de los Hombres. En esta selección que tiene a veces el aire de un caleidoscopio se dan cita como en una insólita antología: el Fénix chino, los Lamed Wuiniks o Libres lunares. Nos enfrentamos con la fábula o con la idea esencial de la fábula en todo su esplendor que navega entre sagas escandinavas seguida por el vuelo de pájaros resplandecientes y antiguos y chinos. Sentimos la nostalgia de pergaminos orientales y manuscritos medievales. En esta enumeración está el clásico y bizantino universo borgiano que se parece a la fábula rioplatense y no a la erudición del Universo, al rigor voluntario de un escritor natural y no al desorden natural del escritor abandonado a las facilidades. En esta selección de curiosidades entramos en el Universo de Borges y en los secretos de sus alucinantes convocaiones: "Los libros económicos de los chinos suelen defraudar porque les falta lo patético a que nos tiene acostumbrados la Biblia...". "Hay un curioso género literario que independientemente se ha dado en diversas épocas y naciones: la guía del muerto en las regiones ultraterrenas".

Podríamos enunciar toda esta infinita guía de la más refinada fantasía y ejemplarmente literaria, donde el mundo y sus criaturas van más allá de lo cotidiano, de lo imaginario...

EUROPA O U. S. A.

Magdalena Renaud sigue siendo la gran "vedette" que fue en "Oh... le beaux jours" de Samuel Beckett, en la escena del Piccolo Teatro de Milán, mientras que regresa Jacques Audiberti como un clásico a la manera de Audiberti, con sus queribles juegos habituales a la crítica de París. "Quout-Quout" es celebrado, sin esfuerzo por la crítica de París. "Atleta del Teatro y de la Literatura, apasionante como James Bond y profundo como Paul Claudel, esta última obra de Jacques Audiberti es para todos los públicos", señala el semanario "L'Express".

Este regreso de Audiberti es el relato dramático de una historia de espionaje, con marcos y marinos, historia de amor, de misiones secretas, donde no falta el clásico capitán ni el héroe amable que se mezclan a la historia del espionaje con salsa teológica pero sin distraerse del símbolo en estilo estricto de Jacques Audiberti, que en esta última obra, "Quout-Quout", revela a un nuevo actor de

la escena de París: Pierre Leroux.

En Zurich la crítica celebra la última obra del dramaturgo Max Frisch que estrena después de siete años de silencio teatral: *Biographie: ein Spiel* —Biografía: un juego.

Esta obra, que la crítica señala como un acontecimiento en la escena de Alemania, no está eximida de las influencias de Pirandello, es una obra pirandelliana a la manera alemana. Es una obra ágil y esencialmente moderna. Situada en la exploración de los problemas individuales del Hombre, "Biografía: un juego" de Max Frisch, es la biografía dramática de un intelectual que tiene el poder de corregir su propia existencia.

Deberemos considerar esta obra de Frisch como un viaje en el tiempo. El héroe viaja en su propia biografía; el héroe viaja en su propia historia y es en cierto modo el creador de su existencia. En este viaje realiza la revisión de su pasado y comete los mismos errores que ha cometido durante su vida ya realizada. En cambio, este mismo poder en manos de su mujer, toma otras atribuciones y se manifiesta de otra manera. La mujer del héroe de Max Frisch conocerá la evasión y modificará la vida de su marido. El héroe abandonado se verá obligado a escribir su propia biografía durante los siete años de vida solitaria que le restaran por vivir...

Se espera que George Panetta, que fue uno de los éxitos de Broadway hace diez años con "Comic Strin", recupere su posición con una nueva obra inspirada en el decorado de Little Italy —barrio de inmigrantes italianos en Manhattan—. La nueva obra: "Mike down-staire" —Mike el del piso de abajo— sitúa las reacciones de los habitantes del barrio ante las posibles pruebas de maniobras de bombardeos atómicos.

Fellini filmará: "El viaje de G. Mastrona", que sería difícil explicar en qué consiste, porque habitualmente Federico Fellini no da mayores datos sobre los films que realiza. Si queremos adelantarnos a esta historia, podríamos afirmar que se trata de un drama que narra la vida de una ciudad. El gran personaje es la ciudad, utilizando como pretexto la búsqueda de un Hombre que sospecha haber perdido algo.

Uno de los acontecimientos de esta temporada en la Televisión italiana es la interpretación de Ingrid Bergman de "La Voz Humana", de Jean Cocteau. Y uno de los programas más populares de la Televisión soviética es la emisión de Juegos y Adivinanzas, que se llama: KVM —iniciales del Club de la Alegría y del Ingenio—. Esta emisión sale al aire una vez por mes. En cambio, en los Estados Unidos la emisión más novedosa es una nueva técnica que permite en determinados canales, al televidente que esté interesado por conocer las noticias de actualidad o bursátiles, le baste solamente con situar un determinado canal y tiene de este modo la información completa.

ESTRUCTURAS PRIMARIAS

Dos artistas americanos: Robert Morris y Tony Smith importan al mercado de París su nueva óptica. El crítico Otto Hahn explica: "El aburrimiento más que el escándalo, no son criterios artísticos, pero se está equivocado cuando se descuida esta corriente que traduce los mitos de un Universo con TemosETAOINToin Universo Tecnológico: objetividad, precisión, frialdad".

En la obra de Robert Morris y Tony Smith, "el objeto deja de existir como totalidad y no libra al espectador que una multitud de perspectivas. La objetividad y viceversa. No está lejos de las teorías de MacLuhán".

Si el estructuralismo primario tiene el ánimo o la intención de sustituir al Pop Art sería difícil aventurarse en afirmaciones. En todo caso, podríamos afirmar que tiene menos protección publicitaria. Simplemente, en la estructura primaria existe una inclinación a cierto espíritu religioso, que en cierto modo se arriesga en el aburrimiento y no se aventura en el humor. El sentido del Humor es el resorte del Pop Art, que desde un comienzo estuvo protegido por la publicidad, porque el Pop Art tenía sus raíces en la publicidad y en la historia. El estructuralismo primario es más lírico y menos guiado por el escándalo, aunque sí más inclinado por el lirismo de la realidad cotidiana y tecnológica.

TEATRO MOBILE

La Casa de la Cultura de Grenoble, que será inaugurada durante la apertura de los Juegos Olímpicos, tendrá tres salas de Teatro: una con más de mil localidades, otra con trescientas y una tercera con seiscientas localidades, que será la sala "mobile".

Michel Butor explica en la "Quinzaine a Madeleine Chaptal", que esta sala "mobile" tiene la forma de huevo. Los espectadores dentro de este esquema estarían sentados en lo que vendría a ser la yema y la escena en aquello que sería la clara. Este espacio destinado a la escena está compuesto por anillos circulares que pueden girar a una velocidad de más de ocho kilómetros por hora, en ambos sentidos. Igualmente, la escena puede girar. En la extremidad más delgada de esta elipse se encuentra una escena fija separada por bastidores y biombo móviles. El techo está constituido por una reja sobre la que se puede caminar, rodeada por una pasarela circular y donde está suspendida la cabina del supervisor. Allí se suspenden los proyectores, dispositivos acústicos, cámaras, etc. Esta estructura logra que toda la sala sea utilizada como escena y que el espectador se encuentre en el centro del espectáculo".

Este teatro "mobile", construido por primera vez en el mundo, es el Teatro de la flexibilidad de la escena que facilita toda clase de experimentos dramáticos, desde la más avanzada vanguardia al más escolástico teatro clásico.

En cuanto al espacio escénico, que tanto ha venido preocupando a la arquitectura, a los directores de teatro, a los autores de nuestro tiempo, las soluciones del Teatro "mobile" son diversas. La luz juega un papel importante, porque puede modificar la sala hasta suprimirla. Le impone nuevas estructuras que pueden fácilmente hacer variar sus dimensiones, hasta el infinito.

El teatro "mobile" realiza parte de las teorías ya formuladas por teorizantes de nuestro tiempo. Es, en cierto modo, una manera de formular el Teatro de la participación, un capítulo más del Teatro Total. Es el teatro en que el espectador identificado con la esencia misma de la obra podría durante la realización del espectáculo modificar a su antojo las líneas dramáticas de la obra. Participaría directamente en la composición de la obra, en la transformación del drama, de los hechos, de los acontecimientos. Esta participación del público en el espectáculo mismo, se facilitaría mediante una votación organizada.

DEVALUACION DEL LIBRO

Se está hablando desde hace tiempo de la inflación del libro. Y de la proliferación de los premios literarios, que más destinados parecieran estar a halagar una forma de publicidad que responder a una perfecta selección. En Inglaterra, pareciera ser que la literatura es menos frívola o más seria. Los premios literarios son relativamente poco numerosos. Los libros que selecciona un jurado, no son halagados por el escándalo de una prensa más o menos dirigida. Los libros que obtienen un premio no tienen derecho más que a unas tres o cuatro líneas de un periódico.

En un comentario del diario "Le Monde", Christine Brooke-Rose, dice: "La novela de otras épocas sobrevive. Nuestros escritores que desde hace quince años le dan la espalda a Europa y estudian la literatura americana como única disciplina extranjera han pagado caro su posición insular".

El comentario analiza un panorama más o menos desalentador y concluye diciendo: "La mejor novela del año es 'The Hen's House', de Peter Israel. Israel evoca el terror de lo desconocido que del mismo modo que en la obra de Kafka tiene un valor en sí mismo. Pero Israel que vive en Francia es americano..."

HECHOS DEL INCIBA

UN CICLO DE CONFERENCIAS sobre Teatro Universal se inició en la Casa de la Cultura "Mariano Picón Salas" (Avenida Andrés Bello, cruce con Avenida La Salle). Comprende el siguiente temario: Teatro Clásico Español, Teatro Norteamericano, Teatro Francés, Teatro Inglés, Teatro Latinoamericano, Teatro Italiano, El Drama Alemán y Teatro Griego. Los profesores encargados de dictarlo son: Santiago Magariños, José Ignacio Cabrujas, Jean Catrysse, Isaac Chocrón, Román Chalbaud, Marisa Vannini, Federica Ritter y Panayotis Roufogalis.

Completamente libre, este Ciclo se viene dictando los días sábados, a las 5 de la tarde.

EN EL TEATRO TILINGO (Parque Arístides Rojas, Av. Andrés Bello), comen-

zó a dictarse el curso PANORAMA DEL ARTE EN VENEZUELA.

Dicho Curso, preparado especialmente por el Profesor y Crítico de Arte Francisco Da Antonio, tiene el siguiente horario: lunes y miércoles, de 7 a 8 de la noche.

Abundantemente ilustrado con proyecciones filmáticas y transparencias, láminas fijas y exposición de originales. PANORAMA DEL ARTE EN VENEZUELA abarca una visión que va desde los orígenes del arte pre-colombino hasta el quehacer artístico de nuestros días.

ESPECIALMENTE invitada por el Instituto Nacional de Cultura, llegó a Caracas la Coral de la Universidad de Tennessee, agrupación integrada en su totalidad por jóvenes universitarios, y una de las mejores en su género. El programa de presentaciones incluye

el Teatro Caracas y algunos locales de las diferentes agrupaciones corales de la capital.

CON TEXTOS seleccionados y leídos por el propio novelista (pertenecen a las novelas "Doña Bárbara", "Canción", "Canaima" y "Pobre Negro"), el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes ha puesto en circulación un disco de Rómulo Gallegos.

Realizada inicialmente por la Universidad de Oklahoma, esta edición es la primera de la serie VOZ Y TESTIMONIO, que aspira a recoger la voz de los narradores venezolanos.

Al precio de quince bolívares, los interesados en adquirir este disco pueden solicitarlo en las principales librerías, ateneos y galerías de arte del país.

PREPARADO POR EL PROFESOR ABRAHAM ABREU, el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes ha editado un CURSO DE INICIACION MUSICAL. Está integrado por diez discos y comprende conocimientos teóricos, estilísticos e históricos. Trae, además, un folleto profusamente ilustrado.

Algunos de los puntos tratados en este Curso son los siguientes: la orquesta y sus instrumentos, la evolución básica de la música hasta el siglo XX, la música vocal, la polifonía, las formas musicales más importantes: el preludio, la fuga, la sonata, la variación, etc.

El precio del CURSO DE INICIACION MUSICAL es de Bs. 150, y puede adquirirse en las principales librerías del país, o escribiendo al Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (calle Olimpo N° 31. Apartado 12497. Caracas).

mesa redonda

LAS NUEVAS BUSQUEDAS DE LUISA PALACIOS

Regresar es siempre un riesgo. Es abandonar sin la seguridad del encuentro. Luisa Palacios ha vuelto a una realidad plástica donde encuentra algunos viejos rasgos, apuntados ahora en una substancia ligera y fluida. Recordamos sus etapas anteriores: telas boscosas, subterráneas, apretadas de formas que se combatían unas a otras, dilatándose con armonías cromáticas muy cuidadas; y, a pesar de estos elementos, telas todavía indecisos en su presencia plástica, tal vez lejanas en su suntuosa apariencia. Más atrás, hay que señalar en sus búsquedas una figuración cuajada en líneas gruesas y decididas, que en algo recuerda a Villon, pero que se sujeta en cambio por un sentido de color muy personal y por la composición disuelta, espaciosa, sencilla y monumental. De este mundo en contramos ahora la estructura más íntima, esa amplitud de los elementos, la holgura de los trazos, la reacción de toda la cohesión interna. Son telas donde el tema de una naturaleza (marina, paisaje) está reducido a confluencias, urgencias, desplazamientos de movimientos masivos del color-forma. En este nuevo encuentro de Luisa Palacios con la familiaridad del mundo aparental, su pintura ha ganado en algunos aspectos básicos: es más expresiva, radiante, espontánea. Tal vez la artista se expresa ahora y en estos términos como en una instancia más propicia; y el lenguaje se vuelve, por ello, más sincero. Algunos señalarán relaciones entre Luisa Palacios y esa línea paisajística seguida por Vázquez Brito y, en su expresión transmutada, por Mateo Manáure. En realidad las telas de Luisa Palacios comprenden a la vez un mundo de sutilezas y transparencias muy propio, y un grafismo gestual a la manera de los maestros orientales. En sus mejores obras, los valores plásticos se independizan de una significación concreta, y adquieren luminosidad densa y estallante, el sello de una personalidad rica y expresiva.

El encuentro de Luisa Palacios con parte de su mundo plástico anterior, ha sido así fructuoso. Esta exposición presentada en la Galería Acquavella, es un nuevo y decisivo punto de partida, del cual hemos de esperar excelentes resultados. Comenzar bien es ya bastante.

R. G.

UNA REVISTA EN LA TRADICION MODERNA

La portada de su último número 182, con la reproducción de una obra de Jesús Soto —"Vibración y cuadro azul"—, puede dar de inmediato la medida de la renovación que viene experimentando la *Revista Nacional de Cultura*. Renovación tipográfica, caracterizada por una sobria luminosidad, por una ordenada y limpia presentación de los textos e ilustraciones. Pero, sobre todo, renovación en el contenido. De este modo ha ganado no sólo más calidad, sino también mayor modernidad. Se trata ahora, ciertamente, de una revista en la tradición moderna. La reproducción de la obra de Soto adquiere todo su sentido cuando se lee en este número un extenso e ilustrativo estudio del crítico francés Frank Popper sobre "Los orígenes del arte cinético y el movimiento virtual", en el que, además de Vasarely, Le Parc, Agam y otros grandes del cinetismo, dos pintores venezolanos —Soto y Cruz-Diez— son reconocidos en su verdadera dimensión creadora. No faltan otras importantes "piezas de resistencia" en este número, que ahora sí permiten al lector tanto una dedicación más reflexiva como una asimilación mayor de los temas. "Tres testigos españoles de la guerra civil", de Emir Rodríguez Monegal, es un penetrante análisis de

las novelas de Ramón J. Sender, Arturo Barea y —quizá el más importante de todos— Max Aub, en quien "la guerra civil española ha encontrado tal vez su más verdadero y creador testigo". Con mirada sociológica, pero también, y sobre todo, estética, Rodríguez Monegal sabe situar, con nueva perspectiva, el mundo de estos tres novelistas. Precedido de una rápida visión de conjunto, su ensayo es una magnífica introducción a la literatura española inspirada por el episodio trágico de la guerra civil. "Cuatro cuentistas brasileiros" —el gran desaparecido Guimarães Rosa, Murilo Rubião, Clarice Lispector y Dalton Trevisan— es una muestra excelente de una narrativa quizá poco conocida del público venezolano, y aun latinoamericano. Otros ensayos (los de Díaz Sánchez, Rafael Pineda, María Josefina Tejera, Julio César Mármol, Leonardo Azparren) amplían los temas de este número: desde la historia nacional, pasando por las obras de García Márquez y Asturias, hasta el cine de Bergman y el teatro de Harold Pinter. A lo cual se suman —para completar un buen sumario— notas sobre plástica, teatro, cine, música, y las reseñas de libros, estas últimas, ciertamente a veces no muy de actualidad, pero siempre con mayor espíritu analítico.

R. A.

UN FILM VENEZOLANO QUE IRA A CANNES

VENEZUELA ESTARÁ presente en el Festival de Cannes del próximo mes de mayo, con el largometraje *DANA*, de Víctor González y José Jiménez. El film, luego de superar algunos inconvenientes, recibió el patrocinio del Instituto de Cultura, después que dos funcionarios del mismo vieron los nueve rollos de la obra, en un cine de la ciudad.

En un principio, el título de la película era *El Noveño Mandamiento*. Es una coproducción venezolanobritánica. Víctor González —guionista, productor y director— y José Jiménez —fotógrafo— han trabajado desde hace diez años en una empresa petrolera, para la cual filmaron numerosos cortos comerciales con fines divulgativos, como, por ejemplo, *Los Mercaderes de Trigo*.

Antes de *DANA*, ambos cineastas habían filmado el cortometraje *El Regreso*, con la actuación de Manuel Poblete y Susana Duijm.

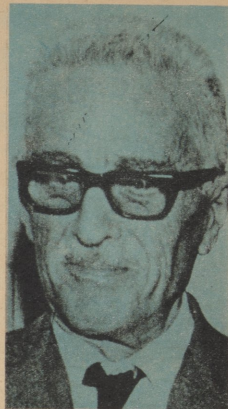
DANA, que fue realizada en un mes, es el fruto de cinco años de planificación, de estudiar y modificar el guión original. Como nos indicara González, se ubica en la misma línea de *Hiroshima mon amour* y *Un Hombre y una Mujer*. La película, en blanco y negro, es el drama de cuatro personajes envueltos en un argumento, que, aún sin ver el film, parece bastante convencional.

Pierina España, Jorge Palacios, Luis Pardi y Marina Martínez tienen a su cargo la labor interpretativa de *DANA*, film de índole psicológica que plantea las relaciones de estos cuatro seres que viven y se alimentan de su diaria alienación. No es nada nuevo, y quienes han visto la obra coinciden en afirmar que la labor de José Jiménez, como camarógrafo, enriquece y da fuerza al guión de González.

En todo caso, es satisfactorio que la película de estos dos jóvenes artistas venezolanos asista a uno de los más serios festivales internacionales. Ya en 1959, *Araya*, de Margot Benacerraf, compitió frente a *Hiroshima, mon Amour*, de Resnais, y mereció el primer premio, ex-aequo de los críticos franceses. Ojalá fuese esta *DANA*, el *Pagador de Promesas* que afirmara en el mundo entero la existencia de un cine verdaderamente artístico en nuestro país, y se convirtiera en el espadarazo definitivo para nuestra baibuciente industria cinematográfica.

A. V.

UNA FIGURA Y SU MEMORIA QUE PERSISTEN



LOS amigos, que hoy hemos venido a despedirle en la tierra, sólo recordamos de él sus constantes entregas, su solicitud acogedora, lo que lo convertía en una especie de misionero de la miel y del agua más pulcra y más clara. Alberto Fernández daba con tal soltura, con tal naturalidad y, al mismo tiempo, con tan encantadora discreción, que cada frase o gestos suyos —harina de ademán, limpia levadura de palabra— habían brotado de la espiga de su espíritu, un difícil espíritu dorado. Este párrafo forma parte de las palabras con que Ida Gramcko despidió los restos de don Alberto Fernández, el día 16 de enero pasado. Recogido el texto integral de ellas en una sencilla y hermosa plaquette, editada como homenaje de sus amigos, es testimonio no sólo de la fidelidad de una amistad, sino también de la perdurable memoria que don Alberto dejó en nuestro país. Recordar a este hombre cuya voluntad de bien y disposición al efecto no tuvieron límites, ni fueron enturbiadas por el infortunio, es algo más que un deber para quienes trabajamos en este quinquenio: espontánea devoción y profundo agradecimiento. En efecto, don Alberto fue una de las personas más entrañables y desinteresadamente ligadas a "Imagen". La concepción y posterior elaboración de ella encontró en su gran espíritu acogida y estímulo constantes. Era, por su edad, el amigo mayor; pero, por su inteligencia y sensibilidad para lo nuevo, también el más joven. Esa suerte de respaldo espiritual que nos daba era para nosotros un símbolo: el que siempre ha encarnado la República Española. Don Alberto combatió por ella no sólo como ideal político, sino también como ideal humano de cultura. Costaba creer que su invariable mansedumbre hubiera sido capaz de acciones decididas. Pero fue así. Fue uno de los grandes combatientes en la guerra civil española. Padece, luego en prisión, esa terrible angustia que describe Arthur Koestler en su "Testamento español": la presunción constante del fusilamiento. Fue condenado, y sólo la intervención de grandes figuras de la cultura, como Gabriela Mistral, logró salvarlo. De esa suerte de resurrección surgió sin ningún odio ni rencor. Su espíritu ganó quizá en nobleza y generosidad. En su destierro americano, y sobre todo en nuestro país, dejó testimonio de esas virtudes. Por ello hoy lo recordamos con todo lo que significó su vida: desprendimiento, lealtad, pasión por la libertad y la cultura.

G. S.

LEONOR MOSCARDA: ¿SURREALISMO ACADEMICO?

La imaginaria artística es un recurso personal que el artista hace del mundo. A veces la creación es poderosa, y al romper los moldes de las viejas fórmulas expresivas, un pintor forja también un nuevo universo de formas. Esto fueron todos los grandes movimientos y las figuras culminantes que los llevaron adelante: renovadores, violadores de normas y premisas declinantes, visionarios. Leonor Moscarda es una joven pintora arriesgada en una reconversión del surrealismo, a través de un tono lírico, fantástico como el sueño de una niña que hubiese conocido muy bien el laminario surrealista. No se trata de una pintura provocadora, más bien diríamos que es una versión casi académica del arsenal surrealista, solamente que el término académico también en su nuevo sentido irónico resulta poco significativo. En realidad es una pintura animada por objetos, por entidades voluntariamente irrealizadas como muñecos, maniqués, o caprichosas perspectivas de modelos anatómicos. Una curiosa humanidad indiscernida, sostenida como elementos de composición, en un rigor plástico que apenas ha superado la corrección formal, para caer en algún amaneramiento ilustrativo. La división del espacio está consciente de los pasos de la pintura reciente, se emplea una composición abstracta, superpuesta a la figuración. Imágenes, planos, colores, se equilibran, dialogan: hay un buen oficio. Pero falta algo más esencial. Se respira gratitud, no falsedad. Se siente muy cerca

la factura, la pintura "hecha". Un soplo de romanticismo casi decorativo, casi lindando con la ilustración, atraviesa a veces las telas y dibujos. Hay muchas cosas en estos trabajos de Leonor Moscarda. Corrientes que se hostigan, inspiraciones que no se conjugan enteramente, disposiciones seguidas por vías fáciles y, en el fondo, poco exigentes en sus ambiciones y propósitos. Pero hay también una calidad, una ausencia de truculencia y efectismo, un don de artista que no se improvisa. Por eso, los trabajos de Leonor Moscarda nos agradan, nos interesan, aun cuando no sean del todo convincentes en nuestra opinión. Tal vez sea improductivo o infructuoso, en estos momentos, continuar hurgando en las vetas surrealistas sin un sentido claro, nuevo, suficientemente poderoso para no ser aplastado por la memoria de los grandes creadores de esta aventura.

R. G.

"REVISTA DE TEATRO": SEGUNDA ENTREGA

ENTRE LOS TRABAJOS incluidos en la segunda entrega de la *revista teatro* (que hace poco entró en circulación) se destaca uno titulado "Notas para una introducción a la dramática de Román Chabaud", del crítico teatral Rubén Monasterios. Este es acaso el artículo más importante que nos ofrece este número. Razón por la cual creemos necesario señalarlo a los lectores de esta publicación, única consagrada a registrar la actividad teatral de Caracas. Monasterios confiesa, en primer lugar, haber alimentado siempre un interés por la obra dramática de Chal-

ALIRIO RODRIGUEZ: ¿QUE ES PINTAR?



haud, aún en los momentos en que una pieza de este autor no le haya provocado un comentario favorable. El trabajo de Monasterios no aspira sino a ser "una introducción" sobre la dramática de uno de los personajes que en la actualidad resume uno de los aspectos más novedosos y constantes de nuestro teatro. En cuatro páginas (de la revista) expone sus puntos de vista sobre la estructura, los conceptos, los símbolos y los problemas que encierra la obra de este joven dramaturgo. En realidad, es fácil extraer el por qué de ese interés que los trabajos de Chabaud despiertan en Monasterios, y cualquiera que haya seguido de cerca la evolución del teatro venezolano no puede menos que estar de acuerdo, en términos polémicos, con los argumentos que éste o cualquier otro crítico serio expone sobre la obra de Chabaud. El examen que se hace aquí de esa obra es algo más que una buena "introducción", y ocurre que si Monasterios llama a la dramática de Chabaud "apasionante", nada más que en la primera línea de su ensayo, el lector puede prever una exaltada defensa o un juicio hiperbólico sobre una producción teatral que siempre aportará materia para discusiones. En cambio el juicio de Monasterios es reposado, objetivo y de gran claridad. Y eso es, a nuestro entender, lo que le da mayor validez. Es curioso que la revista de teatro no dé cabida a otros trabajos sobre la "problemática" del teatro, originales o tomadas de otras publicaciones de renombre. Era de esperarse, habiendo en nuestro país alguno que otro buen crítico y escritores con conocimiento e interés por las cuestiones teatrales. Señalamos esto porque, aparte del trabajo de Monasterios, la revista de teatro no ofrece otro material medianamente apreciable para los lectores sin duda ávidos de estos temas, en un momento en que parece que sí se ha despertado una verdadera actividad en torno al teatro venezolano. Producto de esa actividad es, entre otras cosas, la propia revista teatro. No nos detendremos a examinar el aspecto formal de la publicación, aun cuando ese tema merece ser incluido en esta reseña. Es obvio que entre sus animadores no existe, o no parece existir, una preocupación por realizar una hermosa publicación que refleje lo que en el campo gráfico y de impresión se está haciendo en nuestro país y en el exterior. El material que ofrece este segundo número de la revista teatro se limita a un artículo de Adolfo Marsillach sobre "los actos y el teatro español"; largas y cansadas reproducciones de las notas que la prensa capitalina ha concedido a las diversas intervenciones del Nuevo Grupo; notas sobre los "estrenos del Nuevo Grupo" que incluyen *Asia y el lejano oriente*, en su presentación uruguaya, y la llevada a escena en el "Teatro Alberto de Paz y Mateos" de las piezas: *La tigresa*, de Schisgal, *Cuento del zoológico*, de Albee y *El regreso al hogar*, de Pinter; una breve nota para recordar a Alberto de Paz y Mateos, acompañada de fragmentos de artículos aparecidos en los diarios y revistas sobre la muerte de este director; una pieza breve —para variar— de Rafael Alvarado, titulada de 7.15 a 8 la entrada es por el aro; y una reseña igualmente breve sobre la danza contemporánea. Eso es todo.

E. P.

Si las teorías estéticas y los pronunciamientos normativos de los críticos y profetas fueran exactos en sus previsiones, la historia del arte se desarrollaría de una manera filiforme, lógica, ordenada. Pero el arte inventa sus propias formas. Y los artistas, sus propias exigencias expresivas, sus propios caminos. Por qué el hombre está más allá de la metafísica sistemática, no hay filosofía que lo determine y encierre. El artista en un sentido privilegiado atiende a esta necesidad del hombre de resolverse en cada nueva indagación, de renovar vitalmente los sentidos de la existencia y del destino humano. Malevich y Mondrian no concluyen un período de la destrucción de la imagen, sino culminan una posición, una perspectiva. El cinetismo y sus técnicas prodigiosas, que aún pueden manifestarse en campos y proyecciones sin precedentes, o concluir a medias para posibilitar ulteriores especulaciones, tampoco destruye el sentido de la figuración plástica. Bacon, solo, basta para justificar el ahondamiento en este dominio que tantos han querido cerrar con ridículas trompetas y ostentosos juicios apocalípticos.

Una vez más, es el hombre, el artista, el que justifica con su obra la razón de su intento. Alirio Rodríguez (1) es un caso de excepción, porque es cosa rara en nuestro medio ver a un artista prolongar sus búsquedas más de dos o tres años dentro de una cierta disciplina. Hay artistas, como Marcel Duchamp, que repudiaron los marasmos del estilo y tuvieron horror de petrificar su gesto creativo en una conclusión plástica ordenada. Otros, como Morandi, Roualt, que sublimaron la rutina del encuentro reinventando la misma realidad, hasta esencializarla plásticamente. Tal vez éste sea, dentro de vertiginosos trazos, la vía de Alirio Rodríguez. Naturalmente, podría resultar curioso asociar la seriedad del gesto reiterado, con los caracteres convulsos, hirientes, crueles, que permiten a Rodríguez acusar su humanismo crítico e interrogante. La fidelidad está aquí no en el respeto a la realidad contemplada, sino en la capacidad de asediar un mismo propósito sin ceder a la tentación de una curiosidad especulativa formal.

Para Alirio Rodríguez la pintura está en un universo de ángulos estreptosos, de perspectivas brutales, de encuentros viscerales y crudos. El movimiento al que aspiró el gestualismo, la multiplicidad de perfiles del cubismo, la desintegración de una visión por la penetración psíquica, son armas para dar al oficio de pintar una justificación existencial. Pintar es pensar el hombre. Buscar su encuentro provocando tortuosas visiones y apariencias, indagando en rostros atosigados y en la crueldad hinchada y vulgar.

La exposición en la Sala Mendoza corrobora una línea y comprueba la capacidad del artista para buscar en ella modalidades expresivas. No obstante, las formulaciones siguen estrechamente vinculadas. Toda la obra de Alirio Rodríguez es un desdoblamiento sobre la figura humana, a través de lo monstruoso, de lo abismal y gigantesco, del precipitado giro de los rasgos que encierra una oscuridad resonante y huraña. Cosa extraña: también el mundo afectivo, el amor, participan de este universo clamoroso y encendido, sujeto a violencias continuas. Al cabo, sedimentan los pasos de la búsqueda y ya el camino es imposible de confundir. Alirio Rodríguez confiere a su oficio de pintar una particular responsabilidad humana, y en ella sigue tratando de plasmar su comprensión de la existencia. Esta es su manera de concebir la pintura y su máxima verdad está en que haya logrado hacerla sentir así a través de sus medios.

ROBERTO GUEVARA

(1) Exposición de 40 obras, actualmente en la Galería Mendoza, Edif. "Las Fundaciones", Caracas.

IMAGEN recomienda

ENSAYOS / Andrés Mariño Palacio

escritos cuando el autor era todavía casi un adolescente, entre 1946 y 1949, estos textos, recogidos por primera vez en libro, revelan no sólo la fuerza de una voluntad creadora finalmente malograda, sino también los ideales estéticos de casi toda una generación venezolana, la que se formó en torno a la revista "Contrapunto". Biblioteca Popular Venezolana, INCIBA, (Venezuela).

EL LIBRO DE LOS SERES IMAGINARIOS / Jorge Luis Borges

incursión en la historia de "los extraños entes que ha engendrado, a lo largo del tiempo y del espacio, la fantasía de los hombres", es una reedición, ampliada y enriquecida, del célebre "Manual de zoología fantástica", tan representativo de las búsquedas borgeanas. Ed Kier (Argentina).

NOVELAS Y CUENTOS COMPLETOS / César Vallejo

incluyendo escritos todavía inéditos, este volumen da una visión de conjunto de uno de los aspectos menos conocidos, y aun tenidos como marginal, de la obra vallejiana: su narrativa que va de una línea puramente psico-patológica a una línea realista y comprometida. Francisco Moncloa Editores.

ADIOS ENIGMA TORNASOL / Rosamel del Valle

libro póstumo que reúne los últimos poemas —con una extraña presunción de la muerte— escritos por quien fue uno de los grandes poetas errantes de nuestra época, pero para quien el exilio tuvo siempre un poder de deslumbramiento, y aun de solidaridad, frente al mundo. Ediciones Orfeo. (Chile).

LOS WARAO / María Matilde Suárez

un gran aporte a nuestra literatura antropológica: la vida social y económica, la cultura y la religión de los Warao (gente de canoa), indígenas del Delta del Orinoco, a través de un estudio en el que se alían el rigor científico y la buena escritura, en una edición, además, realmente bella. Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas. (Venezuela).

EL MUNDO VIVO DE SHAKESPEARE John Wain

un estudio serio y, además una guía actualizada para el espectador y el lector de las obras del dramaturgo isabelino, en donde se advierte un conocimiento de primera mano sobre las implicaciones contemporáneas de ese autor inmortal; escrito por uno de los célebres "jóvenes airados" de Inglaterra. Edit. Alianza (Madrid).

LOS ABORIGENES / Carlos Martínez Moreno

relatos que nos muestran al hombre de la ciudad a través de una visión entre dramática e irónica, de uno de los escritores más leídos en el Uruguay pero cuya producción es casi desconocida en nuestro medio, sirven a la vez de introducción a su obra novelística de considerable importancia en latinoamérica. Edit. Alfa (Montevideo).



SARDUY: LOS PLENOS PODERES DE LA RETORICA

GUILLERMO SUCRE

EN esta novela de Sarduy, además de los personajes protagonistas, intervienen también, como acotadores al margen casi siempre insidiosos, un Lector y el Yo del narrador (un Yo poético, y no simplemente biográfico). En un pasaje, cuando este Yo intenta enmendar la plana a uno de los personajes, creando una suerte de impase narrativo o bifurcación de sentido, el Lector se interpone y reclama: "Bueno, póngase de acuerdo: una versión o la otra. Lo que yo quiero son hechos. Sí, hechos, acción, desarrollo, mensaje, en suma. ¡Mensaje lírico!". Lo que ese Lector postula es la "estética" de toda lector convencional. Pero lo que se propone el novelista viene a contrariarla: he-

chos, no, palabras. En efecto, la novela de Sarduy es el reverso de la aspiración del Lector (por ello mismo cada vez más hipotético, como supone el autor), y la frase de éste no tiene justamente sino un valor irónico en todo el contexto: encierra la censura de un supuesto defecto que en el fondo será reivindicado por el novelista sino como una virtud, al menos como clave de una estética distinta. Trama, desarrollo, desenlace, contenido ideológico, coherencia significativa, análisis psicológico, reconstrucción realista: todo ello está lejos de ser lo esencial de su obra.

De donde son los cantantes es la novela que primero se asume como retórica, como poder del lenguaje. El lenguaje no cumple en ella tan sólo, como sería lo normal, una función expresiva; no es un simple vehículo, sino que es su tema central, su ámbito de irradiación, su verdadero personaje y hasta su única aventura. Pero Sarduy rescata a la retórica de su ya tradicional connotación despectiva. Y tiene conciencia de ello. "El arte del 1900, el rococó y el arte Flavio —ha dicho en una entrevista— son las épocas en que la retórica ha sido afichada sin temor". Sarduy la exhibe también no sólo sin temor, sino también con marcada pasión. La riqueza (que no es en ningún momento exuberancia) pero también la precisión de su escritura —parodias de lenguajes literarios, collages de estilos, recreación del habla popular de Cuba con sus refranes más antiguos y sus modalidades modernas, hasta la impudicia de su verba— implican un profundo y a veces perturbador goce de la palabra. Su retórica es también una erótica: la palabra tiene en ella la tensión, el instinto, la imperminencia y la liberación del deseo. Así, el fuerte ambiente erótico de la novela no reside tanto en determinadas situaciones como en el habla misma de sus personajes y aun del autor, en su doble función de narrador y personaje. Esa retórica es igualmente una incitación a la aventura lúdica, al enmascaramiento delirante y burlesco. Si la retórica es sobre todo expansión física y espontánea de las palabras ("les mots font l'amour"), profusión de ornamentos, juego, pirotecnia, desencadenamiento: al traducirla deliberadamente como tal, sin doble sentido, sin mala conciencia tampoco, pierde justamente toda su gratuidad. Es lo que ocurre en Sarduy. En él la retórica pasa de la decoración a lo esencial, o juega dialécticamente entre estos dos polos; es máscara (maquillaje) y rostro a la vez. Y por ello mismo nos introduce en otro tipo de ambigüedad (que es, por lo demás, el verdadero signo de su novela): plenitud verbal y a la vez parodia verbal, esta ambivalencia de su retórica comunica a la narración su único sentido: el de ser pura ficción, pura invención de la palabra que no quiere mostrar-

ra su tumba. Funcionan, de nuevo, las metamorfosis: Mortal Pérez es ahora un político demagogo que, gracias a su oratoria, escala posiciones de concejal y senador, mientras los altos y bajos de su carrera influyen en la vida de Dolores, que es su amante; pero también aquí Auxilio y Dolores aparecen como servidores (donceles pelirrojos e histéricos, para acentuar más la mascarada) que constituyen un coro locuaz e impúdico. De la contemplación de la primera parte se pasa a la acción teatral, a la controversia, al diálogo. El tema de la "negritud" está dado justamente por este enfrentamiento de voces que se interrogan. Y a él se superpone, además, la sátira grotesca del caudillo. Pero quizá los pasajes más deslumbrantes de esta novela se encuentran en la última parte. Comienza en la España medieval, en Medina-Az-Zahara, en pleno mundo islámico. Auxilio y Socorro, poseídas de deseo, buscan a Mortal, esta vez travesti un joven rubio español; en su persecución pasan a América y en las nuevas tierras se convierten en devotas que trasladan su concupiscencia al Cristo —el Rubio— de una procesión que se inicia en Santiago y recorre todo el país, de Oriente a Occidente, hasta llegar a La Habana. Este largo peregrinar no es objeto sino de una parodia aún más desconcertante: el Cristo, que es de madera, se va pudriendo paulatinamente hasta su total despedazamiento en La Habana, bajo una gran nevada. Historia de lo hispánico a través de una religiosidad que colinda con el erotismo, esta parte es también una historia de la lengua, en sus contextos medieval, árabe, renacentista y moderno.

Trasgresión de toda noción de tiempo y espacio en un ritmo narrativo que no conoce otra lógica que su propio impulso interior, continua metamorfosis de personajes que cambian —de sexo, de máscaras, de edad— y sin embargo siguen siendo los mismos, situaciones ambivalentes donde la verdad de los hechos es un puro juego de espejos: en esta novela de Sarduy se produce una ruptura violenta con la realidad. La realidad estalla bajo el poder del lenguaje: este lenguaje enmascara y desenmascara a la vez, verifica y adultera al mismo tiempo. Es el lenguaje de la duplicidad, pero lo real no vive sino a través de él: es el esplendor, la plenitud, el goce y finalmente como el deterioro de las palabras lo que lo justifica. Y no es que no exista una realidad "concreta". La sátira sexual, la sátira política y la sátira re-

se como realidad, o como expresión de su propia energía. Liberado el lenguaje, la narración reconquista todos sus poderes: puesto que todo es posible por la palabra, todo es también posible en la realidad.

Es por ello, igualmente, que esta novela de Sarduy no puede ni debe ser vista como simple recreación de una realidad, con acopio de datos y elementos sociológicos. No es tampoco una novela con "mensaje". El propio Sarduy la ha definido, certeramente, como una síntesis metafórica. Síntesis de un país, en ella se entrelazan tres estratos culturales que para el autor constituyen lo que él llama la "cubanidad": el estrato chino, el negro y el español. (Incluso este criterio podría abrir nuevas perspectivas esta vez sí de valor sociológico). Pero, al mismo tiempo, estos tres estratos son vistos no con mirada histórica, documental, cifrándose a una cronología, sino a través de la intuición estética a nivel del lenguaje y del juego de sus estructuras.

De donde son los cantantes está construida sucesivamente sobre cada uno de esos estratos, y de ahí su estructura tripartita. La primera parte nos introduce en un ámbito de alucinación e irrealidad, una suerte de mascarada que se desarrolla en un teatro burlesco y erótico, el Changay, del barrio chino de La Habana, un general libidinoso, Mortal Pérez, persigue y quiere seducir a una cantante, Flor del Loto, que sólo es mujer por el deseo desenfrenado de aquél. Esta misma metamorfosis del sexo la experimentan Auxilio y Socorro, coristas y ramera, que se transfieren en defensores armados del honor de Flor de Loto, mientras el general se tiene que resignar a la pura contemplación, sin abandonar su deseo. Esta suerte de erotismo convertido en éxtasis turbio y atormentado comunica toda su intensidad a esta parte. Lo chino aquí es sólo una cifra, una metáfora: no está dado por la atmósfera del teatro, que también cuenta, sino porque las situaciones responden a un efecto plástico (inspirado en la pintura china). De ahí el predominio de lo visual sobre la acción, eso que uno de los personajes llega a definir como "las artes simétricas del placer y el horror de los ojos: Pintura y Tortura chinas". En la segunda parte, asistimos a la narración (a dos voces, con interrupciones continuas de otros personajes) de la historia de la mulata Dolores Rondón, a partir del poema que como epitafio dejó escrito pa-

ligiosa designan un contexto social preciso. Sólo que este contexto se ve sometido a los designios de la escritura. Su razón de ser es la ficción. No se trata de que Sarduy haga metáforas con lo real —lo que no sería nada nuevo, sino que introduce la metáfora como una realidad más, quizá de mayor significación. Continuas alusiones y pasajes de su novela sugieren de inmediato esta capacidad de la ficción para asimilarse a lo real. Por ejemplo, el paisaje ficticio de La Habana que se nos describe, con su subway, sus fábricas de kirch, y aun con cierta flora y cierta fauna extrañas al medio. De igual modo, el Cristo de madera que en el curso de la larga peregrinación se humaniza y va sintiendo, perplejo, toda su corrupción física hasta quedar reducido a un "amasijo de palos podridos bajo la nieve", es una inmensa metáfora, y un símbolo perturbador. Así como lo es también la corrupción del paisaje que acompaña a la corrupción del Cristo: la gran nevada que cae sobre La Habana y convierte finalmente a la ciudad en un "fanguero". Todo ello es una suerte de epopeya paródica que concluye en el desastre y en una desolación donde sólo reinan las Parcas —última metamorfosis de Auxilio y Socorro. Nada de esto es una realidad dada sobre la cual alguien pueda documentarse. Es una realidad inventada, pero que se impone y persuade por la magia de las palabras.

La novela en Sarduy es una metáfora. Esta metáfora se nutre también, y sobre todo, de la mirada de la obra de arte. Sarduy no ve lo real sino a través del arte. El arte es para él su mediador en el conocimiento, pero no va a la manera sagrada de un Proust, un Joyce o un Thomas Mann, para quienes el arte es todavía un absoluto. Si Sarduy superpone el arte en todas sus percepciones, lo hace más bien de una manera desenfadada e irónica. Ya en su primera novela, Gestos (Seix Barral, 1962), intentó reconstituir la realidad a partir de elementos plásticos —del cinetismo, de Vasarely y Soto. Esa tendencia se acentúa y se amplía en esta nueva novela. Pero quizá aquí la recreación a través del arte se vuelva menos decorativa, más funcional: está hecha con un desparpajo tal que adquiere de inmediato un todo desmistificador. Sus mujeres vasarelícas, sus pájaros flavios, sus tristes musas de Klimt, sus mulatas wiefredolamascas, sus continuas parodias de la literatura clásica española (Quevedo, Cervantes, Lope, San Juan de la Cruz), sus imitaciones de estilo gongorino, sus collages de poesía árabe, sus alusiones a ciertas crónicas cubanas (al describir un paisaje, se interrumpe y dice: "aquí, la enumeración exhaustiva de los árboles cubanos —sabicú, guamá, jequi, roble, anoncillo, etc.— con sus latines botánicos"): todo ello tiene un aire burlesco que le restituye a la narración su única validez: no sólo la de ser cura y libre ficción, sino también la de ser ante todo creación lingüística. Y por este camino de la mistificación y la desmistificación, del engaño y la verdad, de lo irreal y lo real, el lector se ve introducido en un ámbito fantástico. La literatura de Sarduy se inscribe en una tradición borgiana; su mundo es distinto del de Borges, pero se asemeja al de éste por sus estructuras. Sarduy es un auténtico renovador de la narrativa latinoamericana. Quizá ciertos novelistas latinoamericanos —aun los mejores y más importantes— sean renovadores frente a nuestra fatigada tradición realista, pero no tanto frente a una tradición más universal. Sarduy lo es también en esta confrontación.