

imagen

Quincenario de Arte, Literatura e Información Cultural / Nº 3 / Caracas, 15/30 de Junio / Bs. 0,50

SUSCRIBASE

● Participe usted activamente en el proceso de nuestra Cultura.

● Súscribase a la RNC por sólo 10 Bolívars al año.

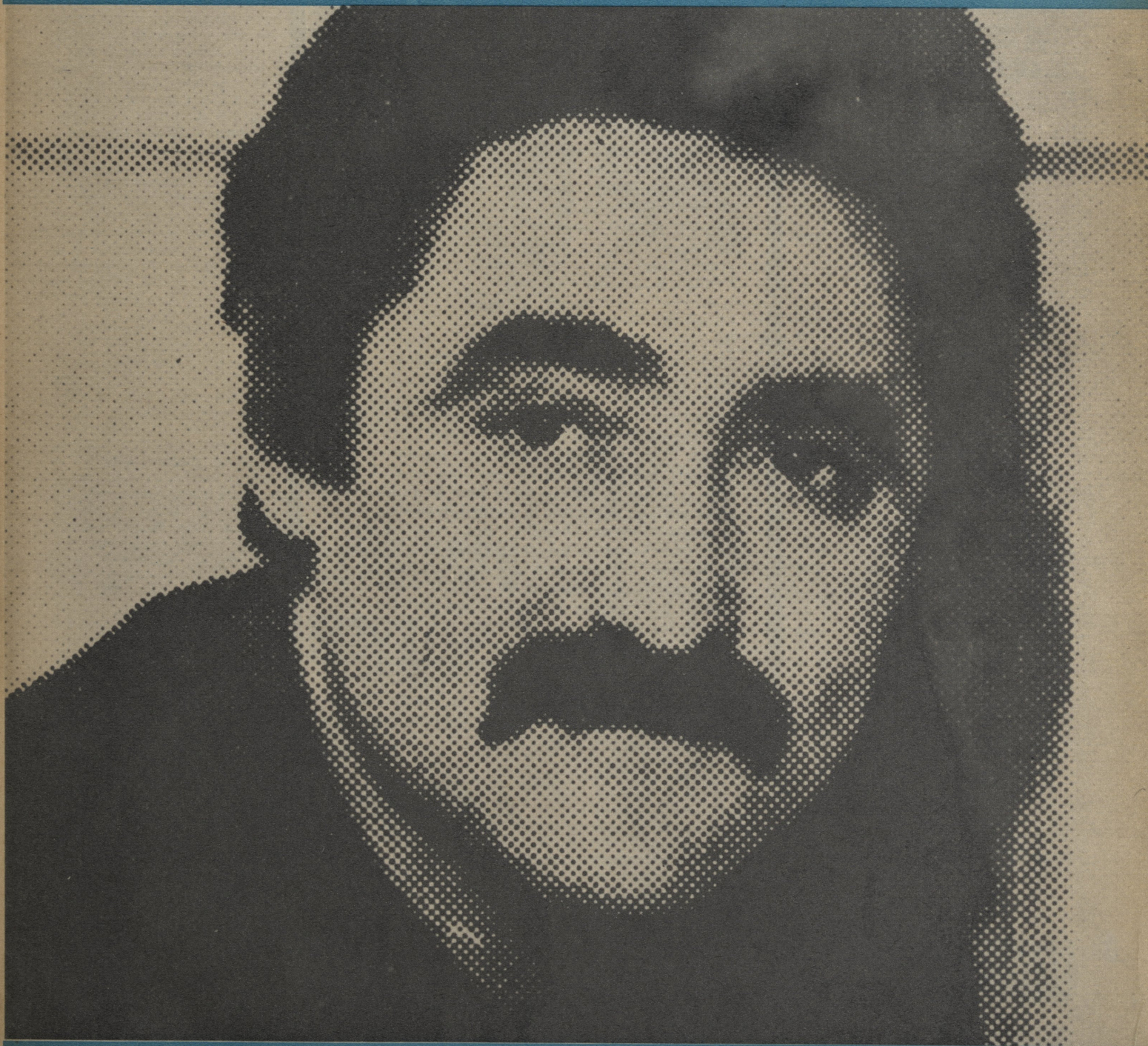
Escriba al Apartado 12.497, Caracas.

REVISTA NACIONAL de CULTURA

179



INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA Y BELAS ARTES



Soto
habla de
SOTO

“ Si no hay una voluntad de lenguaje en una novela en América Latina, para mí esa novela no existe. ”

Carlos Fuentes

Se podría trazar una línea, a manera de denominador común, sobre el proceso que sigue la novelística latinoamericana actualmente. Acaso una investigación más profunda en torno a ese proceso, incluyendo toda clase de motivaciones e influencias, propósitos, alternativas y problemáticas, daría como primer resultado que la literatura que se escribe, que se está escribiendo en nuestros países, constituye un movimiento solidario de gran empuje, único en la historia literaria de América. Hay una zona donde parecen encontrarse, sin distinciones nacionales o regionales, todos los novelistas latinoamericanos, desde Borges a García Márquez. Esa zona es lo que Carlos Fuentes llama una *voluntad de lenguaje*. A nuestro entender, nuestra literatura, nuestra novela no reconoce otro riesgo mayor que el riesgo del idioma. Esta aventura instrumental de la palabra que es al mismo tiempo aventura hacia la realidad, hacia su conquista, no ha tenido antecedentes en latinoamérica, salvo, acaso, el *modernismo*. Es ahora cuando se comienza verdaderamente a explorar las posibilidades expresivas de nuestro idioma común. Frente a lenguas ya estructuradas y rígidas, como el francés, el castellano que se habla en latinoamérica ofrece una maleabilidad, una plasticidad que responde a la anatomía de cada país. Cada uno de nuestros países posee características idiomáticas propias, peculiares, que son imagen de su particular forma de ser y de ver al mundo. Aun dentro de un mismo país se observan límites regionales del idioma que crean diferencias de actitud a veces hasta insalvables, lo que multiplica los recursos expresivos. Lo que hace que la obra de un argentino, de un mejicano o de un paraguayo tenga peso de validez comunicativa no es tan sólo la paridad lingüística, sino el propósito de ser un reflejo de la realidad particular que aborda, de poseer ante todo una *voluntad de lenguaje*. El problema que debe resolver la novelística latinoamericana es de hallar la forma más verdadera y rigurosa de expresar esa realidad, utilizando los recursos que están por descubrirse. La frase de Fuentes, cremos, tiene valor de exigencia para los novelistas jóvenes de nuestros países. Es lo que aparece en la obra del propio Fuentes, en Rulfo, en Cortázar, en Carpentier, en García Márquez, Vargas Llosa y Guillermo Cabrera Infante.

Nº 3 / Caracas, 15/30 de junio de 1967

Jefe de Redacción: **Esdras Parra**
Diagramación: **Karmele Leizaola**

imagen

Quincenario de Arte, Literatura e Información Cultural, publicado por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes.

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.

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

HACIA UNA punta de años que no venía a Londres, pero apenas bajó del automóvil —corpulento, granítico, perfectamente derecho a pesar de sus casi setenta años—, reconoció el lugar, y se detuvo a echar una larga mirada nostálgica a esa callecita encajonada entre el British Museum y Russell Square, donde le habían reservado el hotel. "Pero si en esta calle viví yo, cuando vine a Europa por primera vez", dijo asombrado. Han pasado cuarenta y cuatro años y ha corrido mucha agua bajo los puentes del Támesis desde entonces. Era el año 1923 y Miguel Angel Asturias no soñaba todavía en ser escritor. Acababa de recibirse de abogado y unos artículos anti-militaristas le habían creado una situación difícil en Guatemala. José Antonio Encinas, que se hallaba exilado en ese país animó a la familia a que dejara partir a Asturias con él a Londres a fin de que estudiara economía. Y así ocurrió. Viajaron juntos se instalaron en esta callecita que ahora Asturias examina, melancólicamente. Pero las brumas londinenses intimidaron al joven guatemalteco que no se consolaba de no haber hallado un sólo compatriota en la ciudad. "Hasta el Cónsul guatemalteco, dice, era un inglés". A las pocas semanas, hizo un viaje "de pocos días", a París, para asistir a las fiestas del 14 de julio. Pero allí cambió bruscamente sus planes, renunció a Londres y a la economía, se inscribió en un curso de antropología en la Sorbona, descubrió la cultura maya en las clases del profesor George Raynaud, pasó años traduciendo el *Popol Vuh*, escribió poemas, luego unas leyendas que entusiasmaron a Valery, luego una novela (*El señor Presidente*) que haría de él, para siempre, un escritor. ¿Habría sido idéntico su destino si hubiera permanecido en Londres? Debe habérselo preguntado muchas veces, en esta semana que acaba de pasar en Inglaterra, dando conferencias, invitado por el King's College. Curiosamente, una de estas charlas tuvo como escenario la London School of Economics. La cita que había concertado tantos años atrás José Antonio Encinas, entre esa institución y su amigo guatemalteco, después de todo, ha tenido lugar.

El tema de su conferencia en la Universidad de Londres se titula "*La protesta social en la literatura latinoamericana*". El aula está repleta de estudiantes y profesores, y hay también algunos agregados culturales sudamericanos (naturalmente, no el del Perú). En el estrado, por sobre el pupitre, sólo asoma el rostro tallado a hachazos de hechicero o totem maya, de Asturias, que lee en voz muy alta y enérgica y hace a ratos ademanes (o pases mágicos) agresivos. Repite cosas que ha dicho ya en otras ocasiones sobre la literatura latinoamericana, la que según él, es y ha sido "una literatura de combate y de protesta". "El novelista hispanoamericano escribe porque tiene que pelear con alguien, nuestra novela nace de una realidad que nos duele". Desde sus orígenes, afirma, la literatura latinoamericana fue un vehículo de denuncia de las injusticias, un testimonio de la explotación del indio y del esclavo, un empeñoso afán de luchar con la palabra por mejorar la condición del hombre americano. Cita, como ejemplos clásicos, los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso y la *Rusticatio mexicana* del jesuita Landívar. Pasa revista someramente a la literatura romántica, en la que la voluntad de denuncia quedó ate-



un hechicero maya en Londres

MARIO VARGAS LLOSA

nuada por un excesivo pintoresquismo folklórico, y aborda luego el movimiento indigenista cuyo nacimiento fija en la publicación de "*Aves sin nido*". Los narradores indigenistas, según Asturias, al describir sin concesiones la vida miserable de los campesinos de América, llevan a su más alto grado de rigor y de calidad, incluso de autenticidad, esa vocación militante a favor de la justicia con que ha surgido la profesión literaria en nuestras tierras. Con fervorosa convicción, se refiere a la obra del boliviano Alcides Arguedas, que en "*Raza de bronce*" describió a los tres protagonistas de la tragedia del altiplano: "el latifundista insaciable, el mestizo resentido, cruel y segundón, y el indio cuya condición es inferior a la del caballo o la del asno, porque ni siquiera es negociable". Elogia la obra de Augusto Céspedes, "que denunció las iniquidades que se cometían contra los mineros en las posesiones de Patiño, en "*El metal del diablo*", y "*Yanacuna*", de Jesús Lara "por haber mostrado, en todo su horror bochornoso, la suerte de los pongos bolivianos". Se refiere luego a las obras de Jorge Icaza y de Ciro Alegría, que completan la exposición de los abusos, atropellos y crímenes impunes que se cometen contra el indio en esa región de los Andes. Pero, añade, no sólo en los países con una población indígena muy densa ha surgido una literatura inspirada en temas sociales y políticos. La novela latinoamericana ha sabido también denunciar eficazmente los excesos "del capitalismo financiero contemporáneo en las fábricas, los campos petroleros, los suburbios y las plantaciones". Pone como ejemplo "*El río oscuro*", de Alfredo Valera, que expuso el drama de los campesinos de los verbatales del norte de Argentina y "*Hasta ahí, no más*" de Pablo Rojas Paz, que pinta el viacrucis de los trabajadores cañeros en Tucumán. La vida larval de las ciudades parásitas, de esos suburbios de viviendas contra hechas donde se hacinan los emigrantes del interior ha estimulado también, dice, el espíritu combativo y justiciero del escritor latinoamericano: destaca el "estudio psicológico de la solidaridad humana entre la gente de las barriadas" hecho por Bernardo Verbitski en su novela "*Villa miseria también es América*", y el caso curioso de la brasileña María de Jesús, que en su libro dictado, "*La favela*", traza un lacerante fresco de la vida cotidiana de ella y sus compañeros de miseria en una favela de Río de Janeiro. Se extiende sobre las características nacionales que ha asumido la protesta literaria latinoamericana y explica cómo puede hablarse de "una novela bananera centroamericana", una "novela petrolera venezolana" y una "novela minera chilena". Pone como ejemplo, en este último caso, al libro "*El hijo del salitre*" de Volodia Tetelboin. En el pasado, agrega, "los novelistas latinoamericanos venían en su mayor parte de las clases explotadas, y se los podía acusar de resentimiento o parcialidad". Pero ahora hay también escritores que proceden de las clases altas, que no soportan la injusticia, y radiografían en sus libros el egoísmo y la rapiña de su propio mundo. Este es el caso, dice, del chileno José Donoso, que en "*Coronación*" ha descrito la decadencia y colapso de una familia aristocrática de Santiago. Finalmente, indica que en la actualidad, los escritores latinoamericanos, sin renunciar a la actitud de desafío y denuncia social, muestran un in-

terés mucho mayor por los problemas de estructuras y de lenguaje y que desarrollan sus temas dentro de una complejidad mayor, elaborando argumentos que atienden tanto a los actos, como a los mecanismos psicológicos o a la sensibilidad de los personajes, y apelando a veces más a la imaginación o al sueño que a la estricta experiencia social.

Mientras lo aplauden, afectuosamente, yo trato de adivinar en las caras de los estudiantes de la London University el efecto que puede haber hecho en ellos esta eposición apasionada, esta presentación tan unilateralmente socio-política de la literatura latinoamericana. ¿Hasta qué punto puede conmoverlos o sorprenderlos el saber que al otro lado del Atlántico, predomina, como se los ha dicho Asturias, entre los escritores, esa concepción dickensiana de la vocación literaria? ¿Admiten, rechazan o simplemente se desinteresan de esa actitud militante tan extraña hoy a los escritores jóvenes de su país que andan empeñados en la experimentación gramatical, en la revolución psicodélica o en el análisis de la alienación provocada por los prodigios de la técnica? Pero no adivino nada: después de siete meses en Londres, los rostros ingleses siguen siendo para mí perfectamente inescrutables.

Al anochecer —Asturias ha tenido suerte, le ha tocado un día sin lluvia, ni bruma, hace incluso calor mientras merodeamos por los alrededores de Russell Square en busca de un restaurant, cuando su editor lo deja libre (ha venido al hotel a anunciarle que en septiembre aparecerán simultáneamente las traducciones de "*El señor Presidente*" y de "*Weekend en Guatemala*"), me atrevo a preguntarle si no resultaba a su juicio, un tanto parcial referirse a la literatura latinoamericana sólo por lo que contiene de crítica social y testimonio político, si la elección de este único ángulo para juzgarla no podía resultar un tanto arbitrario. (Estoy pensando en que este punto de mira tiene, sin duda, una ventaja; sirve para rescatar del olvido a muchos libros bien intencionados, interesantes como documentos, pero literariamente pobres; y una grave desventaja: excluye de la literatura latinoamericana a autores como Borges, Onetti, Cortázar, Arreola y otros, lo que resulta inquietante. Asturias piensa que no es parcial, sólo incompleto. Está trabajando actualmente, me dice, en una segunda parte de este ensayo, en la que se referirá con más detalle a los novelistas que se han dado a conocer en los últimos años; su conferencia es, en realidad, bastante antigua. Estoy a punto de decirle que si se aplicara a su propia obra el exclusivo tamiz socio-político, varios de sus libros, acaso los más audaces y bellos por su fantasía y su prosa ("*Nombres de maíz*", "*El alhajadito*", por ejemplo) quedarían en una situación difícil, marginal. Pero él está entretenido ahora, estudiando el menú, y decido no importunarlo más. Por otra parte, esas afirmaciones suyas sobre la literatura, aunque tan discutibles, son fogosas, vitales y pueden ser hasta saludables ante auditorios acostumbrados a escuchar nociones tan gaseosas y desvaídas como las que constituyen la moda literaria europea actual. Un poco de "agresividad telúrica" puede hacerles bien a los jóvenes oníricos de la generación "pop".

EN NINGUNA PARTE huella de vida, me dice usted, bah, no hay dificultad en eso, la imaginación no ha muerto aún, si, bien, la imaginación muerta imagínese. Islas, aguas, azur, verdor, una mirada y desaparecidos, sin final, omítanse. Hasta todo lo blanco en la blancura de la rotonda. No hay entrada, entre, mire. Diámetro ochenta centímetros, misma distancia del piso al techo de la bóveda. Dos diámetros a ángulo recto AB CD dividen el piso blanco en dos semicírculos ACB BDA. Acostados en el suelo dos cuerpos blancos, cada cual en su semicírculo. Blanca también la bóveda y el muro redondo de 40 centímetros de altura sobre el cual ella se apoya. Salga afuera, una rotonda sin adorno, toda blanca en la blancura, vuelva a entrar, dé un golpe seco, sólida por todas partes, suena como en la imaginación suena el hueso. La luz que hace todo blanco sin fuente visible, todo brilla con un igual brillo blanco, piso, muro, bóveda, cuerpos, sin sombras. Fuerte calor, superficies cálidas al tacto sin ser quemantes, cuerpos sudorosos. Vuelva a salir, échese hacia atrás, la pequeña materia desaparece, asciende, se desaparece toda blanca en la blancura, descienda, vuelva a entrar.

Vacío, silencio, calor, blancura, espere la luz baja, todo se ensombrece al mismo tiempo, piso, muro, bóveda, cuerpos, 20 segundos aproximadamente, todos los grises, la luz se apaga, todo desaparece. Al mismo tiempo la temperatura baja, para alcanzar su mínimo, digamos cero, en el mismo instante cuando el negro aparece, lo cual puede parecer extraño. Espere, más o menos un tiempo largo, vuelven la luz y el calor, todo se vuelve blanco caliente al mismo tiempo, piso, muro, bóveda, cuerpos, hasta que se alcanza el punto inicial donde empezó la caída. Más o menos tiempo largo, porque pueden intervenir, y la experiencia enseña, entre el final de la caída y el comienzo del ascenso, pausas muy diversas, desde una fracción de segundo hasta lo que ha podido parecer, en otros tiempos y en otros lugares, una eternidad. El mismo comentario para la otra pausa, entre el fin del ascenso y el comienzo de la caída. Los extremos, mientras persistan, son perfectamente estables, lo que en el caso de la temperatura puede parecer extraño, al principio. Es posible también, la experiencia nos muestra, que el ascenso y la caída se interrumpan

en cualquier punto y marquen una pausa, más o menos larga, antes de resumir, u otra vez invertir el ascenso en caída, la caída en ascenso, cada cual en su momento finalizado, o parado o marcando una pausa, más o menos larga, antes de resumir o invertir, y así sucesivamente hasta que se alcanza uno u otro extremo. Tales variaciones de ascenso o caída, combinándose en ritmos incontables, comúnmente hacen que el paso se haga de blanco y calor a negro y frío, y viceversa. Únicamente los extremos son estables, como lo subraya la vibración que se observa cuando una pausa ocurre en una etapa intermedia, sea cual sea su nivel y duración. Entonces todo vibra, piso, muro, bóveda, cuerpos gris blancos o plomizos o entre ambos tonos, dependiendo en como sea. Pero en general, la experiencia enseña, que tal paso incierto no es muy común. Y lo más frecuente, cuando la luz comienza a fallar, y junto con ella el calor, es que el movimiento continúa sin pausa hasta que en el espacio de 20 segundos, se alcanza el negro absoluto y en el mismo instante digamos el punto de congelación. Igual comentario se puede hacer para el movimiento a la inversa, hacia el calor y la blancura.

Enseguida lo más frecuente es la caída o ascenso con pausas de duración variable en esos grises fiebriles, sin que en ningún momento haya inversión del movimiento. Pero sean cuales sean las incertidumbres el retorno tarde o temprano a una temperatura serena parece ser seguro, por el momento, en la oscuridad negra o en la gran blancura, mundo aún a prueba de la convulsión permanente.

Redescubierto milagrosamente después de tal ausencia en vacíos perfectos, no es ya el mismo, desde este punto de vista, pero no hay otro. En su exterior todo está como antes y la vista de la pequeña materia es un asunto de suerte, su blancura fundiéndose en la blancura que la rodea. Pero entre y la seriedad es más corta y jamás dos veces el mismo tumulto. Luz y calor permanecen unidos como abastecidos por la misma fuente de la cual no hay aún ninguna huella. Todavía en el piso, doblado en tres, la cabeza contra el muro en B, el culo contra el muro en A, las rodillas contra el muro entre B y C, los pies contra el muro entre C y A, es decir grabados en el semicírculo ACB, confundidos

en el piso blanco si no fuera por la larga cabellera de blancura extrañamente imperfecta, un cuerpo blanco finalmente de una mujer. Contenido similarmente en el otro semicírculo, contra el muro su cabeza en A, su culo en B, sus rodillas entre A y D, sus pies entre D y B, el compañero. En sus flancos derechos por consiguiente ambos y espaldas a espaldas cabeza a culo. Enfrentenle un espejo a sus labios y se empaña. Con sus manos izquierdas sostienen sus piernas izquierdas un poco más abajo de la rodilla, con sus manos derechas sostienen sus brazos izquierdos, un poco más arriba del codo. En esta luz agitada, su gran serenidad blanca ahora tan rara y tan breve, no es fácil la inspección. A pesar del espejo y del sudor, ellos podrían pasar por inanimados si no fuese por los ojos izquierdos que a intervalos incalculables de pronto se abren muy amplios y miran escandalosamente sin pestañear más allá de lo que es humanamente posible. Agudo azul pálido y el efecto es impresionante, al principio. Nunca las dos miradas juntas sino una sola vez, cuando el principio de una se monta sobre el final de la otra, por aproximadamente diez segundos. Ni gordos ni flacos, grandes o pequeños, los cuerpos parecen enteros y en suficiente buen estado, a juzgar por las superficies expuestas a la vista. Las caras también, suponiendo que son dos lados de un todo, no parecen adolecer de nada esencial.

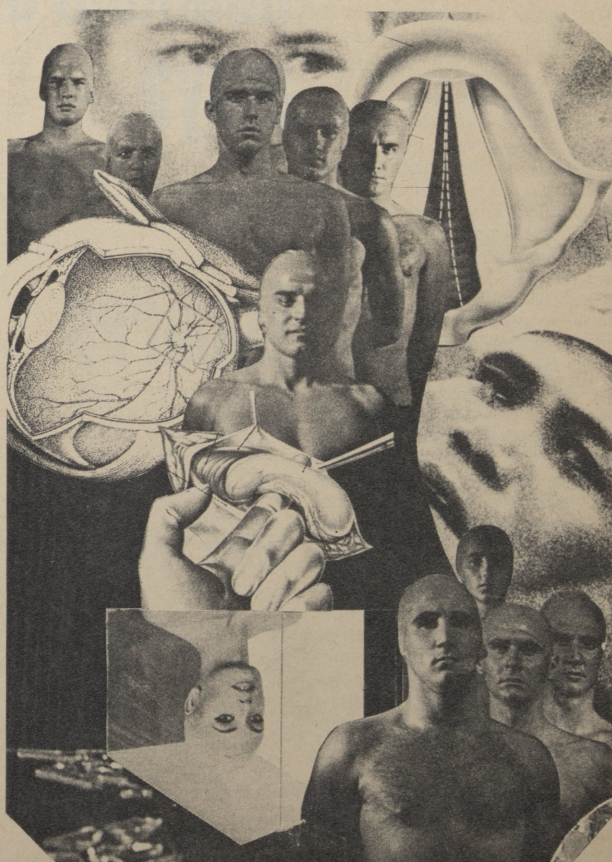
Entre su inmovilidad absoluta y la luz convulsionada el contraste es impresionante, al principio, para alguien que todavía recuerde de haberse impresionado por lo contrario. Es claro sin embargo, gracias a mil pequeños detalles demasiado largos de imaginar, que ellos no están durmiendo. Murmure solamente ah, y nada más en este silencio, y en el mismo instante el ojo de la víctima vibrará infinitesimalmente e instantáneamente se reprimirá. Déjelos a ellos allí, en sudor y frios, hay mejores en otras partes. No, la vida termina y no, no hay nada en otra parte, y nada ahora de encontrar jamás otra vez ese punto blanco perdido en la blancura, para ver si ellos aún permanecen tranquilos en la fuerza de esa tormenta, o de una tormenta peor, o en la oscuridad negra para siempre, o en la gran blancura incambiable, y si no qué es lo que están haciendo.

imaginación muerta imagínese

SAMUEL BECKETT

Traducción del original
en francés
y de la versión hecha por el autor
al inglés por:

ISAAC CHOCRON



FALSAS MANIOBRAS

□ un libro de Rafael Cadenas

A UN AÑO de su aparición es necesario volver a hablar de este libro, el cual reviste especial importancia dentro de la poesía en Venezuela y con bastante seguridad a todo lo largo de la América de habla castellana. Y es importante hablar de él tanto en función del libro mismo como en relación a la poca importancia que se le ha dado —asunto éste que ocurre a menudo con las publicaciones hechas en nuestro país.

"Sin embargo creí estar signado para altas empresas que con el tiempo me derribarían".

Esto lo pudimos leer en la página 8 de "Los cuadernos del destierro". Y esas palabras tan fácilmente colocadas en apariencia llevaban toda la longitud de una angustia permanente en quien las escribió porque tal vez no era él sino una de las tantas personas en quienes a menudo se desdobra para hurgar e intentar pertenecer a un mundo en el cual sobra por su propia actitud, por su comportamiento, por lo que dice y también por lo que se calla y tenemos la posibilidad de sentir.

Cadenas ha corrido, ha buscado multitud de esposas, las ha dejado, ha vuelto a salir a la calle sin la intención de permanecer en ella porque le molesta verla, se ha metido cabalmente en la habitación que aún a su edad no posee y con absoluto cuidado médico ha revisado mirada a mirada las paredes que le fueron prestadas y al final tiene la seguridad de no haber hallado nada.

Cadenas ha luchado y del enemigo nada le ha quedado aun cuando él quiera decir que posee el traje y la sangre de su enemigo. Para él es imposible hallar la forma cabal contra la cual emprender decididamente su lucha última en la vida.

"En el fondo los ejercicios están enderezados a hacer de mí un hombre racional, que viva con precisión y burle laberintos. En clave, persiguen mi transformación en Hombre número Tal."

Allí está todo. Allí está el paso descompasado y la ausencia de las obligatorias clases. Allí está el constante sí con la soledad. Allí está lo que no ha de ocurrir y todo cuanto ha venido ocurriendo.

En "Falsas Maniobras" hay mucho de cuanto los demás quieren decir y no pueden. Hay desprendimiento sin tomar en cuenta la imposibilidad de que lo dicho cicatrice. Es un libro duro. Profundamente seguro de todo cuanto allí está impreso.

En este libro está lo más terrible: la ausencia de un asidero.

"Cuanto he tomado por victoria es sólo humo" La sencillez se maneja con absoluta soltura en todo lo escrito por Cadenas. El autor se ha liberado de la influencia de ese escritor venezolano de nacimiento —que no de pertenencia— que es José Antonio Ramos Sucre. Ya no hay nada de ese tan bien sencillo barroquismo de su libro anterior. Todo está claro y el manejo del lenguaje es admirable. Es un libro de la conversación diaria pero sin la mentira de ésta.

"Falsas Maniobras" protege al lector en la medida que no le da ninguna oportunidad de paz. Lo agobia, le reclama, le impone situaciones donde demasiado fácilmente nos reconocemos, le ataca y a mitad de la lectura obliga a sonreír en signo de complicidad.

Cadenas no reclama epítetos con esta publicación y dárseles atenta con el propio escritor. Lo que sí es importante exigir y reclamar es el ¿Qué pasó con el libro de Cadenas? Vendrán otros y un día Cadenas desaparecerá de este territorio. En ese momento todos querrán leerlo pero no quedará nada del gimnasio.

Carlos González Vegas

AQUILES NAZOA: Caracas física y espiritual

EDICION DEL CIRCULO MUSICAL / 1967

Nadie mejor que Aquiles Nazoa puede hablar de esta ciudad de Santiago de León de los Caballeros, ciudad que a todos nos pertenece pero que sólo la hacen suya aquellos que la aman. Aquiles Nazoa ama a su ciudad. Es con amor, con fervorosa dedicación que se ha dado a la búsqueda de su más remoto origen cuando aún estos valles, estas montañas, no eran más que

un mundo virgen regido por el sol y las aguas, donde los seres humanos eran otra fuerza ciega de la tierra como las tempestades, como las fieras; donde la lengua que se hablaba se confundía con los ruidos de la naturaleza, y los hombres tenían los mismos nombres que las plantas, los ríos, los insectos y los pájaros.

Aquiles Nazoa es un poeta, y de los grandes, y como poeta ha realizado esa trayectoria hacia atrás, hacia un pasado que hoy parece perdido, casi irrecuperable. Se ha situado con su alerta sensibilidad de poeta en esos tiempos idos de los que apenas nos llegan vagas, contradictorias señales, y allí ha despertado en nosotros nuestras muchas sangres. Es con ojos y oídos de mestizos que vamos tomando conciencia de lo que tantas veces olvidamos. La historia de esta ciudad, una absurda historia de nobles, generosos caballeros, queda para nosotros en los lejanos bancos escolares, resonando distante en la voz de una maestra humilde y soñadora. Con este hermoso libro esta historia comienza a vivir en una forma distinta porque ya no es a base de fechas y de nombres, de datos inútiles que se quedan en la evidencia de las cosas, que vamos haciendo con este libro el recorrido. En esta síntesis poética de nuestra ciudad —de la cual acaso denigre algún sesudo historiador— vemos levantarse, por encima de cadáveres y de llamas, las primeras argamazas de sus muros. Muros que se yerguen y se desploman una y otra vez en medio de una batalla desleal donde los dueños y señores de estas tierras, amadas por ellos con el mismo amoroso fervor que les brinda hoy el poeta, vieron traicionada su fe y su amor. Caciques, reyes todos de la noble estirpe de los sueños que creían en lo milagroso, en los privilegios sobrenaturales: Guaicaipuro, Sorocaima, Tamanaco, Paramacombi... y aquel fastuoso rey Miguel que levantó su reinado desde las profundas oscuridades de las minas, rey que luchara contra la injusticia en la que otros reyes basaban su reinado, rey que sembrara la primera semilla de rebeldía. Atrapados todos cuando más confiados estaban, cercados todos por aquellos.

caballeros, magníficos gigantes de hierro que marchaban en sus vigorosas cabalgaduras, forrados como grandes peces en sus lorigas de escamas de acero, repletas las escarcelas de balas, bien encebados. Los pesados arcabuces...

Mientras ellos, desnudos, sin más atuendo guerrero que sus coloridos penachos de plumas, sin más armas que las flechas que cruzaban los aires llevando una muerte ajena al fragor de los estampidos. Llenos de heroicidad, defendiendo hasta sucumbir la tierra y su verdor, el augusto monte que les vio nacer, ofreciéndoles el pecho a la muerte. Muertos todos, caídos en su desnudez, y la muerte estremeciendo en un último estertor sus airolos penachos de coloridas plumas, y los que sobrevivían a la masacre.

...condenados al suplicio del empalamiento, ese suplicio de indecible bestialidad que consiste en atravesar el cuerpo de la víctima con un palo puntiagudo hundiéndoselo por el recto hasta sacárselo por la boca o la cabeza, revivida la osamenta del cráneo.

Largo tiempo después de la derrota, mantuvieron vivo el espíritu de la no-sumisión, aquella hermosa rebeldía que alentaba con ardor en la resistencia, el empeño tenaz de no dejarse subyugar. Y todos fueron perseguidos encarnizadamente

cazados como jabalies, arrollados en sartas de 30 y más con un precinto de cuero y al indio inocente que se cansaba, por no detenerse a desatar a los demás, le cortaban la cabeza.

Y así, por encima de tanta sangre derramada, de tanto grito rebelde sofocado, la ciudad va empujando sus muros, lentamente se va estructurando, y los conquistadores levantan ermitas, iglesias, conventos, y levantan también un nuevo espíritu, una cultura. Y el poeta nos lleva ahora por calles estrechas que comienzan ya a empedrarse, calles por donde corren menudos hilos de agua en improvisadas acequias, calles que se van alargando, multiplicando, y en los días festivos reina en ellas alegría y bullicio y las mantuanas las recorren llevados por esclavos en sillas de mano, semiocultas entre damascos y terciopelos. Y el tiempo va pasando, despacioso, a lo largo de las calles, de los muros, y por sobre los muros se van abriendo cortes para la luz y para el aire, para la vida que se agita en los ruidos que crepitan bajo el sol, en el rumor entrecortado de la noche sembrada de silencios. Y nacen las ventanas, pequeñas y altas en sus comienzos y luego van creciendo, descendiendo, y llegan casi a ras de tierra sus balaustrados de hierro donde se crucifica el viento. Y las casas, que guardan un frescor secreto, un escondido huerto con frutos y con pájaros, miran ahora hacia afuera a través de esas

gráciles antenas del tiempo que recogen en el cordaje de sus hierros la vibración de cada hora significativa en la vida de la ciudad.

Ahora el poeta, desde su escondida luz interior, va iluminando las calles. Va desplegando a través del tiempo una cinta de luz que titila en las antorchas, en los velones, en los candiles, en los faroles. Va iluminando las casas, despejando las sombras en las alcobas, en los penumbrosos corredores, con el chisporroteo de las lámparas de aceite, con la luz vacilante de los quinqués. Y el tiempo se va vistiendo de luz, y marcha aprisa, muy aprisa. Y seguimos al poeta trasbordándose junto al tiempo de un vehículo a otro, carretas de mula, coches tirados por caballos, lujosos carruajes, abriéndole paso, poco a poco, al motor. Y las calles giran, crecen, los primitivos muros se derrumban, caen los árboles, se desplazan las vegas, los sembradíos, el río se va angostando y la ciudad se cruza de puentes, de cristales, de aceros. Acaso el poeta rehuya asomarse del todo hacia este caos luminoso lleno de futuro que puebla las noches del valle de los caracas. El se queda con este libro, y nosotros con él un tanto rezado, en la añoranza de unos tiempos idos, volviendo las páginas de este libro hermoso, mirando los grabados antiguos de una Caracas ya desaparecida. Mirando las mujeres trajeadas con amplias crinolinas, el cabello cayéndole en rizos por sobre los hombros desnudos, la mano jugando con la brisa que despliega el abanico. Mirando los hombres de retorcidos bigotes, blancas pecheras, largas levitas; los niños llenando sus álbumes de pequeñas estampas coloreadas. Su última palabra de esa Caracas pasatista, es para aquel duque, loco, soñador, acaso el último romántico, que amaba a una mujer más que con los ojos del alma, del ensueño. Pero en medio de esta ciudad, llena ahora de sangres nuevas, de un nuevo espíritu que persigue el universo más allá del cosmos y sueña con tocar a las estrellas, están siempre ocultos, vivos, nuestros reyes eternos. Están vivos en todo momento, y sentimos acaso su presencia más cercana en esa melancolía que nos toma de pronto y sin motivo al quedarnos largas horas interrogando en silencio los signos del paisaje. Vivo está nuestro hermano de sangre, aquel que "no hablaba esta lengua extranjera que hablo yo ahora, no vivía en casas tapadas al sol, corría libremente colinas..." (1).

(1) Antonio Arráiz: Mi hermano de sangre.



PERSONAJE
Grabado sobre madera.
Pekín, 1963



ESPANTAPAJAROS
Grabado sobre madera.
Pekín, 1963



OTRO DEL SUR
Hombre que cosecha arroz.
Estudio para grabado.
Pekín, 1964

ALIRIO PALACIOS

imágenes grabadas que antes vivieron

ALIRIO PALACIOS es un nombre que evoca un trabajo artístico interesante, propio, manifiesto desde sus primeros años de estudios en la Escuela de Bellas Artes de Caracas. Luego Alirio ha sido muchas cosas: ha definido un camino de pintor, viajó a Europa y China, estudió grabados y artes gráficas, absorbió experiencias, multiplicó sus vivencias, se planteó nuevos problemas, abordó una fresca realidad, aceptando todo esta como el resultado natural de vivir y de intentar crear una respuesta a la vida mediante el arte. De su etapa anterior a los viajes, se guarda la presencia de sus telas, de grandes formatos, pobladas de oscuros y fulgurantes pájaros, de piélagos de colores intensos, donde la fascinación emotiva se conjugaba con tantos secretos asideros del instinto: bestias, penumbras, trazos desmembrados y violentos.

Europa aportó la serenidad del valor vigente. China la fuerza vital de un mundo nuevo y activo, donde permanecen valores tradicionales y fermentativos. Alirio Palacios nos ha contado de esta experiencia: vivir es responder a la vida que hay en torno nuestro. En China el paseo de una vasta y ancestral cultura resulta aplastante. También surgen poderosas imágenes de ese mundo novedoso: la vida de una ciudad inmensa, de sus mercados, los personajes de teatro, los vendedores de grillos, las fábricas,



ALIRIO PALACIOS, visto por la pintora
Chang Min Shu. 1962, Pekín

las calles, las gentes. Es natural que estas imágenes se vuelquen dentro y buscan una nueva significación en la sensibilidad del artista. Alirio Palacios mismo lo explica: la vida es asumida a diario, sin cortes, simplemente continúa sin interrupciones; lo que está afuera, paisaje o acontecimiento, no existen sin un eco interior, mejor dicho: realmente están adentro, si lo vemos afuera es por reconocimiento. Así la vida nos forma.

Las imágenes de Pekín y las de Alirio Palacios confluyen, se hacen una sola. La labor meticulosa, aprendida entre artesanos, en universidades populares, en la tradición de los siglos y los hombres, se aprende con amor, con un goce exaltado, claro y simple. En este período la necesidad del grabado es superior a todo otro requerimiento plástico. La fascinación del mundo y la nobleza del grabado forman un solo sentido que se repite a diario, durante años. Descubrir las sutilezas del corte del buril sobre la madera, que conserva su rica materia, su textura firme y porosa. Recuperar un sentido puro en los gestos que tienen muchos siglos, en los tintes de piedra, en los procesos donde sólo hay imágenes, aguas, maderas y papeles finos o fuertes como pergaminos. Entonces ya el oficio no anda por un camino y la mente por otro. Una conciliación amorosa que procura el trabajo logra incorporar los gestos y los movimientos del espíritu.

ROBERTO GUEVARA



CABRA. 1963



PAJAROS
Grabado sobre
madera.
Pekín, 1963

Es la conciencia de haber vivido y compartido. Es la manifestación viviente más perdurable. La huella del artista. Su recreación del mundo. Lo que la existencia misma asentó y salvó del olvido.

De este modo se gestaron los hermosos grabados que Alirio Palacios expone ahora en Caracas. Son imágenes que han vivido en siglos y en la vida del artista, no simple ejercicio formal ni elucubración solitaria.

Ahora cuando ha quedado atrás la piedra negra de Pekín y las muchedumbres, la permanente insatisfacción creadora de Euroupa, las vivencias del extranjero, Alirio Palacios continúa respondiendo a lo que la vida le ofrece: "Yo vivo, lo trabajo; es una relación necesaria... y muy simple". Un nuevo mundo solicita al artista que ya no es más el mismo que dejó Venezuela para buscar nuevas culturas, nuevas formas de vida, nuevas lecciones de siglos y gestas. De ese mundo colosal del que no podemos escapar ha surgido la nueva materia que da vida y sentido al ser del artista: gentes, animales, cosas, a las que vamos por una necesidad afectiva, por una relación secreta y reconciliante a través de los órdenes perdidos de la existencia. Alirio Palacios ama su sombra y la luz de cada nuevo día. De ésta brotará, ineludiblemente, lo que más le concierne: el sentir propios el dolor y el goce de todo cuanto existe... y dar fe de ello.



Alirio Palacios en
Pekín, 1963

"QUORUM" de David Alizo

Se inaugura David Alizo como escritor de relatos con el libro QUORUM, que acaba de aparecer en las Ediciones de Eudoriente, servicio de publicaciones de la Universidad de Oriente. Este primer libro del joven cuentista viene presentado en una sobria y hermosa edición supervisada por Carlos R. Tellechea, corregida por Jorge Vivas Puerta y con portada de Pedro Loizaga.

Conocíamos algunas de estas narraciones, que fueron publicadas en revistas nacionales. Se nota que David Alizo reunió su producción, le hizo un final pulimento y la seleccionó rigurosamente. Los cuentos de este volumen guardan una sólida unidad de composición, y puede afirmarse que responden a un plan claro y distintamente concebido. No se trata, pues, de un libro más, hecho sin esa especial donosura que cobran los trabajos bien planificados. Nos consta que Alizo trabajó larga y duramente por lo menos durante cuatro años de tentativas, vueltas y revueltas al mismo problema estilístico, y una incesante tenacidad en el estudio de los temas.

Fue ambicioso David Alizo cuando planificó su volumen. Y pensamos que sus ambiciones se han cumplido en lo fundamental. Esto sólo lo podrá establecer definitivamente el tiempo, mas en una primera lectura atenta pueden comprobarse ciertas importantes cualidades que, a nuestro juicio, están plenamente cumplidas. Interesa decir esto, pues David Alizo pasó por etapas —naturales etapas— de inseguridad expresiva. Desde un principio, cuando publicó en la desaparecida revista CAL el relato titulado **Los imprescindibles**, se supo que Alizo era poseedor del don del relato. No obstante, esa inseguridad expresiva de que hablamos entorpecía la cabal apreciación de las posibilidades del don. Ahora creemos que se puede afirmar sin temor a equívocos que el autor de QUORUM ha alcanzado un grado de dominio formal que le permite desarrollar los difíciles temas por él mismo propuestos.

Difíciles temas... No hay tema difícil, si por parte del narrador existe la voluntad de estudiarlo a fondo, recorriendo sus partes y rodeándolo según una táctica militar usada desde la antigüedad: el cerco.

¿Cómo llamar la temática central de este singular volumen, donde aparecen aparatos electrónicos desusados, combinaciones mentales que andan por los desfiladeros de la razón, personajes que en un momento dado de su existencia son capaces de fabricar su doble, su triple, su cuádruple y hasta su quíntuple, como ocurre, por ejemplo, en ese perfecto cuentecito titulado **La Rebelión de Emilio**? ¿La llamaremos ciencia-ficción? No parece

ser éste el término más apropiado. Desconfiamos terriblemente de la llamada ciencia-ficción y nos parece que en la suprema mayoría de los casos no se trata más que de un emplasto artificial.

Es preferible hablar de literatura fantástica. Precisamente uno de los autores cuya benéfica influencia se siente más en este volumen, Ray Bradbury, el autor de las **Crónicas Marcianas**, es un aquilatado representante de la literatura fantástica. ¿Por qué "fantástica"?

Los autores de ciencia-ficción proceden sincréticamente: toman la ciencia, toman la ficción y las revuelven como si se tratara de una receta culinaria. El escritor fantástico, en cambio, deja correr libremente su fantasía en un gesto que en nada se diferencia del eterno gesto del creador literario. Su fantasía es moderna, eso es todo. Para algo están allí los mundos del átomo y la subconciencia humana, recién descubiertos. En otros tiempos, el tema pudo ser El Dorado, o la Luna misma, como en el caso del fantástico, genial y estrafalario Luciano de Samosata, o el del no menos singular Cyrano de Bergerac. Ninguna fantasía moderna supera a Swift, y el mundo de Lilliput difícilmente será mejorado por el de la cohetaría. El escritor fantástico de hoy es hijo natural del de ayer, y sus funciones son substancialmente las mismas.

Por esto nos atrevemos a llamar así a la literatura de este volumen de David Alizo, limpiamente concebido según una fantasía personal que, aunada a ciertas lecturas de maestros, ha concebido un QUORUM donde están presentes los demonios y los dioses de la modernidad. Es sorprendente que un autor de la edad de Alizo (25 años más o menos) haya logrado tan certero dominio en sus concepciones y en su realización literaria. Por eso nos atrevemos a augurarle un brillante porvenir, que seguramente desembocará en la novela. Sabemos que el autor de este libro prepara actualmente una novela, y es de esperar que en la confección de la misma ponga el mismo esfuerzo, la misma conciencia, el mismo tesón y, por supuesto, la misma magia de QUORUM.

Uno de los rasgos literarios que más nos llamaron la atención mientras leíamos el libro del joven escritor es el siguiente: la captación de lo absurdo, sin necesidad de presentarlo como absurdo. Cobra así ese genio moderno que tanto preocupara a Camus, su mejor brillo y un resplandor fantástico ideal para iluminar los vericuetos de nuestra complicada alma siglo XX. A lo mejor, al cabo de las décadas, no resultará tan complicada...

RICARDO FUENTES

esta

QUINCENA

■ El domingo 18, en el Salón de Lectura de la Biblioteca Nacional, la soprano brasileña Vera Queiroz ofreció un recital. Fue uno más del ciclo que organiza el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes. El programa, cuyo respaldo musical estuvo a cargo de la pianista Nina de Iwanek, incluyó obras de Heitor Villalobos y Jaime Ovalle, Oscar Lorenzo Fernández, Ernani Braga, Francisco Mignone y Waldemar Henrique, y estuvo referido a leyendas amazónicas, a evocaciones del Brasil de 1822 y a versiones poéticas de Manuel Bandeira y Ronald de Carvalho.

En fecha próxima este mismo programa será llevado por Vera Queiroz al interior del país, exactamente a las ciudades de Maracaibo, Mérida, Trujillo y Boconó.

■ Con motivo de realizarse el Festival del Cine Francés, el Instituto Nacional de Cultura formuló invitación especial a destacados Directores, actrices y actores franceses, quienes el pasado viernes 16, en la Sala de Proyecciones de la Cinemateca

Nacional, que tiene su sede en el Museo de Bellas Artes, participaron, en compañía de cineastas y críticos locales, en una Mesa Redonda.

■ El domingo 24, en la Sala de Lectura de la Biblioteca Nacional y bajo los auspicios del Instituto de Cultura, el joven pianista venezolano Arnaldo García Guinand ofreció su primer recital en Caracas. El programa incluyó obras de Bach, Mozart, Schumann, Chopin y Antonio Lauro.

■ Una exposición de esmalte sobre metal está abierta en el Taller Libre de Arte. Se exponen cien piezas, y los expositores son estudiantes de los cursos vespertinos y nocturnos. He aquí los nombres: Sira Tomás, Manuela Avila, Josefina de Pineda, Romelia González, Alicia Ibarra, Alfonso Santander, Maritza Nieves, Raquel Grana, Miriam Castillos, Conrad Yanes, Gean ni Herrmann y Marietela Zarate.

Por primera vez en América Latina se pondrá en práctica un audaz experimento audiovisual.

torres, pantallas, reflectores y altoparlantes reconstruirán los 400 años de la ciudad

"Homenaje a Caracas" es una obra concebida por artistas nacionales

Inocente Palacios, Director General del Espectáculo, declara sobre el carácter estético, dinámico y popular del Espectáculo



POCAS veces en Venezuela se había puesto en práctica un proyecto de semejantes magnitudes, una idea que compitiera con lo que mundialmente se ha realizado en ese terreno. Muy pocas veces un número tan grande de creadores de probada trayectoria se reunían para realizar un espectáculo que está llamado a atraer un interés internacional sobre él. Sin embargo, muy poco se sabía acerca de su elaboración.

El espectáculo "Homenaje a Caracas" se concibió y se puso en marcha con las características de una gran empresa, en la cual, desde el máximo realizador hasta el último de los técnicos, estaban al tanto de todos los pormenores. A pesar de todo, no estuvo rodeado de una aparatosa publicidad.

A medida que esta sobriedad propagandística ha dado paso a una que otra noticia, hemos sabido que pronto seremos espectadores de uno de los más audaces experimentos que se hayan presentado en materia audiovisual.

"Homenaje a Caracas" trata, esencialmente, de relatar, por medios audiovisuales, los hechos más importantes de la historia de Caracas durante sus cuatro siglos de existencia.

Aparentemente, algo muy sencillo. Pero ¿en qué forma se logrará esto? He aquí el proyecto, en rasgos generales: el núcleo del espectáculo lo constituye un **Dispositivo**, que es un gran local cerrado, una superficie cubierta de una hectárea. Consta de cuatro torres centrales de 27 metros de alto cada una, formando un cuadrilátero de 900 metros cúbicos, y de ocho torres periféricas de la misma altura, las cuales van cubiertas para crear un recinto que es la **ciudad contemporánea**: estructuras de acero tubular, muy ágiles y dinámicas. Las cuatro torres centrales van unidas por un puente, a veinte metros de altura, donde estarán colocados los equipos de proyección. El público penetra al espectáculo y forma parte de él, se compenetra con todo lo que ocurre adentro; el espectador no estará sentado mirando algo que ocurre enfrente, sino que circulará libremente a través de una rampa, contemplando lo que se desarrolla simultáneamente en todas las grandes pantallas que rodean los costados del **Dispositivo**. La imagen, elemento central del espectáculo, se obtendrá por medio de ocho proyectores de 35 mm.

sobre pantallas de 20 metros y 30 diámetros que arrojarán imágenes sobre pantallas más pequeñas y sobre una serie de cubos suspendidos del techo en un cuadrángulo central, los cuales tienen movimientos verticales y horizontales. Habrá un guía interno que orientará la atención del público hacia el sitio donde ocurre el suceso más importante. El espectáculo posee un quión hablado que explica a la vez que conduce la atención del público, para una mejor comprensión de lo narrado.

La imagen se proyectará simultáneamente, pero con preponderancia de ciertos elementos centrales sobre las imágenes complementarias, para dar una idea más completa y cabal del desarrollo histórico. Todo el espectáculo irá sonORIZADO. En la parte superior irá dispuesta una red de altoparlantes en forma rectangular. Serán sesenta reproductores que permitirán una transmisión permanente de lo que se ha llamado "la bóveda musical" del espectáculo. En las cuatro torres centrales se instalarán cuatro torres de aparatos para transmisión de sonidos a cuatro pistas, simultáneos o diferenciados, y, además, cada uno de los ocho proyectores de 35 mm. estará dotado de un equipo doble de sonido para acompañar la imagen.

UNA LABOR FECUNDA

El espectáculo así concebido, con esa vigorosa monumentalidad que nos hace pensar en una empresa casi irrealizable, es fruto de los esfuerzos coordinados y la perfecta compenetración artística de un grupo de artistas, animados de un mismo entusiasmo, de una similar sensibilidad. Es ésta la opinión de Inocente Palacios, quien es Director General del Espectáculo.

Inocente Palacios, a quien siempre hemos visto brindando su mejor emoción, su dedicación y su capacidad al lado de las grandes empresas artísticas del país, está hoy nuevamente presente, con renovado espíritu de colaboración, en este ensayo experimental de extraordinarios alcances que es el "Homenaje a Caracas". Junto a él, un equipo de creadores de probados méritos a los cuales ha brindado toda su confianza y su entusiasmo: Jacobo Borges, director artístico y escenográfico; el arquitecto Juan Pedro Posani, creador y director del **Dispositivo**; José

Vicente Azuar, director musical; Mario Robles, codirector de la sección cinematográfica; Manuel Espinoza, a cuyo cargo está la parte escenográfica; Adriano González León, coordinador literario y una innumerable lista de escritores, pintores, cineastas, actores y escultores.

La labor específica de Inocente Palacios como director general del "Homenaje a Caracas", consiste en realizar la coordinación de todo el espectáculo.

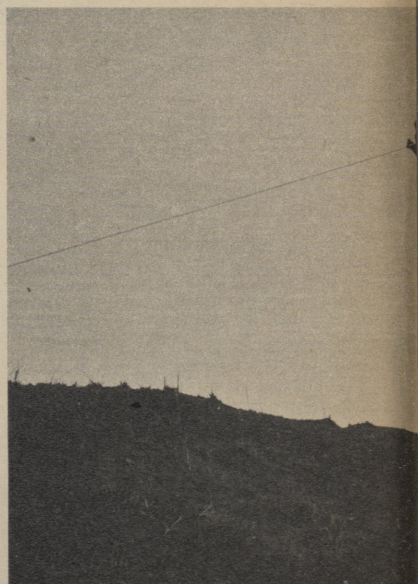
—Claro que en esta labor —nos dice— caben ciertos elementos que podríamos llamar de creación, en el sentido de que se están coordinando una serie de manifestaciones de tipo estético. Creo que esa labor encierra algo de fecundidad. Pero todo lo que es parte creativa del espectáculo, desde el punto de vista estético, está a cargo de Jacobo Borges.

POR PRIMERA VEZ EN LA HISTORIA

Inocente Palacios nos habla de "Homenaje a Caracas" desde el momento en que surgió como idea: el Concejo Municipal del Distrito Federal, por iniciativa del concejal Carlos Rangel y de Sofía Meneses, nombró una comisión especial integrada por Alfredo Boulton, Miquel Otero Silva y él para preparar una gran exposición sobre el Cuatricentenario de Caracas. Se trataba de realizar una muestra estática de libros, objetos, documentos, sobre la vida de la ciudad en sus cuatrocientos años. Se pensó, desde un primer momento, en introducir en ella elementos audiovisuales. Sin embargo, va nombradas las comisiones y adelantado el trabajo, se cayó en la cuenta de que los elementos audiovisuales junto a elementos estáticos planteaban un problema de contradicción que no era soluble dentro de un recinto cerrado y dentro del carácter de una exposición. Esa primera idea fue desechada y la comisión, reducida a Miquel Otero Silva e Inocente Palacios, después de la renuncia de Alfredo Boulton, aceptó la concepción actual del espectáculo.

—¿"Homenaje a Caracas" tiene antecedentes en la historia mundial del espectáculo? —preguntamos a Inocente Palacios.

—Sí los tiene, como todo lo que



Soto habla de SOTO

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. Paredes, mesas, libros, todo quedaba marcado. Ni yo le daba tregua a ella, ni ella a mí, hasta que alguien le dijo que me dejara tranquilo. "...a lo mejor el muchacho va a ser pintor". Y un día recibí el regalo que mayor impresión me ha causado en mi juventud: una caja de lápices de colores. Todavía guardo ese recuerdo como algo especial asociado al tiempo de mi infancia en Ciudad Bolívar, y hablo de la Ciudad Bolívar del 26, 27, cuando no se podía imaginar la adquisición de unos lápices de colores. Si se encontraban en las tiendas de la ciudad, era a precios elevadísimos. Fueron los hijos de una familia rica, que mi abuela cuidaba durante el día, quienes me hicieron el regalo. Posiblemente ella les había mostrado dibujos míos.

En todo momento, en la escuela o en el campo, donde vivíamos a veces, yo era solicitado para cualquier actividad en la que fuera necesario el dibujo, desde letreros hasta cartones de loterías. A los once años, empecé a ganar la vida dibujando letras y algo parecido a "afiches" para las tiendas. Yo recuerdo que por

El siguiente texto, en donde el pintor Jesús Soto hace un relato de su vida y de sus experiencias plásticas, fue grabado y transcrito directamente por Luis Navarro. Soto llegó a Caracas, el miércoles 28 de junio, para pasar un mes en Venezuela. En París se exponen actualmente sus obras en las dos Galerías de Denise René.

SUPLEMENTO N° 3 | imagen



esta época hice un letrero para la tienda de unos amigos libaneses, y hoy, después de tantos años, aquel letrero sigue todavía en su sitio guardado por sus propietarios.

Después de realizar mis estudios primarios, al no poder seguir los secundarios por dificultades económicas, aprendí un oficio: Pintor de Letras. Lo aprendí solo, por supuesto, porque allí, en Ciudad Bolívar, no había profesores ni escuelas de arte ni cosa por el estilo. Con ello viví durante mucho tiempo. Conseguí un trabajo de pintor de carteles para un cine y llegué a producir cincuenta por día, pero al mismo tiempo yo me tomaba la libertad de pintar figuras para anunciar los grandes films.

Hacia 1940, uno de esos amigos libaneses a quienes me he referido se agrupó con otros estudiantes para crear el movimiento surrealista de Ciudad Bolívar. Estos muchachos fundan una revista y allí publican regularmente poemas que son un escándalo para la ciudad, por su ejecución totalmente arbitraria y la utilización casi automática de la palabra. El mismo **Fantoches** de Caracas los critica y ello les permite conocer la extensión de su movimiento provinciano, es decir que en la capital se daban cuenta que un grupo de gente joven estaba rompiendo con la tradición poética en alguna manera. Por medio de mi amigo libanés yo entro en contacto con el grupo y se produce algo así como una revelación pues pensaba que la pintura debía también tener otra salida que la puramente tradicional.

A los 17 años esta inquietud por hallar otro camino de expresión plástica, paralela si se quiere a las realizaciones surrealistas en poesía, era de pura intuición pues no conocía de pintura más que algunas malas reproducciones de los renacentistas de tema religioso o bíblico. Sin embargo, mi interés se hacía cada vez mayor. Mi amigo libanés me enseña la técnica del "fusain". Es el instante en que yo comienzo a pintar frenéticamente, copiando retratos y escenas históricas, repitiendo infatigablemente el mismo asunto. Como dicen los franceses, aquello se convirtió en bola de nieve. Se hablaba a diario de "ese muchacho que pinta sin parar". El entusiasmo fue tal que un día me obligaron a solicitar una beca, cosa que no hubiera salido de mi propia iniciativa pues yo era muy tímido.

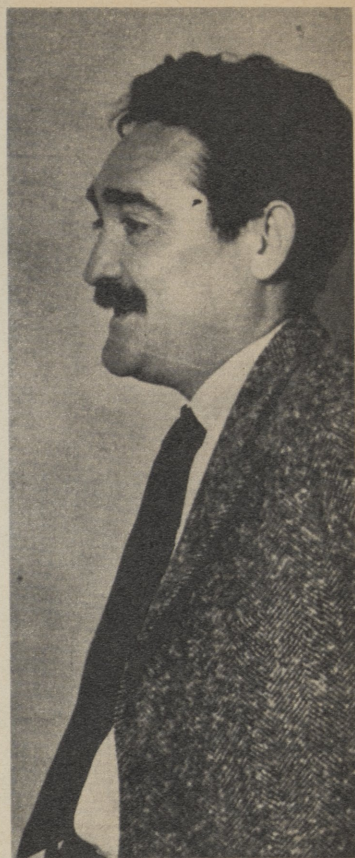
Yo no sabía qué hacer. Finalmente me dirigí al Secretario del Gobierno quien se interesó por mis trabajos y no puso el menor inconveniente a mi solicitud. Pero era necesaria la garantía de una recomendación, la firma de una autoridad relevante. Entonces me entrevisté con el Obispo de Ciudad Bolívar, quien firma inmediatamente pese a que los dibujos que yo le mostré no eran solamente de tema religioso, sino también una simbología del amor y algunos desnudos. Tanto fue su interés que incluso me da una carta de recomendación para el Gobierno.

Cuando ya todos los requisitos estuvieron llenos, resultó que no había becas para artistas. La cosa se solucionó otorgándome una que había pertenecido a un estudiante fracasado. Era de noventa bolívares mensuales. Con los tres primeros meses que me adelantaron pagué mi viaje a Caracas. Mi cultura artística, concretamente pictórica, se limitaba a la pintura de género o histórica, de Tovar y Tovar y Michelena entre los Venezolanos, algunos cromos de obras del Renacimiento, en general de carácter religioso, y las vírgenes de Murillo que es cuanto conocía de los españoles. Sobre arte moderno no poseía la menor noción, salvo la que se desprendía de un compendio sobre la pintura moderna norteamericana que había caído en mis manos por casualidad (eran obras expresionistas, de los años 30, si mal no recuerdo).

CARACAS
1942-47

LA DECEPCION fue mi primer estado de ánimo al llegar a Caracas. Yo no podía comprender los métodos primarios de dibujo, de copia del modelo, de copia del yeso. Si yo había podido sentir admiración por la pintura del género de los venezolanos o las grandes composiciones de los maestros del Renacimiento, se debía más que nada a lo que para mí suponía de imaginativo, de creador. Ellos imaginaban, creaban algo que no estaba dado de antemano como el paisaje o en un modelo. Yo no pude reconocer el genio de los artistas que entonces me presentaron como tales y que eran célebres nacionalmente. Por ejemplo, Manuel Cabré, Federico Brandt, los pintores del Avila, etc. Un mes antes de llegar a Caracas había visto en una revista la reproducción de un cuadro de Cabré representando el cerro del Avila. No podía explicarme por qué este cerro que debía parecerse al cerro de Caracas era una gran obra. Ya entonces yo tenía conciencia de que no había tal creación. Mi idea se confirmó cuando vi la obra de Cezanne.

Al entrar en la Escuela de Bellas Artes hubo algo que me maravilló: una naturaleza muerta de Braque que se encontraba montada sobre un caballete a la puerta de la escuela. En ese momento sentí el mismo interés que cuando me hablaron sobre poesía surrealista.



Jesús Soto

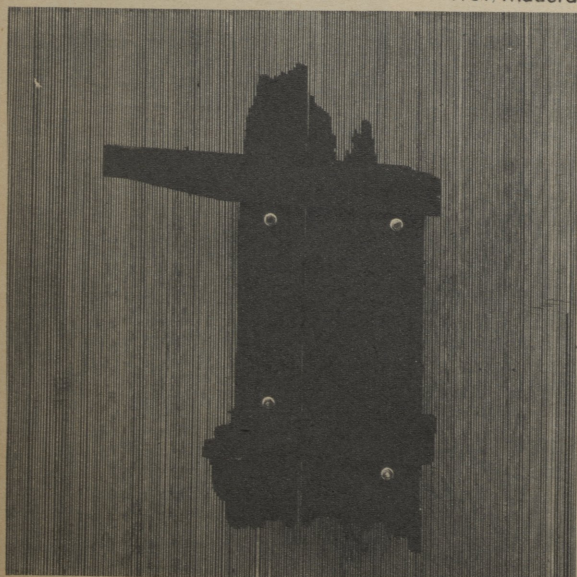
Soto habla de SOTO



1951/Proposiciones:
Repetición, progresión y
vibración óptica



1955/"La espiral"



1961/Madera

MARACAIBO 1947-1950

ta en Ciudad Bolívar. Mi preocupación entró directamente dentro de ese campo. Todo comenzó a girar sobre ese centro. ¿Por qué aquello era una obra de arte? Lo primero que hice fue hablar con Alejandro Otero por ser uno de los alumnos más brillantes de la escuela y dado que era de mi propia tierra, Ciudad Bolívar, me aconsejó que tomara el tiempo necesario para ambientarme con la nueva pintura diciéndome que aquello era muy difícil y que lo iría aprendiendo poco a poco. Desde luego que no quedé satisfecho y seguí investigando e informándome como pude.

Al fin del primer año en la escuela, yo estaba tratando ya de hacer del paisaje o de la naturaleza muerta una composición muy diferente, queriendo integrarme en el Cubismo o acercarme a Cezanne. Nunca me interesó hacer una obra impresionista, me interesaba más lo constructivo. Yo no pinté paisajes como casi todos mis compañeros, paisajes que recordaban a Sisley, Monet. Yo veía el paisaje venezolano con grandes planos. Si trataba de engañarme pintando el paisaje a la manera impresionista, era inútil, porque después de pasar dos horas poniendo la comita y el pequeño toque de pintura, de repente como algo violento, interior, acababa con todo y el resultado era un solo plano sucio. Hoy me doy cuenta de que yo veía más el paisaje que mis compañeros de escuela. Lo que pasaba era que ellos eran más cultos y trataban de poner una idea culta de la pintura. Hasta que llegué a París, mi idea plástica está marcada por esa especie de lucha entre lo que yo veía y lo que yo debía hacer. Al final, mis profesores acabaron por dejarme trabajar solo. Especialmente Rafael Ramón González, profesor de paisaje quien me dijo textualmente: "Pinta como tú quieras. Yo estaré cerca de ti, pero no te preocupes y sigue a tu manera".

Por mucho que me esfuerce no puedo citar ninguna personalidad que haya influido en esa época. Ni los ex-alumnos de la Escuela que discutían la grandeza y la invención de Picasso: Pascual Navarro, Alejandro Otero, etc. Ni el mismo Reverón con toda la importancia que pueda tener su pintura me influyó. Mi punto de partida fue Cezanne, el Cubismo y Van Gogh. Nunca estuve interesado por hacer pintura nacional, ni por seguir las corrientes nacionales, porque yo sabía que las más importantes estaban por debajo de la pintura internacional, no porque faltara talento sino porque era lógico: no había la suficiente información ni formación para entrar en el campo de la creación pura. Yo seguía con mi idea de que no se trataba sino de inventar cosas, de crear cosas, de agregar algo a la historia plástica. Los movimientos plásticos de Caracas no eran más que un reflejo de las corrientes europeas. Luego, era preciso dirigirse a la fuente original.

Yo no era entonces, ni ahora lo soy tampoco, un intelectual. Pese a que el primer contacto con el mundo de las nuevas posibilidades de expresión en arte se produjo en el terreno literario con el grupo surrealista de mi ciudad natal, ya citado, y pese a que conocía a Rafael Pineda, un muchacho de mi tierra que entonces comenzaba a surgir en el campo de las letras, yo nunca me reunía con intelectuales. Aparte de que no me quedaba mucho tiempo fuera de la pintura y el que me quedaba se lo dedicaba a la música, sentía una especie de complejo frente a los intelectuales a quienes yo consideraba capaces de discutir y de hablar sobre cosas en donde yo no podía entrometerme. Preferí quedarme en el mundo de los pintores donde se encontraba mi auténtica preocupación.

Los cinco años que pasé en Caracas no fueron más que una etapa de formación o si se quiere de información. Hasta mi llegada a Europa, mi labor fue eminentemente de investigación, de conocer posibilidades nuevas, dónde estaba el nivel máximo de la pintura moderna para ver si yo podía añadir algo. La Escuela de Artes Plásticas no era una academia, era como un gran taller donde había artistas con quienes discutir, fueran alumnos o profesores.

Cuando dejó Caracas y me voy a Maracaibo, mi bagaje cultural consiste en una gran admiración por la filosofía griega, Platón sobre todo, el conocimiento de la obra cubista y del movimiento surrealista (por el que siempre he sentido una verdadera repugnancia en su aplicación plástica) y mi título flamante de Profesor de Educación Artística.

EN MARACAIBO me di enteramente, dentro de la Escuela de Bellas Artes, como director y profesor, y fuera de ella. Enseñé a quienes querían y a quienes no querían reconocer a Picasso. Una labor terrible porque los profesores que me acompañaron en la escuela o los liceos estaban contra mis ideas y destruían mi labor con los alumnos en ese sentido. Sin embargo, tuve la suerte de encontrar una muchacha a quien yo había conocido en la Escuela de Caracas, dotada de una gran sensibilidad y muy preocupada por la evolución del arte moderno. Al no poder seguir los cursos regulares en la Escuela por sus ocupaciones domésticas, me ofreció su casa y allí me reunía todas las noches con ella, su marido y un equipo de gente que se iba interesando poco a poco por ese espíritu de

discusión nueva. Era la casa de Lya Bermúdez. Luego conocí a Josefina Urdaneta, Esnor Rivera y a otros poetas y escritores.

Por cierto que mi amistad con Esnor Rivera arranca de un accidente curioso. Yo trabajaba entonces en obras de tipo cubista y utilizaba la Escuela como taller aprovechando los momentos en que no tenía clase. En esto llega a la Escuela Esnor Rivera con un amigo poeta y ven mis obras. Al preguntar extrañados por el autor de aquellos cuadros yo me presento. Esnor Rivera no podía creer que aquel tipo de pintura pudiese realizarse en Venezuela, en Maracaibo concretamente, dado que los conocimientos más audaces sobre pintura de los intelectuales de la ciudad, no pasaban de los impresionistas. Nosotros —me dijo Rivera— hemos leído todo cuanto se trae a Maracaibo en literatura y en poesía; agotado ello, nos hemos ocupado de leer sobre la pintura y hemos encontrado un libro sobre el Cubismo que nos ha sorprendido. Esto pasaba en 1948. Hacía cuarenta años que el Cubismo había nacido y algo menos que había muerto.

Para mí el Cubismo era entonces un ejercicio de construcción, de ordenamiento de planos, un medio que me era más útil para tratar la luz del trópico que no podía entender, como ya he dicho, a la manera impresionista. Más tarde, cuando llego a Europa, puedo comprender el impresionismo. En Venezuela nunca me fue posible comprenderlo a causa de la violencia de la luz.

Después de abandonar Maracaibo, aquel equipo de gente nueva, siguió trabajando intensamente hasta llegar a transformar el clima cultural de la ciudad que hoy es fabuloso en relación a 1950, fecha de mi viaje a París.

Durante ese tiempo se me iba haciendo cada día más necesario salir de Maracaibo, de Venezuela, de buscar otra información sobre lo que pasaba en el mundo en relación con el arte. Recuerdo las largas noches discutiendo con mis amigos las mil posibilidades de ir a París, y todas quedaban siempre resumidas a cero.

Y era Europa, París, el punto a donde yo quería llegar. Entonces muchos artistas venezolanos viajaban a Chile, a México, o a Estados Unidos. Para mí la meta ideal era Francia. Allí había nacido el Impresionismo, el Cubismo y allí creía yo que debían germinar las nuevas corrientes del arte. Algunos de mis compañeros de la Escuela de Artes Plásticas de Caracas ya habían estado en París y habían regresado contando maravillas de lo que se hacía en el terreno plástico. Entre ellos Mateo Manaure, Alejandro Otero, César Henríquez, quien más tarde abandonó la pintura y se hizo cineasta. De ese grupo sólo Pascual Navarro se había quedado definitivamente en París. Esa era mi idea: quedarme hasta resolver mi problema.

En uno de mis escasos viajes a Caracas desde Maracaibo, encuentro a Manaure, por casualidad, en el Silencio, quien me anima a irme a París asegurándome que sería una experiencia muy interesante; pese a los inconvenientes y dificultades de la vida en Francia. Recuerdo sus palabras: "Si no tienes beca, ya nos arreglaremos".

¡Mi estado de desesperación era tan grande que un día cierrro la escuela, abandono todo y me voy, es decir, me voy a París!

PARIS
1950

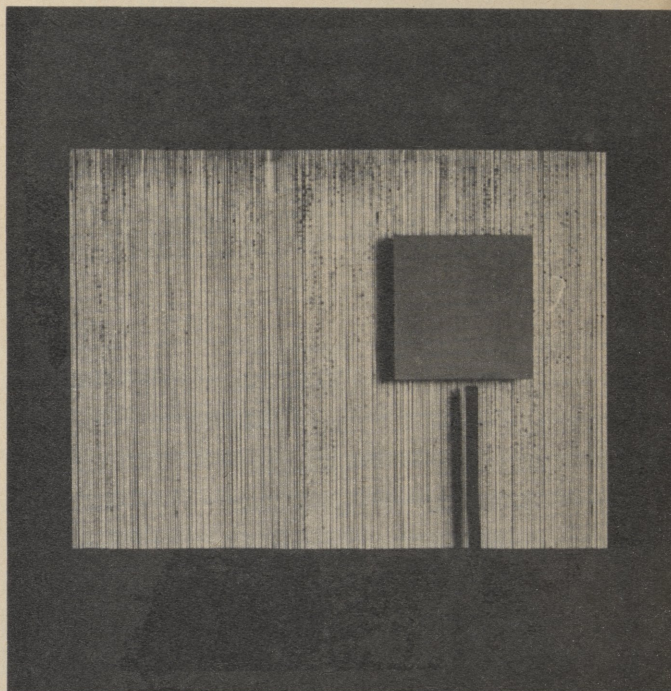
A LOS VEINTISIETE años llego a París con cincuenta bolívares en el bolsillo. Era lo que me quedaba de la última paga de Director de la Escuela de Maracaibo, descontando los gastos del viaje. A poco de llegar un amigo me escribió anunciándome que me habían concedido una bequita, la cual en resumidas cuentas no me duró más que seis meses por no querer inscribirme en una Escuela de Arte. Afotunadamente me traje mi guitarra y con ella pude vivir durante doce años. Mis primeros contactos se establecieron con el grupo de Los Disidentes. Ese conjunto de artistas venezolanos que se había separado de los Salones Oficiales de pintura de Caracas y que en ese momento también había disentido como grupo y se había escindido en dos. Ellos me informan sobre las nuevas corrientes, sus artistas, sus galerías predilectas. Al cabo de tres meses yo me había leído toda la literatura pictórica que me habían podido proporcionar. Del grupo de Los Disidentes, una parte regresa a Venezuela y otra se queda aquí. Casi todos los últimos dejaron de pintar, lamentablemente, porque había gente de un gran valor, como es el caso de Aimée Batistini, una de las personas que mejor me orientó al llegar y puso a mi disposición su magnífica biblioteca, que yo devoré. De todos modos yo no participaba en el grupo y me puse a trabajar solo.

Como mi preocupación venía de Cezanne, el Cubismo y las búsquedas en la dirección constructiva, mi orientación se efectúa hacia el arte constructivo: Mondrian, Malevitch, todo el movimiento Stijh, toda la obra de Bauhause. En este mi primer año de París hago un viaje a Holanda a fin de ver la obra de Mondrian, pero sobre todo es la pasión de Van Gogh la que me lleva a Amsterdam, como lo comprendí más tarde.

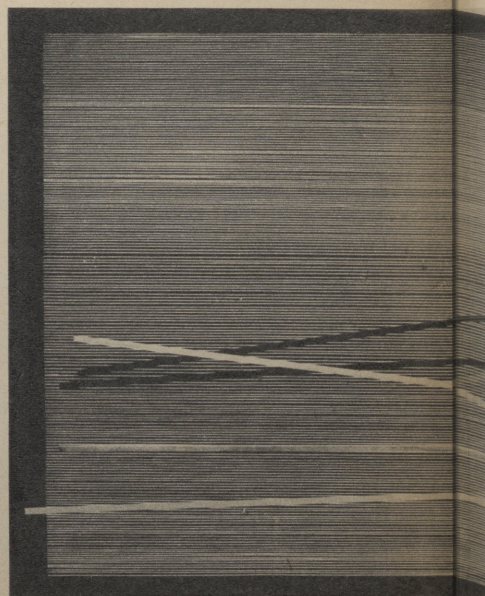
Soto habla de SOTO



1962/El cuadro azul



1962/El cuadro azul



1962/“Los cubos azules”

1962/Línea gris suspendida

1964/“Las 5 grandes barras”

CINETICA
1954

A partir de entonces, convencido de que París sería mi residencia definitiva, que no regresaría a Venezuela, pese a las contingencias económicas, seguro de que yo iba a realizar mi trabajo por encima de todo, agarro la guitarra como medio de vida. ¡Quién me iba a decir que la guitarra, mi violín de Ingres, mi arte menor, iba a ser el sustento de mi arte mayor! Al principio fue muy duro, pues debía trabajar toda la noche ya que no tenía un gran oficio, pero poco a poco logro crearme una técnica, un estilo personal que me permite trabajar profesionalmente y vivir de ello hasta 1962.

Yo llegué a tocar en los grandes cabarets e incluso adquirí un cierto nombre como guitarrista y cantante de folklore. Mis amigos noctámbulos no tenían ni la más remota idea de que tras de la guitarra yo escondía religiosamente un mundo plástico de mi elaboración. No quería que se confundiera el folklore con las búsquedas tan avanzadas de mi trabajo plástico, y si por casualidad alguien preguntaba más de la cuenta y yo llegaba a confesar, la extrañera era general no viendo ninguna relación entre una manifestación típicamente popular y un arte que pretendía acercarse a la filosofía del arte moderno.

En realidad, yo no encontré ningún artista europeo de mi generación que me interesara para mis investigaciones. Tuve contacto con Dewasne, Vasarely, Pillet, que fueron mis amigos, pero con los cuales nunca estuve de acuerdo. Ellos trataban de enriquecer la forma, hacer del arte abstracto un arte dibujístico. Mi preocupación se centraba sobre una abstracción separada de la forma, es decir donde los elementos no tuvieran ningún interés sino las relaciones.

A mi llegada a París, todo el arte está realizándose a través de formas que a mí me recordaban las que yo había utilizado para realizar figuras o paisajes. Inclusive los artistas geométricos no me parecían artistas abstractos. Yo veía composiciones de rombos, triángulos, poliedros, todo una serie de elementos que resultaban sugerentes de la realidad figurativa, y yo estaba seguro de que la pintura figurativa utilizaba para su composición interior el sistema de la llamada pintura abstracta. Para mí eso no era la abstracción sino la simplificación de la figuración, o lo que era lo mismo, la función inversa del arte figurativo. Para lograr la abstracción yo pensé que había que hallar un lenguaje que no tuviera nada que ver con los elementos y los medios dibujísticos del arte figurativo. Así, yo me propuse el cuadrado como el solo elemento o la sola forma —si utilizamos el léxico de la figuración— válido para la realización pictórica abstracta, ya que era la única “forma” que no se encontraba en la naturaleza, sino era una invención absoluta del hombre. Independientemente del mundo de la forma se hallaba el punto, referencia de un mínimo de expresión, y la línea, siempre que se utilice en un sentido de rigurosa estructura, pues, su utilización libre puede ser sugerente de una forma figurativa.

Lo importante para mí era encontrar el modo de poder separar definitivamente la abstracción de la figuración sin dejar de ser pintor. Para ello, en primer lugar, era necesario un lenguaje propio, no prestado. Comienzo entonces por la repetición del elemento simple, el cuadrado, de tal modo que llegue a transformarse en otra realidad por el mismo proceso de repetición. Es mi labor de 1951, que se prolonga en 1952 con un sentido rítmico más acusado. Generalmente, empleo un solo color, además del blanco y del negro. Mi preocupación fundamental consiste en destruir la forma en busca del movimiento dentro de la bidimensionalidad, aunque a veces llegue a usar el relieve.

Al mismo tiempo yo quería terminar con el concepto de la armonía cromática tradicional, por ejemplo: las leyes de los complementarios, y comienzo entonces a trabajar en un grupo de obras en el que el punto es el elemento fundamental y su distribución funciona en base a un sistema equivalente al de la música serial.

Pese a estas experiencias, la obra seguía siendo óptica; el movimiento no se producía. Sin embargo, hay muchos elementos que yo no desarrollo inmediatamente pero que recojo más tarde en la obra propiamente cinética. Por de pronto, aquí encuentro la vibración rudimentaria.

LA OBRA no figurativa no es una obra abstracta. La obra no figurativa es aquella que utiliza todos los medios tradicionales expresivos de la pintura figurativa sin mostrar el objeto. Una gran corriente del arte contemporáneo sigue esta línea. La pintura abstracta pura no hace uso de esos medios convencionales e incluso puede estar despojada de la materialización de la obra sin menoscabo de su vigencia. Hay una suerte de universalidad que tiene sin duda relación con la música, donde una partitura, por ejemplo, para un músico culto, no necesita ser tocada para que él la goce. “El Cuadrado Blanco Sobre Fondo Blanco” de Malevitch y la “Horizontal Vertical” de Mondrian son ejemplos típicos de la pintura abstracta pura.

Soto habla de SOTO

Por otra parte, ya es clásico para nosotros, los artistas cinéticos, que todo lo que ha sido entendido como manera expresionista en Picasso —la serie que culmina en “Guernica”— no es más que la búsqueda del movimiento en la bidimensionalidad. El primer paso importante en este sentido corresponde a Cézanne. En sus naturalezas muertas, el objeto está enfocado desde diferentes ángulos de visión. Posteriormente, Picasso y Braque, desarrollando su teoría, llegan al Cubismo que no es otra cosa que la búsqueda del movimiento en la bidimensionalidad.

Finalmente debo citar el antiguo concepto de los impresionistas sobre la luz que me ha servido, sobre todo, en la evolución de la última fase de mi obra cinética.

En 1953 utilicé por primera vez la superposición. Es un año de gran importancia en mi trabajo que surge de la experiencia de mis dos etapas anteriores. Aprovechando mis distribuciones seriales de la etapa anterior, las aplico sobre planos idénticos superpuestos, variando el ángulo de superposición. Para mí, como para tantos artistas que trabajan en ese tiempo con el procedimiento de la superposición, se trataba de producir un efecto dinámico, pero el movimiento no aparecía. Después de casi dos años de separación de los planos, poco a poco, dos, seis, ocho, doce, veinticinco centímetros, el movimiento se produce por desplazamiento del espectador con respecto a la obra, y justamente se inicia con “Puntos blancos sobre puntos negros” que forma parte de la colección del doctor Villanueva en Caracas.

Era eso lo que faltaba. Además era necesario que el plano de transparencia se aplicara sobre un fondo opaco y no sobre otra transparencia, como lo hacía Gabo, pues de esta forma sólo se lograba la vibración pero no la sensación de movimiento. Posteriormente, en relación a la distancia de la superposición, comprendí que el movimiento estaba determinado por las dimensiones relativas del dibujo y la del plano sobre el que superponía. Reduciendo unas y otras recíprocamente obtenía el movimiento deseado, con menos relieve.

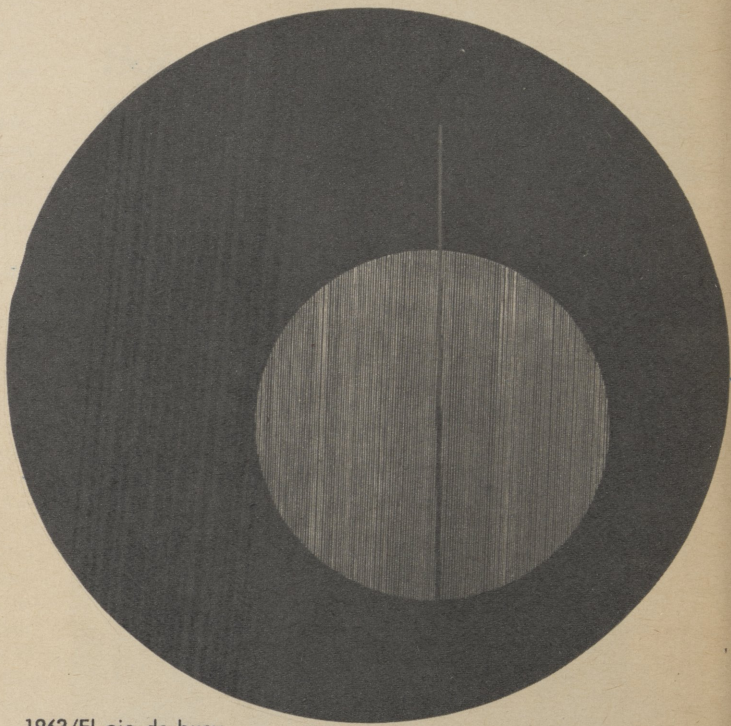
Desarrollando el principio de esta propiedad realicé la “Cajita”, donde yo encuentro una especie de volumen virtual: tres cuadrados pintados cada uno sobre plexiglas y separados entre sí por 5 cm.; que no existen si uno separa los elementos. Aquí se produce una situación inversa al concepto clásico pues son los vacíos los que crean los volúmenes.

Cuando en 1955 veo la “Máquina Óptica” de Marcel Duchamp, siempre en torno a mis concepciones sobre el movimiento y en base al alcance de mis recientes experiencias, se confirman mis posibilidades de producir un movimiento óptico. Se trataba de hacer lo que lograba Duchamp, pero sin ayuda de la máquina, del motor. Entonces nace la “Espiral”, que es una superposición de 25 centímetros de dos seriales elípticas y donde el movimiento es una realidad sin discusión.

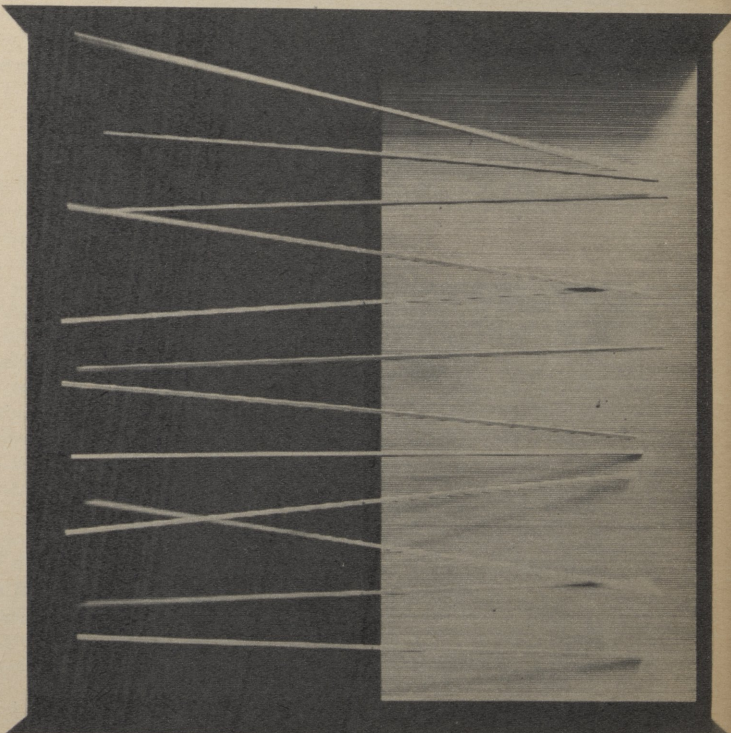
Por esta época realicé una exposición en Bélgica, invitado por el Director del Museo de Bellas Artes de Bruselas, quien sostiene entre los primeros que yo estaba abriendo un nuevo campo dentro del arte moderno. Pese a la solidaridad de los artistas de París, pese al reconocimiento de mi labor como un paso adelante en el arte visual, por figuras como Tinguely, Vasarely, Jacobson o Mortensen, quien vino a verme expuesto al cabaret donde yo tocaba y me dijo textualmente: “No solo es una obra completamente nueva sino que es una obra muy bella”, mi trabajo seguía desconocido o cuando menos confundido entre corrientes e ismos muy diversos. Fue lo que yo nunca pude explicarme: que haya tenido que esperar, hasta hace dos años el reconocimiento internacional de mi trabajo.

En 1956 la galería Denise René nos cede una sala a Agam y otra a mí en una exposición conjunta. Yo tenía plena conciencia de que estábamos llevando a cabo una revolución en el campo del arte abstracto. Pero nuestras búsquedas entonces no eran consideradas más que como investigaciones o como manifestaciones de un arte decorativo. No se podía dar la importancia que se le ha dado más tarde. Eso no impidió que yo siguiera trabajando intensamente en la nueva dirección, e incluso empezaron a caer las invitaciones para exponer fuera de Francia.

Hasta 1957, fecha de mi exposición en el Museo de Bellas Artes de Caracas, trabajo con las posibilidades de la transparencia del plexiglas, incluso utilizando varios planos de superposición y el color para lograr una serie infinita de armonías nuevas. Es en este año cuando, agotadas para mí las necesidades de la instrumentación en plexiglas e interesado no ya por la transformación del ritmo, del movimiento o del color solamente, sino por la vibración pura, por la luz en su estado natural independiente de los elementos, dedico entonces todas mis experiencias anteriores a perseguir la transformación de la materia. Por otra parte, como el plexiglas reflejaba el medio ambiente, había algo que se agregaba a la obra, ajeno a mi voluntad y ello me exigió buscar otros materiales opacos. De este modo comienzo a trabajar con el metal.



1963/El ojo de buey



1964/Las baguetas

En esta etapa que va del 57 al 62 cuando yo encuentro las posibilidades del moaré (que no es un fenómeno exclusivamente plástico) con plena conciencia sé que las relaciones existen antes e independientemente de los elementos y que no son éstos los que producen las relaciones. Los elementos sólo sirven para demostrar las relaciones. La vibración es una relación existente al margen de los elementos. Ellos sólo sirven para demostrarla. A partir de aquí constato no ya la pobreza de los medios de expresión figurativa, sino incluso la insignificancia intrínseca de los elementos descriptivos o no, en el lenguaje plástico abstracto.

Al abandonar el sentido rígido lineal, paso a un estado profundo inspirado en las formas barrocas. Es una etapa de transición que me revela las relaciones en estados vibratorios y la transformación de la materia. Aquí se centra ahora mi interés.

En fin, en 1962, con toda la enorme experiencia de los últimos años, regreso a la organización y distribución rigurosa de los elementos plásticos. Mantengo el sistema de superposición y las estructuras metálicas, pero en base a una sola preocupación: la búsqueda de la vibración pura, la transformación de los elementos materiales en luz, la descomposición de la materia rígida en materia elástica. Es toda la serie de colgantes, las "Escrituras", y las líneas curvas, que son mis últimas investigaciones. La ordenación de los elementos es estricta y de dimensiones idénticas. Si introduzco el cuadrado solo siempre el cuadrado de metal opaco, el cuadrado pierde su rigidez y se transforma en algo dúctil. Se establece la vibración pura, una relación entre las mil posibles desconocidas.

Si hoy se me preguntara ¿Y ahora qué vas a hacer? 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.

Yo no creo que mi arte refleje la ciencia. Lo que pasa es que yo creo en la ciencia del arte. El arte es una ciencia aparte de las otras. Hay dos tipos de artistas: uno que piensa que la Ciencia es más importante que el Arte, se enreda y comienza a imitar a la Ciencia; y otro que considera que el Arte es una ciencia, tan grande como la Ciencia misma, y juzga que el pensamiento humano es tan

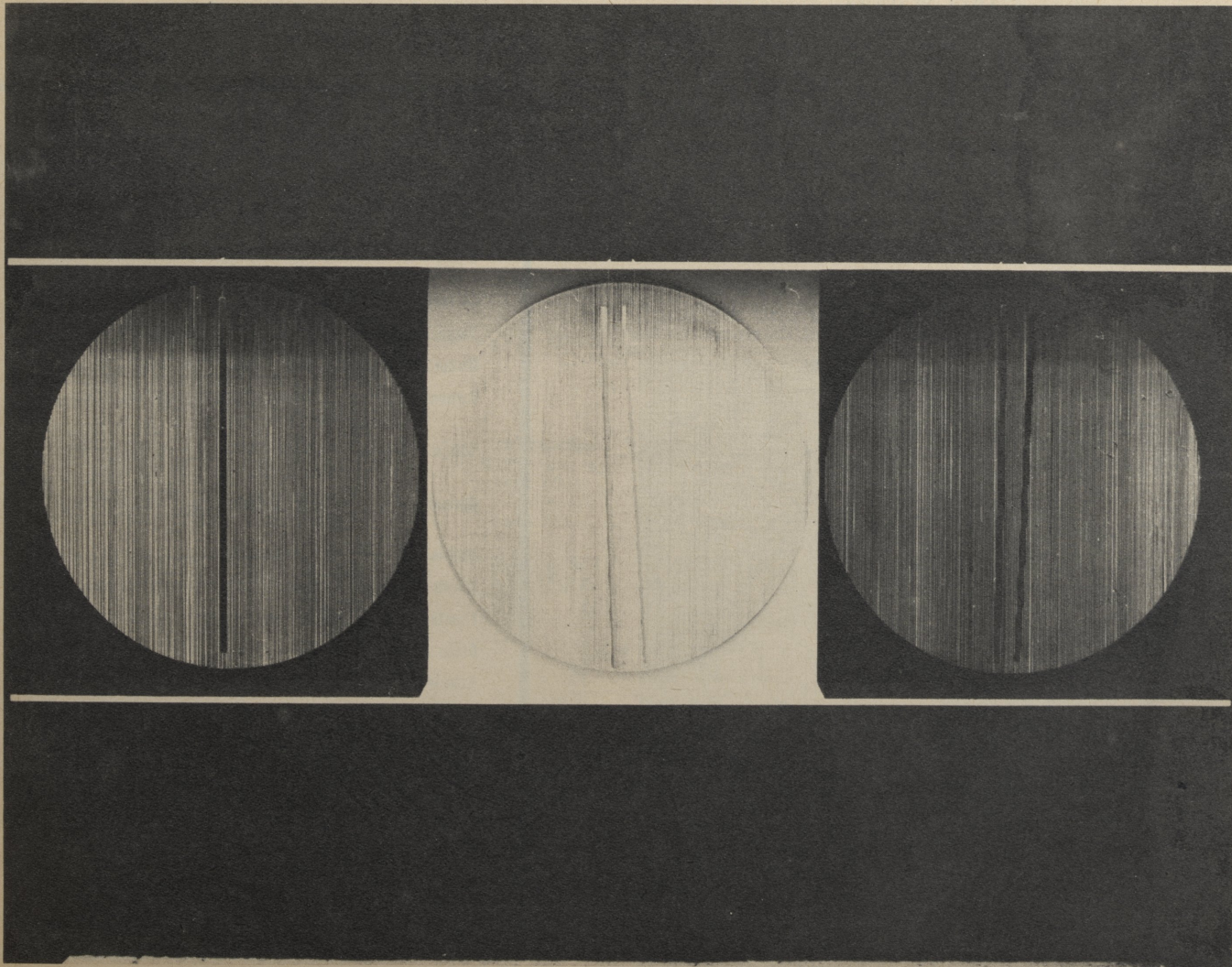
importante para la realización artística como para la exclusivamente científica. El problema es que la Ciencia es una disciplina demostrable y el Arte no lo es. Hay que considerar que la Ciencia tiene dos posiciones, una espiritual de invención pura y otra de aplicación práctica que es la que más impresiona a la gente. Es únicamente en cuanto a creación pura que el Arte y la Ciencia se encuentran.

Una de las cosas que el arte abstracto ha rechazado es el oficio, la técnica. Yo no creo que la máquina tenga nada que ver con el arte. Inclusive la máquina fotográfica no pudo reemplazar a los artistas plásticos figurativos. Además hay que pensar que si la cámara fotográfica y el cine fueron utilizados como sistemas modernos de expresión, no crearon nada en cuanto a la concepción artística y se limitaron a producir la imagen como lo hacían los artistas. En todo caso, son muy raros y contados los creadores. En ningún momento la fotografía suplantó al pintor. Bien al contrario, uno tenía la impresión que los fotógrafos realizaban composiciones al modo del artista plástico.

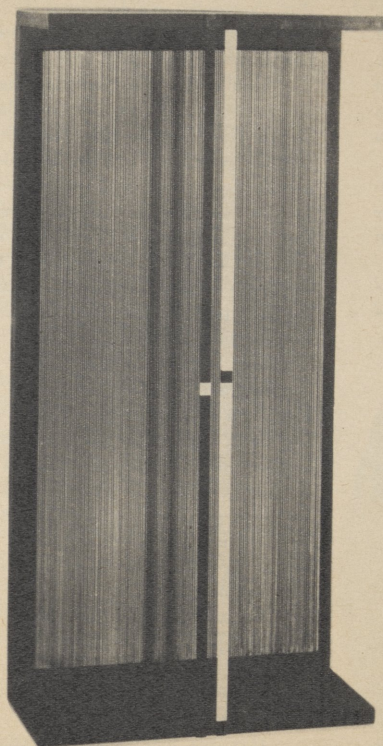
Con respecto a la máquina electrónica, yo no veo ningún peligro para el arte. Si un artista necesita de un movimiento electrónico para aclarar lo que él quiere decir, puede legítimamente hacer uso de la electrónica sin necesidad de saber cómo funciona ni cuál es su técnica. El artista recibe la técnica ya preparada, y, en general, como es el caso de Schoeffer, la utiliza a través de sus especialistas sin preocuparse cómo funciona. A él le interesa solamente que su escultura se mueva a control remoto y que pueda seguir a un grupo de bailarines en un escenario. Mientras tanto, él está en la sala como espectador.

De más en más los artistas tienden a realizar la gran síntesis de todas las artes. Indudablemente que llegarán a producirse manifestaciones "poliartísticas", pero siempre se producirá el mismo fenómeno: investigaciones aisladas de los diferentes tópicos y unidad o síntesis final.

Hay dos medios de defender mi naturaleza de pintor. El primero es de índole práctica, inmediata: una fotografía de mis obras no da ningún sentido tridimensional, es decir que el concepto tridimensional, en este caso, existe porque lo conocemos y no porque



Soto habla de SOTO



1965/"Relación blanco y negro"

lo reconocemos. El otro es de índole histórica pues el movimiento en la pintura ha sido una preocupación tan vieja como la historia y no es una ocurrencia arbitraria de nuestra época. De todos modos, yo creo que de aquí a muy poco tiempo la frontera entre la escultura y pintura llegará a desaparecer para dar paso a una manifestación integrada: ARTE PLÁSTICO TEMPORAL.

Yo siempre he creído que la Plástica (en especial la pintura y la escultura) ha sido el arte más culto, el arte más viejo de la historia. Y que de ahí arranca su avance sobre las otras manifestaciones artísticas. La música por ejemplo, que es una invención de primer orden, alcanza su mayoría de edad en el Siglo XVI con la polifonía. La plástica para entonces contaba ya con una vigorosa personalidad y conocía etapas tan brillantes como la Asiria, la Egipcia y la Griega. Yo creo que el hombre ha tenido la oportunidad de desarrollar, de comunicar, el lenguaje plástico de una manera universal, con mucha más facilidad que la tuvo en las otras ramas del arte.

El Arte Abstracto no es simbología, ni es tampoco estilización. El Arte Abstracto es una toma de conciencia que aparece justamente después de los impresionistas. La toma de conciencia del



arte contemporáneo es la invención pura. Cualquier elemento plástico es válido siempre que no sea descriptivo.

Yo no comprendo muy bien y en el fondo nunca he sabido lo que quiere decir la palabra Estética.

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. El artista no puede pedir permiso o consejo a los hombres cuyos conocimientos y preocupaciones son ajenos al arte. El es solo responsable (indudablemente en contacto con los otros creadores del arte), si es un hombre de una alta visión, realizando sus investigaciones aisladamente. Si el arte se realiza con plena categoría, inmediatamente va al gran público. Pero el gran artista no puede pensar en el público, es éste quien va a aprovechar más tarde las investigaciones del artista.

Yo sigo creyendo que la gran pintura sigue efectuándose en París. Yo no creo que la escuela americana sea la manifestación de vanguardia. Sin embargo, reconozco en el público norteamericano un interés mayor por los artistas. El artista norteamericano goza de tanta popularidad como una vedette de cine. En Europa, en cambio, el gran artista sólo es conocido por la gente especializada, salvo Picasso que es un ejemplo excepcional, fuera de serie. Yo reconozco también que los norteamericanos usan mucha fuerza de propaganda para defender a sus artistas. Pero de eso a creer que las fuentes del arte se han desplazado a Norteamérica hay un gran abismo. Si los americanos han llegado a esa corriente extraordinaria que es el Pop, no debemos olvidar que es un hijo directo del Dada.

En lo que se refiere al arte cinético, es aquí, en París, donde se encuentran y trabajan los grandes artistas: Calder, Agam, Tinguely, Buri, etc. El ochenta por ciento de las más grandes figuras de la vanguardia artística viven en Francia, y la importantísima nueva generación con artistas de la calidad de Le Parc, y el grupo de la Recherche D'Art Visuel; Cruz-Diez, De Marco, Asis y otros entre los más conocidos.

Cada vez que el Arte pretenda anquilosarse surge la voz de Dada que recuerda que el arte es creación constante.

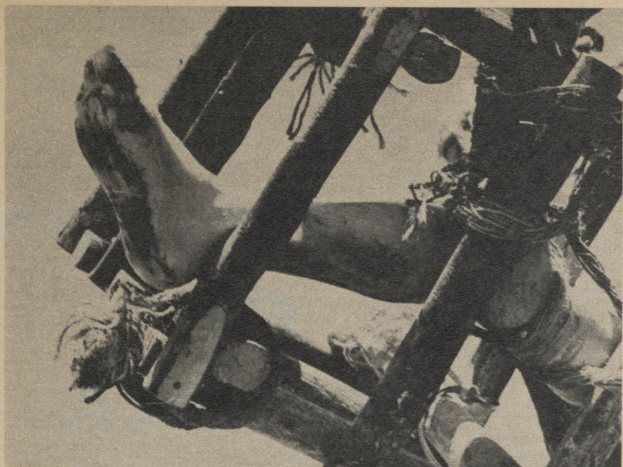
Lea en nuestro próximo SUPLEMENTO:

NOTAS PARA UN PANORAMA DE LA NOVELA EN AMERICA LATINA

publicadas simultáneamente con la Revista Nacional de Cultura

Cortázar:	RAYUELA	por Julieta Fombona
Vargas Llosa:	LA CASA VERDE	por Rafael Pineda
García Márquez:	LA MALA HORA	por Antonia Palacios
Carpentier:	EL SIGLO DE LAS LUCES	por Guillermo Sucre
Cabrera Infante:	TRES TRISTES TIGRES	por Esdras Parra
Garmendia:	LOS PEQUEÑOS SERES	por Francisco Pérez Perdomo
Bullrich:	LOS BURGUESES	por Jesús Alberto León
Onetti:	JUNTACADAVERES	por Elisa Lerner
Fuentes:	ZONA SAGRADA	por Jaime López-Sanz
Otero Silva:	CASAS MUERTAS	por Carlos González Vegas
Asturias:	MULATA DE TAL	por Salvador Garmendia
Sábato:	SOBRE HEROES Y TUMBAS	por Baica Dávalos
Del Paso:	JOSE TRIGO	por María Josefina Tejera
Guimaraes Rosa:	GRAN SERTON: VEREDAS	por Rodolfo Izaguirre

Suscríbese a la R.N.C.
Suscríbese a IMAGEN
Apartado 12.497
Teléfono 72.87.42.



GUAL Y ESPAÑA.—Director: Mario Robles



SECUENCIA "CASTRO".—Director: Jacobo Borges



SECUENCIA "BOVES"
Director:
Jacobo Borges

SECUENCIA "RODRIGUEZ
SUAREZ, EL CABALLERO DE LA
CAPA ROJA"
Director:
Mario Robles



ocurre en el mundo de la creación artística. En realidad, los procedimientos audiovisuales se usan ya en forma universal. La utilización de estos elementos para narrar sucesos históricos o para presentar obras dramáticas tenía ciertos antecedentes, como la Linterna Mágica, de Checoslovaquia, o las experiencias realizadas en Italia, particularmente la de Luigi Nonno, una experiencia operática con elementos audiovisuales. Pero en verdad se podría decir que quizás por primera vez en la historia se reúne una totalidad tan numerosa de elementos audiovisuales para preparar un espectáculo de esa naturaleza.

MUSICA, ACTUACION E IMAGEN: TRES ELEMENTOS INTEGRADOS

Hay, en el espectáculo, dos elementos de integración que juegan un papel de gran importancia junto a los específicamente audiovisuales: son el talento vivo y la música. ¿En qué sentido estos dos aspectos se integran a las imágenes? Inocente Palacios lo explica:

—Creo que es importante hablar de eso, porque a primera vista se podría pensar en un espectáculo de carácter puramente cinematográfico. En el "Homenaje a Caracas", además de la imagen fílmica y diapositiva, tiene cabida el objeto y el talento vivo. Hay una serie de escenas que son actuadas, aunque la actuación tiene una presencia reducida con respecto al aspecto fílmico. Por ejemplo, en el momento de la fundación de Santiago de León de Caracas, el propio Diego de Losada entra a caballo y funda la ciudad. En ese acto, que se lleva a cabo en el centro del Dispositivo, la gente que rodea a Losada en el momento en que se está fundando la ciudad, es el propio público que está dentro del recinto. Luego siguen los pormenores de la fundación en imagen fílmica combinados con la actuación.

—Y en cuanto a la música, ¿es ella parte esencial en el desarrollo del espectáculo, o está planteada como un punto de apoyo de las imágenes?

—No, la música está especialmente escrita para el espectáculo. Es una música que responde plenamente al carácter actual, moderno, vivo, que tiene el espectáculo. Se utiliza la electrónica, pero no con carácter limitativo, puesto que también se introducen elementos de nuestra música tradicional y popular.

EL ESPECTADOR COMO PERSONAJE HISTORICO

La participación activa del público en la historia que se desarrolla en el Dispositivo es uno de los aspectos que más llaman la atención en este "Homenaje a Caracas".

Creemos que por primera vez en nuestro país se realiza a nivel masivo, un ensayo de esta naturaleza: los espectadores actuarán como la gente que rodea a los actores en los momentos culminantes de la historia, y como tal, participarán en las decisiones y deliberaciones. ¿Cómo será posible lograr que el público se identifique con su personaje y que no se quede en su papel de simple espectador? Respecto a esto, declara Inocente Palacios:

—Nosotros haremos el mayor esfuerzo para que el público se sienta casi totalmente integrado al espectáculo. Claro está que esto no ocurrirá permanentemente, porque, frente a la imagen fílmica, inevitablemente el público se sitúa en posición de espectador. Pero mezclándose a la imagen fílmica y en momentos en que el talento vivo no actúa como elemento principal, se efectuarán pequeñas actuaciones dentro del público, permitiéndole a éste, obligándolo casi, a sentirse como formando parte de esa acción.

—¿Tal como en el caso de la fundación de la ciudad?

—Exactamente. Y también, por ejemplo, en el acta del Congreso del 5 de julio. Este hecho se produce simultáneamente en todas las pantallas que rodean el Dispositivo; pero se produce en una forma tan particular, que los personajes que formaban parte de ese acto, situadas a bastante distancia una de otra, de pantalla a pantalla, obligan al público a sentirse como barra, como espectador, participando en el hecho histórico en forma activa y no contemplativa.

PRESENTAR LOS HECHOS FUNDAMENTALES

Este aparato monumental, desde el punto de vista estético y estructural, está destinado fundamentalmente a narrar la historia de Caracas. Se ha pensado, con razón, que las dos horas y media de duración del espectáculo no son suficientes para una exposición detallada de la vida de la ciudad. ¿Veremos, entonces, solamente los hechos más significativos sin una hilación que les permitan dar una idea global del transcurrir histórico? ¿Veremos un recuento cronológico de los hechos? ¿O se nos brindará una imagen de la ciudad inspirada en los momentos culminantes de su vida? Inocente Palacios nos responde, dándonos una explicación de cómo funcionará la narración histórica:

—El personaje central en el espectáculo es la ciudad contemporánea, la ciudad que se está hoy construyendo, proyectada hacia el futuro. Y de esa presencia permanente de la ciudad moderna, utilizando la trasposición del tiempo y la simbología, el espectador se ve continuamente trasladado a situaciones del pasado. Estas situaciones históricas están narradas objetivamente, sin ningún criterio interpretativo. Con ellas se trata de dar una visión lo más completa posible del hecho tal como ocurrió, dentro de las amplísimas posibilidades que brindan los medios audiovisuales.

—¿Y en cuanto a la limitada duración del espectáculo?

—El cálculo de dos horas y media para la duración del espectáculo, es muy relativo. No tendría nada de extraño que, debido a la gran cantidad de material que hemos acumulado y debido a la importancia de innumerables hechos históricos, hubieran elementos distintos en ambas tandas, y en una función se presenten ciertos hechos que no figurarían en la otra, y viceversa. Eso no podrá saberse con precisión hasta el momento en que montemos el espectáculo en el Dispositivo.

—Usted ha dicho que los hechos históricos serán presentados objetivamente. De todos modos, en un resultado final, global del espectáculo, ¿podría encontrarse una particular concepción de la historia de la ciudad? Es decir, en definitiva el espectáculo ¿pretendería demostrar algo?

—Más que demostrar, el espectáculo quiere presentar. Presentar los hechos fundamentales de la historia de nuestra capital. Pero, indudablemente, la historia de la capital refleja la historia de la formación de nuestra nacionalidad: es la historia de un pueblo que fue colonizado, que luchó por su independencia y la conquistó y que trata de afirmarse no sólo en el presente, sino proyectarse hacia el futuro. Si esto puede considerarse como una concepción de la historia, estamos de acuerdo: queremos dar la idea de un pueblo que va en marcha hacia el futuro, que cada vez afirma más sus conquistas logradas en la vida pública, en la vida intelectual, en la vida cultural, en las ciencias, las artes, el pensamiento, todo lo que constituye las expresiones de más alta calidad de la actividad humana.

MIL CUATROCIENTOS ESPECTADORES POR TANDA

En un enorme terreno plano de 50,000 metros situado en la zona deshabitada de El Conde, lo cual nos da una idea de sus proporciones, será montado el Dispositivo del espectáculo "Homenaje a Caracas". Este Dispositivo estará rodeado de una llamada "zona férrea", lugar de atractivo y descanso para los espectadores que esperan su turno al espectáculo. La creación de esta "zona férrea" está a cargo del pintor Alejandro Otero y un equipo de colaboradores. Alejandro Otero la ha concebido como un conjunto de estructuras funcionales, ágiles y vibrantes, de una alta calidad plástica en las cuales se utilizarán también elementos audiovisuales. Esta zona está proyectada para que se complemente, desde el punto de vista estético, dinámico y plástico, con el carácter general del espectáculo. Habrá allí kioscos, exposiciones de pintura y libros, un café concierto, restaurante, concursos...

—La creación de esta "zona férrea" —dice Inocente Palacios— permitirá que permanezcan en el espectáculo, además de las 1.400 personas que están presentes en la función dentro del

●●●●● **Dispositivo**, centenares de espectadores más. Creo importante decir que éste será un espectáculo de un profundo contenido popular, un espectáculo concebido para grandes masas.

CIERTO ALIENTO LOYCEANO

A simple vista, un espectáculo de tal magnitud debe plantear problemas técnicos de enorme envergadura. Para solucionarlos, se ha apelado a los medios más modernos y experimentados. Es interesante ver cómo se ha resuelto el problema de la acústica, en un recinto tan espacioso y una zona plana como El Conde. En este sentido nos dice Inocente Palacios:

—El problema de la acústica ha sido resuelto mediante la consulta de un ingeniero especializado en acústica, de un técnico electrónico y de un músico como Azuar, especializado en música electrónica. Esta estudiado en todas sus limitaciones y posibilidades, y tenemos el convencimiento de que resultará perfecta. Aunque la acústica siempre ofrece pequeñas sorpresas. Pero, como el espectáculo será montado con un mes de anticipación a su apertura al público, habrá tiempo de hacer cualquier corrección en materia de acústica para que el sonido se transmita en igual intensidad a todos los espectadores y no sea un elemento que perturbe en ningún momento ni la imagen ni las actuaciones.

—¿Qué medios se han utilizado para lograr la sincronización de un aparato tan complejo como el de este espectáculo?

—Se utiliza fundamentalmente un sistema humano, puesto que es el hombre quien crea el sistema mecánico. Pero, en verdad, el espectáculo funciona de manera automática, gracias a la participación de cerebros electrónicos, manejados por técnicos contratados al efecto.

—Y en cuanto a la simultaneidad, ¿no han previsto ustedes que esta simultaneidad de elementos vivos y audiovisuales pueda resultar un poco agobiante para el público?

—No lo creo. En realidad, en la vida corriente uno vive permanentemente frente a la imagen múltiple. Nosotros tenemos una pequeña maqueta en nuestras oficinas, con la cual hacemos experiencias en este sentido. Cuando presentamos esa maqueta a los visitantes les ponemos un ejemplo que nos parece muy claro: el de una persona que conduce un automóvil por una calle. Esa persona va hacia un sitio determinado y su atención fundamental está concentrada en esa dirección que lleva. Sin embargo, lo rodean una cantidad de hechos, de sonidos, de imágenes, a las cuales el conductor no puede sustraerse. Eso mismo ocurrirá en el espectáculo: cualquier secuencia histórica tendrá su elemento central; las demás imágenes tenderán a complementarla.

UN CENTRO PERMANENTE DE EXPERIMENTACION AUDIOVISUAL

Diez meses permanecerá montado el espectáculo "Homenaje a Caracas". Creemos que su realización tiene la importancia fundamental de demostrar que nuestros técnicos y artistas están en capacidad de brindarnos un espectáculo que compite en calidad y significación con las grandes realizaciones extrajeras. Inocente Palacios está plenamente de acuerdo con esta idea.

—"Creo que ese es uno de los logros del espectáculo. Creo también muy importante decir que con nuestro experimento hemos propuesto una nueva manera de enseñar la historia. Esto es muy importante".

Finalmente, quisimos saber hasta qué punto puede pensarse en una posible perennidad del espectáculo. Su Director General dice:

—Sí, en este sentido están planteadas varias posibilidades: realizar, con la gran cantidad de material fílmico acumulado, una serie de obras unitarias, de largo metraje sobre los sucesos históricos que narra el espectáculo. Por otra parte, considerando el **Dispositivo** como un escenario, presentar en él otras narraciones históricas u obras teatrales. También es posible desmontarlo, para presentar el mismo espectáculo en otra ciudad. Son muchas las posibilidades. Creo que lo más importante será el hecho de que probablemente el Consejo Municipal utilice estos valiosos equipos para construir un gran centro de experimentación audiovisual que funcionaría en forma permanente.

M. F.

CAMILLE PISSARRO EN VENEZUELA



ALFREDO BOULTON

CAMILLE PISSARRO EN VENEZUELA

RAFAEL PINEDA

LA bibliografía de Camille Pissarro tendrá que ser necesariamente ampliada y revisada por lo que respecta a los años de formación antillana que preceden a su identificación con la escuela impresionista francesa, a la luz del libro *Camille Pissarro en Venezuela*, en el cual Alfredo Boulton registra el extraordinario descubrimiento de más de doscientas pinturas, conservadas por colecciones caraqueñas e inéditas hasta ahora en su mayoría, del artista a quien Cézanne calificaba de "humilde y colosal", y de su segundo maestro, el danés Fritz Melbye, confundido por la crítica con el hermano de éste, Antón.

Las piezas analizadas por Boulton, creyones, aguadas, tintas chinas y óleos, tienen diferente procedencia: cincuenta apuntes de Pissarro adquiridos en 1959 en la Galería Debourg de París y donados por la Creole Petroleum Corporation al caraqueño Museo de Bellas Artes; más de cuarenta apuntes y acuarelas de Pissarro y otros tantos de Melbye, adquiridos en 1965 en la Galería Hammer de Nueva York por el Banco Central de Venezuela; el legado de la viuda de Pissarro al Museo Ashmolean de Oxford, y varias colecciones particulares caraqueñas.

De los doce a los diecisiete años, Pissarro, nacido el 10 de julio de 1830 en la posesión danesa Charlotte Amalie, se prepara en París para la carrera del comercio a la que lo destinan los intereses familiares; pero, al mismo tiempo, practica el dibujo aleccionado por Savary, el patrono de la pensión que lo hospeda, aficionado al arte. "Pinta lo real" y "sobre todo, pinta las matas de coco", le recomienda Savary cuando el estudiante, requerido por el deber filial, debe retornar a la isla a compartir la responsabilidad de

los negocios con el padre. En los ratos libres dibuja la vida portuaria.

En una de esas horas de expansión se produce el casual encuentro con Melbye, pintor trotamundos que ya ha residido casi dos años entre Caracas y un hato llanero, y cuyo influjo revela un nuevo e inesperado aspecto de la personalidad del joven artista: el arrojo para decidir por sí mismo, en nombre de su verdadera vocación, sin contemplaciones de ninguna otra naturaleza. Y a continuación, el aprendiz que así pone fin a sus añoranzas cada vez más acentuadas de un maestro, sigue a Venezuela a Melbye, se somete a su tutela, que se prolongará dos años.

Sin restarle encanto romántico a la experiencia frente a la naturaleza venezolana, el testimonio de esa etapa debido al propio Pissarro, y además de la situación ética conflictiva, que no mejora de ninguna manera con el cambio de ambiente, acusa una dramática inconformidad por parte del pintor que no se puede explicar de otra manera sino como directa consecuencia de los precarios estímulos plásticos, para una sensibilidad en pleno proceso de formación, ofrecidos a la misma por la Caracas de la época.

En este sentido interpreto el pensamiento pissarresco cuando dice: "Encontrándome en Saint-Thomas en 1852, empleado de comercio bien remunerado, no



AUTORRETRATO (dibujo a tinta) 1888

he podido soportar más, y sin pensarlo mucho abandoné todo y huí a Caracas para romper con las ataduras que me ligaban a la vida burguesa."

Más adelante añade, en un tono que afirma la integridad artística y moral de la fuga y su evolución en un solo principio activo: "Lo que he sufrido es increíble, pero he vivido; lo que sufro actualmente es terrible. Sin embargo, creo que no dudaría, si tuviera que recomenzarlo de nuevo, en rehacer el mismo camino." Como es natural, la situación de mayor intolerancia deriva de la problemática del impresionismo propiamente.

Boulton reconstruye, en forma que a mí me parece demasiado lisonjera desde un punto de vista caraqueño para ese momento en particular, inocuo por lo que respecta a la pintura, la Caracas monaguera en la que Pissarro y Melbye pronto fueron invitados a socializar con la gente culta, inclinada preferentemente a las manifestaciones musicales y a la tertulia literaria.

"Las librerías mantenían existencias de magníficos grabados de los más famosos pintores modernos, como lo eran Horace Vernet, Gerard Girodet, Leon Cogniet, así como también vendían colecciones de imágenes de santos y de historia profana pintada al óleo", escribe Boulton. En otras palabras, los recursos oleográficos de la ciudad en nada podían interesar a un espíritu anhelante de conocimiento, de la lección arquetípica, de la altivez de miras como el de Pissarro. Caracas, para decirlo con Enrique Planchart, era "un campo estéril"; la pintura había sido reducida a simple servidumbre didáctica por las ciencias naturales; los Carmelo Fernández, los José Antonio Carranza, concluido el más interesante ciclo de los pintores barrocos coloniales, no superaban un nivel de artesanía de circunstancias que difícilmente podían mejorar las tímidas, provincianas previsiones tomadas por las autoridades; y faltaban todavía muchos años para que quisiera el medio se academizar con el arte neoclásico de Tovar y Tovar, quien viaja a París precisamente poco antes del arribo de Pissarro.

Melbye halaga en buena parte a la clientela del taller, mientras Pissarro toma apuntes de la ciudad y sus ruinas; fija con candor y nobleza tipos y escenas populares (con preferencia que lo asimilará rápidamente a la temática social en que se orientará, a través de Millet y de Courbert, buena parte del impresionismo, y predisposición que celebra el elogio cezanniano citado antes); incursiona a los

alrededores, al paisaje y a la flora; de todo lo cual acumula impresión tras impresión (el mismo método progresivo y comparativo que conservará en Francia) con un ejercicio que agiliza su mano en una caligrafía sucinta, vibrante, relampagueante, luminosa. A este respecto anota Boulton, en lo que coincide con otros críticos: "Cuando Cézanne se refería a la buena suerte que había tenido su amigo (Pissarro) por carecer de maestros, lo decía pensando en lo que significaba la afectada enseñanza académica de entonces, tan alejada de la que recibió Pissarro al lado de Melbye, con quien aprendió a ver y a dibujar la naturaleza, la gran maestra de la pintura, la gran proveedora de las sensaciones."

Con monotonía compositiva, Melbye divide el cuadro con

una diagonal de ascendencia flamenca, que anima, sin embargo, cierto clima romántico que no ha terminado todavía de eliminar la imperturbabilidad de la escuela neoclásica. Pissarro, más joven, más atrevido, menos comprometido, avanza decididamente hacia una escritura más agilizada cuando se trata de ensayar la índole musical de la línea, y, lo que es más importante todavía, no retrocede ante las primeras pruebas de captación de los valores atmosféricos, con lo que se anticipa o coincide con quienes serán sus compañeros impresionistas.

Para entonces es posible establecer la precisa demarcación entre la obra de los dos artistas, momento en que Pissarro, gran visionario como era, siente la necesidad de apartarse de la guía, indudablemente genero-

sa, de Melbye, y emprender la conquista de más amplios horizontes. Entonces anuncia a través de un periódico: "Camilo Pizarro (todavía firmaba así) parte para ultramar." Pero ya ésa es otra historia.

La lujosa impresión del libro de Boulton, cuya importancia será señalada, sin duda, en la historiografía del arte, fue hecha en la Editorial Arte, gracias a la colaboración conjunta del Banco Central, la AVENSA, la Creole y la Compañía Shell de Venezuela. Gran lástima que su costo excesivo haya obligado a los editores a reservar su distribución únicamente a los especialistas. ¿Por qué no hacer, entonces, una edición accesible al público en general? Igual conveniencia es aplicable al resto de la obra de crítica de Boulton, fundamental para la comprensión del arte venezolano.

EL TRIUNFO DE LO EXTRAÑO

EN alguna oportunidad hemos saludado la publicación de *Dóulos Oukóon*, primer libro de relatos de Jonuel Brigue (seudónimo detrás del cual se oculta el escritor José Manuel Briceño Guerrero). Ahora, con la aparición de *Triandáfila*, no podemos menos que afirmar la impresión que nos produjo aquella breve novela de claves, crónica inverosímil o documento fantástico que evocaba el silencio del infinito. Saludamos a *Dóulos Oukóon* porque era la incursión de una nueva temática en nuestra literatura, la exploración de una realidad que por muy ajena que parezca poco a poco se ha ido haciendo sensible al lector común a través de escritores como H. P. Lovecraft, Ray Bradbury, Arthur Clark y (¿por qué no?) Jorge Luis Borges.

Esta realidad a que se refería *Dóulos Oukóon* parte de la matemática pura, de la astrofísica, de la técnica mezclada a mitos y literaturas orientales. Aquel pequeño volumen nos sorprendió no sólo por su temática, sino también por su lenguaje, por la precisión y pureza en el uso de ese lenguaje en cuya unidad encontramos el sello de un escritor desconocido. Casi nos agotamos haciendo desesperados intentos por ubicarlo literariamente, tal como nos sucede ahora con *Triandáfila*, su segundo libro. Acaso lo más importante no sea ubicar este volumen dentro de un rótulo, tal vez por esa vía nos enfrentaríamos a un problema de pura forma y lo que es más esencial, su estructura, su estructura idiomática, su fondo lleno de exigencias imaginativas, la disposición del texto mediante palabras claves que aluden a algo más recóndito, se perdería o se desvirtuaría. La historia que quiere relatarnos Jonuel Brigue, porque en realidad se trata de una historia, tiene como fundamento la identidad de Adam Lilit, guerrero que se halla en el centro de una contienda de carácter cósmico cuyos dos bandos están divididos entre dos entidades o dioses poderosos: Triandáfila, que representaría el aspecto o una zona de lo femenino, e Ialdabaoth que encarnaría lo masculino, con todo su señorío extrahumano. Esta fábula alucinatoria, construida con valores matemáticos y geométricos, nos lleva a conocer la agonía y muerte del personaje a través de diez fragmentos titulados, no por azar, con palabras como *álef*, *bet*, *guímel*, *men* y que aluden a escalas en el proceso mortal de Adam Lilit. El propio Lilit se nos describe en el prólogo que abre el volumen como una criatura de agudas imprecisiones personales: En su cuerpo había algo de heterogéneo e incoherente. Muchos rostros combatían en su rostro, parecía el producto de un mestizaje fracasado en que los ancestros conservaran in-



Dibujo de Max Ernst

dividualidad y se disputan el campo facial sin que ninguno lograra dominar mas de uno o dos rasgos.

Vemos entonces cómo Adam Lilit encuentra su agnía, cómo es perseguido por las fuerzas a las cuales no pertenece, cómo, al final, un emisario de Ialdabaoth, cuyo nombre pronuncia en el instante mortal, le destroza la garganta, firme y amorosamente, con una *ancha hoja de piedra*. Adam Lilit es la esencia perecedera del hombre, pero esa esencia ya purificada (¿cómo esto es posible?), alucinado por cifras que niegan su verdad, su esperanza o su desesperación. La condición de esta fábula es la imaginación y el lenguaje técnico. Jonuel Brigue demuestra poseer un conocimiento de zonas tan ajenas a la literatura como las matemáticas y la geometría, demuestra saber utilizar ese lenguaje de formas y, sobre todo, el atractivo que encierra el saber algebráico, atractivo que él sabe evocar mediante frases brillantes, frías transposiciones del sueño y de su propia conciencia. Es fácil perderse en este laberinto cavado dentro de bloques de granito, acaso los vapores que se desprenden de esa piedra donde está ubicada Triandáfila sean venenosos o al menos contribuyan a nuestro naufragio, acaso nos insensibiliza todo ese infra o supra mundo multidimensional donde se conjugan la literatura fantástica, las ciencias, las religiones orientales, el conocimiento autónomo de zonas dispares de la percepción. Este breve libro representa el triunfo de lo extraño, de lo extraordinario, mucho más que una mera incursión de un tema virgen en una literatura que posee todavía vastas extensiones desérticas o zonas sin explorar. Así como representante de lo extraordinario, Jonuel Brigue o José Manuel Briceño Guerrero, aparece como un exponente de lo que se ha dado en llamar literatura de evasión. Todo ello no son más que fórmulas, porque en realidad Triandáfila narra el poder de las fuerzas oscuras que se ciernen sobre el hombre, la guerra supereal que devela las bajas contiendas armadas donde el hombre asesina por derecho propio, el vigor agobiante que adquieren los instrumentos técnicos sobre la vida individual.

E. P.

"BLOW-UP" es el punto final de toda una larga exposición temática. Teoría que el autor afina y define en lento proceso de depuración a través de toda su obra. Con esto no pretendemos afirmar (como es usual) que después de éste film, Antonioni nos habrá dicho todo sobre sí mismo y tendrá que cambiar para seguir interesándonos. No.

Creemos sinceramente que seguirá haciendo bellos films y continuará hablándonos de su mundo, de sus personajes, sin temor de aburrirnos o de no interesarnos. Existe al respecto una bella frase de Federico Fellini: "Siempre hacemos el mismo film". "Blow-up" es el punto final sencillamente porque completa una tesis, porque con ésta obra el realizador italiano pareciera querer concluir una polémica, descender al centro de la discusión teórica o más sencillamente aún, aprovechar la coincidencia de la anécdota (el cuento de Cortazar) para decir algo que siempre estuvo implícito en su obra pero que nunca enfrentó directamente. Por esto creemos que "Blow-up" es una obra de tesis donde todo funciona con precisión helvética y donde con un poco de paciencia vemos llegar a su justo sitio el desarrollo esperado de las premisas, que sin embargo mantiene todo el sabor de su incógnita. La clasificación de "cine de tesis" (toda su obra lo es) no va entendida en el sentido peyorativo que se le puede dar al término; por el contrario en una obra donde se transparentan nítidamente las intenciones del autor, donde el director abandona sus habituales modos narrativos (renuncia al plano-secuencia como condicionador de la emotividad) para ceñirse a la anécdota argumental dejándose sumergir en el flujo de los acontecimientos que avanzan en progresión dramática hacia un final necesario y no relativo, donde el protagonista al final, con sus actos deja de ser una pura posibilidad para ser una realidad efectiva. Entonces "Blow-up" es una obra de tesis, no por lo que tiene de programática sino porque nunca como en ella Antonioni ha querido redondear definitivamente el arco total de toda una concepción estética y filosófica. Hasta el "Desierto Rojo", aparentemente el centro de la temática del realizador de Ferrara es la incomunicabilidad. La soledad ontológica del ser humano. Una soledad absoluta, una incapacidad para la inter-relación, definitiva. Al igual que Camus, repite: "El hombre es un extranjero hasta para sí mismo". El ser humano es un singular absoluto". No puede entrar en contacto consigo mismo, con los demás, con la realidad por lo tanto no puede extraer de esta última, nada que le

sirva para destruir su aislamiento ni modificar su condición. En "Blow-up" se lanza a demostrarnos por qué en el mejor de los casos el hombre no puede modificar ni tampoco influir la realidad que le circunscribe. La anécdota nos cuenta cómo un fotógrafo convencido de estar retratando una lírica y bucólica escena de amor, que le servirá para cerrar con broche apacible un álbum de violentas fotografías (a través de las cuales Antonioni aprovecha para señalar cómo también ellas pertenecen a una realidad deformada o conformada por el ojo humano y cómo no basta una intención socializante para captar la realidad), en verdad ha fotografiado la ejecución a sangre fría de un asesinato. El joven fotógrafo, prototipo de una generación de vencedores que ya empieza a ser casi un grupo étnico, cae en sospechas de que algo no funciona por la desorbitada angustia de la mujer que ha fotografiado. Siguiendo su intuición realiza ampliaciones sucesivas del negativo impreso hasta formar toda una secuencia donde vemos claramente cómo el amante o el marido de la mujer del parque es asesinado por alguien que se esconde en el bosque cercano. ¡La moraleja salta a la vista! La realidad percibida por los sentidos humanos y hasta por los medios mecánicos en primera instancia, se muestra falsa, imprevisible, inaferrable. ¿Cómo puede entonces el hombre especular a partir de sus contactos con la misma, cuando en verdad no conoce sus formas definitivas y está imposibilitado para aprehender su auténtica naturaleza? Para Antonioni esta demostración es vital porque ella sostiene por la base toda la estructura filosófica de su obra anterior. Más adelante en la secuencia del club de jóvenes, el realizador precisa aún más su pensamiento. Nos hace ver cómo el juicio cualitativo que ejercemos sobre las cosas no está en relación directa con el valor intrínseco del objeto sino con nosotros mismos. Recordemos que los pedazos de la guitarra rota tienen un valor incalculable para el grupo de jóvenes que escuchan religiosamente los sacerdotes del nuevo ritmo y sin embargo no valen nada para los jóvenes que los recogen en la calle y que desconociendo su procedencia "divina" los arrojan despectivos. En las secuencias finales, casi a ritmo cronometrado, demostrando una apabullante madurez narrativa, el autor nos conduce hacia las conclusiones matemáticas de sus premisas; al joven fotógrafo la realidad se le escurre irremediablemente, no es creído por nadie, las pruebas desaparecen y la que le queda ha sido a su vez tan deformada por el medio mecánico que también ella puede ser una realidad cualquiera, una

prueba de cualquier cosa, es decir no sirve para nada. En medio de esta confundida soledad, después de haber deambulado a través de una posibilidad de realidad (los jóvenes morfinómanos) con lo cual Antonioni pareciera querer decirnos al igual que Renán: ¿Será quizás triste la realidad? o que Rimbaud: "Lo que no sabemos de ella es quizás horroroso"; el joven fotógrafo llega hasta el parque donde se encuentra con los "mimos" que inician su silenciosa y alborozada pantomima. Fingen jugar al tenis. El protagonista les observa, divertido, benevolente. No participa, observa. No cree. Y mientras él no cree el juego es sólo una farsa, no existe como realidad, pero cuando atendiendo a las súplicas de la joven va y recoge la pelota fantasma para devolverla a la cancha con gesto vigoroso, realiza entonces una toma de conciencia, casi un acto de fe. Ha decidido hacer de la farsa una realidad, su realidad, aun aceptando la que se le propone, porque es él, sólo él como ser humano quien determina lo que es la realidad o por lo menos la suya individual. Sólo entonces en la columna sonora comenzamos a escuchar el golpeteo de la pelota contra el suelo y contras las inexistentes raquetas. El hombre ha creado su realidad, ella existe sólo en la medida dada por la condición humana. A pesar de su apariencia "Blow-up" no es la obra de un Antonioni nuevo, ni siquiera diferente; no nos dejemos engañar por algunos personajes o situaciones de aparente corte felliniano (también las esqueléticas modelos le sirven para demostrar cómo la realidad puede ser construida por el hombre, cómo se está llegando a través de la destrucción de la belleza femenina a una alinación del sexo imponiendo un ideal asexual, andrógino); ni porque al contrario de sus obras anteriores el autor confiera mayor peso y vitalidad a un personaje masculino, ni aún más porque pareciera que la incomunicabilidad no estuviese en el centro de sus búsquedas en esta obra. Las diferencias de carácter formal se justifican claramente porque Antonioni inventa continuamente sus medios expresivos en función del contenido diverso que tiene en las manos, sin intentar imponer a todas sus obras una manera de hacer "a la Antonioni". Desde el punto de vista temático ya hemos demostrado cómo el realizador italiano no hace sino asentar definitivamente su mundo de ideas.

"Blow-up" es un hermoso film. Pero sobre todo es una obra de madurez. Probablemente no posea la alucinante e inspirada belleza de las imágenes del "Desierto Rojo" pero es una obra más importante. Vigorosa. Definitivamente madura.

"BLOW-UP" de ANTONIONI



JULIO CESAR MARMOL

MICHELANGELO ANTONIONI

ante la prensa

Inmediatamente después de que "Blow Up" acaparó la "Palma de Oro", tal como es ya tradicional en el Festival de Cannes, se celebró una conferencia de prensa, a la que asistió, además del realizador italiano, la primera figura femenina de la película, Vanessa Redgrave, quien obtuvo, en 1966, el premio a la mejor interpretación en este mismo certamen. Hoy ofrecemos a nuestros lectores la transcripción de la grabación de esa conferencia.

ELIO MUJICA

Numerosos aplausos que se prolongan por espacio de algunos minutos reciben la presencia de Antonioni y Vanessa Redgrave. Más de cuatrocientos periodistas, apaltonados de cualquier forma, y otros tantos que no han podido entrar, forman el expectante público de la conferencia de prensa que más interés ha suscitado entre los asistentes al certamen. El primero en tomar la palabra es el mismo...

ANTONIONI. — Con referencia a este film les ruego que hablen tan sólo de lo que concierne a la técnica, es decir, mi trabajo material; del color, por ejemplo; de cuantos inconvenientes y problemas he tenido que resolver durante su filmación; pero necesitaría otra película para contarles lo que he querido decir con "Blow Up", si es que ustedes no lo han entendido.

—Una primera pregunta: ¿material, como usted solicita? ¿Qué quiere decir "Blow Up"?

ANTONIONI. — Ampliación; es la ampliación fotográfica. (El argumento del film gira en torno a una serie de fotografías tomadas de incógnito, que, una vez reveladas y ampliadas, muestran un posible asesinato).

—¿Cuánto tiempo invirtió en la preparación, rodaje y montaje de la película?

ANTONIONI. — Estuve unos cuatro meses visitando a Londres antes de escribir el guión, para conocer la ciudad, sus gentes, su forma de vivir. Dos meses invertimos en la elaboración del guión. El rodaje duró dieciséis semanas, y el montaje, quizás un mes.

—¿Hasta dónde ha sido fiel a la obra literaria en la que se ha inspirado el guión?

ANTONIONI. — Tuve la idea de hacer este film leyendo una historia corta que hablaba de un fotógrafo que descubre algunas cosas

a través de unas fotografías, pero el argumento del film es totalmente diferente. En aquella se habla de que el fotógrafo es un homosexual; en fin, es una historia muy distinta que no me interesó. Entonces yo escribí otra historia, que es la de "Blow Up".

—¿Asimiló usted la forma de trabajar de los técnicos ingleses, o ha supuesto un handicap el trabajar en un país extranjero?

ANTONIONI. — Fue muy estimulante, porque resultó un gran handicap. Sólo tuve a mi colaborador habitual —el cameraman—; el resto del equipo era inglés. La dificultad para controlarlo todo se vio acrecentada por las distintas costumbres de los técnicos. Pero lo más terrible fue no poder saber jamás si todos los que trabajaban conmigo me decían la verdad o no. En cuanto a otro tipo de dificultades, existía para mí la incógnita —por ejemplo— de no saber exactamente cómo resultarían los exteriores una vez filmados. En Italia yo sé, más o menos, cómo podrá quedar un set exterior por la tarde o bien por la mañana. En Londres, no.

—¿Ha tenido usted más dificultades con el color en esta película que en "Deserto Rosso"?

ANTONIONI. — Son dos problemas completamente distintos. En "Deserto Rosso" fue a través de los ojos de una mujer, en determinada secuencia, que yo vi las cosas. He aquí la razón de aquella deformación del color. En el caso de "Blow Up" tratamos la historia de un fotógrafo, es decir, de quien cree ver la realidad tal como es él. He procurado tomar la realidad tan fielmente como me ha sido posible. Por ello a cada escena he intentado darle el color justo hasta el punto de que desearía que, una vez finalizada la proyección, el público olvidara que el film es en color.

—Sin embargo, ¿no ha influido el clima, el ambiente, la luz de Londres en el color de su película?

ANTONIONI. — Bueno, cuando uno llega a una ciudad extranjera recibe mil impactos distintos. Es el color de las casas, las formas, la densidad, el ritmo, todo produce un shock que luego, al filmar, debemos resumir en dos, tres, cuatro, cinco planos. Entonces es necesario que la calle que se muestra, las cosas o el paisaje que se muestran resuma todas estas impresiones. Londres es una ciudad muy coloreada que contrasta totalmente con su cielo gris y su clima imprevisto. Luego no puede extrañarnos que, al doblar una esquina, nos encontremos con una casa

pintada de azul, o verde, o rojo. En otras secuencias el color puede seleccionarse en función psicológica. Por ejemplo, cuando el personaje principal penetra en la casa de color rojo. Se escogió aquella casa porque los espectadores, al verla, recibirían un impacto de sobrecarga, tal como yo deseaba dibujar el personaje en aquellos momentos. Había que darle una carga muy fuerte al fotógrafo y yo sé que los espectadores reaccionan así delante del color rojo.

—¿Qué fue lo que le decidió a escoger a Vanessa Redgrave para protagonizar el personaje femenino de este film?

ANTONIONI. — Antes de rodar la película desayuné con Vanessa. Ella me pidió, naturalmente, algunos datos sobre su personaje. Yo intenté explicarle lo que pensaba de él. Y me respondió: "¿Sabe usted por qué quiero y me gustará hacer este personaje? Pues porque no sé nada de él. Es la primera vez en mi carrera que me encuentro ante algo parecido. Esto me interesa mucho". Yo creo que es un personaje muy difícil de interpretar. Precisamente porque no se sabe nada de él, ni de dónde viene. Era algo tan difícil, que sólo una

actriz tan extraordinaria como Vanessa podía resolver. Ella está totalmente precisa en su papel.

(Aquí intervino Vanessa para continuar la respuesta).

VANESSA. — A pesar de que en mi carrera he tenido momentos muy agradables y papeles que me han permitido desarrollar todo mi entusiasmo por el cine, creo que nunca he sido más feliz ni he vibrado tanto como actriz cuando he sido dirigida por Michelangelo.

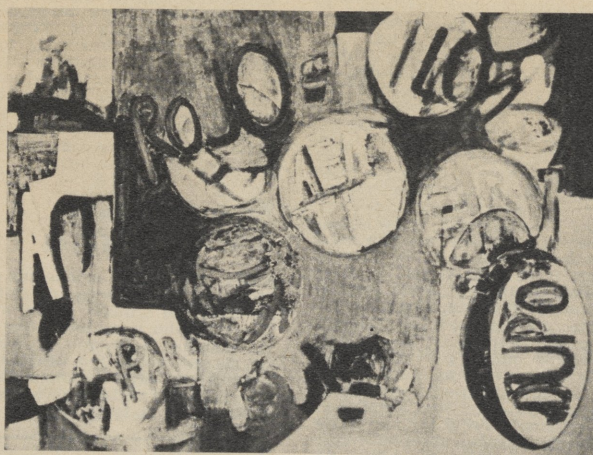
—¿Existe algún motivo particular para que la película fuera dada en Londres?

ANTONIONI. — No, desde luego. Podía haber sido filmada en París o en Nueva York. Pero también creo que el personaje es bastante importante hoy en Londres.

—Al ver nuevamente su película me ha parecido notar que en la secuencia de las dos menores y el fotógrafo ha habido un corte con referencia a la copia que he visto en Londres.

ANTONIONI. — Creo, señora, que usted ha querido ver más de lo que hay... (Risas y aplausos).

La pregunta había sido formulada por una periodista de edad madura.



AGLAYS OLIVEROS

AGLAYS Oliveros acaba de clausurar la bella exposición individual de sus pinturas, que presentará en el Museo de Bellas Artes de Caracas. La muestra estuvo integrada por 16 óleos sobre tela, escogidos en la producción realizada durante un período de trabajo que se extiende desde 1966 hasta ahora. En esos cuadros expuestos se pudo advertir una evolución de la obra de Aglays Oliveros hacia una temática más figurativa. Anteriormente la artista se había ido adelantando —en estos últimos años— en búsquedas más o menos abstractas, pero de un tipo de abstracción que se negaba a seguir las pautas establecidas por toda ortodoxia rígida, tanto de orden geométrico como de orden informalista u otro.

El actual carácter figurativo que se está acentuando en la pintura de Aglays Oliveros no pretende acercarse al realismo ni a lo descriptivo. Algunas de las telas que mostrara no contenían ninguna representación de algo que pudiera identificarse como una cosa conocida. En otras —por el contrario— aparecían objetos y figuras netamente reconocibles. El problema de la significación del cuadro está planteado en búsquedas que comprenden matices diferentes. El método llamado "montage", es una de las preocupaciones de la pintora en la concepción de sus composiciones. En ellas se asocian elementos diversos, superpuestos en combinaciones variadas e integrados en la unidad del cuadro. Tales elementos parecen independientes en sus significaciones —y a veces en sus formas— pero quedan ligados y articulados con el resto de la obra.

Una unidad de estilo existía dentro del conjunto de la exposición. Unidad que se extiende también —a pesar de los cambios y transformaciones recientes— a la obra precedente de la artista.

Cada una de las etapas a través de las cuales ha evolucionado la pintura de Aglays Oliveros, parece prolongar la anterior, manteniendo una línea de continuidad apreciable a todo lo largo de su obra. Y es el gusto de las armonías cromáticas encendidas, lo que caracteriza esencialmente a su pintura. Porque Aglays Oliveros es una excelente colorista, como acertadamente la calificara Manauve. En sus telas recientes, Aglays despliega sus colores cálidos con la mayor intensidad y en contrastes violentos. Las formas son, también, fuertes, amplias y dinámicas. Una gran seguridad se manifiesta en la ejecución —nunca vacilante ni indecisa— de sus composiciones. Casi quince años de trabajo, llevados en forma exigente, le permiten a la artista un considerable dominio del oficio, gracial al cual los colores, formas y planos aparecen siempre justos y resueltos con limpieza y claridad.

Perán Erminy

mesa redonda

Próspero Martínez

EL Dr. J. J. MAYZ LYON tomó la iniciativa para presentar en la Galería Marcos Castillo una exposición retrospectiva de Próspero Martínez, un pintor tan olvidado hoy como desconocido. Martínez había participado en las gestiones del Círculo de Bellas Artes entre 1912 y 1920; fue compañero de clases de Armando Reverón. La crisis que llevó a E. A. Monsanto a dejar de pintar pudo también haber afectado en un principio a Próspero Martínez y así encontramos en la vida de éste largos recesos unidos a una voluntad de recogimiento que por mucho tiempo le mantuviera apartado y en el mayor silencio. Desde 1945 vivía en el pueblito de Carrizales, Estado Miranda, cerca de Los Teques. Dos exposiciones celebradas después de su muerte, ocurrida en 1966, han llamado nuevamente la atención sobre su obra paisajística. En la serie de 27 obras expuestas en la Galería "Marcos Castillo" Martínez se revela como dotado de una sensibilidad poética que a ratos nos recuerda una afinidad con Marcos Castillo. La imagen de sus paisajes corresponde aquí a la de ese hombre que amaba los árboles, el silencio, el campo, el diálogo con la gente sencilla; Martínez da a sus paisajes un toque de fantasía, una nota misteriosa que denota a un temperamento imaginativo que no se siente esclavizado nunca por el modelo. Una rara frescura se encuentra en toda su obra, incluso en los últimos paisajes. Fino, espiritual, sensible en el tratamiento del color por medio de pinceladas muy nerviosas, Martínez siente también esa misma necesidad de dar primacía a lo intuitivo que llevó a Reverón a ejecutar sus obras con gran rapidez, en una forma casi gestual. Naturalmente, Martínez es más intimista, y sus respuestas son más concentradas y elaboradas que las de Reverón. Pero es como Marcos Castillo un pintor de los matices, de lo inefable. En la Galería "Marcos Castillo" se han exhibido óleos y pasteles, técnica esta que Martínez utilizó con relativa frecuencia y éxito, y la cual explica, por otra parte, esa afinidad con Reverón y Castillo a que nos hemos referido. Esta exposición, en fin, debería situar a Próspero Martínez entre los paisajistas más sobresalientes de su generación.

A. M.

Víctor Millán de Luis Armando Roche

LA REITERACION temática es la característica fundamental de este cortometraje de Roche. Esta reiteración le hace perder calidad a un pequeño film que pudo tener una más amplia proyección. Lo más importante en Millán no es el saber tocar el cuatro o el bailar "El carite" o "El pájaro guarandol". Lo importante en Millán es un mundo mágico que lo rodea y que él contribuye a construir en cada uno de sus pasos. Esta importancia válida para muchos de los artistas ingenuos no está debidamente explotada por el realizador cinematográfico.

El texto coloquial que acompaña el cortometraje le quita valores propiamente cinematográficos y da la impresión de que el realizador hubiese puesto especial interés en este hecho.

La intervención de Bárbaro Rivas —hombre alucinado— no fue llevada hasta las últimas consecuencias sino que se queda en una intervención más doméstica que artística. A pesar de las condiciones de salud del pintor Rivas era necesario para crear la magia necesaria al arte ponerlo en aquellas situaciones donde se observara que aportaba al mundo de Millán.

Es necesario decir que desgraciadamente un cortometraje que pudo lograr todo un mundo de alucinación artística se quedó a mitad de la realización.

Indudablemente en el aspecto de fotografía Roche logra tomas de bastante importancia y el tratamiento del color —aun dentro de formas tradicionales— es bastante bueno y da una especial luminosidad muy de acuerdo con el mundo de Millán. El paso por los cuadros del pintor exigía una mayor extensión a fin de lograr una comunicación más completa con el espectador.

CGV

Raúl Sánchez: pintura y efecto

RAUL SANCHEZ expone sus obras recientes en el Ateneo de Caracas. Se trata del trabajo de un artista joven, amplio y continuo, que revela la voluntad de trabajo y persistencia de propósitos. Sus obras tienen la forma de cajas rectangulares, en las cuales se utilizan planos superpuestos, con la ayuda de una o dos

láminas de material plástico transparente, cubiertas de formas coloreadas. El conjunto de planos pintados crea, gracias a la transparencia, una impresión conjunta y una sensación de profundidad. Esto al menos son los fines y, en efecto, son también el mínimo logrado. No hay en todos estos planos y urdimbres de formas una necesidad común que se propague, que establezca la imprescindible cohesión y unidad interior que toda obra requiere. Las formas y el estilo vagamente fluctuante entre un expresionismo abstracto y un cierto gestualismo, no adquiere, separada o conjuntamente, una presencia superior a la de tantas búsquedas convencionales, adictas a modas y estilos preponderantes. A pesar de la novedad relativa de las cajas y recursos utilizados, hay en verdad poca osadía y, en el fondo, también corta ambición. Los propósitos de este joven pintor, evidentemente entusiasta y trabajador, se muestran confusos, sintiéndose en ellos más efectismo que rigor plástico. Si el problema de un artista es antes que nada tener algo que decir y saber lo que se quiere expresar, tendremos que convenir que en el caso de Raúl Sánchez sería más importante buscar el sentido esencial de su pintura, antes que los recursos que va a utilizar para alcanzarlo. Su obra conmueve por el esfuerzo y la tenacidad. Pero desanima por la improvisación, por el corte aficionado de muchos efectos, por la distracción de fines y objetivos más rigurosamente planeados.

R. G.

Celso Pérez

FORMALISMO CROMATICO es el título de las obras que el pintor Celso Pérez mostró en la Galería El Puente. Fueron 25, y representan el más reciente trabajo del artista. Una pronunciada quietud, que no estaticismo, las domina. Los colores —no sin cierta textura— colocan al espectador ante una situación muy por encima de estímulos preestablecidos.

No se queda el pintor en circunstancias que derivan hacia resultados comunes. Responde más bien a ese sacudimiento de realidades padecidas, es decir, poco le importa la condición formal ante el empuje de angustiosas motivaciones interiores. Insatisfecho siempre, como bien corresponde a todo artista, Celso Pérez ha orientado sus búsquedas hacia un lenguaje propio. Aun en sus

obras encajadas dentro del muralismo (datan de la época en que Celso vivía en México), esa preocupación está presente. El color predomina por sobre la anécdota, pero el color en la medida en que se acerca al drama del hombre americano. Entonces los ocreos prevalecen y apresan ese drama. Ahora, lejos de todo encuentro con la línea, Celso Pérez asume el riesgo del color y la textura. Se halla para citar palabras de Carlos Díaz Sosa, en el mejor momento de su disposición creadora. Momento que se prolongará sin duda alguna, por que en Celso Pérez lo fundamental es su trabajo.

V. S.

Las mesas redondas con los cineastas franceses

EL NO PRESENTAR un temario bien delimitado e inteligentemente escogido en las mesas redondas celebradas con la delegación de cineastas franceses que vino recientemente, trajo como consecuencia que estas sesiones gozaran de la fidelidad ya tradicional en eventos de este tipo.

Ellos eran tal vez una posibilidad para conocer los cineastas venezolanos muchas de las posibilidades y caminos que el actual cine europeo presenta y tratar en el futuro de canalizar mejor el desarrollo de la industria cinematográfica en nuestro país.

La experiencia que dejó la venida de Valentino Orsini —el realizador italiano— debido a la relación personal que éste tuvo con los realizadores nacionales, debía ser tomada muy en cuenta para futuras sesiones con artistas extranjeros.

No es necesario pasar muchas horas hablando acerca del cine de arte y del cine comercial en un país donde ninguna de estas dos formas ha alcanzado desarrollo. Más importante es lo que se puede aprender en el campo de la realización misma del film y en cuanto a la producción se refiere. La temática de los realizadores y el por qué de ella. Su enfrentamiento con el medio donde viven. El mensaje que pretenden dar y el por qué de éste.

En el caso específico del cine hay mucha tela que cortar en nuestro país.

Es necesario cambiar los cocteles por labor creadora, por conversación productiva. Esperamos que esto ocurra en el futuro.

retrospectiva

EGEA LOPEZ

Esta exposición en la Galería Caracas ha sido útil para recordar con exactitud a un buen artista, a un artista incomprendido, y de paso a una víctima de nuestra sociedad. Egea pagó con su vida haber llevado hasta un extremo peligroso su espíritu de revuelta. En principio fue víctima de la mediocridad y luego de sus ideas políticas que lo llevaron durante el régimen de Pérez Jiménez a la cárcel y posteriormente (no al Salón) sino al campo de concentración de Guasima, del cual sólo salió cuando los médicos descubrieron que su salud no tenía remedio.

Un cronista de "El Universal" de Caracas se lamenta de que, al hablar de Egea, se rememoren estos hechos que dicho cronista asoció únicamente con el aspecto anecdótico de la vida del artista y no con esa problemática que es para nosotros fundamental: descubrir (y Egea no es el único caso) las causas más profundas de una frustración artística.

Egea fue uno de nuestros artistas más brillantes y más cultos durante la década del 30. Después de 1940 su estrella viene a menos y pronto se hizo imagen del medio en que le tocó al pintor luchar; sin embargo, a lo largo de toda su vida, realizó obra significativa, aún en sus más difíciles momentos, en medio de una producción llena de altibajos que se explican por su carácter vehemente, por el ambiente en que se rodeó al verse obligado a tomar un partido artístico (por ejemplo, Los Independientes), y por la diversificación de sus facultades (caricaturista,

planfesta, pintor, político, etc.). Aquiles Nazoa ha encontrado las causas de la frustración de Egea en una inteligencia demasiado desarrollada, lo que en sí implicaba una exagerada autocritica o escaso poder de concentración en una sola actividad. Otros cronistas como N. Alvarez la atribuyen al medio ambiente y, en especial, a los círculos artísticos, a la falta de conciencia crítica orientadora en la inteligencia caraqueña de la hora en que Egea se mostró en su mayor plenitud de facultades. En todo caso, la Retrospectiva Egea ha servido para decir muchas cosas olvidadas y que se restioren, en general, a las causas por las cuales el artista venezolano está llamado al fracaso y al olvido cuando tiene que sobrevivir y luchar dentro de nuestras fronteras, mientras que gana reconocimiento y prestigio cuando le es permitido desarrollar su talento en el extranjero. Esto ocurrió con Egea, cuya etapa neoyorquina (1923-1935) es la negación de la posición contra el arte nuevo adoptada por Egea en los últimos años de su vida, puesto que su obra de Nueva York era, precisamente para la época, arte nuevo, arte revolucionario. Mérito grande, aun si pasáramos por alto discutir aquí otra faceta deslumbrante de su personalidad: la que nos lo muestra como un inteligente y culto diseñador de artes gráficas cuyas ideas eran mucho más avanzadas de las que para la misma época se tenían en Venezuela sobre esta materia. Egea López nació en 1903 y murió en 1958.

A. M.





TAPICES COMO "ARTE APLICADO"

EL ARTISTA de la primera mitad de nuestro siglo sintió —acaso más que el de ninguna otra época— la necesidad de desbordar el marco de su oficio para buscar nuevas formas de comunicación y de aplicación de sus concepciones estéticas. La experiencia del Bauhaus de Gropius, en Weimar, no fue una excepción en su tiempo. Los movimientos pictóricos pretendían —como todavía es el caso de nuestros "expansionistas"— más que implantar un estilo en la pintura, imponer su estilo en todos los órdenes de la vida y de la sociedad. Así prosperó —entre otros— el neoplasticismo de Mondrian, con sus delirantes e ingenuas utopías que, sin embargo, lograron transformar la pintura y se prolongan aún en hombres como Soto y los geométricos actuales. Todo el mundo se planteaba la integración de las artes, la creación de formas útiles, el diseño gráfico y tantas otras salidas. El asunto era de no quedarse apegado al caballo en el encerrado en el taller.

Tal vez se creyó que la pintura dejaba de bastarse a sí misma y había que rescatarla volviéndola a sus antiguas funciones utilitarias. El caso es que se asistió al renacimiento de las viejas artesanías, con el refuerzo de legiones de artistas que se dieron a cultivarlas. Pero no se trataba —en la generalidad de los casos— de auténticas artesanías, sino más bien de las élites "artes aplicadas", realizadas por artistas —puros que consentían a prestar sus talentos a un género inferior. De estas artes aplicadas, fue la cerámica la que ocupó un lugar preferencial. El catalán José Llorens Artigas estuvo al origen de la nueva ola ceramista francesa. Miró, Rouault, Picasso en Vallauris y otros, impusieron un género que todo el mundo se puso a practicar. Otras artes del fuego se desarrollaron paralelamente. Leger (el ventanal de la Biblioteca de nuestra Universidad es una obra maestra), Chagall y Matisse, realizaron importantes vitrales.

En el arte de la tapicería se había intentado un esfuerzo semejante que no llegó a cuajar en resultados muy brillantes. Se quiso hacer pintura con técnica de tapiz. Fue Jean Lurcat quien supo valorizar lo específico de la técnica, haciendo resucitar —junto con Francois Tabard— los talleres de Aubusson. Un numeroso grupo de artistas y artesanos siguió la lección del maestro. Los pintores, conociendo las posibilidades del oficio, llegaron a pensar en tapiceros. Picart —Le Doux y Coutaud— entre otros— se destacaron por la excelencia de sus creaciones. Lamentablemente ninguno de esos famosos

maestros del arte de la tapicería estuvo representado en la reciente exposición del Museo de Bellas Artes. Ni siquiera el extraordinario Jean Lurcat. No obstante, la muestra de "20 Tapices de Aubusson" no estuvo mal. Algunos nombres de artistas célebres (célebres en su campo y no en el del tapiz) figuraron entre los participantes. Las firmas de Zadkine, Le Corbusier y Piauvert bastaban para conferirle categoría a la exposición; aun cuando sus obras fueran las de menor adaptación al género.

Las veinte piezas de Aubusson montadas en los muros del Museo representan un alejamiento de las posibilidades específicas de la técnica de la tapicería. Eran veinte transposiciones de pinturas realizadas en una técnica que no se ajustaba al propósito creador. Una pintura de ejecución rápida y de amplios trazos espontáneos, no puede prestarse a una transposición en una técnica paciente, minuciosa y laboriosísima, que exige meses de dedicación. El resultado tiene que traicionar las intenciones del original. La exposición de "20 Tapices de Aubusson" era —sin embargo— una hermosa exposición. Por desgracia, las condiciones climáticas de los trópicos (el tapiz es una aislante del frío de los muros) descartaron toda posibilidad de tradición tapicera haciendo inútil su uso entre nosotros. Esto se ha agravado con las características de la arquitectura tropical moderna, que ofrece un menor número de paredes decorables y es más abierta que nunca, convirtiendo los muros exteriores en grandes ventanales de vidrio.

La relativa inutilidad del tapiz en Venezuela y la ausencia de un hábito en su uso, fueron factores que contribuyeron a limitar el éxito de la bella exposición de "Veinte Tapices de Aubusson".

P.E.

REVISTA
NACIONAL
de CULTURA

Apartado 12497 / Caracas
VENEZUELA

Preguntas de IMAGEN

ROMAN CHALBAUD Y EL NUEVO GRUPO



IMAGEN.— Román ¿qué haces actualmente?

ROMÁN.— En este momento estoy dedicado a tres trabajos fundamentalmente. El primero de ellos es la escritura de una nueva obra a la cual llamaré "EL PEZ QUE FUMA". Lo segundo, el montaje de Doña Bárbara y por último los ensayos de la pieza de Isaac Chocrón, "Tric.Trac", para el "Nuevo Grupo".

Imágen.— ¿Qué es eso del Nuevo Grupo?

Román.— El "Nuevo Grupo" es como su mismo nombre lo señala un nuevo grupo que se dedicará a hacer teatro, con fines muy precisos.

Imágen.— Dinos algo más acerca del Nuevo Grupo.

Román.— Bueno, funcionaremos en el teatro construido por las hermanas Contreras, regidos por una junta directiva que formamos Isaac Chocrón, Miriam Dembo y yo... qué más... qué más... ¡Ah!, la primera semana de Agosto salimos al aire con la pieza que estoy ensayando, Tric.Trac, de Chocrón, la cual estará en cartelera durante dos semanas. Luego, inmediatamente, vendrá un montaje de Romeo Costea y termina el ciclo con la obra Fiesole de José Ignacio Cabrujas. Todas las obras estarán dos semanas y luego comenzarán a rotar, combinándolas con algunos reestrenos como "Los ángeles terribles", "Amoroso", y otras. Es bueno agregar que los sábados y domingos habrá funciones de teatro infantil. Esto último nos parece de vital importancia para el grupo, ya que nuestra finalidad primordial es la de acercar el teatro a la juventud.

Imágen.— ¿Cómo se va a sostener el

"Nuevo Grupo"?

Román.— Tenemos una junta de promoción formada por Marcel Roche, Francisco Mendoza, Guido Bermúdez, Sam Dembo y Oscar Bustamante. Esta junta se encarga de obtener en lo económico todo cuanto fuere necesario. Te puedo adelantar que pensamos pagar —y ya estamos en posibilidades de hacerlo—, a los directores, actores y equipo técnico cada vez que se realice un montaje.

Imágen.— ¿Por qué haces la dirección teatral de Doña Bárbara?

Román.— Sencillamente porque me parece que el guión de Chocrón es excelente y la música muy bien lograda. Debo decirte que si se tratara de alguna otra novela venezolana, del autor que fuese, y la adaptación a ópera estuviera tan correcta como esta también lo haría.

Imágen.— Hemos sabido que Tric.Trac, lleva dos elencos: uno femenino y otro masculino. ¿Por qué?

Román.— Muy sencillo. Esto se debe a que las situaciones que plantea la obra son vividas y pueden ser por seres humanos sin diferencia de sexos. Todo cuanto acontece se ajusta perfectamente tanto a la personalidad masculina como a la femenina. Igual que en la vida real.

Imágen.— Pero... ¿qué es Tric.Trac?

Román.— Es el grito de llamada para un juego: para comenzar un juego, para detener un juego, para iniciar un nuevo juego. Las reglas de este juego no tienen límites y quienes lo juegan poseen la inconsciencia y la profundidad de los niños. Niños presos, tontos, super-inteligentes o herederos de toda una quizás remota civilización.

mesa redonda

Duncan y la figuración vertiginosa

LA PINTURA del irlandés Duncan es una tentativa de conciliación de estilos que, por otra parte, no es necesariamente complaciente. Aprovecha los poderes libres y gestuales de la corriente abstracta y procura, al mismo tiempo, una formulación figurante que se quiere hacer vigente por encima de las maneras, por imperativo, pero conservando un carácter dinámico, inacabado. Es una manera de querer forjar lo transitorio, lo fugitivo, lo que la vida forma y transforma. No es extraño que sus obras hayan sido presentadas por un pintor como Oswaldo Vias, sensible al trazo brusco e inmediato, a la visión envolvente, activa. En esta actitud inquieta, sin sosiego, patente en las obras de Duncan, es posible reconocer las enseñanzas del fulgurante Appel y ese "desorden" rítmico y vibrante de Pollock. Cuanto busca Duncan está en movimiento, en tránsito acelerado y conflictivo. Es su mayor interés. La figuración vertiginosa que parece reclamar ser otra cosa, o al menos implicar toda la alteridad virtual del mundo (en el sentido, por ejemplo, que la vida actual presume siempre su acontecer futuro y su pasado). Su trabajo se muestra al punto de la inestabilidad, de la

premura y la irresolución, tal vez porque es reflejo de un grado de participación incompleta y de un compromiso no totalmente aceptado. Reflejamos algo en la medida que nos afecta. Es por eso que somos proclives a considerar esta muestra con reserva. Falta precisamente ese apoyo de presente y de pasado-futuro del que hablamos antes. Una doble insatisfacción que no niega el testimonio, pero persiste en su inconformidad.

R. G.

Ramón Bravo

BAJO SU DESAHUCIADA PIEL es la segunda novela que publica Ramón Bravo. La primera no la leímos. Recordamos el título: "Las diez p.m. menos nunca". Recordamos también que algo de lo escrito entonces (la obra apareció en 1965) la ubicaba dentro de lo absurdo. Creemos, si es permitible asociar una cosa con algo que no conocemos, que mucho de lo escrito en el volumen aquí comentado tiene que ver con la estructura de "Las diez p.m. menos nunca", título por demás logrado. La apreciación anterior se vuelve un tanto vaga, claro, pero es producto de unos no pocos comentarios aparecidos en la prensa y, ¿por qué no?, de lo que J. R. Guilent Pérez,

el prologuista, dice en este volumen: "En ese su primer intento de narrador ("Las diez p.m. menos nunca") tomó posición dentro de lo absurdo. Con esta obra, BAJO SU DESAHUCIADA PIEL, Bravo acepta todos los riesgos de ponerse al paso de la estela del nihilismo". En efecto, BAJO SU DESAHUCIADA PIEL es un esfuerzo por romper cualquier relación espacio-tiempo, un empeñarse en afirmar que todo lo que nos rodea carece de autenticidad.

Hay indudables valores en el libro de Bravo. Claro que no estamos en posición de críticos. Pero no por eso dejaremos de señalar lo interesante que se nos antoja el trazo de la mujer sujeta a recuerdos que por momentos aparecen atropellados, largos, inconclusos. Una mujer a quien la infancia le devuelve la imagen de un viejo que pretende violarla y someterla a lo que se le antoja repugnante, una mujer que busca hallarse en otros gestos, en otras intenciones menos sucias, y, al mismo tiempo, una mujer extraviada en sí misma.

Es todo. Quizá en el futuro nos extendamos más en este muy reciente trabajo de Ramón Bravo, autor en cuya juventud, tenacidad y talento confiamos plenamente.

V. S.

Ediciones UDO

CUATRO TITULOS nuevos acaba de publicar la Dirección de Extensión Cultural de la Universidad de Oriente: *Instrumentos Musicales de Venezuela*, de Isabel Aretz; *Libro de Lamentaciones* (poesía), de Luis José Bonilla; *Juego de Reyes* (poesía), de Argénis Daza Guevara, y *Quorum* (cuentos), de David Alizo. En un país con fuertes desniveles entre la actividad creadora y la editorial, cualquier aporte a la última debe ser recibido con las consideraciones del caso.

Los que conocen este camino saben del esfuerzo que se precisa y de la voluntad necesaria para no sucumbir frente a reiterados obstáculos. En la actualidad puede hablarse de ciertos focos importantes, surgidos en las prensas universitarias y también de las incursiones que algunos grupos literarios realizan en este campo, dejando lo que podría esquematizarse con un nombre: curva vital. Corta o larga, la existencia cuenta por lo que tiene de testimonio.

una retrospectiva de BARBARO RIVAS

Sobre Bárbaro Rivas pesaba una doble y extraña fatalidad: el haber vivido sin saber ni preocuparle que era un gran pintor, y el hecho de que habiendo sido uno de los pintores de mayor demanda de obras que ha dado Venezuela, no haya producido, en el sentido económico o material, nada para sí mismo, al punto de haber fallecido en la más penosa miseria. Quien pintó cuadros que vendía por el precio de un litro de aguardiente claro, o que le robaban ipso facto, no dejó siquiera para comprar las velas de su entierro, pero sí una fortuna en cuadros que ya no eran más de él, sino de afortunados coleccionistas.

Este caso de un artista maldito (pintor religioso cuyas obras tampoco son aceptadas en las iglesias), no sucede por primera vez en la historia de nuestra pintura. B.R. fue un pintor innato, estamos tentados de decir que genial, pero fue un genio inconsciente, uno de los artistas más profundos que haya dado Venezuela y quizás el más universal —y así lo comprenderá la historia. Buenos estudios existen sobre el "milagro" de Bárbaro Rivas, como el ensayo de Francisco da Antonio, su mejor biógrafo; y porque acaba de ser editada una excelente monografía precisamente debida a da Antonio. A tales estudios remitimos al lector, limitándonos aquí a registrar uno de los hechos más significativos de las últimas semanas: la retrospectiva "35 obras fundamentales de Bárbaro Rivas", seleccionadas por Francisco da Antonio y Juan Calzadilla, y la cual ha sido inaugurada en la Galería Caracas del Círculo Musical, conjuntamente con la monografía de la que acabamos de hacer mención, editada en colaboración por el INCIBA y el Círculo Musical. Es una exposición que debe verse y que, por otra parte, se necesitaba hacer no sólo en favor de ese público cada vez más exigente que se está formando en Caracas, como producto de la proliferación, sino también en beneficio de la crítica que requiere de eventos como los que están presentando ciertas galerías privadas de Caracas, para poder hacer balances, deslindes y juicios de valor sobre el proceso de nuestra plástica.

A. M.

Alfredo Armas Alfonzo COMO EL POLVO



Alfredo Armas Alfonzo se autodefinió hace tiempo como un escritor por encima de cualquier moda; escritor, nada más. Llegó a decir que si le preguntaban qué era un cuento, no sabría responder.

Esta afirmación contiene mucho más de lo que ingenuamente se le pueda atribuir: expresa de modo directo un problema esencial del arte, toca la naturaleza misma de este, sus leyes interiores: el arte es anterior a toda definición. En otras palabras: el movimiento se demuestra andando. El escritor, escribiendo, sería el corolario.

Y eso es lo que ha hecho. Cinco libros de cuentos, hasta el momento. Fuera de esos límites habría que encontrarlo en otra dimensión: la humana.

No se crea que lo empírico en este caso es lo más importante. El cuentista sí sabe por qué narra, para qué y de qué manera. Pero esta conciencia no obstaculiza la función.

"Cuanto más hay de yo, menos hay de Dios", han concluido los místicos, y Armas Alfonzo casi llega a la autonegación como cuentista, para decir que el pueblo es el gran narrador. Poca importancia parece darle al origen literario del cuento venezolano. Esta actitud reivindicativa de la tradición oral es para expresar un claro y definido sentimiento venezolanista, no a ultranza, sino lúcidamente.

Es para decir que sus cuentos han sido antes que literatura, vida. Y es también para referirlos a un medio.

A este escritor no se le comprende bien fuera de un contexto geográfico. Pero entendámonos, el sabor localista está trascendiendo en la obra. Su materia es el hombre y en este punto se hace universal.

Reprocharíamos a Armas Alfonzo no haber eliminado de su lenguaje, elementos innecesarios gastados ya por el abuso del criollismo: las resedas, los flamboyanes; ciertos aumentativos que no quisiéramos leer más: goterones, rosetones, etc., todo ello arrastra una carga difícil de llevar.

Poca cosa esta observación ante la presencia de un idioma maduro, preciso, del que conoce todas las intimidades. Mejor empleado a nuestro juicio en aquellos cuentos lubricados de una sustancia hondamente dramática, que en los que lucen un clima estrictamente poético y en algunos casos, onírico.

Quando toma sus personajes (y esto es una constante) al borde de situaciones definitivas, del último gesto, se resuelve mejor.

Como el Polvo, su último libro, es buen ejemplo. Lo existencial cobra un sentido pleno sobre lo que no merece formularse preguntas. Cada quien marcha a su destino sin posibilidad de esquivar a última hora.

De este libro nos seducen tres cuentos: Como el Polvo, La Duda, y La Orden del General. Este último no parece leerse sino verse. Es casi una secuencia cinematográfica.

Añadiríamos todavía un cuarto: Mau, lleno de posibilidades para un ulterior desarrollo de técnica y temática en nuestro cuentista.

A.A.B.