

# SARDIO

REVISTA BIMESTRAL DE CULTURA

## TESTIMONIO

LA NUEVA CONCIENCIA POLITICA  
SOBRE CAMUS

UNA OFERTA DE TRABAJO  
CRUSOE

EL HOMBRE SOLITARIO DE DIOS  
SALUDOS

VISIONES, LA DISTANTE COMARCA  
DE LOS VIAJES Y EL REGRESO (fragmento)

VALORACION DEL HOMBRE  
LA NOCHE DE LAS NOCHES

EL CINE JAPONES

NOTAS SOBRE CINE, PINTURA, LIBROS

ramón escovar salom

luis garcía morales

oswaldo trejo

salvador garmendia

thomas wolfe

ramón palomares

rómulo aranguibel

guillermo sucre

josé salazar meneses

du bois hus

gonzalo castellanos

1

MAYO - JUNIO 1958

# SARDIO

REVISTA BIMESTRAL DE CULTURA

C O M I T E D E D I R E C C I O N

GUILLERMO SUCRE

LUIS GARCIA MORALES

ROMULO ARANGIBEL

RODOLFO IZAGUIRRE

ADRIANO GONZALEZ LEON

Dirección: café IRUÑA, Reducto a Municipal, edificio FONSECA (al fondo del pasillo).

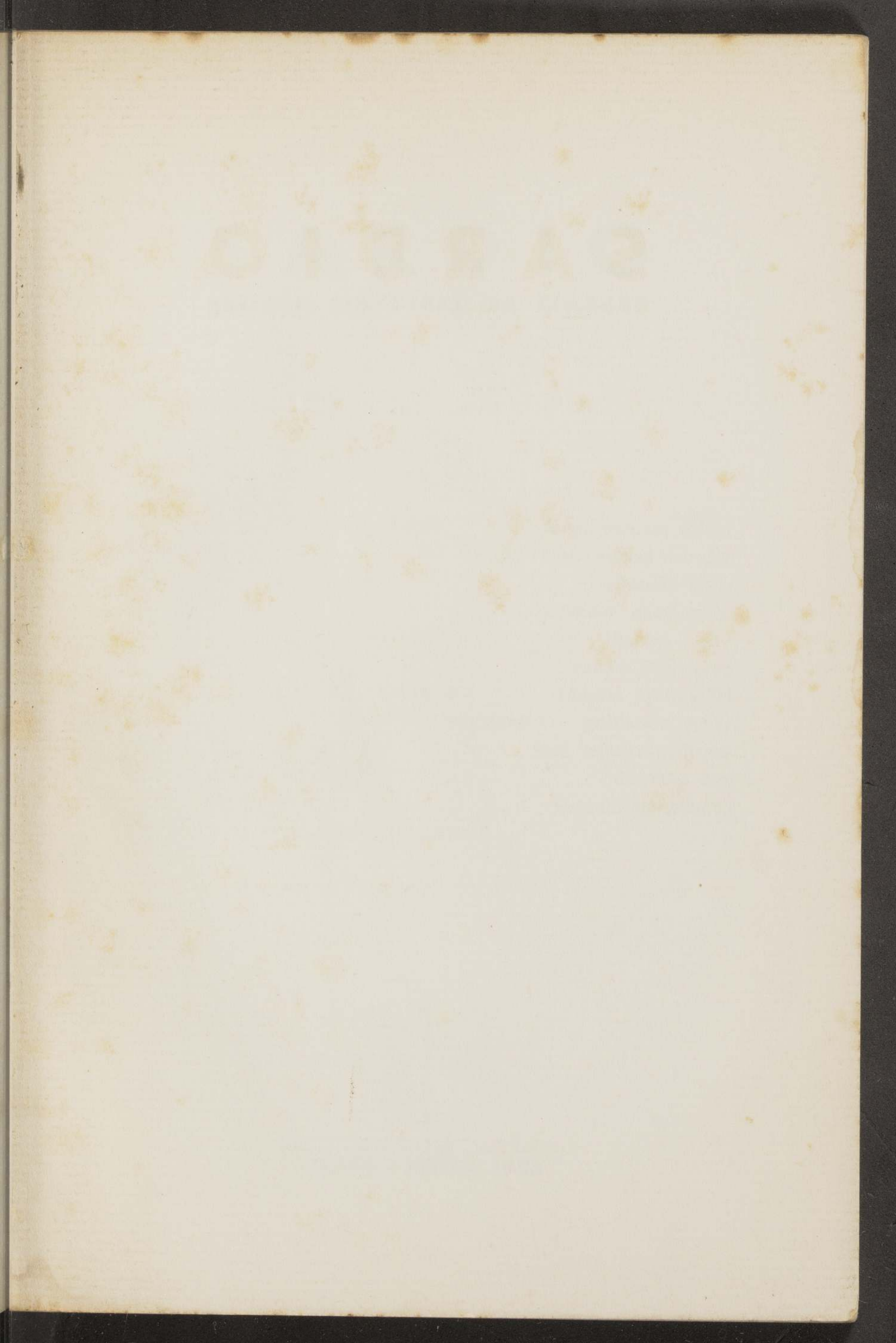
Dirección postal: Apartados del Este, N° 5346. CARACAS - VENEZUELA

Precio: Bs. 2.

Suscripción anual: Bs. 10.

Distribuidora: Librería SUMA, calle Real de Sabana Grande, Teléfonos:

71-53-61 y 71-86-49. Apartado del Este 5346 — C A R A C A S





# SARDIO

REVISTA BIMESTRAL DE CULTURA

## TESTIMONIO

LA NUEVA CONCIENCIA POLITICA  
SOBRE CAMUS

UNA OFERTA DE TRABAJO  
CRUSOE

EL HOMBRE SOLITARIO DE DIOS  
SALUDOS

VISIONES, LA DISTANTE COMARCA

DE LOS VIAJES Y EL REGRESO (fragmento)

VALORACION DEL HOMBRE

LA NOCHE DE LAS NOCHES

EL CINE JAPONES

NOTAS SOBRE CINE, PINTURA, LIBROS

ramón escovar salom

luis garcía morales

oswaldo trejo

salvador garmendia

thomas wolfe

ramón palomares

rómulo aranguibel

guillermo sucre

josé salazar meneses

du bois hus

gonzalo castellanos

1

MAYO - JUNIO 1958

# OLD FASHION

AND THE NEW FASHION

THE HISTORY OF THE FASHION

FROM THE EARLIEST TIMES

TO THE PRESENT DAY

BY J. H. B. [Name]

WITH ILLUSTRATIONS

BY [Name]

AND A HISTORY OF THE

ART OF DRESSING

THE BODY

AND THE HAIR

AND THE NAILS

AND THE FEET

AND THE HANDS

AND THE FACE

AND THE EYES

AND THE EARS

AND THE NOSE

AND THE MOUTH

AND THE THROAT

AND THE NECK

AND THE SHOULDERS

AND THE ARMS

AND THE WRISTS

AND THE HANDS

AND THE FINGERS

## TESTIMONIO

Nadie que no sea militante permanente de la libertad puede sentir la portentosa aventura creadora del espíritu. Ante el peso de una historia singularmente preñada de inminencias angustiosas, como la de nuestros días, ningún hombre de pensamiento puede eludir esa militancia sin traicionar su propia, radical condición. Las hasta hace poco imperantes categorías del esteticismo resultan hoy demasiado estrechas y asépticas. Ser artista implica tanto una voluntad de estilo y un ejercicio del alma como una reciedumbre moral y un compromiso ante la vida. No se vive, ni se deja de vivir, impúnemente. Es menester quemarse un tanto en el fuego devorante de la historia. Cuanto revele la huella del hombre ha de ser responsable de un camino. Y quienes asuman posición en el mundo de la cultura han de ser sensibles también a las urgentes esperanzas de su época.

Sería vana toda postura idealista para resolver los convulsionados problemas que nos impone la política. Ya ésta ha dejado de ser tabú o amenazante minotauro, para convertirse en vasto dominio de la inteligencia y del alma de los pueblos. Todos los órdenes de la vida humana reciben su influjo, para bien o para mal, pero en todo caso para determinar su destino. Ser político equivale a tanto como ser hombre. Toda indolencia es propicia a la esclavitud y a la humillación del espíritu. Quienes soslayan esta verdad olvidan que ciertas fuerzas oscuras, desencadenadas un momento dado sobre la historia, quebrantan siempre la dignidad de toda creación. Por ello es que cultura y tiranía son radicalmente incompatibles. Las dictaduras son algo más que la ciega imposición del instinto o de la codicia. Ellas surgen como la fundamental negación de la esencialidad humana y de la inteligencia.

Ante la imperiosa reconstrucción que reclama nuestro país después de la abismante década de la pasada dictadura, SARDIO se declara solidario irreductible de tales principios. Creemos haber asimilado en profundidad la invalorable experiencia de los últimos años. Pero si ayer fuimos militantes y activistas en la excepcional aventura de la Resistencia nacional, hoy sólo aspiramos, sin abandonar personales compromisos civiles, a asumir actitud crítica y orientadora en medio de la vertiginosa dinámica de recuperación que es actualmente la patria. No pretendemos ser políticos dirigentes, pero sí aceptar nuestra obligante condi-

ción de escritores y artistas. Impugnamos la tradicional demagogia de ciertos intelectuales que aún recurren al convencionalismo y a la sensiblería para impresionar a desprevenidos y abordar posiciones influyentes. Todo arribismo es traición a la cultura. La inteligencia es compromiso más grave y dramático. El intelectual es un ser admonitorio y polémico, capaz, en ocasiones, de ir contra la corriente a fin de señalar abismos e injusticias. La política, por otra parte, ha dejado de ser simple juego proselitista o táctica acomodaticia, y adquiere las dimensiones de una ciencia lúcida apta para informar de conciencia al pueblo. Toda retórica está hoy en descrédito. Los mismos partidos políticos se han visto obligados a abandonar viejos fetichismos y el gregarismo por la simple emotividad, y ya se perfilan como ideologías actuantes y definidas. Estamos ante una realidad que requiere estudio y disciplina y no vagas imprecaciones sin sentido.

Pero si reconocemos el advenimiento de un nuevo estilo político en nuestro país, no queremos dejar de puntualizar ciertos hechos. Declaramos que la libertad no es puro goce indiscriminado de derechos civiles, sin orientación ni objetivos. Si ella es la suprema aspiración universal de nuestro tiempo, debe fundarse en una sólida independencia económica de las naciones. Somos ortodoxos en la creencia de que un país alcanza el pleno ejercicio de la libertad cuando diversifica y potencializa su economía y cuando se sustrae de todo servilismo ante naciones extranjeras. Reclamamos, con plena conciencia, una política económica más audaz y nacionalista que salve para la patria los grandes recursos de nuestro patrimonio material. De ello habrá de derivarse la definitiva conquista de nuestra soberanía en el plano mundial, tantas veces amenazada por el imperialismo del Norte.

La libertad no puede ser tampoco engañosa entelequia a la cual vayan a sacrificarse imperativos más urgentes y concretos. Si ella debe ser concepto dinámico que habitúe al hombre al reino de su potencia interior y de su dignidad de ser sobre la tierra, no puede eludir la felicidad material y social de los pueblos. Conjugar en un armonioso sistema de coordenadas todos estos planos es el objetivo determinante de la Democracia. La libertad no se justifica sino en la medida en que hace realidad esa conjunción.

Nos declaramos afiliados también de un humanismo político de izquierda que lleve a los vastos sectores desasistidos del país una educación racional y democrática y que incorpore a nuestro pueblo al goce profundo de los grandes valores del espíritu. La cultura no puede seguir siendo privilegio de élites ni de clases. Para asumir la gravedad de nuestro destino histórico requerimos la presencia de un pueblo luminoso y creador, sensible al imperio de las ideas y de la verdad.

Paralelamente a estas posiciones, SARDIO no puede olvidar el compromiso que se ha trazado frente a la cultura nacional. No seremos demasiado enfáticos, pues todo énfasis revela vacilación e intolerancia. No confundimos universalidad con cosmopolitismo, pero se nos hace evidente que el exceso de color local, con todas sus derivantes, ha viciado de raíz gran parte de nuestras manifestaciones artísticas. Así como condenamos cualquier esteticismo, condenamos también cualquier nacionalismo exacerbado y arrogante. Respetamos en el folklore y en nuestras mejores tradiciones el alma esclarecida del pueblo, pero nos parece que ciertos artistas han insurgido en una suerte de depredadores irreverentes de ese patrimonio. Asimismo toda esa literatura de esquemas y de soluciones preconcebidas nos resulta insustancial. Si la profecía se resiente ya de anacronismo, más anacrónica se hace esa postura de estetas redentores que algunos, por comodidad, suelen adoptar. Exaltamos en la literatura y en el arte su propia plenitud inalienable. La función social y humana la cumplen en tanto que cauces de creación y nunca como simples escafandras de una conducta parcializada. El hombre de hoy está volcado hacia una experiencia más vasta y compleja, que sería inútil simplificar con limitaciones regionales o partidistas, y está urgido por anhelos profundos de universalidad. Orientados hacia esa gran experiencia es como debemos tratar los problemas nacionales. Es imperioso elevar a perspectivas más universales los alucinantes temas de nuestra tierra. La anécdota, el paisajismo, la visión pintoresca de la realidad, no son más que fraudes a los requerimientos de la época. Debemos alimentar una firme voluntad de estilo, una vigilante dedicación al estudio y una ideología más original y moderna. Nuestra cultura aparece ayuna de ideas y problemas, como si aún viviéramos en una Arcadia de imperturbables regocijos. Hay que poner de relieve una conciencia más dramática de la realidad y del hombre. Pero una conciencia rigurosa, estremecida de lucidez y de exigencias. La ingenuidad y la improvisación deben estar distantes de nuestros propósitos. Sin hacer alardes de modernidad mal entendida y sin olvidar a nuestros grandes maestros, nos sentimos asistidos por una nueva visión y una distinta sensibilidad. No aspiramos a crear escuela de iluminados; sentimos desprecio por tales pretensiones. Pero sí queremos reiterar el espíritu polémico que nos anima. Si algo es alarmante entre nosotros es la ausencia de debates sobre los problemas y motivaciones de la creación, la ausencia de análisis objetivos al juzgar la obra del artista. Vivimos en medio de prejuicios y cofradías. Nos falta meditación, trascendencia. Nuestra escala de valores está regida por la timidez y la complacencia. Pero la cultura es algo más que el juego deleitoso de gentes que se rinden mutua pleitesía. Ella es la expresión de la historia, espejo de los júbilos y de las tribulaciones del hombre. El reino inquebrantable de la verdad.

## LA NUEVA CONCIENCIA POLITICA

*por Ramón Escovar Salom*

### *Una confesión preliminar*

Los hombres que hoy tenemos treinta años nacimos en una de las épocas más sombrías de la historia latinoamericana y venezolana. Nuestra infancia no conoció aquella gozosa frescura deportiva con que crecen los niños europeos. En ciudades y pueblos tristes, despoblados, sedientos y enfermos, gobernados por sátrapas primitivos, recibimos las primeras imágenes de la tierra, del país y del aire venezolanos. Los hombres permanecían adormecidos en una gran siesta tropical, atentos al menguado disfrute de las cosas que precariamente obtenían de un trabajo elemental, el único que proporcionaba la economía rudimentaria, rural y pastoril de campos devastados por las guerras civiles, que veinte y tantos años antes todavía hacían arder las reservas épicas de nuestro pueblo. Era el último decenio de la dictadura gomecista, tiempo en el cual amurallado en sus nuevas y poderosas riquezas provenientes del petróleo, parecía más incólume y definitiva la presencia del déspota. Nacimos, pues, los venezolanos de mi generación bajo el signo más cruel de la desesperanza. A los oídos infantiles llegaban a veces los rumores de que vivíamos en un país inevitablemente condenado a la tristeza. Los que tuvimos un padre liberal y descontento de todo lo que lo rodeaba logramos captar, al nivel de los siete años de edad, la primera observación concreta, transmitida como una silenciosa confidencia: aquella era la tiranía. Los niños oíamos decir a menudo de labios de los viejos, como la única conjetura posible en aquella compacta organización del silencio, que este país no tenía remedio porque los últimos hombres habían muerto en la última guerra. El triángulo cervantino de las ciudades todavía muy españolas en que vivíamos, del boticario, el cura y el barbero, había apagado hace años los humos de su dialéctica, y en lugar de la

chispa maldiciente de los clásicos mal hablados, encontrábamos la conclusión lapidaria que nos cerraba el alma para toda aventura posible de la imaginación. Así empezamos nuestro áspero aprendizaje venezolano. Alguna vez, borrosamente captados por los oídos infantiles, supimos que unos estudiantes heroicos se habían revelado contra la tiranía en 1928. Todo fué igual hasta el 17 de diciembre de 1935. Ese día oíamos, difundida por una radio de Barranquilla, una noticia trastornadora: Gómez había muerto. Las emociones de aquel momento de extraña trepidación colectiva se nos metieron en el alma ya para no abandonar jamás la creencia de que en la faena de esta tierra y de este país teníamos algún compromiso. Esta emoción de la gente, este profundo contagio colectivo en los niños de diez años que éramos entonces es la fuente de alimentación más permanente para sostener la creencia, la convicción y la fe en el destino de los hombres reunidos e integrados como pueblo. Aunque sin razonarla ni asimilarla intelectualmente, sentíamos la fuerza del pueblo, los signos eternos de la acción colectiva. Ahora hemos visto de nuevo el poder de la unificación que pone de relieve el rasgo sobresaliente de la conciencia de un país.

### *El signo de la confusión*

En 1936 se abren las compuertas de la acción política y se sueltan las aguas acumuladas durante casi treinta años. Poco fertilizante podía ser un riego que se presentaba tan tumultuoso. Los hombres que desde Castro y antes habían abandonado el país para ir a la cárcel o al exilio regresaban a participar en la nueva gestión. Otros, formados en la Universidad, en la cárcel y en el exilio, que aprendieron en los libros la nueva literatura política, también se incorporaban. No tenían la misma noción del país político. Sin hablar de sus méritos ni discutirlos, porque en ambos casos los había relevantes, se trataba de dos estilos, de dos maneras diferentes. Las dos, producidas por Venezuela. A la altura de esta época, en que veinte años de historia contemporánea han pasado sobre los acontecimientos, debemos reconocer la sabia prudencia con que se manejó el venezolano a quien tocó la alta responsabilidad de asumir la Jefatura del Estado. Después de un largo período dictatorial no había escuela política. En el siglo diez y nueve, especialmente en los años de la oligarquía conservadora, Venezuela había producido hombres políticos que dieron un sello determinado a la vida pública. En 1936 nada de esto quedaba. El guzmancismo,

después de la Revolución Federal, y los últimos veinte años del siglo pasado, durante los cuales vivimos una etapa de sorteo presidencial, habían destruído el cauce del debate político y erosionado la mente de los venezolanos para entender y manejar los negocios públicos.

Sin partidos, sin fuertes aglutinantes de la opinión, la vida democrática recién iniciada tropezaba con la mayor suma de inconvenientes. Las nuevas corrientes ideológicas, expresadas en el lenguaje juvenil y crudo a que obligaba la ocasión y la inmadurez, despertaron de inmediato la reticencia y la desconfianza en el ambiente de sosiego patriarcal a que estábamos acostumbrados. No teníamos otra noción los venezolanos que no fuera la pura estimación personalista de los hombres públicos. No se manejaban ideas ni conceptos. Los problemas del Estado, del petróleo y de la agricultura venían a ser heterodoxas cuestiones librescas aprendidas por jóvenes descarriados y trastornadores. La juventud, que había adquirido nuevas enseñanzas en el más accidentado peregrinaje, comenzó a impacientarse. Se inició entonces una etapa de la vida pública caracterizada por las recíprocas incomprensiones.

Fué la época pre-partidista. En la confusión de 1936 se formaron asociaciones de todo género y la actividad ciudadana se disparó en múltiples direcciones. No obstante, la vida de los partidos recién iniciados fué precaria. La tarea de sus dirigentes fué inmensa. Hoy tenemos que señalar con profundo respeto esta labor llena de dificultades y obligante a todo género de abnegaciones.

La vida pública transcurrió sin que los sectores de la opinión se estructuraran con una firme y profunda coherencia ideológica. Por otro lado, la tradición personalista de nuestra política, de origen rural y campesina, prestaba poca base social a los debates ideológicos. Las clases sociales, por mengua de un desarrollo económico primitivo, no proporcionaban un plano de sustentación suficiente a las discusiones fundamentales, capaces de dar sentido orgánico a los diferentes intereses políticos de la sociedad. En aquella confusión nos dividimos, como labriegos, entre buenos y malos. Era todavía la tendencia campesina a dividir los granos, a separar y a desechar.

En esta confusión se formó lentamente el fermento de una nueva dictadura.

#### *Las coordenadas de la dictadura*

No sólo fué la incomprensión recíproca, la división absurda

entre los hombres, el estilo astringente de la acción política, sino un hecho más complejo el que vino a incidir en la realidad latinoamericana: el fascismo europeo. Un curioso fenómeno de sincronización se ha operado siempre en América Latina. Aquí los acontecimientos de un país rápidamente se reflejan en otro. La independencia tuvo esa fuerza de contagio, de simultaneidad, de impacto general. Las revoluciones federales revelan esta misma coincidencia. Siempre se producen movidas por los mismos resortes que alguna vez denominé las tendencias centrífugas de la historia latinoamericana; y al nivel del mismo tiempo. Aquellos ideaductos de que habló con su nitidez expresiva Angel Ganivet parecen darse en América con extraña velocidad política.

El fascismo vino a estimular entre nosotros la simpatía hacia los regímenes de fuerza. Se daba la mano con la vieja tradición de sociólogos e historiadores criollos, según los cuales, por un mandato irredimible de la herencia psíquica, nuestras realidades sociales estaban destinadas constantemente a someterse a un jefe. Se compraban armas alemanas y vinieron en misiones militares algunos instructores nazis. Ciertos púdicos círculos criollos sostenían en sus tertulias la conveniencia de la disciplina férrea, del orden paralítico, del ahogo de toda tendencia discordante. No pocos clamaban por el General Gómez. Fueron los mismos que se asombraron cuando el General Eleazar López Contreras respaldó la Ley del Trabajo. Y vieron con terror la libertad del régimen del General Isaías Medina Angarita, y ya no pudieron soportar la ampliación de la base social del poder político, cuando se estableció el sufragio universal, después de 1945.

### *La conciencia nacional*

Los años de la dictadura van estimulando la conciencia nacional. Hemos llegado a la conclusión de que en la vida de un pueblo hay ciertos ideales permanentes, algunos hechos básicos sin los cuales es imposible un destino común y permanente. La inmoralidad y la arbitrariedad nos enseñaron a poner por encima de toda actividad política un conjunto de valores y de referencias éticas, que son los que sostienen la estructura espiritual. Podemos ver la historia y la sociedad conforme a nuestros peculiares e intransferibles criterios y métodos o intereses. La diversificación y complejidad de la evolución social imponen diferencias políticas e ideológicas, y una vez logrados y estabilizados esos grandes imperativos

de la conciencia colectiva, podremos agruparnos conforme a ellas. Pero una ley de supervivencia obliga a una nación a mantener siempre a salvo los valores fundamentales e inspiradores de su destino. No hay gran destino nacional sin esta conciencia colectiva. Cuando están discutiéndose los módulos sustanciales que cohesionan la vida de una nación no se puede pensar ni actuar sino como un purísimo componente de ella. Estos valores son éticos y políticos. Entre los últimos hay uno que sobresale como el principal: el compromiso de la legalidad, la imperiosa necesidad y urgencia que la convivencia civilizada no puede ser estable ni fecunda sino bajo el imperio de las leyes.

De los años de la dictadura hemos sacado los venezolanos estas conclusiones. Lo que ahora nos congrega y nos preocupa, por encima de todo, es fecundar y robustecer este único cauce de la acción colectiva.

El 23 de enero de 1958 es el símbolo de la nueva conciencia nacional. Es uno de los hechos más intensos, por su admirable cohesión espiritual, que sean capaces de inspirar la tarea colectiva y eterna del pueblo.

## SOBRE CAMUS \*

*por Luis García Morales*

La llamada crisis de nuestra época consiste menos en la quiebra total del hombre que en la pérdida de su sentido histórico. Lo primero, porque jamás, pese a los grandes desastres, ha olvidado el hombre su anhelo de felicidad, que en el fondo se resuelve en una salvadora esperanza. Y segundo, porque todo ese esfuerzo, el constante movimiento del alma hacia la dicha, se ha desintegrado en innobles contiendas de poder, llevándonos a extremos más lamentables: el predominio de oscuras fuerzas materiales y la consiguiente humillación del espíritu.

Vivimos una era trágica. Nuestra visión del mundo se muestra sin halagadoras promesas; pero esta información desolada que el mundo nos presenta, moviliza en nuestra conciencia una dinámica vigilancia del peligro. Y es precisamente en este lado de la contradicción, en esta conciencia tensa y vigilante del mundo amenazado, donde crece por acto libre del espíritu el impulso de juzgar, combatir y condenar esa otra fuerza invasora, opresiva, que distorsiona en el hombre su implacable deseo de vivir y alcanzar la felicidad.

Nuestro destino es imprevisible. Sólo podemos prever con toda certidumbre la muerte. Pero esta exigencia final constituye una réplica incontrolable a nuestra existencia. Nuestra medida y nuestra posibilidad de grandeza son anteriores y deben cumplirse antes de llegar a ese borde detrás del cual sólo nos espera el vacío. Es menester una exaltación consciente de la realidad y la comprensión de sus absurdas limitaciones. Conocer el desenlace y comprender, sin embargo, y aún más, sentir a plenitud que, a pesar de esa terrible ironía que nos espera, todavía contamos en el curso de nuestra vida con una posible libertad, confiere a nuestra esperanza un inestimable consuelo. En Camus persiste la inalterable aspiración de rebasar la condición humana y sus absurdas limitaciones me-

\* Palabras pronunciadas el 14 de noviembre de 1957 en el Instituto Cultural Venezolano Francés, en el acto de homenaje al escritor Albert Camus, con motivo del Premio Nóbel de Literatura que le fuera concedido.

dante la libre acción del espíritu. En "La libertad absurda" —ensayo que integra "El mito de Sísifo"— Camus nos dice: "La única que conozco es la libertad de espíritu y de acción. Ahora bien; si lo absurdo aniquila todas mis probabilidades de libertad eterna, me devuelve y exalta, por el contrario, mi libertad de acción. Esta privación de esperanza y de porvenir significa un acrecentamiento de la disponibilidad del hombre." Y más adelante ratifica: "No hay mañana. Esta es la razón de mi libertad profunda." Tal afirmación, lejos de ser desesperante, anula en nosotros la ficción y nos enfrenta a la verdad. Ya no es posible flaquear. Debemos aprovechar al máximo los recursos de la vida presente con responsable honestidad, ejercer nuestra libertad —la única posible— correcta y razonablemente. Somos libres de sondear en la apariencia que nos rodea el hechizo vital donde se juntan la clarividencia y la lucidez, las razones que nos permiten vivir y la nueva ética de la rebelión y el amor. Nuestra conciencia deja de ser desesperada. Esta verdad es la que cuenta, tanto a la hora de la belleza como en el instante del terror.

El porvenir no forma parte de la Historia. Nos hemos empeñado en laborar por un futuro incierto, desatendiendo responsabilidades humanas más inmediatas. Marginamos ciertos principios reales y urgentes en nombre, y como consecuencia, de un idealismo estéril. La condena del "nihilismo idealista" representa en Camus una inconformidad actuante que armoniza con el anuncio cada vez más promisor de una especie de renacimiento. Diversos son los signos de este retorno por cuya unidad y desarrollo debe trabajar la colectividad joven del mundo. Nuestro siglo ha caído en excesos y está siendo arrollado por la técnica. Supremos hallazgos en el campo cada vez más asombroso y desalentador de la física nuclear y de la astro-física, paralelos a otros no menos importantes descubrimientos en otros campos de la ciencia, nos colocan a las puertas de una nueva era. Al traspasar con seres vivos las barreras limitadoras de nuestra doliente condición terrestre, el hombre ha conquistado el cielo. Motivos todos para regocijarse. Pero el hombre común, el hombre medio, el elevadísimo porcentaje de la raza humana, ¿vive a la altura de estos acontecimientos milagrosos? El pequeño oficinista, el obrero, el esclavo moderno, ¿han mejorado sus condiciones generales como consecuencia de los grandes avances científicos y técnicos? ¿Por qué el hombre de espíritu, el artista, se sienten solos —he allí una evidente paradoja— en el torbellino de las ciudades más populosas? La mecanización, el tecni-

cismo —hay que reconocerlo— nos han superado. No sin dolor hemos comprendido que la creación se vuelve cada vez más una guerra solitaria en esta era de visibles contradicciones. El espíritu madura lentamente, pero los creadores no pueden quedarse a la sombra de sus nostalgias aguardando, en paz, el resultado de esa enfermedad vertiginosa que magnetiza a los dueños de poder y cuyo fin pudiera ser el dislocamiento total del Universo.

Porque el dilema carece de matices convencionales. En una lucha sin tregua por dominar el mundo se ha olvidado al hombre. La libertad, la justicia, el amor no cuentan. El olvido no tiene límites y tal fragilidad pudiera ser desastrosa. Nuestra crisis —por tanto— consiste más en una cultura que se niega a sí misma o, por lo menos, su valor fundamental: el hombre, que en una razón menos dramática. Por fortuna, estos desvíos históricos engendran —como contrapartida— el germen y el fermento de rebeldía que en la hora mortal en que la herida tiende a ser más que amenaza, desatan y liberan su protesta. Aparece entonces la conciencia desgarrada, la agitación del espíritu llamando a la claridad, a la acción, a la urgencia de instaurar en el caos un nuevo orden. Hasta ahora —en este aspecto casi no han cambiado los tiempos— ésta ha sido una misión de poetas y artistas, gentes de pensamiento y escritores honestos.

Uno de ellos es Albert Camus y representa para las generaciones enfrentadas a este vértigo de la historia una conciencia vigilante, un combatiente lúcido, una inteligencia infatigable que ha previsto el malestar contemporáneo, la gravedad del error en que hemos caído y ha salido en defensa del espíritu mancillado y de los más nobles valores del hombre. Claramente se ha comprendido que una sociedad descompuesta significa un acoso permanente a los hombres de pensamiento y al cabo puede convertirse, para el soñador solitario y el artista indolente, en una terrible acusación. No se defiende la equivocación de ciertos movimientos de ideas que exigen el sacrificio del escritor en su profunda naturaleza de artistas en beneficio de cualquier prédica social. Camus aclara: "En cuanto artistas, quizá no necesitamos intervenir en los asuntos del siglo. Pero sí en cuanto hombres. El minero explotado y fusilado, los esclavos de los campamentos y los de las colonias, las legiones de perseguidos que cubren el mundo son quienes necesitan que cuantos puedan hablar rompan el silencio y no los abandonen", luego añade: "...si he escrito tanto —quizá demasiado— desde mis primeros artículos hasta mi último libro, ha sido sólo porque no puedo

impedir que el lado cotidiano me atraiga: el lado de aquellos, quienesquiera que sean, a los que se humilla y rebaja. Ellos necesitan tener esperanza; pero si se calla todo o si se les da a elegir entre dos formas de humillación, estarán desesperados para siempre y nosotros con ellos." Y concluye: "Me parece que tal idea es insostenible, y quien no pueda soportarla tampoco puede dormirse en su torre." He allí la actitud digna, honesta de un escritor de hoy. A la hora de escoger partido por el hombre, lo hace en defensa de los humillados. Y así fué desde el comienzo. Sorprendido casi en la adolescencia por la última locura mundial, recién salido de Orán, ciudad de piedra y polvo que da la espalda al mar; de Argel, que para él "era la ciudad de los veranos", el corazón debe apresurarse y no hay lugar para la nostalgia: Europa y el mundo están en guerra. Desde ese momento Albert Camus entra al combate y toma parte activa en ese capítulo sobrehumano y conmovedor de la resistencia francesa.

Esta lucha, este desastre, esa escuela de odios que se suscita entre la sangre y la muerte, esa nada que espera al mundo son experiencias sin precedentes para la sensibilidad de una época. Tales desgarraduras influyen el porvenir, secan ciertos espíritus, estallan en la cultura. Todos conocemos el viraje violento sufrido desde entonces en las ideas; el desencanto que ha entristecido a las juventudes; el general desconsuelo y la indiferencia culpable que han izado sus fantasmas entre las ruinas. El mundo, todavía tambaleante, no ha logrado reconciliar sus elementos en pugna y a cada instante nos anuncia una creciente infelicidad en medio de la soledad y el peligro. En una tierra que no hemos escogido y en la que debemos y necesitamos vivir; en una tierra donde el primer impulso y la más halagadora promesa consiste en hallar la felicidad, nos hemos convertido en "extranjeros". En este instante se produce la rebelión de los espíritus. Se impone una revisión, una busca de unidad, un último esfuerzo espiritual para rescatar los valores perdidos y crear los nuevos frentes de la cultura que armonicen con esa trágica maravilla de las ciencias.

Felizmente hoy se nota una llamarada alumbradora; un apasionado acercamiento a la verdad humana más profunda que vivifican y proclaman la esperanza rebelde. El hombre se niega a morir en otra debacle; el hombre se niega a disminuir su libertad espiritual; el hombre desea reconstruir un mundo —el de hoy, nos dice Camus, "es evidentemente injusto"—en el cual no sea tan inútil la esperanza y merezca la pena vivir. He allí el sentido real, tras-

cedente, de la obra de Camus: un encendido alegato en defensa del hombre, una insurrección obstinada contra el fanatismo nihilista; reconstruye los valores del orbe clásico proponiendo una moral activa donde las palabras justicia, libertad, virtud, se informen de un contenido humano más verdadero.

No en vano Meursault, el extranjero, quien pretende vivir una existencia normal, inocente, se ve de pronto arrastrado por una cadena de acontecimientos que lo convierte en asesino, lo juzga, lo condena, todo sin tomarlo en cuenta, en nombre de una desesperante moral ya liquidada. Porque Meursault es un individuo de cualquier colectividad de hoy, presentado en su dolorosa soledad, frente a la cruel indiferencia del mundo. Un relato realísimo, casi historia del hombre actual es "El Extranjero".

¿La muerte de la madre—allí comienza el drama—es un efectismo literario al azar? ¿O significa el rompimiento con un mundo anterior, caduco y asilado en la Historia? Desde ese momento Meursault queda solo y comienza un destino sin pasado ni porvenir, en un presente provisional, sin grandeza, que lo conduce al crimen. Meursault ha sido condenado desde el principio: no ha luchado, no piensa, se ha limitado a ser pasivo y estéril. Al fin, el destino toma su revancha y venga esa indiferencia.

Quienes leyeron esta novela recordarán, al final, la nostalgia por el retorno que siente Meursault en un destello, al reparar en su falta. El sol obsesionante que activa el crimen en la playa, que pesa como un interminable castigo sobre Meursault, es el mismo sol que al cabo, entre muros, se hace interior, alerta al alma y produce en el condenado—vacío ya de esperanzas—el encuentro real con su vida y una extrañada conciencia de las cosas. A través de un sacrificio sin culpa regresa a la inocencia, al amor por las pequeñas realidades perdidas, reconoce por qué su madre, en el asilo, tan cerca de la muerte, se sentía liberada y pronta para revivirlo todo, y él mismo desea revivirlo todo, abrirse "por primera vez a la terna indiferencia del mundo" y continuar siendo feliz. Esa fué—al borde de un sueño en que se pierde todo para siempre—su esperanza y su libertad.

Y Calígula, un alma desesperada que llega a conclusiones aniquilantes, representa igualmente la imagen de nuestra época y es el símbolo de una libertad sin salida que se regocija en la destrucción y no encuentra la dicha. Porque cuando la lógica procura la consumación del asesinato, el crimen se torna indiferente y hasta el homicidio colectivo—como ha ocurrido hace algunos años—apa-

rece legitimado. La muerte de Calígula es la muerte de nuestra historia absurda y sin amor, donde la libertad se ha hecho asesina.

Muy pocos escritores de hoy testimonian con tanta honestidad por la miseria de nuestro tiempo. Muy pocos han ido hasta el fondo de esa verdad lacerante con tan aguda lucidez, con tal atención de pensamiento, para señalar nos el peligro, las consecuencias de un quedarse de manos atadas al transigir con la tiniebla. Camus nos impulsa a buscar la luz, la clara evidencia de nuestros días apasionantes, a rechazar esa fiebre autoritaria que mengua al hombre y rebaja el espíritu. Invalorable contribución en la dura batalla de este siglo, envuelve su acusación de la época, su sentido humanísimo de la libertad y la justicia; nos previene de la absurda condición del hombre y nos descubre la libertad de acción como una necesidad histórica de superar las limitaciones existenciales.

El mejor homenaje que los jóvenes rendimos a Albert Camus, honrosa figura de la inteligencia vigilante contemporánea, consiste en reflexionar sinceramente sobre el universo descarnado que nos ofrece, en hallar un sentido a la esperanza que nos ha enseñado a vivir, en combatir por la disipación de la bruma que ahoga al mundo. De ahora en adelante nuestro destino tiene una misión, deja de ser desesperado y confía—al igual que Camus—en el triunfo de una justicia y una libertad más generosas.

## UNA OFERTA DE TRABAJO

*por Oswaldo Trejo*

### I

El asunto era para mirar y leer.

El pintor, o el hombrecillo, como lo llamaban sus amigos, abandonó el trabajo o, mejor dicho, pidió sus indemnizaciones en la Agencia de Alquileres para irse al extranjero a realizar otras cosas que le agradaban más: pintar, viajar, no hacer nada cuando lo deseara; mirar los días amarillos de cadmio y los de azul cobalto, turquesa o ultramar; leer el crecimiento de los colores en las semanas fugitivas; en fin, quería rescatar los meses con espacios sin asir, aquellos que al pasar se hundían con círculos a través de la luz que alumbraba jaulas con lunas y cometas.

Cuando se fué en el barco, el tiempo del hombrecillo estaba escrito en su chequera. Debía darse prisa para apresar aquel vagabundo universo de soles y de redes, aquella cosecha múltiple de líneas y volúmenes, engendradora de tintas y de sueños.

Todo esto finalizó un día. Con algunos cuadros, el hombrecillo regresó muy distinto al país. Traía ideas renovadas de cómo debía ser su vida, la del hombre, la de una ciudad. Se cambió su nombre por el de Lucas y, además, en lugar de fumar, comía pasas.

En sus horas de intimidad o al ir solo por las calles en busca de trabajo se decía "Lucas" y por cada sílaba colocaba una de aquellas pasas en su boca. A la vez recordaba el viaje terminado, el tiempo de ausencia, más aullante a medida que los vientos del poniente llegaban a los sentidos del hombrecillo, trayéndole un laberinto de imágenes con rayas, estrellas y pinares; con soles y redes memorables. Su nostalgia conjuraba el despreciable adjetivo de "hombrecillo", y el no menos horrible nombre de bautismo, del que apenas conservaba, en sus camisas y pañuelos, la "T" inicial porque los postes del alumbrado público la habían copiado y por estar siempre iluminada habitando la noche de todas las ciudades.

No intentó exponer su obra en una galería a causa de los gastos

excesivos, escasamente recuperables, porque ahora los coleccionistas preferían comprar sus telas en el exterior a los pintores más altamente cotizados en el mercado. El hombrecillo tenía pocas relaciones y no estaba tampoco dispuesto a presenciar la desaparición de sus cuadros por compromisos de ese tipo.

El hombrecillo tuvo necesidad de buscarse urgentemente un empleo. Visitó a los viejos camaradas en la Agencia de Alquileres y pedirlo no le resultó una cosa fácil, a pesar de que durante el viaje algo allí le mantenía ligado a su trabajo, y eso nunca pudo comprenderlo. Se sentía ante ellos como si permaneciera en sus labores, conservando todos los derechos; como si no se hubiese ido muy lejos y la oficina todavía le colgara del cuerpo con sus hábitos, papeles, noches de hastío y de cansancio.

Casi todos se hallaban en los mismos cargos, doblados penosamente sobre los escritorios llenos de cuentas, de legajos y recibos de aquella Agencia de Alquileres. Nada había cambiado. Nuevamente la sensación de que su tiempo estaba fijo en el cartón de la oficina le asaltó al despedirse del portero sin haber obtenido una respuesta positiva de trabajo.

Después del regreso al país, el hombrecillo recibía con frecuencia ciertas cartas de provincia. En una muy reciente, su hermana le comunicaba la fractura de una pierna y, según la carta, eso la impedía dedicarse a trabajar para sus hijos huérfanos. El hombrecillo había sido para ellos casi un padre. Hizo averiguaciones posteriores y aclaró que sólo se trataba de una luxación. Una segunda carta lo confirmó. No había duda. Pero su hermana envió aún otra noticia: "...esto es pasajero —decía refiriéndose a la historia de la pierna—, si pienso en el problema que tengo con Pablo: sufrió hace ocho días de un ataque seguramente debido a su tardío desarrollo. Lo salvamos de casualidad. Su estado de salud es bastante delicado. ¿Qué dices tú a eso?"

Pensó al cerrar la carta que Pablo, su pálido sobrino, quizás se moriría. De allí que el hombrecillo se dedicara con mayor ahinco a conseguir empleo: era humano ayudar en lo económico a su hermana, hacer lo posible para que el adolescente se salvara. Su propia situación no era buena. ¿Qué otro recurso le quedaba si el dinero para los viajes y diversiones estaba definitivamente agotado en su chequera? La más inmediata solución para su vida consistía en guardar lo más pronto las cajas de colores, olvidarse por completo del maravilloso viaje, para enfrentarse a la ciudad no menos agresiva que el trabajo. Le obsesionaba la idea de matar a alguien

para conquistar una parte de su libertad dentro de una cárcel, pero todos sus amigos le demostraron mucha cordialidad a su llegada del exterior: invitaciones a cenar, a espectáculos, a pasear en automóvil para demostrarle el dinámico progreso de la ciudad. No podía elegir a uno de ellos para sus propósitos criminales.

En cuanto a los empleados de la Agencia de Alquileres, no sabía si el tratamiento cordialísimo era por su buen comportamiento o porque cada uno de sus compañeros viera en él a un futuro sustituto. De todas maneras, deseaban ayudarlo. Tal vez su desempleo resultara un peso para ellos. Muy confuso, pensó que no le hubiesen dado totalmente sus indemnizaciones y que el cariño fuera la parte aún no percibida. Esto le sumió en esa idea absoluta de que nunca se había marchado; que estaba dentro y no al margen de cualquier derecho y consideración. Por eso, aunque sin una moneda en sus bolsillos, le invadió durante aquellos días la certeza de una rara estabilidad económica.

Una mañana le participaron que el señor Grümwald, un astrólogo, se disponía a darle trabajo en su observatorio, reconocido como el más viejo y pequeño en la ciudad.

El hombrecillo no está ese día vestido de gris, sino con el traje negro que durante años había usado después de muerta la madre. A cambio de su primera oferta de trabajo, el hombrecillo se sometió a la prueba que obligatoriamente le impusieron los empleados de la Agencia de Alquileres.

—Es muy sencillo —le dijeron—; obedeces nuestras órdenes o no te damos la noticia.

Las voces parecían quemadas por el intenso calor de agosto, desiguales en su sentido de requisitoria y de misterio.

—Si no hay de esto, tampoco habrá de aquello...

Sin pedir explicaciones, se dejó conducir por un comisionado a la pared más blanca que había en la oficina, mientras los compañeros se iban levantando, en ausencia del patrón, para formar el público de aquel espectáculo que el hombrecillo nunca supo definir. Semejante a los empleados que lenta y silenciosamente regresaban a sus puestos, mirándose, el hombrecillo fué separando las espaldas de la pared donde estuvo durante los instantes de la prueba, en blanco para él. Ignoraba que el modelado de su rostro, de su cuello y de sus manos había formado un solo plano, tal era de exacta su blancura con aquella de la pared donde los empleados vieron de una manera superpuesta sobre el muro un vacío traje negro, los

grandes ojos del hombrecillo más azules, los labios más rosados y las cejas y cabellos más rojizos.

Al dejar la oficina era imposible que desapareciera fácilmente la atmósfera de su personalidad, porque el hombrecillo llevaba la fisonomía de "Lucas", el pintor, la presencia inconfundible del artista introvertido, que rebotaba entre la manera de ser, de pensar y de vestir de los demás.

## II

El asunto era para mirar y leer.

Aquel día el hombrecillo salió apresuradamente de la oficina para ir en busca de Grümwald; desde luego, intrigado por desconocer el sentido de la prueba, experiencia que sólo guardaban con celo sus amigos. No menos irritante fué su encuentro con la ciudad a las diez de la mañana; ganar la distancia que había del centro a los suburbios, caminar por calles y veredas para llegar a la colina donde lo esperaba su futuro patrón.

Entró al Observatorio. Antes de anunciarse bebió un poco de agua para calmar la sed y el jadeo que llevaba. En la sala de espera no había ninguna silla; solamente una puerta hacia el interior y la figura de metal instalada allí para el frasco de agua por la "S. A. Potable Water".

Mientras esperaba el momento de la audiencia, en lugar de quedarse en el saloncito, el hombrecillo salió del edificio para contemplar los árboles que lo rodeaban y la ciudad desdibujada abajo. Desde sus colinas se veía muy hermosa, ganaba en proporciones, era armoniosa, tranquila, distinta a la impresión que de cerca le causaba al transeúnte. Si alguna vez le hubieran pedido su opinión, el hombrecillo la tenía definida como una ciudad exclusivamente de avenidas, vehículos y luces, por ser éste su carácter físico más predominante. Quizás el hombrecillo pecara de ligero; pero ahora, en la colina, no podía desligar de su opinión el recuerdo de uno de sus sueños de recién llegado al país: se le apareció una ciudad toda borrosa, sin edificios, sin casas y sin quintas. Los habitantes habían hecho un plebiscito para eliminar estas manifestaciones de la comodidad familiar, resolviéndose a cumplir la mayor parte de sus vidas en los automóviles, cosa que necesariamente con-

virtió la ciudad en un despejado valle de carreteras y avenidas, de señales de tráfico y accidentes. Sin embargo, todos los habitantes eran felices con aquella forma de vida un tanto nómada impulsada por la gasolina y solamente se detenían de acuerdo con cada necesidad en la zona especial reservada al comedor, tan inmenso como el salón de fumar, la cama general, la biblioteca, la ducha espaciosa como un cielo de lluvia, el sanitario, el lavamanos. Estas instalaciones colectivistas se conservaban en perfecto orden para beneficio de la población. El hombrecillo fué a la escuela creada para enseñar a los ciudadanos los derechos y normas para ser felices en aquella vida práctica y de promiscuidad organizada.

Lo más desagradable para el hombrecillo en sus divagaciones allá en la colina no fué recordar el sueño, sino pensar en la escasa intimidad que en la realidad ofrecía la ciudad, casi sin parques para el amor y sin árboles para la sombra. Cualquiera se hallaba desnudo bajo el sol y desamparado frente a las avenidas congestionadas de vehículos, un poco menos que en el sueño, pero siempre se vivía acosado por la imposibilidad de atravesarlas. Por ser más ancha en relación con la altura de las casas y modestos edificios, las avenidas establecían contrastes muy desolados con la vieja calle, así como los edificios policromos destacaban más aquellos cerros, descarnados y angustiosos, con sus ranchos de madera y hojalata. Pero esto —se había dicho el hombrecillo— era natural en las ciudades que perdían unidad y se deshumanizaban para crecer con los siglos.

Sus ideas negativas acerca de la ciudad fueron interrumpidas por el llamado que venía del Observatorio. Penetró sobando contra el paladar la fina pulpa de algunas pasas. Se prometió llevar la cuenta, usando el índice como termómetro cada vez que lo metiera en la caja guardada en su bolsillo.

—Vamos al asunto—le dijo Grümwald, mostrándole con su mano gorda y anillada una serie de aparatos que el hombrecillo nunca había visto—. Lo que usted tiene que hacer es mirar y leer.

En efecto, el único empleado se dedicaba, casi sin levantar la cabeza, a mirar por un telescopio. Luego anotaba, en unas planillas especiales, cantidades de largas cifras. Disimuladamente, el hombrecillo observó que al margen de las hojas escribía frases con una letra muy pequeña.

Grümwald puso al hombrecillo a mirar por el telescopio. Aquello fué semejante a cerrar los ojos para conquistar la nostalgia y los recuerdos. A través del lente surgió para el hombrecillo el es-

pacio, y su ignorancia asociaba ese extraño mundo con muchas formas retenidas en su memoria: soles vegetales, redes, cuernos rojos, franjas como espadas cruzando el día sideral.

El hombrecillo inmediatamente le preguntó a Grümwald cuántas horas de trabajo le daba, según fué de grande su ansiedad por aquel mundo superior con nieblas y brillantes pedregales derramando infinidad de formas luminosas.

—Tooodas —respondió Grümwald, afincando su pronunciación dificultosa sobre la "o" de aquella palabra terminante.

Entendió que eran ocho horas, de acuerdo con las disposiciones vigentes en la Ley de Trabajo.

—Tooodas —repitió Grümwald un poco molesto por la incomprensión del hombrecillo. Concluyó—: Se le pagará muy bien su trabajo.

Aclarada la situación, el hombrecillo pensaba en los inconvenientes futuros a causa de las veinticuatro horas de trabajo diarias. El mayor problema se centró en su arte porque el hombrecillo deseaba conservar su reputación de sacrificios hechos para defender de cualquier intervención ajena, su pintura y sus inquietudes estéticas. Sin embargo, dentro de ese orden de preocupaciones inmediatas, al hombrecillo no le desagradaba el lugar "para estar solo y lejos de la disparatada ciudad", como se dijo. Allí podría leer más libros, gozar del paisaje y del atractivo mundo físico del espacio, lamentablemente imparalizable para tener más horas de descanso y menos trabajo, porque él, a pesar de la imposición de constante vigilancia, pensaba apartarse del telescopio para aceptar de vez en cuando la visita de Clementina y la de pintores, escultores, poetas, escritores, grabadores. Eso no lo sabría nadie, porque Grümwald apenas se presentaba en su automóvil, último modelo, para recoger sus planillas de trabajo.

Así como se enteró del horario, durante la conversación con el astrólogo, se dió cuenta de lo exigente del empleo. Era imprescindible permanecer en el Observatorio todo el tiempo, estar sobre esos aparatos con agujas y discos que lentamente dejaban signos que, según claves por aprender, iban a ser el motivo de las lecturas y anotaciones en las planillas. El "asunto" era más de tipo mecánico que intelectual, de acuerdo con las explicaciones que le daba Grümwald. Conoció algo nuevo: que el trabajo en sí era extremadamente simple, tanto que casi no había oportunidad para las equivocaciones, sólo que de cometerse una se presentaría la inmensa posibilidad de ser descubierta por los cálculos del astrólogo. Iba en

aumento la amenaza a medida que pasaba el tiempo, contrariamente a la mayoría de los casos comunes en que el tiempo era el mejor aliado para ocultar errores, pues Grümwald se expreso así, y habló con detenimiento de su técnica para descubrir las equívocas a largo plazo. El peligro consistía en que este hombre, como todos, también cuidaba su reputación al realizar sus cálculos y predicciones en la casa para enviarlos con el título "Los Sábados de Grümwald", a los periódicos y revistas donde, semanalmente, salían publicados para una gran masa de consecuentes lectores.

Grümwald se manifestó entusiasmado con el hombrecillo. Le preguntó si tenía familia y lo llevó a una sala bastante confortable para que habitara con los suyos, de quedarse, ocupada por varias mesas que Grümwald prometió trasladar a otro lugar o venderlas.

Eso no venía al caso, porque si su hermana lo presionaba para que se hiciera cargo de ella, el hombrecillo no tendría necesidad de comprar muebles por los momentos. Con su sentido práctico de la vida, el hombrecillo pensaba que en una mesa dormiría su hermana, cuando llegara de la provincia con los hijos. Había mesas para todos, y en especial una para el adolescente enfermo. "Podemos sentarnos en las mesas. Se acondicionará otra para comer, aquella donde están las botellas de cerveza vacías y las latas sin conservas; aún más, como mi hermana es tan devota, elegiré una de estas mesas para poner los santos de retablo, porque Grümwald no quiere que se clave nada en las paredes."

Su hermana se acostumbraba con facilidad a las cosas, e inclusive, un altar improvisado no la preocupaba, nunca la había preocupado como para no rezar. Le dejaría algunas botellas para las flores o para colocar las velas.

El empleado continuaba en su oficio cuando Grümwald y el hombrecillo salieron del salón. Lo hallaron muy nervioso, sobre todo en el momento de la pregunta que Grümwald le hizo al hombrecillo, casi al despedirlo.

—Usted no ha hecho ningún comentario. ¿Es que no le agrada esto? Ha estado muy poco interesado. Se le pagará muy bien su trabajo por anotar todo cuanto correctamente le habré de enseñar para el día de su incorporación. Además, el compañero se quedará por los días que dure su aprendizaje.

El hombrecillo hizo los debidos cumplimientos:

—Todo me parece interesante y agradable; pero la respuesta definitiva no podré dársela sino mañana porque debo hablar antes con la Agencia de Alquileres.

Se despidieron en la puerta con un fuerte y cálido apretón de manos. El hombrecillo iba a varios metros de distancia y de pronto escuchó la voz alta y confusa de Grümwald:

—¿Cómo se llama usted?

—Trasíbulo.

—¿Cómo?

—TRA-SI-BU-LO.

—Bueno... No importa. Nos veremos mañana, ¿no es cierto?

Al descender, el hombrecillo se metió la mano en el bolsillo, pero no le quedaba ni una pasa. Solamente los cinco centavos para comprar otra caja o para abonar el pasaje en autobús. No era mejor caminar por la ciudad con la lengua dulzona, bajo el sol del mediodía, que bajar la colina y en la primera parada subir al autobús, apretujándose allá dentro con los pasajeros sudorosos, con actitud muy parecida a la de Grümwald, firmemente empeñado en atraparlo.

## CRUSOE

*por Salvador Garmendia*

*"El lienzo de muro está enfrente para  
conjurar el círculo de tu sueño."*

SAINT-JOHN PERSE

Crusoe abandonó el infolio cuando daban la una en el reloj de la Abadía. La única campanada resonó en la quietud del aire con su nota pesada de bronce que se extendió en lentos círculos, cada vez más lejanos, hasta que sólo quedó de ella una mínima vibración temblorosa.

Dejó a un lado de la palmatoria la pluma de ganso y a la luz confusa del cirio, cuya llama chisporroteaba entre los grumos de cera derretida de un olor espeso y monacal, leyó la última frase que había escrito: "A nadie puedo hablar y carezco de todo consuelo humano". Al erguirse, con aquella penosa dificultad que entorpecía sus movimientos, su sombra cubrió por completo la hoja y se extendió por sobre la mesa, perdiéndose luego en la oscuridad.

—Si pudiera dormir—pensó, acariciándose lentamente el cabello aún rijoso, de hilos retorcidos por el viento y el sol y se vió tendido en su angosto lecho de asceta, con los ojos, dolorosamente abiertos, fijos en las líneas gruesas del artesonado, sin dejar de escuchar esos ruidos continuos que partían del fondo vacío de su cerebro y se extendían en la soledad de la noche.

Primero era el murmullo lejano del mar; el hervor de las olas que se formaba en un punto distante y crecía con un rugido poderoso hasta desmenuzarse por completo en copos susurrantes. Luego de un instante de extraña calma, volvía a formarse en la lejanía, continuo, amenazante. Y también las voces increíbles de la floresta: los gritos, los siseos, un graznido continuo, obsesivo que podría durar todo el día y aparecer de nuevo al día siguiente propagándose por todos los ecos y los vientos del bosque, siempre en un mismo punto indeterminado; un silbido estridente—de pronto—entre las hojas de los plátanos; algo invisible que avanza, como un cuerpo traslúcido, apartando los gruesos helechos y la voz aguda

y casi femenina de Viernes, que lo llama al oído, claramente, en medio del silencio y que lo hace saltar aterrado para encontrarse solo y tembloroso ante el vacío de la noche.

—Si pudiera dormir una noche siquiera—dijo, sujetándose al borde de la ventana. Un hilo de luna brillante le mostró el contorno de su mano huesuda de piel veteada y seca, una piel vegetal color de hoja muerta. Sintió vértigo. Creyó que iba a desplomarse sobre sí mismo y se agarró con fuerza—con sus últimas fuerzas—al borde metálico de aquella pequeña ventana ojival que se abría en el piso solitario de la torre.

Era una habitación exagonal, con altas paredes desnudas, de piedra virgen. La sólida mesa de trabajo y la silla de recto espaldar presidían gravemente aquel cuarto vacío. Aún ardía, con estremecimientos de insecto agonizante, la luz de la vela, que ya era apenas un charco de cera derretida sobre la palmatoria de cobre y su luz amarilla bañaba el infolio y hacía más patente el brillo blanquecino de la calavera que, desde el centro de la mesa, miraba hacia la silla abandonada.

El aire tranquilo de la noche lo restableció un poco. La luna, invisible desde la ventana, regaba su luz quieta y uniforme sobre la oscura geometría de los tejados de pizarra. El paisaje era estéril, muerto; se dirían los restos apagados de un vasto incendio. Tanteando en el muro, se acercó a la ventana más inmediata, desde donde se contemplaba un lado de la torre vecina—mucho más baja y totalmente a oscuras—, el patio solitario y más allá—por encima de los techos—el pequeño cementerio de la Abadía bañado por la luna. Las formas de los túmulos se destacaban claramente en el aire inmóvil. Todo tenía la forma del silencio. Todo formaba a modo de grandes moles de silencio, quietas, estancadas para siempre.

Sólo aquel pequeño cementerio ofrecía una apariencia rutilante de vida; de vida secreta, contenida, pronta a irradiar y a revelarse. Volvió el ruido del mar, formándose en la insondable lejanía, y el viento repasó con dedos tibios sus cabellos. Caminaba por su isla solitaria, en una gran noche de luna. El bosque dormido transpiraba su olor pesado de resinas. En las cavidades de la sombra brillaban los ojos abiertos de las lechuzas. Lejano a veces, otras próximo, se sentía venir el hermoso ruido del mar, cuyos últimos

chasquidos y susurros morían entre las hojas oscuras. A veces venía a golpearlo en su propio cuerpo; lo envolvía con su murmullo poderoso o lo sentía aproximarse entre las hojas y los tallos, arrastrándose, desmenuzándose, hasta que llegaba a pisarlo con su planta desnuda.

Subió al peñasco y contempló la inmensidad, el mar fosforescente, inmóvil; arriba la soledad del cielo y él sujeto a la roca desnuda, atento, con su cuerpo vivo y palpitante y una conciencia estremecida de cada poro, de cada articulación, de cada signo físico de vida: su cuerpo aspirando la vida y el aliento de aquel todo en el cual se sentía inmerso. Músculos, piel, entrañas, todo latía dentro de él y su aliento se propagaba en lo infinito.

Pero comenzaba a herirlo el frío de la noche. Ahora sus gastadas articulaciones manaban unos humores enfermizos que le producían los más agudos dolores.

—He vuelto aquí para morir—pensó—. Moriré como una herramienta inservible.

La mirada del Padre Superior se posaba de pronto sobre él en la mesa del Refectorio, después de la Oración de Gracias. Sin hablarle, le dirigía una mirada fija y taladrante que parecía derretir sus carnes dejándole al aire los huesos desnudos. Una tarde entró en su celda y le entregó un cilicio—un látigo de puntas de bronce con huellas de sangre coagulada—, y le dijo: "Arrepiéntete; todos tenemos que morir". Las frentes se inclinaban hasta el suelo, tocaban las baldosas de mármol de la capilla. Los más viejos entre los monjes arrojaban de sus pobres lechos las mantas y dormían desnudos sobre las tablas; se arrancaban con pinzas las pestañas para mantener los ojos abiertos en prueba de mortificación. Tomaban apenas una miga de pan ácimo mojada en agua, durante días y días. Una mañana un joven salía de su celda gritando, agitando sus manos pálidas en el aire y corría a arrojarse a las plantas del Padre Superior, rogando por piedad ser azotado en carne viva y luego aspergiado para arrancar de su cuerpo al demonio. La muerte flotaba en el aire como un olor, una emanación enfermiza. El lo había sentido así desde el primer día y también había agachado la frente y dirigido la mirada al suelo. Afuera—en un mundo que lo repelía y atormentaba— los hombres y mujeres que vivían de los rústicos oficios o de la diligencia de sus criados, se sentían también atemorizados y confusos.

Sólo él podía escuchar, en sus silencios, aquel ruido infinito

del mar y la imagen de su isla perdida palpitaba con su vida hirviente y fabulosa. La luna cubría el sueño de las osamentas y el paso de las migraciones que oscurecían el valle; eran, como los ciclos de los astros y la repetición de los días, los signos de una existencia inagotable, que se cumplía también dentro de él mismo.

Crusoe se alejó muy despacio de la ventana. Volvió a su mesa. Leyó una vez más aquella última frase: "A nadie puedo hablar y carezco de todo consuelo humano"... y pensó que esa noche quizás conseguiría dormirse.

## EL HOMBRE SOLITARIO DE DIOS

*por Thomas Wolfe*

Mi vida, más que la de ningún hombre que conozca, ha transcurrido errante y solitaria. Por qué ha sido así y cómo ha ocurrido, no podría decirlo. Pero es cierto. Desde los quince años —salvo un pequeño intervalo— he mantenido una vida tan solitaria como un hombre moderno puede vivirla. Quiero señalar con esto que el número de horas, días, meses y años que he pasado solo, ha sido inmenso y extraordinario. Por ello me propongo aquí describir la experiencia de la soledad humana exactamente como yo la conocí.

Si alguna razón me mueve a hacerlo no es porque piense que mi conocimiento de la soledad difiera en modo alguno del de los otros hombres. Por el contrario. Toda la convicción de mi vida, ahora, se apoya en la creencia de que la soledad, lejos de ser un raro y curioso fenómeno, peculiar a mí mismo o de algunos cuantos solitarios, es el hecho central e inevitable de la existencia humana. Si examinamos el estado, los momentos y los actos de diversas clases de gentes —no sólo la tristeza y el éxtasis de los grandes poetas, sino también la enorme y desmedida infelicidad de tantos seres, como se evidencia en las innumerables y estridentes palabras de abuso, odio, desprecio y recelo que siempre golpean nuestros oídos cuando la muchedumbre nos cruza en la calle—, encontramos, pienso, que todos ellos están marcados con el mismo mal. La causa fundamental de su enfermedad es la soledad.

Pero si mi experiencia de la soledad no difiere en género de la de otros hombres, dudo que exista otra más aguda en lo que respecta a intensidad. Esto me confiere la mayor autoridad en el mundo para escribir acerca de éste —nuestro mal colectivo— por cuanto creo conocerlo más que ningún otro hombre de mi generación. Al decir esto, sólo estoy constatando un hecho tal como lo veo, aunque imagino que ello podría parecer como arrogancia o vanidad. Pero antes de que alguien se apresure a emitir esta opinión, quiero que se me permita considerar cuán extraño sería encontrar arrogancia en alguien que ha vivido tanto tiempo solo como yo he vivido. Para la vanidad no existe cura más efectiva que la soledad. Por ello, más que otros hombres, nosotros,

los que habitamos el corazón de la soledad, somos siempre las víctimas de nuestra propia duda. Ahora y siempre, en nuestra soledad, vergonzosos sentimientos de inferioridad se levantarán súbitamente para sumergirnos en un mar envenenado de horror, desolación e incredulidad, para enfermar y corromper nuestra salud y nuestra confianza, para extender la contaminación en la propia raíz de nuestra vigorosa y exultante alegría. Y la eterna paradoja consiste en que el hombre, que conoce la victoriosa labor de creación, debe resignarse a la soledad durante largos períodos y soportar que ella le robe la salud, la confianza, la fe y la alegría que le son esenciales para su obra creadora.

Para vivir solitario como yo he vivido, un hombre tendría que poseer la confianza de Dios, la dulce fe de los monjes, la ruda impregnabilidad de Gibraltar. Hay momentos, cuando esto falta, en que algo, nada; todo o nada; los más triviales incidentes, las más casuales palabras, pueden en un instante despojarme de mi armadura, paralizar mi mano, contraer mi corazón con un horror frío y glacial y llenar mis entrañas con la sustancia gris de una estremecida impotencia. A veces, es apenas una sombra cruzando por el sol; a veces, es sólo la luz tórrida y láctea de agosto o la desnuda, revolcada fealdad y escuálida decencia de las calles de Brookyyn, marchitas en la abrumada perspectiva de esta luz brillante que evoca la intolerable miseria de millares de mujeres y de vidas anónimas. A veces, es el horror del concreto bruto, el abrasante calor que se refugia en ese millón de piezas de máquinas que cruza las calles calurosas; o el cansancio de los estacionamientos cubiertos de hollín, o los portazos violentos y el estruendo del tren elevado, o la dirigida multitud de la tierra, impelida siempre hacia ningún lugar por una furia exacerbada.

Puede ser también una frase, una mirada, un gesto. La fría, altiva inclinación de cabeza con que un cultivado, exquisito y arrogante aristócrata de Park Avenue consiente una presentación, como si dijera: "Usted es nadie"; o quizás, la alusión burlesca y de desprecio que redacta el crítico de una revista semanal de alta sociedad; o la carta de una mujer diciendo: estoy perdida y arruinada, mi talento desvanecido, todos mis esfuerzos despreciables y falsos —desde que yo desfiguré la verdad, la imagen y la realidad que le son tan hermosamente tuyas.

Y a veces, es algo menos que eso —nada puedo tocar, ver o escuchar o recordar— de modo definitivo; algo tan vago quizás, como una horrible tempestad en el alma, concertada sutilmente con el hambre, la furia y el imposible deseo que en mi vida haya conocido nunca. O también, quizás, el semi-olvidado recuerdo de la fría y glacial y roja caída de la tarde, un domingo en Cambridge, y de un rostro pálido, ascético y sensitivo que me detuvo una vez, también una tarde de domingo en Cambridge, con un fervoroso discurso donde me decía que todas mis jóvenes aspiraciones sólo eran lastimosas ilusiones y que toda mi vida era inútil; y la roja y menguada luz de marzo se reflejaba en su rostro

con tan desolada impotencia que se apagaron instantáneamente los jóvenes ardores de mi sangre.

Bajo la evocación de estas luces y tiempos, de estas frías y arrogantes palabras de las gentes altivas, desdeñosas e insolentes, toda la música y el alborozo del día se apagan como la luz de un cirio que se extingue y la esperanza me parece entonces, perdida para siempre y toda la verdad que había encontrado y conocido siempre se me antoja falsa. Al mismo tiempo, el hombre solitario sentirá que toda la evidencia de sus propios sentidos lo ha traicionado y que nada en verdad vive y se desplaza sobre la tierra sino las criaturas de la muerte en vida, las de frío, contraído corazón y estériles espaldas que existen siempre bajo la luz roja y menguada de marzo y en la tarde de los domingos.

El solitario debe conocer esta horrible duda, este desespero y esta oscura confusión del alma. Porque él está unido sólo a la imagen que él mismo ha creado; sólo está apoyado en los conocimientos que puede obtener de sí mismo con la visión de sus propios ojos y de su propio cerebro. No hay compañía que lo sostenga y lo anime y lo ayude, ningún credo le procura consuelo y la fe que posee es la suya propia. A menudo, esta fe lo abandona y lo deja sacudido y lleno de impotencia. Entonces, él piensa que su vida ha sido inútil, que está perdido, arruinado, roto, que está sin redención. Y que mañana —espléndida y hermosa mañana llena de promesas y de nuevos comienzos, nunca volverá sobre la tierra como estuvo una vez.

El sabe que un tiempo oscuro corre junto a él como un río. El muro lastimoso y oscuro de la soledad está ahora a su alrededor. Lo cerca y lo aflige y él no puede escapar. Y la planta cancerosa de la memoria se alimenta de sus entrañas, recordando cientos de rostros olvidados y millares de días desvanecidos: hasta toda la vida parece extraña e insustancial como un sueño. El tiempo corre junto a él como un río y él espera en su pequeño cuarto como una criatura cautiva por un malvado encanto. Y él escuchará, a lo lejos, el rumor de la tierra y sentirá que ha sido olvidado, que sus poderes están malgastándose mientras el río pasa y que toda su vida ha sido inútil. Siente que ha perdido su firmeza, que su poder está marchito y deslucido, mientras permanece adormecido y encadenado en la prisión de su soledad.

Entonces, súbitamente, un día, así, de pronto, sin motivos aparentes, su fe y su confianza en la vida retornarán como la marea y se levantará en él como un jubiloso e invencible poder, fracturando una ventana en el muro del mundo y sustituyendo en todas las cosas las proporciones de un imperecedero resplandor. Y así, milagrosamente intacto y seguro en sí mismo, se sumergirá de nuevo en su triunfante labor de creación. Toda su antigua firmeza que vuelve de nuevo. Y él sabe lo que conoce, es lo que es, ha encontrado lo que ha encontrado. Y dirá la verdad que lo contiene, hablará con firmeza, aunque el mundo entero lo desmienta, y afirmará su verdad aunque un millón de hombres grite que es falsa.

En este momento de jubilosa confianza, tocado por este sentimiento, me atrevo ahora a sostener que he conocido la soledad y el aislamiento como cualquier hombre que lo haya conocido bien y escribiré acerca de él como si fuese mi hermano, como en efecto lo es. Esbozaré para ustedes con toda fidelidad su auténtico rostro. Así, el hombre que lea estas páginas podrá reconocer fácilmente su figura cuando la soledad llegue hasta él, algún día.

La expresión de soledad humana más trágica, más hermosa y sublime que haya leído nunca, es el Libro de Job; la más grande y filosófica, el Ecclesiastés. Aquí debo señalar un hecho que está en total desacuerdo con todas las cosas que me fueron enseñadas cuando niño, a propósito de la soledad y de la trágica trama de la vida, tanto que, cuando la descubrí por primera vez, quedé sorprendido e incrédulo, dudando de aquel peso avasallante de evidencias que se me revelaba. Pero allí estaba, tan sólida como una roca, sin estremecerse o negarse; y al pasar los años, la verdad de este descubrimiento vino a formar parte de la estructura de mi vida.

El hecho es este: el hombre solitario, que es también el hombre trágico, es invariablemente el hombre que ama la vida con ternura —lo que equivale a decir, el hombre alegre—. En esta afirmación no existe paradoja alguna. Una condición implica la otra y la hace necesaria. La esencia de la tragedia humana está en la soledad, no en el conflicto y no importa lo que puedan afirmar los argumentos de teatro. Así, el gran escritor trágico (digo “escritor trágico” para diferenciarlo del “escritor de tragedias”, algunas naciones, Roma, Francia, entre ellas, no han tenido grandes escritores trágicos; no lo fueron Virgilio y Racine: fueron, por el contrario, grandes escritores de tragedias): así, el gran escritor trágico —Job, Sófocles, Dante, Milton, Swift, Dostoievsky— fué siempre el hombre solitario, el hombre que más amó la vida y poseyó más hondamente el sentido de la alegría. La cualidad y la sustancia real de toda alegría humana se encuentra en las obras de estos grandes escritores trágicos y no en las historias sobre la vida del hombre en la tierra. En prueba de ello, puedo ofrecer aquí una demostración convincente:

En mi niñez, toda mención sobre el Libro de Job evocaba en mi cerebro, instantáneamente, una larga sucesión de tristes imágenes, grises y nunca interrumpidas. Esto nos ha ocurrido, sospecho, a todos nosotros. Frases como “el confortamiento de Job”, “la paciencia de Job”, “la aflicción de Job”, forman parte de nuestro idioma común y se usan cuando hablamos de las gentes cuyas penas parecen incontables e infinitas, cuando nos referimos a todos los que han sufrido larga y silenciosamente y cuyas tristezas nunca han sido interrumpidas por un rayo de alegría. Todas estas asociaciones se han unido para construir una imagen del Libro de Job: triste, descolorido, constante en su miseria. Cuando lo leí por primera vez, siendo un niño, me pareció que la historia de todas sus tribulaciones sólo era sustituible

por una especie de terco y sombrío humor, un humor no querido por el autor sino producido por mi propia exasperación, por mi infantil sentido de la proporción y de la justicia, que a la larga, obligado por esta continua y triste corriente de calamidades, tuve que reír en protesta.

Pero un inteligente y experimentado lector que en sus años de madurez haya leído este gran libro, comprenderá cuán falsa es esta concepción. Porque el Libro de Job, lejos de ser triste, gris y sombrío, está enteramente entretejido —más que ninguna obra que pueda recordar— con el patético, variado e infinito y gloriosamente palpable material de gran poesía; y agota en el corazón de este tremendo canto de eterna tristeza, la exultante canción de la eterna alegría.

Nada extraño hay en esto, nada extraño y curioso: sólo lo que es inevitable y legítimo. Porque el escritor trágico sabe que la alegría está enraizada en el corazón mismo de la tristeza, que el éxtasis está traspasado por el súbito hilo carmesí de la aflicción, que la puñalada del intolerable deseo y la salvaje y breve gloria de la posesión están penetrados, más amargamente aún, en el preciso instante de la más grande victoria del hombre, por el premonitorio sentido de privación y de muerte. Visto así y sentido, lo mejor y lo peor que el corazón humano puede conocer son, simplemente, aspectos diferentes de una misma situación y están entrelazados, ambos, en el trágico tapiz de la vida.

Es este sentido de muerte y soledad, el conocimiento de la brevedad de sus días y el enorme e inminente agobio de su tristeza, siempre creciente y nunca disminuída, lo que hace a la alegría, gloriosa, trágica e indeciblemente bella para un hombre como Job. La belleza llega y pasa, se pierde en el momento mismo en que la tocamos porque no puede asirse o detenerse como se detiene la corriente de un río. Con esta dolorosa pérdida, con este éxtasis amargo de breve dominio, con esta gloria fatal del simple momento, el escritor trágico contruirá, sin embargo, un canto de alegría. Pueda esto, al menos, guardar y atesorar siempre. Y su canto está lleno de pesadumbre porque sabe que la alegría huye en el instante en que la poseemos, y por ello es tan valiosa, procurándose su gloria total de las cosas que la limitan y la destruyen.

El sabe que la alegría obtiene su gloria de la tristeza, de la amarga tristeza y de la soledad del hombre, y que está obsesionada siempre por la certidumbre de la muerte, la oscura muerte que detiene nuestra lengua, nuestros ojos, nuestro aliento de vida, con el olvido idéntico del polvo y de la nada. Así, un hombre como Job construirá también un canto de aflicción pero será, a su vez, un canto de alegría, el canto más bello y extraño que ningún hombre ha cantado:

¿Diste tú al caballo la fortaleza? ¿Vestiste tú su cerviz de relincho?

¿Le intimidarás tú como a alguna langosta? El resoplido de su nariz es formidable:

Escarba la tierra, alégrase en su fuerza, sale al encuentro de las armas:

Hace burla del espanto, y no teme, ni vuelve el rostro delante de la espada.

Contra él suena la aljaba, el hierro de la lanza y de la pica:

Y él con ímpetu y furor escarba la tierra, sin importarle el sonido de la bocina;

Antes dice entre los clarines: ¡Ea!, y desde lejos huele la batalla, el grito de los capitanes, y la vocería.

Eso es alegría —solemne y triunfante, austera, solitaria y eterna alegría que contiene en sí misma la total profundidad y humildad de la maravilla del hombre, su sentido de la gloria y su sentimiento de temor frente al misterio del Universo. Un grito triunfante brota de nuestros labios cuando leemos el pasaje sobre el glorioso caballo; y la alegría que sentimos es salvaje y extraña, oscura y solitaria como la muerte y más sublime aún que la delicada y amable alegría que describen hombres como Herrick y Teócrito, grandes poetas, no obstante.

Así como el Libro de Job y el Sermón del Eclesiastés son cada uno, y a su manera, supremas historias de la soledad del hombre, también todos los libros del Antiguo Testamento, en su conjunto, ofrecen la más decidida y profunda literatura sobre la soledad humana que el mundo haya conocido nunca. Es asombroso cómo, con una coherente unidad de espíritu y de fe, está inscrita la vida de soledad en todos estos libros —cómo se encuentran expresiones admirables en los cánticos, canciones, crónicas y profecías de diversos hombres, todos tan distintos y cada uno tan individual, uno a uno revelando alguna nueva imagen de los secretos del hombre y del corazón solitario y todos combinándose para formar una imagen única y singular de la soledad, incomparable en su magnificencia y sublimidad.

Así, en una docena de libros del Antiguo Testamento —en Job, en el Eclesiastés, en los Cantares de Salomón, en los Salmos y los Proverbios de Isaías, en las palabras de alabanza y en las palabras de lamentación, en los cantos de triunfo y pesadumbre, de cautiverio y desesperación, en la vanidad del orgullo y en la afirmación arrogante, en las golpeadas confesiones de humildad y temor, en la amonestación, promesa y profecía, en el amor y en el odio, en la afirmación, la muerte y el daño, en la venganza y la resignación, en el júbilo violento y resonante y en el amargo pesar— el hombre solitario ha edificado, en un coro tremendo y agitado, la visión final de su vida.

La unidad de estas concepciones que hallamos en los libros del Antiguo Testamento sobre la soledad del hombre, se torna aún más sorprendente cuando comenzamos la lectura del Nuevo Testamento. Y así como el Antiguo se convierte en la crónica del hombre y su vida solitaria, los Evangelios del Nuevo Testamento, con la misma perfecta y milagrosa unidad, se tornan la crónica de la vida de amor. Lo que Cristo dijo siempre, lo que nunca dejó de decir, lo que dijo mil veces y de mil distintas maneras, pero siempre con una unidad central de fe, fué esto: "Soy el hijo de mi Padre y vosotros sois mis hermanos." Y el lazo que nos ata a todos, que hace de esta tierra una familia y que convierte a todos los hombres en hermanos e hijos de Dios, es el amor.

El propósito central de la vida de Cristo es, por lo tanto, el de destruir la vida de soledad y establecer sobre la tierra la vida del amor. La evidencia que apoya esta afirmación es clara y abrumadora. Resulta obvio para todos que cuando Cristo dijo: "Bienaventurados los pobres en espíritu: porque de ellos es el reino de los cielos", "Bienaventurados los que lloran: porque ellos recibirán consolación", "Bienaventurados los mansos: porque ellos recibirán la tierra por heredad", "Bienaventurados los que tienen hambre y sed de justicia: porque ellos serán hartos", "Bienaventurados los misericordiosos: porque ellos alcanzarán misericordia", "Bienaventurados los de limpio corazón: porque ellos verán a Dios", Cristo no ensalza aquí las cualidades de humildad, tristeza, mansedumbre, rectitud, misericordia y pureza como virtudes suficientes en sí mismas, sino que promete a los hombres que las observen la más rica recompensa que jamás les fuera ofrecida.

¿Cuál es la recompensa? Es la recompensa que promete, no sólo el patrimonio de la tierra, sino también el reino de los cielos. Dice a los hombres que no vivirán ni habrán de morir en la soledad; que sus aflicciones serán apaciguadas y escuchados sus ruegos; que del hambre y la sed serán saciados y del amor satisfechos, pero que a través del amor, ellos destruirán para siempre los muros de la soledad. Y no obstante, si la impiedad y la perversidad de esta tierra llegaran a quebrantarlos y a hundirlos, si ellos lo soportan con mansedumbre y amor, entrarán en una comunidad de alegría, en una fraternidad de amor que ningún hombre ha conocido nunca sobre la tierra.

Tal fué la intención fundamental de la vida de Cristo, la razón de su enseñanza y su significación absoluta de que la vida de soledad puede abolirse para siempre gracias a la vida de amor. O tal es, al menos, el sentido que yo encontré al leer su vida. Porque en estos últimos años en que he vivido tanto tiempo en soledad —y a la que conozco tan bien— he vuelto a leer, muchas veces, la historia de este hombre, la historia de su vida y de sus palabras, tratando de encontrar en ellas una significación para mí mismo, una manera de vida que fuese mejor que la que yo observaba. Leí lo que él dijo, no ya movido por

un sentimiento de piedad o de beatitud, ni originado por la idea del pecado, de la contricción o porque su promesa de la recompensa del cielo significara mucho para mí. Pero traté de leer sus palabras sencillas, llana y simplemente, como estoy seguro que él debió haberlas pronunciado entonces; así como leí también, las palabras de otros hombres: Homero, Donne, Whitman y el autor del Ecclesiastés— y si el significado que atribuí a sus palabras parece insensato y extravagante, puerilmente simple o banal, sólo de mi exclusividad o tal vez no diferente de lo que diez millones de otros hombres había pensado, lo he asentado aquí exactamente como lo ví, sentí y descubrí por mí mismo, sin agregar, sustraer o alterar nada.

Y ahora sé, no obstante, que el camino y el sentido de la vida de Cristo es mucho, mucho mejor que mi propio camino y significación. Y sin embargo, sé también que nunca podría hacerlo mío. Y pienso que esto es válido para todos los otros hombres solitarios que he visto o conocido —átomos mudos, anónimos y sin rostro de esta tierra, como Job y Everyman, Swift... Y Cristo mismo, que predicó la vida de amor, fué, sin embargo, un hombre solitario como quizás ningún hombre lo ha sido. No podría afirmar que él estuvo equivocado porque predicara la vida de amor y de confraternidad y viviera y muriera en soledad; ni osaré afirmar, tampoco, que su camino es falso porque billones de hombres han profesado desde entonces su camino sin que ninguno lo haya seguido.

Sólo puedo decir que no podría hacer de su camino el mío. He hallado que el constante, eterno tiempo del hombre, de la vida futura del hombre, será no el amor, sino la soledad. El amor en sí mismo no constituye el tiempo de nuestra vida. El es la flor maravillante, la extraña flor. A veces, es la flor que nos da la vida, que violenta los muros sombríos de toda nuestra soledad y nos restituye a la confraternidad de la vida, a la familia del mundo, a la hermandad del hombre. Pero a veces, el amor es la flor que nos procura la muerte y es origen de aflicción y de sombras; y la mutilación del alma y el enloquecimiento de la mente pueden también tener su origen en él.

Cómo o por qué o en qué sentido las flores del amor llegarán a nosotros, sea como vida o muerte, como triunfo o derrota, júbilo o locura, no hay nadie sobre la tierra que pueda decirlo. Pero yo sé que al final, siempre al final de nosotros —sin casa, sin hogar, sin puertas, vagabundos errantes de la vida, nosotros los solitarios— allí, en ese final, el rostro oscuro de nuestros compañeros la Soledad y el Aislamiento estarán esperándonos siempre.

Pero las viejas negativas se desprenden, las antiguas confesiones permanecen y nosotros, que estábamos muertos nos habremos levantado; nosotros, los perdidos, he aquí que de nuevo nos encontramos, y nosotros, que vendimos el talento, la pasión y la fe de la juventud para mantener una muerte descarnada hasta que los corazones estuvieron corruptos, el talento desva-

necido y ausente nuestra esperanza, habremos recobrado nuestras vidas, cruelmente abandonadas en la soledad y en las sombras; y sabremos que las cosas serán para nosotros como siempre lo fueron y veremos nuevamente, como vimos un día, la imagen iluminada de la ciudad. Tendida en la distancia, fulgurante de luces enjoradas, ella arderá siempre en nuestra memoria como ardía cuando cruzábamos el Puente y las corrientes vigorosas se circunscribían en él y los grandes barcos sonaban sus sirenas. Y cruzamos el puente, solos, contigo, siempre cruzamos el Puente, severo amigo, el único a quien hablamos, el que nunca nos abandona. Escucha:

“Soledad para siempre y de nuevo la tierra. Oscuro hermano y amigo austero, rostro inmortal de las sombras y de la noche, he pasado contigo la mitad de mi vida y estaré siempre ahora contigo hasta el día de mi muerte —¿qué podría allí amedrentarme si estoy contigo? Amigo heroico, hermano de sangre de mi vida, rostro oscuro —¿no hemos cruzado acaso, juntos, un millón de caminos? ¿No hemos cruzado solos los mares tempestuosos y visto extraños países y vuelto de nuevo a caminar por el continente de la noche y a escuchar el silencio de la tierra? No fuimos valientes y gloriosos cuando estuvimos juntos, amigo? ¿No conocimos el triunfo, el júbilo y la gloria de esta tierra— y no volverá a ser así, de nuevo, como antes lo fué, si tú regresas? Ven a mí, hermano, en la vigilia de la noche. Ven a mí, en el más secreto y silencioso corazón de las sombras. Ven a mí, como has venido siempre. Tráeme de nuevo el antiguo e invencible vigor, la inmortal esperanza, la triunfante alegría y la confianza que nuevamente azotarán a la tierra.”

*Traducción Rodolfo Izaguirre*

Traducciones SARDIO.

## SALUDOS

Saludos, precioso pájaro,  
y no abandones el oro de las plumas  
entre aquellas nubes,  
ni pierdas el canto en el dominio de truenos.  
No sea que pases del cielo  
y quedes preso en los astros.

De viajes, cuánto se ha perdido,  
cuánta ola estrellada en el acantilado  
mientras tus alas  
robaban fulgores al poderoso perro del cielo.  
Y cuánto de lluvias, de veranos  
de hierba roja  
por la implacable estación.  
O de gris, nieblas y continuado fantasma  
frente al joven enamorado de barcos.  
Los vecinos perdidos,  
el llanto de amigos  
que he visto secar en paños  
por olvidos e irremediable paso.  
Ni qué decir de la muchacha  
cuyo pecho hasta ayer fuera tan liso  
y que luego se ha visto  
como exquisito racimo.

Saludos,  
pero, amigo de viajes,  
¿Cómo poder contar las pérdidas,  
ventas que se han hecho,  
nuevas adquisiciones?  
Y si la modesta familia  
vende sus posesiones de provincia

y compra apartamentos confortables  
¿No hemos vendido al corazón  
y una y otra vez  
cambiado los pareceres de conciencia  
para entender mejor las noticias a la semana?  
Y mientras tú por el pasado año  
te entregabas a los aromosos cielos del norte  
aquí las muertes y los nacimientos  
cambiaban las cuerdas del buque  
y hacían trastabillar al viejo.  
Y mientras robabas a ese perro  
los bellos fulgores,  
el oro para majestad en tus alas;  
los cambios de ciudad,  
las venidas al amor,  
los cantos de una ilusionada nube  
que nos bañara en deseos  
pintaban nuevas y extrañas figuras  
en la quilla del buque.

Y entretanto no había más  
que el incesante brillo  
y el incesante batir de esas alas  
sobre espumas y ciudades,  
sobre campiñas y lejanas praderas;  
más allá de las torres establecidas por la caída de noches.

No había más que esos ojos absortos,  
fijos hacia el norte o el sur,  
la cola firme,  
a manera de timón  
y el impulso,  
y la ruta que algún hilo indicaba.

Y el cielo, y los aromas  
de flores muertas o recién abiertas  
y los aires cambiantes.  
Y no había más nada para ti,

amigo de viajes;  
las idas, los regresos  
encontraban esas pupilas  
quietas, serenas, tendidas  
en medio a las carreras que el cielo juega.

Saludos.

Apenas para ti hay tiempo de cantar  
al delicioso jardín  
y sacudir en el estanque las alas,  
allí donde el viento no ha podido vencer.

*Ramón Palomares*

## VISIONES

He soñado con vosotros viejos rostros perdidos, sombras, palabras enlazadas en lo más alto del amor, imágenes ofrecidas a los dioses que devoran el sueño... realidades frenéticas, un pequeño sobresalto.

Los hombres abyectos de todo poder transcurren bajo una luz irreal.

(Hay rojos címbalos, rojos parques, rojas estrellas opacas).

En el centro de la ciudad las frías cabezas de los héroes, sobre los que descienden día a día los colores, las lluvias, los insectos, un árbol o una flor. En el centro de la ciudad —y lejos— las caras de todos los hombres, las caras escondidas o salientes, deformadas, abrumadas o tristes, la sucesión de mil horrores... designios, designios amenazantes.

El paso de una canción en el verano detiene las horas. Escucha... Los ruidos han cesado. Tan sólo el hombre camina en su órbita de siempre. Tan sólo el roce de las manos en los pequeños objetos. Tan sólo el cruel deseo de la vigilia. Tan sólo... Nada. Innumerables peticiones, ruegos, secretos inconfesables.

Una mujer detiene su marcha al borde del abismo. Una mujer. Siempre una mujer que canta una canción, que nos olvida o nos recuerda, que nos sonríe o nos trae la tristeza. En su cuerpo asciende ahora el aroma agreste de los bosques lejanos. En su cabeza giran lentas guirnaldas. En sus ojos el sexo es un violento relámpago.

Desatada la fuerza y el ímpetu. Remoto el tiempo sobre la tierra. Perdidos los caminos que conducen a una estación silenciosa.

*Rómulo Aranguibel Egui*

## LA DISTANTE COMARCA

¿Hacia qué sitio  
con una luz roja en la frente  
avanzabas en medio de la tempestad?  
El viento  
en todo un país de fábula  
traía un otoño desconocido.  
Tú oías la canción del océano  
en la oquedad de la montaña.  
¿Quién podía detener tus pasos,  
acometer contra los árboles,  
crecer como un dios inusitado  
en la distante comarca?  
Estabas solo con las sombras,  
rodeado y acechado por las panteras del invierno,  
en el centro de un círculo de horas irremediables.  
Escuchabas...  
junto a las flores del aire  
el vuelo de los grandes pájaros  
en un olvido largo tiempo prolongado.  
Te acercabas al rito de los hechiceros,  
a los enigmas que ofrecía la noche,  
al rostro de una doncella deslumbrante.  
Con una luz roja en la frente  
avanzabas hacia el mundo invisible de la tormenta.  
Hacia los territorios  
donde tal vez las bestias de otras estaciones  
cayeron bajo la muerte.

*Rómulo Aranguibel Egui*

## DE LOS VIAJES Y EL REGRESO

(fragmentos)

### I

Me esperaban los crepúsculos sobre el mar.

El mar que glorifica los desastres y sella los enigmas.

El mar erguido en sus violencias, sus instintos, inacabado e inabordable en su eternidad;

tierra de exilios sembrada de amenazantes jardines, en los que apacientan las augurales bestias del origen...

Debí atravesar sus resonantes dominios, poseído de silencios y de blasfemias. Las aves que asumían la distancia me abandonaban a los postreros destellos de los atardeceres. Los delfines se cruzaban, sagrados, nupciales, como espadas:

en ellos reconocí la furia o el amor.

Y el olor de brea de los buques era ya la ausencia: puertos y ciudades

—¡oh memoriosas imprecaciones de la piedra!— que se acumularon en mi corazón... Ciudades

impenetrables o sensibles a la noche que se ilumina como un hangar.

Entre las duras aguas un orden sistemático moría, una raza de lamentos, un orgullo de ídolo en el ocaso sobre la faz del mundo.

Se esfumaba una red de palabras como una dinastía de sal.

Había tanta fosforescencia, tantos soles caídos en las espesas olas,

y ese perpetuo martirio de la luz devorándose a sí misma, aquella solitaria cadena de sonidos prolongando la muerte.

¡Oh vigor inmóvil, saciado en sus cenizas!

¡Oh límite más allá de los límites, materia jadeando de materia!  
¿Quién me arroja en tus parpadeantes sueños, irisados de lámparas, de vigili-  
as:

el rayo de la muerte, rápido como un deseo,  
o las embriagadoras crisálidas de la vida, aleteantes en el  
augurio de los reinos del hombre?

...¡Mas era el tiempo de partir!

El tiempo de arder, oh memoria, en la arboladura de los  
navíos, bajo las ráfagas extranjeras, bajo los astros dehiscentes en la  
eclosión de los cielos.

Se abrían los caminos del estupor, los grandes nacimientos.  
Y más distantes que los sueños  
sucumbían los recuerdos, mi adolescencia condenada a las  
espejeantes comarcas del estío,  
el brillo o el secreto de aquellos seres en una soledad de  
abismos y cometas.

Así, en la inminencia de la hora, como en la desolada caída  
de las sombras,

fuí penetrando en aquella roída vastedad... Me pertenecían  
aquellas costas desérticas. Me precipitaban aquellas olas salvajes y  
solemnes.

Y era acaso el destino, semejante a un fuego que devora sus  
cenizas. O la noche que irrumpía entre tantos reflejos. O el alma  
ya deshecha

entre los errantes reflejos...

Y, heredero del futuro, hombre transitorio y volcánico, rodeado  
por la eternidad tiránica del mar

como por las grandes invocaciones de los ritos,  
imaginé entonces la tierra que había de conocer,  
y, evadido de la muerte o de mi propio lamento, construí la  
inolvidable ciudad del exilio: su multitud

de seres que se levantan y se destrozan en medio de la fugacidad de los días...

## VII

Ahora yacemos en lo más real, no como los muertos o los durmientes, o como el vaho de los muertos o de los durmientes, sino como las raíces, como los imperiosos relámpagos del ser. No hemos escapado sino penetrado en el movimiento, somos su posesión, su cópula insaciable y comunicante. Aun más libres, más esclavos, y, en medio de los días, graves como una venganza.

Extraños, abandonados viajeros a través de ciudades, mares y albas de una sal nupcial, henos ya aquí de regreso, como ardientes testigos, como campanadas, como destellos...

Nadie nos esperaba. ¿O acaso nos esperaban aquellos que en los rostros creen descubrir las dentelladas del tiempo, o el miedo o el vencimiento del tiempo? Mas nada significan los crueles tatuajes, las nostalgias; ni el exilio que se establece en el corazón después de tantos reinos perdidos, de sueños y desgracias; menos aún el otoño de aletazos fulminantes que parecen extinguir nuestras miradas, nuestros párpados.

He aquí nuestras palabras... Estallan como las cigarras del verano o como las lentas foliaciones de los árboles. Y he aquí nuestro amor, más terrible que las tierras rojas bajo los eclipses; más solitario, más puro que las extensas redes que los hombres esparcen sobre las playas bajo el ocaso. ¿Alguien aceptará acaso nuestras almas?

Los extremos nos redimen, y las tormentas, los inaplacables vientos de la ausencia.

Y, encarnizados, reinando sobre los légamos del olvido, aún crecen y se avivan los despiadados soplos del instinto.

...Estamos en el Río de nuestra infancia. El aire suspende un rito de hojas y de pájaros. Y, como deshecha granada, arde y se precipita el cielo. ¿Es el crepúsculo?

Ved, esas aguas que fluyen, ciegas, encarnadas, más lúcidas, arrastrando su linaje de bestias,  
arrastran nuestra memoria.

Son, al mismo tiempo, la muerte del pasado y un nuevo nacimiento.

¿Reconoces tu vigor en esa devorada trasmutación de fuerzas; tu origen, entre esas brasas elegidas,  
sedimento de apagadas materias, de cenizas?

...Estamos en lo letal de la fogosa estación. Menos vidriosos en el centro de la lujuria. Adustos,  
como armados del orgullo de los planetas.

Y yaciendo no como los muertos o los durmientes, o como el vaho de los muertos o de los durmientes,  
sino como las raíces, como los dilatados flujos del ser.

Sobre la tierra asumimos el crecimiento y, en medio de la noche, la vasta demencia de los astros, de los cuerpos.

Un brillo asciende de nuestra asidua carne y, lentamente, invade el sitio de las sombras.

Y después de ciudades, mares y albas de una sal nupcial, henos aquí en el comienzo, como ardientes testigos, como campanadas, como destellos...

*Guillermo Sucre*

## VALORACION DEL HOMBRE

*por José Salazar Meneses*

Algo nos está diciendo ahora que el hombre ha perdido desde hace tiempo su posición como centro del Universo. Signos hay, visibles signos, extraños y consecuentes, que nos parece comprobar que el hombre tiene ya poca cosa por esperar en satisfacción a su apetito de eternidad, o aún la humana satisfacción de ver reconocidos sus atributos mejores. Que por sobre todo lo creado, dignidad y honradez, inteligencia o sensibilidad, desinterés o amistad, está en función preponderante lo que en algún tiempo pudo considerarse como accesorio, de ruin y de vulgar procedencia, como lo que fué venido de su necesidad, de lo que no era cualidad en él y esencia divina o divinizada de sus nativas potencias, sino forma de lo útil y aprovechable.

Un día Montaigne reiteró que el hombre es la medida de tohizo o inventó en el tiempo, en la búsqueda de mejores posibilidades o condiciones para afirmar su persona, para tener a más objetiva realidad su existencia, ha logrado liberarse de su dependencia y colocarse aún por encima de su propio valor, alcanzando tal vez una categoría absoluta, propia e inmutable con respecto a él, aún más sometido a un concepto de relatividad, como desposeído de intrínseca valoración sustantiva, y apenas si afirmándose, por lo que de él se diga o se califique, y ser el acompañante de unos felices y esplendorosos adjetivos.

Un día Montaigne pensó que el hombre es la medida de todas las cosas, embargado a veces de inmensa soledad y apasionada tristeza, pero dotado también de cordial entusiasmo y de fina y sutil ironía para enjuiciar sus flaquezas. Sus "Ensayos" iniciaron, tal vez, la más bella tentativa en el tiempo de posponer al hombre vicios y virtudes, honores y dinero, debilidad o temperancia. Como sabía muy bien que el hombre, dentro de su misma especie, tiene muchos enemigos gratuitos y muchos otros que sin ser gratuitos lo odian con furia y saña de chacal o de inmunda bestezuela, y sólo miran su debilidad, sus vicios, lo que hay en él de pequeño o mezquino, quiso agregar con orgullo y altanería, para que nadie pudiera decirle que lo superestimaba: "Yo soy hombre y ninguna de las cosas humanas me son extrañas o desconocidas."

El trabajo del último día era por muchos conceptos lo más perfecto de la creación y todo parecía existir o creado para servirle o adecuado a su presencia sobre la tierra. Dios puso en él algo de su materia. Distinto a todo otro trabajo, moldeó sus formas con las manos a su imagen y semejanza, y le insufló aliento del suyo. Desde hace mucho tiempo el hombre había reconocido su supremacía y el milagro de su creación como lo más importante y extraordinario.

Desde los más oscuros tiempos, aún desde el momento inicial de su historia, el rasgo primero de su inteligencia ha debido ser el del convencimiento de que su razón, fuerza y sensibilidad, estaban condicionadas para ejercer una sutil y manifiesta primacía en el mundo.

Pero igualmente con esa convicción, el hombre ha tenido desde tiempos remotos, peligros y acechanzas, que le han hecho, en muchos momentos, desviar del logro de esa finalidad. A esa supremacía suya sobre la tierra, grandes obstáculos y al parecer insalvables dificultades, se le han presentado. No ha estado signado, precisamente, por cierto grado de facilidad. La fortaleza que a su tiempo pudo alcanzar estuvo precedida por la más desvalida de las debilidades. En el albor de su historia, cuando aún no había perfeccionado los instrumentos que le dieron posibilidad a su existencia, fué el más débil, el menos capaz de supervivir, por la complejísima trama con la cual estaban constituídas sus formas vitales. Su delicadeza o fineza era toda hecha de debilidad. Algo, cualquier cosa, hubiera podido quebrar y agostar el milagro de su existencia. Sobre la tierra habían sucumbido ya formas de vidas dotadas de mayor fortaleza que la suya, y él estaba tan alejado, tan extrañamente distante de toda otra forma vital que lo rodeaba, que apenas si tenía por acompañante la soledad, y el misterio y tal vez, sí, alguna noción vaga de su diferencia, de la escala insalvable que lo separaba de cualquier otra forma de vida animal. Tal vez fué menos fuerte que otro, menos poseído de fáciles modos de adaptarse a un particular sistema de vida, pero sí fué él quien con mejores posibilidades pudo cambiar de un sistema de vida a otro, pero nunca para adoptar una forma particular de existencia única e incontrovertible, sino cambiando siempre, en mutación o transformación perenne, hasta ensayar las más disímiles y variadas formas de existencia.

La vida alrededor suyo había proliferado en miles e inusitadas maneras, de la más simple célula hasta los organismos más complejos y desarrollados en una escala siempre más perfecta donde lo animado evolucionaba hasta alcanzar una trama más sugerente, más delicada y pasional. Pero todo, comúnmente, era animal. Eso los identificaba en una barrera insalvable. Sólo él era distinto, irremediablemente diferente. Allí existía ya el germen de su libertad o de su sujeción. La historia del hombre entendida en un principio general, amplia y desposeída de anécdotas, es la historia de su lucha por la afirmación de su persona, de su presencia entre las diferentes formas de vida que lo ro-

dea y entre las cuales ha tenido que substraer sus medios de subsistencia, y la presión de esas formas, de todo lo que creado alrededor suyo, sea útil e indispensable a su existencia; para hacerlo más dependiente a su necesidad, menos dotado de libre determinación, y sometido a su sujeción y dominio.

De la explicación de lo que él creyó el primer misterio, ha debido nacer el hombre, su vislumbre primero de libertad, distinta a la nacida de la liberación de la necesidad, y también el nacimiento de su primer encadenamiento. El misterio pudo dar origen a la religión y a la magia. La fe en él era un instrumento de su libertad al creer tener una procedencia distinta, y también la posibilidad de una preeminencia, la cual podría explicarse distintamente a la de su fuerza y astucia.

La esperanza en la redención, la fe en el pacto de Abraham, en lo cual igualmente confiaron Jacob y Moisés, y contribuyó a que guiaran su pueblo a través de desiertos y de peligros en el tiempo, fué el principal instrumento de libertad de una raza mesiánica; lo que hizo distinguirla y separarla aún más del bestialismo, del terror de la magia y del misterio, pero fué igualmente instrumento admirable de sujeción y tiranía, al dar invención a través del pacto, a la angustia del pecado, al Dios terrible, vengador e iracundo y a la salvación y rescate por el ayuno y la penitencia.

A través del pacto, Dios se hizo mucho más poderoso que el hombre, y el triunfo de su libertad, a través de su ascensión en una escala, la cual era imposible repetir a los otros seres vivientes, quedaba supeditada al triunfo de Dios, y de lo sobrenatural impuesto como voluntad o como ley. Del concepto de su perfección, de su primacía sobre el Universo, a través de la religión, nació el concepto de algo más dotado de perfectabilidad que él. Kierkegaard demostró en "Temor y Temblor", cómo la falta de fe era el mayor de los pecados ante Dios y cómo Abraham resignaba el cumplimiento con él en la obediencia a sus mandatos y designios. No era en ninguna forma, en la suma de virtudes, de donde derivaba las gracias plenas el ser único escogido y distinguido por Dios.

Al principio era la fe para Abraham y con él al nacimiento del hecho religioso más importante. Pero luego la necesidad de dotar a Dios del mayor grado de perfectabilidad posible y de la suma de todas las virtudes, hizo que el hombre apareciera imperfecto y miserable. No es ya desconocido que esto pudiera ocurrir al contacto de la religión hebrea con la filosofía griega, como afirma León Chestov, y que ya en Alejandría, entre los lectores y comentadores de la Biblia, la filosofía socrática sugestionaba sus mentes y creaba la posibilidad para que su religión pudiera advenir con símbolos y contenidos universales. Influidó por estas ideas, D. H. Lawrence escribió su único libro de tesis, el Apocalipsis, que se publicó después de su muerte.

En un tiempo, primero fué la perfección del hombre, la exaltación de su materia casi divina. Pero no es extraño que ello fuera

olvidado y puestos de manifiesto solamente sus vicios, sus flaquezas, su demonismo, y el concepto de su tránsito por el mundo, para ganar igualmente la perfección que sólo Dios tenía y redimir los pecados, cuya motivación primera era ya haber nacido.

Liberado en cierta forma del apremio de las necesidades materiales, para lo cual había contribuído en el tiempo el conocimiento alcanzado en las prácticas agrícolas, la difusión, el comercio y relación con otras comunidades, el hombre había buscado luego su sujeción y el encadenamiento a lo metafísico. El hombre está enfermo de la necesidad de infinito, dice Kierkegaard, su vida es finitud, la cual se siente colmada por la conciencia de un inmenso vacío. La oposición entre necesidad y libertad, comenzó a constituirse en un problema intelectual al advenir el hecho religioso. La religión, pudo decir Nietzsche, ha domesticado el hombre. También en el "Origen de la Tragedia" llegó a comprender cómo el pensamiento, la reflexión, la angustia metafísica, hizo perder al poeta su embriaguez, y destruir los viejos mitos de la vida fecunda, plena, hecha de sí misma, del acto de prodigarse y darse a cada instante fugaz. A las bacanales, a la alegría ruidosa de la fiesta carnavalesca y de las fiestas dionisiacas, de las cuales nació la comedia y el drama trágico, sucedió con Eurípides, en "Hipólito", el drama de la desintegración órfica, el ideal de la castidad como fuerza original para la unión panteísta con la naturaleza y con la divinidad.

El hombre en verdad ha podido salvarse. Entre la peligrosidad y la acechanza, su vida ha sido la heroica exaltación del triunfo de la libertad sobre las fuerzas que han querido encadenarlo. Imperceptible, lentamente, una bella idea ha estado construyendo el ambiente adecuado para florecer. Whitehead, en "Aventura de las Ideas", piensa en el tiempo que tuvo el sentimiento antiesclavista, en forma soterrada, andando y desandando en la conciencia de la humanidad, desde Platón hasta que se consiguiera su extirpación en el siglo pasado. Pero no podría decirse que la esclavitud ha desaparecido completamente. Siempre ha sucedido que si una forma de esclavitud muere ocurre que inmediatamente una nueva forma de servidumbre comienza a encadenar y someter al hombre. La explotación de la persona humana como fuerza y posibilidad para alcanzar la riqueza de otros, o para simplemente utilizarla en sustituir el trabajo personal, es una tentación a los que muy pocos han podido resistir. Por eso, cuando por medios violentos o porque la conciencia del mal de una forma de esclavitud se ha hecho tan ostensible, cualquiera otra forma que aspire a sucederle, tiene que rodearse de principios y artimañas más sutiles para no sublevar nuevamente el espíritu de la gente.

Así ha podido suceder al antiguo sentimiento esclavista, la servidumbre medioeval, la esclavitud de los negros, el colonialismo, la dependencia económica, la teoría de los pueblos inferiores y la nueva y última del sometimiento al industrialismo a

través de las máquinas y de la actividad de las fábricas y grandes factorías.

La conspiración contra el hombre ha renacido violenta y sutil como difícilmente se le hubiera podido imaginar. Es necesario pensar que ahora como nunca ha estado él más desorientado y perdido, y que aquella idea suya, aquel asombroso sentimiento, de creerse lo más perfecto y admirable sobre la tierra, ha sido malignamente destruído, y sólo le ha quedado la angustia y el sufrimiento, la desesperanza y el acoso de los subterfugios donde lo han envuelto los hilos trágicos del capitalismo.

No se hace difícil pensar que el centro de la vida, los móviles de la existencia se han desplazado ya hacia formas en las cuales el hombre ha perdido su valoración intrínseca; que lo que un tiempo pudo mirar como atributo supremo, ha sido perdido y borrado de los cielos de los hombres. Herman Broch ha podido escribir aquel tríptico novelesco de "Los Sonámbulos", en el cual la última parte consagrada exclusivamente a plantear la crisis de los valores, alcanza a ser uno de los documentos más entrañablemente verídicos de nuestro tiempo, más sugestivo y brillante, como testimonio lúcido de la conciencia humanitaria, que aún ha resistido la marea que empieza a inundar todo, destruyendo o minando los principales soportes donde ha descansado el sentimiento, la pasión o las elucubraciones de la inteligencia humana.

Sobre toda forma de vida, por encima de cualquier otra de las derivaciones donde el hombre ha desplegado su actividad creadora, el inusitado predominio de lo económico, la presión de su fuerza, ya como algo independiente de la voluntad individual, como algo orgánico y absoluto, tienen ya sus propios intereses, sus propios y excluyentes límites marginales. Si el homo aeconomicus, como el politicus, theoreticus, aestheticus, socialis, religiosus, que la psicología de las formas estudió con Spranger, no pudo ser una abstracción, porque la corriente de la vida fluye total, poderosa, efectuándose el equilibrio vital, por el cual en el hombre se vierten en posibilidades todas las formas imaginables de vida o de pensamiento, si ha llegado a perfilarse como una categoría absoluta, como una deleitosa abstracción, deseable y útil, la riqueza.

El hombre es entendido o aprovechable sólo como un bien productor de riquezas o capaz de producirlas. La actividad industrial mide únicamente al hombre con la misma precisión utilitarista con que la ingeniería puede precisar la resistencia de materiales o la mecánica la potencialidad de una máquina-motor. El comercio atiende a una clasificación, en la cual los hombres se dividen en económicamente negativos o en consumidores. A los primeros toda posibilidad de existencia les es negada o son arrastrados al vórtice, al hambre, a la miseria, a la masa inominada del proletariado insolvente, por las mismas y despiadadas circunstancias de una fatalidad lamentable, pero nada más,

como los ríos a la mar, como la vida a la muerte, que ya expresó Jorge Manrique.

El hombre es, pues, un consumidor. Esa es su única perspectiva vital. Con esa palabra se expresa su relación con la riqueza, con los bienes económicos, cuya función principal es multiplicarse y derivar en una acumulación de riquezas a través del aumento del capital por progresión geométrica, por la renta producida y de la periódica conversión del capital en bienes de consumo a través de la industria, para constituirse en nuevo capital después de su desaparición fugaz.

Como consumidor, entendido en esa forma, el hombre tiene que resistir la presión, toda la avalancha de subterfugios, con que se le pretende interesar para colocar en él todos los posibles o existentes productos de la industria y del comercio, superfluos o indispensables. Debido a la poca resistencia o debilidad, es posible que a través de esa presión, que ya ha trascendido durante mucho tiempo, el hombre haya experimentado una transformación en su conciencia y haya consentido en ser un artículo más de comercio, un bien rentable, o una sustitución del capital por un lapsus específico.

La participación en la riqueza, obtener alguna parte de ese todopoderoso, es una forma de triunfo, de haber alcanzado el éxito. Todos los pasos, toda intranquilidad, todos los sueños, muévense hacia ese fin. Se ha creado una palabra a través de la cual se designa la aspiración y el cúmulo imaginable de bienestar y de dicha. Se cree en el confort: la comodidad material rodeada de todas las posibles derivaciones de la técnica moderna, como la mejor de todas las panaceas. A crear el hábito del confort, a hacerlo deseable e insustituible, se dirigen todas las formas de presión de la industria y el comercio. Existe un hombre fabricado, construido y hecho a la medida de los sueños. El ideal del éxito es parecerse a él, es alcanzar una mayor similitud posible con ese ser de leyenda. Todos los órdenes de la vida han experimentado una exaltación hacia el milagro y la idealidad. Los deseos, eso que sólo era realizable a través de la penetración y existencia de la magia, están ahora tan próximos a cumplirse, que es una frustración, una enfermedad maligna e intemporal no tenerlos.

Todo puede caber, todo tiene ahora la dimensión exacta de un pequeño y curioso deseo y el mundo existe para que ellos sean satisfechos. Pero esos deseos, la satisfacción de los impulsos de la necesidad o de la seguridad, sólo pueden tener validez, si se tratare de alguna querencia que envuelva el desarrollo de un bien de comercio o de industria. La casa, el hogar, es lo primero que experimenta esa presión exterior. No es la vivienda del hombre, no es la morada en el tiempo de puertas para dentro, donde todo está hecho y realizado, bajo la más íntima y secreta identidad, entre el hombre y lo que lo rodea, sino lo que la idea del confort, las ideas prácticas y preconcebidas por alguna entidad muy interesada, quieran que sea.

Mefistófeles tal vez era menos exigente. Su pretensión no nacía sino desde el momento de la muerte, y sólo era de su ingerencia el alma inmortal. Al espíritu nuevo, al infernal y activo diablillo, al cual nos entregamos, para que nuestros pequeños, límpidos o complicados deseos y sueños sean realizados y cumplidos, conforme a nuestras exactas aspiraciones, exige en cambio de ello, nuestro cuerpo y nuestra alma, sangre y pensamiento, forma terrenal o materia divina. Todo, todo debe ser abonado a él: libertad y tranquilidad, sudor y lágrimas, en un abandono a la vida, y lo que ella tenía de belleza eterna y de símbolo creador.

La multiplicidad de la vida, su crecimiento progresivo en densas masas demográficas, es multiplicación de la soledad, del uno repetido en forma y variación de lo infinito. Una soledad unida a otra sigue siendo la misma soledad, aparece ya expresado en el viejo lenguaje refranescos. La comunión del individuo con el todo, con el ser absoluto —naturaleza cósmica, divinidad o forma de integración en la humanidad—, ha quedado reducida al cociente invariable del yo. Se vive en la exaltación del egoísmo. La pequeña y perniciosa egolatría: única vivencia e impulso que es posible experimentar y sentir, tan distante y extraño al egotismo, esa palabra inventada por Stendhal, para definir el gozo de la pasión del descubrimiento hecho en uno mismo, la exaltación de la persona humana, de sus potencias, humores, sentimientos, como forma del milagro de la vida, “que no es pintura al óleo, sino materia corruptible hecha de agua y albúmina...”, como expresara Herman Castor en la febril y demoníaca fiesta del Walpurgis.

Las formas de la soledad buscan e inundan también el arte y su expresión tiene la repetición de la imagen de persistentes y extrañas pesadillas, donde lo frenológico, anormal y desproporcionado es la visión constante, única y martilleante, como reflejo real de una situación y una época. Wladimir Weydlé pudo decir en un sentimental y melancólico recuerdo hacia las artes del pasado que su crisis presente se debía a su carencia de fe y que sólo la vuelta a las iglesias, al entrañable y cerrado ámbito de la religión, al espíritu de la comunión con Dios, podría salvarlas de la enfermedad, de los desiertos, de frialdad, de odios y de falta de amor, donde se reproducen.

Una visión romántica dió a las ciencias el estudio de los fenómenos de comprobación experimental, la fuerza de un credo por el cual el hombre se liberaría al fin, mediante el progreso efectuado bajo sus más inmediatos descubrimientos y aplicaciones técnicas, de todo encadenamiento físico y material, y que sólo la razón y el pensamiento, claro y justo, cuya identidad y semejanza la constituía la forma de razonamiento matemático, ocuparía el lugar de la religión al descubrir las verdades de la vida hasta sus últimas consecuencias. La movilidad de los principios científicos, el continuo desmenuzamiento de sus temas, bajo la cual nada es firme, duradero o permanente en sus intuiciones y principios generales y los cambios aportados

en su técnica por nuevos inventos y descubrimientos, hace que no sólo se mire con cierto risueño escepticismo sus conclusiones finales acerca de la vida, sino que, al mismo tiempo en que se lance alguna teoría o se haga algún descubrimiento técnico, pensemos que ya comienza a ser viejo y evanescente o estériles las teorías que lo sustentaron.

Muchas teorías científicas nacen ya con la convicción de que la paradoja o el error tienen alguna ingerencia en sus conclusiones o en la fuerza de sus hipótesis, y los más sugerentes y extraños de sus descubrimientos parecen desafiar o negar los viejos principios de la ciencia clásica, bajo la cual sentíase segura y resguardada, como por un austero guardián. La química no es la misma de ayer, y puede observarse en ella una diferencia aún más substancial que la que tuvo la alquimia medieval con los principios de la ciencia química clásica, los cuales hasta ayer pensábamos incommovibles. La física ha cambiado la estabilidad del Universo, y la nueva geometría del espacio ha transformado todos los conceptos que se creían invariables desde la geometría euclidiana, como se han empeñado en demostrar todos los ensayos que se han hecho acerca de la situación contemporánea de las ciencias.

Las ciencias, que en un tiempo pudieron representar el espíritu racional, la inteligencia y nuestra aspiración al progreso y al descubrimiento de las últimas e irreductibles verdades, ahora sólo nos da el temor, la depresión y la angustia de una fuerza incontrolada, la cual se manifiesta en sus aplicaciones prácticas como algo en disposición para destruir al hombre, someterlo y encadenarlo, junto con la violencia y las sutiles y arteras argucias del industrialismo agresor. Allí están como posibilidad de destrucción, como formas ya experimentadas de potencialidad de muerte y terror, las bombas atómicas, cuyo derecho a utilizarlas ya se han autoreservado los gobiernos, más como una amenaza desafiante a sus propios pueblos que como un arma de combate en la acción beligerante.

Igualmente, como lo ha estudiado Aldous Huxley en *Ciencia, Libertad y Paz*, los adelantos técnicos conseguidos por la ciencia, en vez de liberar al hombre; en vez de ofrecer seguridad y rápido desarrollo hacia su liberación de la necesidad, de la angustia y el temor, han servido mejor a los sistemas de represión política —en facilidad de medios de transporte, comunicaciones, difusión— para la propaganda o para impresionar a las inteligencias débiles sobre el credo que deben adoptar. Armas de destrucción potentes, y cuyo uso sólo se permiten los gobiernos, para someter y encadenar más al hombre.

Por lo que ha perdido, por lo que aún tiene de añoranza, de una vida fecunda, plena de contenido humano, ¿qué se le ofrece, en cambio, al hombre? ¿Qué encuentra para oponer a la soledad, desiertos del amor o del odio, donde ha sido arrojada su carne y su materia espiritual, sino la otra y estéril soledad de la especialización, que le devuelve la visión de un mundo es-

trecho y reducido por una desconsoladora y única perspectiva? Ha perdido ya su amplitud cósmica; su unión con el mundo, con la extraña y misteriosa potencia de la vida, es discurrir hacia la muerte, como el único acto cierto, ineludible, pero desposeído ya de la penetración e integración en la naturaleza, acto al cual apenas habría que reconocerle el carácter de un acontecimiento social. Pobre de símbolos, sin la ilusión de una fe por la cual creer que pudiera advenir en algún momento ulterior a su sufrimiento, y como premio a él, una felicidad, una vida entusiasta, de desconocidos y gloriosos paraísos. El heroísmo cotidiano, su agonía de todos los días, es apenas movimiento y pasión estéril, es paso sólo hacia el *exitus letalis*.

## EL CINE JAPONES

*por Gonzalo Castellanos*

Los primeros ensayos de cine en el Japón datan de 1897; en 1900 se filmaron los primeros noticieros; en 1902 se rueda lo que podría llamarse la primera película japonesa: "Vamos a pasearnos bajo las hojas del Arce" que, en realidad no son más que escenas de teatro *kabuki* fotografiadas. Más adelante, los noticieros de la guerra ruso-japonesa le darían un extraordinario impulso: en 1905 los fotógrafos de guerra Shimuzi y Fujiwara rodaron una película sobre la rendición del general ruso Stesel en Port Arthur, película que ya ofrecía perceptibles habilidades técnicas de montaje y fotografía. Fué el primer film que los japoneses exportaron a los Estados Unidos. En 1909 Yoshizawa hace el primer ensayo de cine sonoro valiéndose de la ayuda de un fotógrafo; en 1910 Pathé crea una sucursal en el Japón y ese mismo año se inaugura la primera sala cinematográfica de Tokio. El cine japonés había dado sus primeros pasos.

Hoy día la producción cinematográfica de la isla alcanza los 400 films al año: cifra dos veces mayor a la producción de los Estados Unidos y cinco veces superior a la de Francia. Se importan 200 films extranjeros cada año: en total el espectador japonés disfruta para su consumo interno de 600 films al año. En cada sesión se presentan dos y tres films —sobre todo en el interior del país— y las sesiones alcanzan la duración de cinco a seis horas. Ni los espectadores más fervorosos alcanzan a ver tan elevado número de películas... El cine en el Japón no es un fácil pasatiempo ciudadano: es una pasión colectiva.

El cine nipón es ante todo una industria. Una industria tan rígida y organizada que se acerca al concepto de una tecnocracia. No existen jerarquías de modesta comparsa a primer actor, los sueldos son modestos, en los estudios se trabaja a base de una palabra clave: economía. Se trabaja de acuerdo a un horario establecido e inviolable.

Todo es trabajo y organización de equipo. Como consecuencia se ruedan películas en el tiempo "récord" de una semana y en serie, como se fabrica una maquinaria, resultando, así, sumamente modesto el presupuesto de producción. Una excepción de esta regla la constituye "Los siete samurais", cuyo rodaje tardó un año. Ha sido hasta ahora la película más costosa que se haya rodado en el Japón: 100.000.000 de yens.

Si hasta hace pocos años los públicos de occidente no habían tomado conocimiento de los supremos avances del séptimo arte japonés, ello se debe a muy diversos motivos. En primer lugar, los consorcios cinematográficos —desde antes de la guerra— actuaban bajo el control e influencia directa de los regímenes políticos que dictaban a los productores y directores normas y pautas a seguir, para influir en la formación y conciencia del pueblo. Luego la complicada simbología —herencia directa del teatro *No* y *Kabuki*— que hace acto de presencia en los films históricos y tradicionales, sometían al espectador no entendido de Occidente a una especie de "gimnasia mental" superior y distinta, fuera de sus costumbres y tradiciones, fuera de su concepto del "tiempo" cinematográfico. Occidente no se interesaba por el cine nipón. Antes de la segunda guerra mundial se proyectaron, apenas seis o siete films japoneses en Europa y los Estados Unidos.

Sin embargo, a partir de 1951 el cine japonés se convierte en la vanguardia del cine mundial y sus films triunfan en todos los festivales internacionales. Pero algo curioso ha pasado. Nos lo revela Marcel Giuglaris: mientras "Rashomon" asombraba a Venecia y "La puerta del Infierno" a Cannes, ambos films constituían eminentes fracasos en su país de origen.

Sobre el film de Kurosawa se dijo: "No entendemos nada..., pero si esto nos proporciona algunos dólares, no está mal del todo." Con el films de Kinugasa la crítica de la isla fué unánime: "El film es un melodrama malo y muy lento... la segunda parte es aburrida... No se ha tratado de hacer sino un *costume play* para festivales europeos, un film cargado de falso exotismo para engolosinar al extranjero." Aquí entramos en el nudo de un problema —ya planteado— y difícil de resolver para los jurados de Venecia y Cannes: ¿Hemos sido víctimas de un engaño, de una "operación occidente"?

Aclaremos. El cine japonés está virtualmente gobernado por seis grandes empresas: Shochiku, Toho, Shintocho, Toei, Nikkatsu y Daiei. Las primeras cinco tienen sus propias salas de proyección y cadenas de distribución; ruedan una película semanal. Antes de 1951, la

Daiei estaba en quiebra; en cierta forma era una compañía independiente, carecía de salas propias y de redes de distribución. Y al presidente de la compañía se le ocurrió una idea genial: He aquí una breve síntesis de sus palabras: "Conquistar el mercado americano es imposible. Los europeos no lo han logrado (hoy día Brigitte Bardot y Gina Lollobrigida demuestran lo contrario). El punto débil lo constituyen Europa, especialmente los pueblos latinos. Se decidió lanzar films típicos, históricos, exóticos y culturales para presentarlos en los festivales europeos: Cannes y Venecia sobre todo. Estos films deben agradar a gentes que sienten inclinación por la tragedia, amantes de los siglos pasados, orgullosos de sus tradiciones, de su cultura y espiritualidad." Y, en efecto, hasta ahora los films japoneses que se han proyectado en nuestras pantallas son de la casa Daiei —excepción hecha de "Hiroshima"—. En todos han hecho énfasis de sus templos en ruina, símbolos de antiguos ritos; de sus jardines de arena blanca "no para ser hollados", donde se presienten lejanas ceremonias y refinamientos del espíritu; hemos visto sus casas y palacios, sobrios y puros en la geometría severa de su Arquitectura; sus princesas de psicología extraña, sus samuráis invencibles, nobles y generosos. Para asombrarnos, el Japón ha recurrido a su gran pasado (saben que su presente tecnológico y de asimilaciones norteamericanas más bien nos alarma), síntesis de refinamientos y culturas que alcanzan los milenios. Y presentimos una gran nostalgia en el mundo ceremonioso que nos plantea "La puerta del infierno". Es cierto, hay la tácita intención de asombrarnos, pero no de engañarnos como han pretendido muchos. Los japoneses no olvidan que a sus tradiciones, a su teatro *No*, al *tanka* y al *haiku* acudieron Arthur Waley, Yeats, Ezra Pound, Paul Claudel buscando fuentes de renovación y síntesis para su teatro y poesía; y que no pocas veces la música europea ha sufrido rachas de orientalismo. Y en cada film que han destinado para "occidente" no han olvidado ninguno de esos detalles. Han querido asombrarnos, pero no olvidemos que el "asombro", según señala Jorge Luis Borges, es una de las condiciones implícitas del arte. Asombro para la inteligencia y desconcierto para el espíritu. ¿Y qué persigue Orson Welles sino el "asombro por el asombro", que no es lo mismo que la trillada frase de "arte por el arte"? En un festival de Cannes, Orson Welles, con su "Otelo" arrebató el triunfo a Castellani y años más tarde, según se dice, Castellani realizó el "Romeo y Julieta" para asombrar a Welles. Se valió del mismo instrumento: Shakespeare. Y "Romeo y Julieta" es en verdad una película asombrosa. Y si los

japoneses han tratado de engañarnos ha sido un fértil y maravilloso engaño. Una suprema lección para el espíritu. Eso nos plantean films como "La puerta del Infierno" o "Ugetsu Monogatari".

Films estéticos para Cannes ("La puerta del Infierno", "La leyenda de los Genji"). Films psicológicos y oblicuos para Venecia: "Rashomon", "Los siete samurais", "La vida de O'Haru", "Ugetsu Monogatari", etc. Todos estos films obtuvieron los máximos galardones. Se dió comienzo a otra maniobra: films realistas para los festivales de Berlín y Praga. El triunfo de "Hiroshima" señala el éxito de la empresa. Pero, ¿quién niega que "Hiroshima" no sea el más ferviente y plástico mensaje de paz de la post-guerra?

### *Los diferentes estilos*

Los estilos cinematográficos del Japón son sumamente complejos. Sin embargo se distinguen dos grandes tendencias: los *jindai gekki* y los *gendai gekki*. Films históricos y films contemporáneos. Entre ambos se sitúan los *Meiji mono*. Como sabemos, el "período de los meiji" señala la asimilación de las costumbres occidentales por el Japón; esta época está comprendida por los alrededores de 1868. Debemos señalar que los films históricos que se proyectan en el Japón son distintos a los vistos hasta ahora por occidente. Los *Jindai gekki* suponen por parte del espectador el conocimiento de una serie de símbolos —herencias del *No* y el *Kabuki*— que hacen imposible la fácil comprensión de uno de estos films a un espectador occidental: zuecos delante de la puerta significa que hay visita; la forma o determinado rictus del maquillaje sugiere el carácter del personaje; sauces envueltos en una bruma difusa y tenue, señalan la posible aparición de un fantasma, etc. Como consecuencia casi todo se da por "entendido" y la acción, al igual que la anécdota, se reduce a la esencial: el "tiempo" de la película resulta rápido, vertiginoso, casi esquemático, por lo que en pocas horas se suceden varias generaciones, quedando muchas acciones, comenzadas a sugerir, en el suspense sin que el espectador reclame conclusiones. Agréguese a esto un montaje atrevido, preestablecido por reglas y tradiciones y se tiene un *jindai gekki*. Los jóvenes directores han comenzado a protestar por este tipo de films que "más se parecen a una receta de consumo interno que a una obra de arte de contenido universal." Y recordamos a Hieki Mioji cuando salió en defensa de "La puerta del Infierno": "Se ha tratado de lograr un lenguaje fácilmente com-

preensible a cualquier público, exento de fórmulas que los jóvenes comienzan a olvidar." El *jindai gekki* resulta por lo general una especie de orquestación a base de motivos y símbolos tradicionales. De tal manera que ni "Rashomon", ni "Los siete samurais" corresponden a los cánones del *jindai gekki*, aunque sean films históricos. Para los films de ambiente moderno, los *gendai gekki*, no hay símbolos preestablecidos ni convencionales; el director está en la obligación de explicarlo todo: son films donde el detalle alcanza minuciosidades increíbles: se señala el paso de cada personaje, el rictus necesario de cada rostro, cada reacción, cada gesto. Para un occidental resultan películas demasiado lentas, fuera de "tiempo", ya que exigen una concentración y una atención mental a una escala diferente, distinta a la que nos tiene acostumbrados la acción rápida y el tiempo "sintético" del cine americano. La concepción del tiempo en el cine japonés moderno, nos resulta similar a la del cine sueco, en especial al de "La señorita Julia", donde el tiempo es más bien tensión, suspenso psicológico.

### *El actor en el film*

Antes de proceder al análisis directo del cine japonés visto por nosotros hasta la fecha, creemos necesario hablar de algo muy importante en un film nipón: el actor. Una de las más importantes tradiciones del Japón es el *joruri* o teatro de títeres que a partir del siglo XVII compite el favor del público con el teatro *No* y el *kabuki*. En el siglo XVIII el dramaturgo Chikamatsu lo impuso y creó —de manera definitiva— sus cánones y postulados estéticos. Chikamatsu optó por escribir para el teatro de títeres, porque, según él, con el títere o la marioneta se logra una genuina representación en abstracto del verdadero carácter dramático y porque con él se logra que lo inverosímil parezca real y lo absurdo lógico y coherente, cumpliéndose así "la irrealidad que es condición del arte", según afirma un personaje borgiano. "Y es que el arte —seguimos las palabras del propio Chikamatsu— es algo que está situado en el escaso margen que hay entre lo real y lo irreal." Se exige al actor que represente a un personaje, que copie y adopte los gestos y actitudes que éste afirma en la vida real. "Siendo así adopta los gestos de un hombre, no del personaje que quiero representar, 'simbolizar.'" Paul Claudel, cuando conoció el Japón estudió la técnica del *Joruri*, llegando a conclusiones bastante reveladoras; señaló: "El actor de carne y hueso,

cualquiera que sea su talento, siempre nos molesta al incorporar algo extraño al papel que está representando, algo que es efímero y vulgar; es siempre un hombre disfrazado. En cambio el títere nace a la vida con el argumento. No es un actor que habla, es una palabra que representa." Las agudas observaciones de Claudel resumen y especifican los principios e intenciones de Chikamatsu, quien impuso el *yoruri* y desde entonces los movimientos del actor japonés, bien sea en el *No*, en el *Kabuki* o actualmente en el cine, recuerdan los movimientos de la marioneta, logrando así una actuación radical, en resumen, a veces exagerada y grotesca, en abstracto, de la verdadera psicología del personaje. Esta tradición ha pasado al cine. Una de las cosas que más nos impresionó en "Rashomon", primer film japonés que vimos, fué lo acentuado y exagerado de los rictus y gestos. En una película japonesa el personaje grotesco lo es hasta el extremo, el dulce y apacible hasta lo exasperante. El espectador se olvida totalmente del actor. Y recordamos que frente a Hamlet estamos ante Laurence Olivier, y en Otelo, sobre todo, ante Orson Welles. ¿Quién piensa en Machiko Kyo ante la inmovilidad, la "inexpresividad" de Lady Kera? El ejemplo más palpable y fácil de seguir lo tenemos en ella. La hemos visto en 'Rashomon', en 'Los siete samurais', en 'La puerta del Infierno', en 'Ugetsu Monogatari' y podemos decir que siempre hemos estado ante "una palabra que representa", jamás ante "un actor de carne y hueso". Y es que el actor en el cine japonés es una marioneta manejada por los hilos hábiles e invisibles del director. El actor no tiene derecho a hacer nada fuera de lo que el director le precisa y le impone. Así, los personajes se arrastran por el suelo (la medium en 'Rashomon', Moritoh en 'La puerta del Infierno', el alfarero en 'Ugetsu'), se mesan los cabellos, se rasgan las vestiduras, presenciamos estertores súbitos y efusivos como una blasfemia; el bufón de 'Los siete samurais' se porta como un auténtico títere antes de su muerte. Esto hace que la actuación en el cine japonés sea casi simbólica, norma y medida, resumen y sustancia del personaje encarnado por el actor.

### *Los grandes Directores*

Tres grandes dominan el panorama del cine japonés: Kinugasa Teinosuke (realizador de "La puerta del Infierno"), Kurosawa Akira (realizador de "Rashomon" y "Los siete samurais"). Kinugasa y Kurosawa, extremos opuestos en cuanto a principios y fines; y Mi-

zoguchi (realizador de "Ugetsu"), el clásico, patriarca del cine de la isla y preferido de los públicos nipones.

Kurosawa Akiro se nos presenta como el gran renovador del film histórico y como el "líder" de la vanguardia actual del cine japonés. Mientras que Kinugasa se inició como intérprete de papeles femeninos en el teatro kabuki y Mizoguchi como pintor, Kurosawa ha sido, ante todo, estudiante de cine. Se inició como director después de la guerra —antes había sido ayudante— y su producción es ya bastante numerosa. Su primer film fué "Sugata Sanshiro", rodado en 1943. Para Kurosawa "un film bien sea histórico o moderno, entraña conflicto; un film ante todo es un drama psicológico. Para esto es necesario sacar el máximo de rendimiento que un actor puede dar de sí. Antes hay que estudiarlo para captar su psicología a fin de expresar al máximo, en el momento cumbre, lo que exige su personaje." El maestro de títeres —diríamos— estudiando y revisando los hilos que darán luego el movimiento exacto y necesario a su marioneta. En los films de Kurosawa es donde se manifiesta de manera más elocuente e intensa el papel que hace un actor en las manos de un director. Ha enriquecido de nuevos matices el arte de actuar. Con Kurosawa es el director el que actúa a través del actor: "la palabra que representa" de que habla Claudel.

A partir de "Rashomon" (1950) el film histórico ha evolucionado, ha tomado diversos caminos y nuevas formas de expresión. A la "preestablecida orquestación de símbolos, sonidos y temas" que constituyen los *jindai gekki* se ha llegado a los premeditados abismos que hay entre "La puerta del Infierno" y "Los siete samurais". Con Kurosawa el film histórico y tradicional tiende a que su contenido, su "conflicto", y el lenguaje cinematográfico propiamente dicho, sea de alcance y comprensión realmente universal; lo cual se debe —como hiciera notar la crítica europea— al festival de Venecia y no a los jurados y críticos del Japón. Si "Rashomon" no hubiese triunfado en Venecia habría pasado a los archivos de la Daiei y la casa Toiei no hubiese llamado a Kurosawa para la realización de "Los siete samurais", film para cuyo rodaje gozó de todas las libertades: un año para la filmación y amplio presupuesto.

De los principios expuestos por Kurosawa se deduce la lentitud de sus films: no descuida en detalles o refinamientos visuales, táctiles o puramente estéticos, el mensaje que nos comunica su obra; pero sí se detiene en los matices psicológicos, en las acentuaciones —exageraciones— dramáticas. De "Rashomon" recordamos a los personajes, el clima de violencia, el frenesí tenso y drástico que cu-

racteriza a la obra y que a veces estalla en estertores y gritos de histeria psicológica. De esto se deduce el fácil triunfo de Kurosawa en Venecia. Y recordamos que Akutagava —autor de la pieza y escritor del período Meiji— se formó en las influencias de la literatura europea, y concretamente —señala algún crítico— en las evanescencias de Charles Browning y Ambrose Bierce. Por su parte, el estilo de Kurosawa no es propiamente japonés: había estudiado en el extranjero y como bien señaló un crítico americano, “aprendió el arte de la fotografía en Fritz Lang, el de la representación teatral en Pirandello y se ha inspirado en la música de Ravel.” Lo último resulta evidente en la secuencia inicial de “Rashomon”, lo segundo en la sesión de la medium y sobre todo del tribunal del mismo film, y lo primero en las fotos intrincadas, a través de lianas y cortezas —como vistas a través de un sistema nervioso— que caracterizan a muchos de los fotodramas de “Los siete samurais”.

Se dijo en Venecia: “Rashomon’ echa por tierra nuestro concepto simplista del montaje”. Sorprende, turba nuestra lógica y coherencia mental, ese ritmo casi sincopado, en que las imágenes se suceden a base de golpes repetidos, guiados por una especie de percusión intrínseca al contexto de la obra. Y es que el cine japonés —en general— procede a base de cámara fija, a ras del suelo; se elimina en lo posible el “travelling”, lo cual, unido a la técnica de largas tomas de vista armadas luego por un montaje —preconcebido en función del guión— hace que los films den una sensación de ritmo tajante y oblicuo. En “Los siete samurais” esta técnica de montaje llega a su máximo.

Las preocupaciones de Kurosawa no se han reducido al film histórico. “El ángel ebrio”, film de 1947, se desenvuelve en el Tokio de postguerra; “El hombre que tenía miedo”, film de 1955, trata el tema de las explosiones atómicas. A menudo hace de guionista en los films que dirigen sus discípulos.

— oOo —

Con Kinugasa Teinosuke se habla de un super-clasicismo cinematográfico. Se inició en el mundo del cine, en 1917, trabajando como intérprete de papeles femeninos (hasta hace algunos años no se concebía que las mujeres “interpretasen” papeles femeninos), y se recuerdan sus actuaciones en “El Cadáver Vivo” y “El Demonio del Oro”. Es en 1922 cuando se inicia como director, y su primer film fué el titulado “Dos pajarillos”.

En el año de 1927 se le consideraba como el director más audaz del cine japonés, y fué por esa época cuando descubrió al actor Hasegawa Kanzuo, considerado hoy como el más calificado intérprete del joven samurai. Este actor fué quien protagonizó el papel de Moritoh —el desesperado amante de Kesa— en "La puerta del Infierno". Hasegawa ha trabajado bajo la dirección de los más importantes directores del Japón. Ha protagonizado "Los amantes crucificados", film de Mizoguchi; "La leyenda de Genji", film de Yoshimura Tomu (premio de fotografía en el festival de Cannes de 1952). En el año de 1929, Kinugasa realizó un viaje a Rusia, donde fué discípulo de Eisenstein, regresando al Japón en 1930. De ese año datan sus films de vanguardia, de influencia rusa: "Antes del Alba" (1931), etc. A partir de 1923, fecha en que inicia su labor de director, ha realizado más de 150 films.

Kinugasa —el más radical opositor de Kurosawa; presenta similitudes con el estilo de Mizoguchi— dirige sus búsquedas cinematográficas hacia la depuración y perfección del estilo, donde la forma se impone por sí misma. Podríamos decir que es el más estitizante de los directores japoneses. "Lo más importante —nos dice— para mí, en una película, es dar un tema a los sonidos. No creo en la sincronización perfecta de sonido e imagen. El film-imagen debe ser tratado como cine mudo, y el sonido dará la poesía y el sentimiento." Este estilista, este refinado ordenador de imágenes, donde la poesía se instala en sus más exactos atributos, es en realidad un melancólico buscador de lo perfecto, un meticuloso artesano de la abstracción.

En "La puerta del Infierno" hemos visto la plasmación integral de sus principios estéticos. En ese film los sonidos, gritos, lamentaciones encuentran su perfecta visualización plástica en las imágenes, y, sobre todo, en la secuencia que va de la puerta —donde Moritoh decide alistarse de mensajero— hasta la aparición de los príncipes de la corte asistiendo a una representación de teatro *No*. Esa secuencia —una de las más bellas del film— actúa a base de sugerencias dadas por el golpe de cítara del instrumentista ciego —símbolo de la obstinada pasión de Moritoh—, que ordenan las imágenes componiendo una especie de sinfonía visual: el tema sonoro va adquiriendo calidades plásticas en el desarrollo del color, que comenzando en las tonalidades claras y ocres de la puerta culmina en el portal naranja que emerge de las aguas del lago. Evidente es la influencia de Eisenstein —asimilación más bien— en los primeros planos de la secuencia inicial: la sucesión sofocada de rostros, de cuerpos con trajes desgarrados, de cortinajes abatidos por el viento,

el enfoque en primer plano de una riña de gallos y atrás, en pugna, los guerreros y los rebeldes, las tomas en picada desde lo alto que señalan la partida de la carroza con Kesa en su interior. Kinugasa es también un hábil detallista, y recurriendo a la cámara fija nos proporciona el mero deleite plástico, el goce del color o del dibujo. Después de ver "La puerta del Infierno" salimos impresionados por el color, por sus exquisitos fotodramas a través de cortinas en primer plano y detrás los personajes que se mueven, casi irreales, sugiriendo siempre nuevos sentidos, nuevas implicaciones a la imagen.

No quiere decir esto que "La Puerta del Infierno" sea un vano deleite estético o visual, un mero alarde de arte y técnica cinematográficos: la forma del film corresponde, íntimamente, al sentido poético del contexto, lográndose así una conjunción, minuciosa y evocativa en sus refinamientos, de estilo y contenido. El ambiente ceremonioso —casi de ritual— que caracteriza al film, hace que su lentitud se convierta en una suerte de suspensión espiritual; sus colores escogidos siempre en función del sentido psicológico de la imagen, nos compenetran a un mundo de sensaciones y sugerencias de carácter estrictamente visual, pero esa serie de matices, de acentuaciones, que enriquecen la forma, contribuyen a sugerir la psicología desvaída de Kesa, el carácter arrollador de Moritoh, la serenidad imperturbable de Wataru. Como en toda obra japonesa, los personajes a través de su individualidad, adquieren la supremacía del símbolo; se convierten en esquemas de los prototipos humanos.

Más adelante, en una nota hecha a propósito de la proyección de "Ugetsu Monogatari" en nuestras pantallas, hablamos de la trayectoria de Mizoguchi. En cierta forma justifica este informe sobre el cine japonés, que cada día es objeto de nuevos estudios y análisis por parte de los cineastas de occidente. Las retrospectivas de cine japonés son cada vez más frecuentes en los cine-clubs de Europa; el Japón suscita, con el transcurso del tiempo, un renovado interés —más amplio, menos exótico— en este lado del mundo. Son muchas las revistas de arquitectura, cine, teatro, literatura, que dedican números antológicos a las diversas manifestaciones del intelecto japonés, cifra valiosísima de la cultura actual.

LA NOCHE DE LAS NOCHES Y EL DIA DE LOS DIAS  
O EL NACIMIENTO DE LOS DOS DELFINES DEL CIELO  
Y DE LA TIERRA

(fragmento)

Por DU BOIS HUS

*Sorprendente revelación por la frescura de las imágenes, el sentido de la transfiguración de la realidad, el dulce encanto de su lenguaje, Du Bois Hus, un hombre melancólico, un cortesano, nos asombra con su gran poesía. Nada se conoce de este poeta. Sólo el poema que hoy publicamos (escrito en 1641) y recogido por Paul Eluard en su antología "La poésie du passé", ha permitido su conocimiento.*

El día, ese bello hijo del Sol  
cuyo rostro sin semejanza  
llena de colores las cosas hermosas,  
se apresura a entrar en el mar  
e ilumina sus bordes  
con las últimas rosas.  
Sus primeros destellos le señalan el Puerto.

Este dulce Creador de bellezas,  
Rey de las gloriosas claridades  
que se expanden sobre nosotros,  
al darnos las buenas tardes se oculta en las aguas  
y las sombras extendidas participan al cielo  
de encender sus antorchas.

Ya no son verdes los Bosques,  
la noche entra en el Universo  
y cubre la cima de las montañas,

ya el Aire huérfano baña con sus lágrimas  
el rostro de los campos  
y las lágrimas de la tarde caen sobre las flores.

El mundo cambia de color,  
una palidez general  
borra el encanto de los prados,  
y los pájaros sorprendidos en el borde de los pantanos  
—cortejando las fuentes—  
se ocultan en el fondo del bosque.

Un soplo de escarlata y oro  
parece rodear todavía  
la forma de la nube;  
restos de rayos dibujan a su alrededor  
el fondo del paisaje  
y construyen un tercer tiempo  
que no es ni el día ni la noche.

Los rubores que vemos en los aires  
lanzar estos lánguidos destellos  
que mueren en los pliegues de la onda,  
son Vergüenzas del Día huyendo del sucesor  
que lo expulsa del mundo,  
el Astro de las bellas noches que gobierna su Hermana.

El silencio, vestido de negro,  
regresa de cumplir su labor,  
vuela sobre el mar y la tierra,  
y el Océano jubiloso de su calma  
es un líquido vidrio  
donde la cara del cielo imprime su hermosura.

La faz del Firmamento  
baja a las aguas  
y ve su figura en ellas.  
Los fuegos del cielo

navegan sin temores por el mar  
y no temen los peces  
deslizarse en medio de estos fuegos que parecen amarlos.

En el fondo de este gran espejo  
se complace la naturaleza en ver  
la ola y la llama tan cercanas  
y los Astros que caen en los nuevos países  
—salamandras marinas—  
se bañan con mucha complacencia en la intimidad de las aguas.

La Diosa ilustre de los meses  
abandona su arco y su aljaba  
y desciende con ellos al interior de la ola,  
su Creciente es su Barca y con el anzuelo en la mano,  
construído de trenzas rubias,  
pesca a su antojo las perlas del Jordán.  
Y estalla de muy extraña manera el cielo  
en esta tarde bienhechora  
y viste sus más bellos fuegos.  
Y la noche, infiel a su oscuridad,  
comunica a nuestro hemisferio  
a cambio de tinieblas, claridades.

Sol, abandónale tu casa  
a la que viene sobre el horizonte.  
Ella está encinta del Dios que yo adoro  
y las antorchas que ella enciende en el sitio del día  
más bellas que la aurora  
le coronan la frente con luces de amor.

.....

Rica y milagrosa noche  
que sin boca y sin sonido  
engendras, no obstante, la palabra.  
Sé siempre reverenciada en este vasto Universo  
y que tu gloria vuela  
de uno a otro extremo sobre el ala de mis cantos.

Tus compañeras sin majestad  
las noches de Invierno, las noches de Estío,  
se agitan sólo en la tiniebla,  
pero un sol naciente esfuma tus sombras,  
y sus célebres claridades  
te harán llamar la Reina de tus Hermanas.

.....

He aquí el tiempo de nuestros placeres  
la estación de los perfectos placeres,  
la Noche de las célebres Visiones.  
¡Ah!, he aquí la Primavera en medio de los Inviernos,  
el día en las tinieblas,  
el sol en los rayos de las nubes ocultas.  
Ministros de la Voluptuosidad,  
caras delicias del Verano,  
socorred este bello rostro,  
el frío empaña sus colores y ahoga su tibieza  
y la nieve y los hielos  
ensombrecen su frente con su pálido color.

Pequeños jardineros de los Valles  
acudid y expulsad estos Aquilones  
que batallan contra su persona,  
liberad los islotes que el hielo  
aprisiona en nuestros arroyos  
y violentad los lazos que retienen las aguas.

Devolved a los ríos sus cursos,  
a las llanuras los distintos adornos,  
que el Verano levanta,  
resucitad los prados, renovad los bosques,  
expulsad el tiempo malo  
que pone al Creador y al mundo en agonía.

Y vosotros, pájaros, laúdes animados,  
ágiles conciertos que me encantáis,  
cantores naturales de las ciudades,

amables fugitivos, espíritus de la maleza,  
almas de nuestras riberas,  
venid a entretenerlo con vuestras bellas Canciones.

Rocío agradable y presente  
con el cual la Aurora va cortejando  
a los párvulos de la pradera,  
del que recibe el Verano su amable frescor  
y el llano florecido  
los perfumes olorosos de sus ricas blancuras.

Gustad, hijas de las bellas mañanas,  
ojos de las flores, Astros argentinos,  
alimento de los húmedos prados,  
estrellas de los jardines, dulces sudores de los cielos,  
cristales, líquidas perlas,  
nada hay semejante a las lágrimas de estos Ojos.

Arroyos, deliciosas serpientes  
que reptando os deslizáis  
entre las hierbas de las llanuras,  
aumentad vuestro curso con las lágrimas  
que bañan este hermoso cuerpo.  
Estas dos ricas Fuentes  
de vuestros pobres caudales serán tesoros.

Palidecerán las Anémonas y las flores  
las veces que sus llantos  
pondrán húmedo el borde de la ribera;  
y si antes la sangre de un Pastor desdichado  
les dibujaba el rostro  
la sangre de estos bellos ojos les va a transformar.

## UN PINTOR EXCEPCIONALMENTE INSPIRADO

### Nota sobre MANUEL QUINTANA CASTILLO

No ha habido en todo el extenso panorama de la historia de la plástica nacional ninguna obra que merezca con tanta propiedad el alto calificativo de poética como la pintura de Manuel Quintana Castillo, joven artista incomparablemente dotado, cuyas contadas pero sorprendentes realizaciones bastan por ellas solas para eclipsar gran parte de la producción artística venezolana.

Es esencialmente poética su obra porque en ella no se traza como objetivo la sola representación de cosas naturales personalizadas en la imagen mediante la elaboración de un estilo particular, ni se limita, tampoco, a la búsqueda de armonías y efectos sensoriales provocados por combinaciones de elementos plásticos desprovistos de significación imitativa, sino que pretende, por encima de todo, transmitir cierto tipo de exaltación subjetiva de carácter específicamente poético a través de imágenes de elevada fantasía materializadas con medios de gran pureza pictórica. Las armónicas relaciones que se establecen entre los elementos plásticos empleados en la pintura de Quintana no son tomados como un fin en sí, sino sólo como un medio —el más eficaz— para alcanzar algo poéticamente superior.

Las figuras de mujer, de siluetas majestuosamente deformadas y de rostros hieráticos y extraños, que constituyen su tema predilecto, no intentan reproducir —ni simbolizar— el aspecto visual de mujeres de concreta existencia en la realidad ordinaria, sino que aspiran a transcribir esa oscura e incierta imagen del femenino intemporal de los sueños. Es una pintura donde no se representan las cosas como se ven en su apariencia exterior, sino como revestidas con ese halo mágico y espectral que las envuelve en las zonas más profundas de nuestro deseo.

Quintana Castillo, por esas características diferenciales que hemos señalado, se aparta de las tendencias realistas y abstractas que se confrontan en la actualidad artística nacional para situarse como un caso aislado —sin seguidores ni maestros— singular y único en la pintura del país.

No ha sido más que ahora, muy recientemente, cuando han comenzado a aparecer, en las exposiciones públicas de estos meses, ciertos signos en los cuales podemos advertir la influencia de su concepción estética y de sus modos de hacer, que ya están repercutiendo en el trabajo de algunos jóvenes pintores de las promociones más nuevas. Tal es el caso en las pinturas de Domingo Alvarez y de Marcos Miliani: dos nombres hasta

hace poco desconocidos que empiezan a destacarse entre los de mayor talento en la última generación, revelándose como verdaderos valores promisorios en los que debemos fijar nuestra atención, siguiendo sus pasos en ocasiones futuras.

En Domingo Alvarez se trasluce algo del clima onírico y de los elementos formales quintanescos, mientras que en Miliani se ensayan nuevas soluciones a sus planteamientos cromáticos. En ambos casos no puede sospecharse la imitación, ya que se trata simplemente de una legítima e inobjetable influencia —secundaria, si es que la hay— que en nada pone en causa la validez y la originalidad de las obras referidas.

Las creaciones de Quintana, nacidas de una visión en la que el mundo se resuelve en espectáculo poético, están dotadas de un poder de sugestión hasta ahora desconocido entre nosotros. Con ellas se revitaliza nuestra plástica llevándola a nutrirse de las fuentes mismas del sueño. Por ello podemos afirmar —sin temor de caer en exageraciones o elogios desmedidos— que su obra, de vasto alcance e incontestable grandeza, es una de las más importantes y de mayor trascendencia que se haya producido en la historia artística venezolana.

El dibujo incisivo y preciso con que circunscribe las formas de grandes planos, va trazando con un movimiento seguro figuras silueteadas —de líneas lentas y amplias— que se recortan sobre fondos de colorido rico en matices transparentes, realizados sobriamente con una gama de colores reducida. La fuerza del conjunto se apoya sobre ritmos poderosos sólidamente contruídos, que vienen a ser el esqueleto que sostiene ese ambiente onírico que se crea en la atmósfera irreal de sus cuadros.

Con una notable economía de medios, el artista se limita a pintar lo esencial, eliminando todo lo superfluo e innecesario para quedarse con pocos elementos extremadamente puros combinados con gran majestad de tono en una unidad absoluta que plasma, de una manera elocuente, la esencia de su fantasía.

No es, en realidad, la traducción de un estado de ánimo o de una emoción interior del autor lo que se quiere lograr en la pintura de Quintana: es la creación de un objeto emotivo intenso, a cuya finalidad exaltativa tienden unitariamente todos los elementos formales y técnicos puestos en juego. Y no se podría alterar ninguna pincelada sin destruir la unidad perfectamente lograda de la imagen, trastornando, en consecuencia muy directa, el contenido emocional y el espíritu de la obra, que ha sido concebida en su conjunto sin individualizar los elementos que la forman. Es la percepción del todo lo que provoca la emoción, más que la lectura de sus partes.

Pero la seducción que se desprende parece venir —más que de los efectos de formas, ritmos y colores— del aspecto de inmaterialidad de sus figuras, que sentimos fuera del tiempo y del mundo cotidiano, como inscritas en un espacio de sueños. Valdría la pena detenerse en esta idea del espacio poético, diferente del de cuatro dimensiones que pretende calcar de la realidad la plástica corriente, pero es mejor dejarlo como tema de otro artículo para no desviarnos demasiado del que nos ocupa.

Quintana parece creer en una misteriosa identidad entre la imagen plástica y el sueño. Y en su obra el sueño se revela con un carácter sa-

grado y fulgurante. Por eso pinta como si se tratara de un acto de exorcismo en el cual los trazos van surgiendo como cargados de ese sentido mágico que guió la mano del hombre magdalenense.

Intermediario entre lo real y lo maravilloso, el creador es una especie de hechicero o de sacerdote mágico dotado de poderes raros y secretos.

Sus pinturas adquieren una suerte de valor místico y propiciatorio en el movimiento que las lleva a evocar, o más bien a encarnar ese mundo de lo maravilloso que quisieran propiciar.

En el acto de la creación Quintana se asocia íntimamente a su obra hasta confundirse con ella en total identificación, vibrando al unísono con las inflexiones de sus líneas violentamente sensuales y con la delicadeza de sus matizaciones cromáticas sugestivas. De allí que, una vez terminadas sus pinturas, le parezca doloroso —como lo ha manifestado— desprenderse de alguna de ellas, por considerarlas como formando parte de su ser, o como hijos que constantemente necesitara estar viendo.

Y cuando nosotros nos acercamos a una de esas figuras de mujer desesperadamente poéticas, bañadas por un viento antiguo y mítico, su substancia emocional despierta en nosotros una honda resonancia que nos embriaga de eternidad y de infinito y nos desvela el universo íntimo y secreto de un artista excepcionalmente inspirado.

Ha sido una nueva pausa en la vida. En esa vida, en medio de la ruidosa agitación de nuestra sociedad moderna, caótica y desgarrada, Manuel Quintana Castillo se enfrenta al mundo con la mirada llena de la nostalgia del reino de lo maravilloso, como impulsado por la aspiración angustiosa de una libertad suprema y deslumbrante.

Perán Erminy

## CARSON MC-CULLERS

En 1955 tuvimos noticias —desde la entrevista que para el diario “El Nacional” sostuvo con un periodista venezolano— de la gran escritora norteamericana Carson McCullers. Desde ese momento —y había el riesgo de que no habíamos leído ninguna de sus novelas— la empezamos a admirar. Guardamos el recorte de Prensa como un valioso documento literario, gozosamente, como cuando se tiene diez y siete años y nos asiste un gran fervor por la vida y se cree mucho en María Bashkirtseff —ambiciosa protagonista de su propio “Diario”—. El recorte se fué volviendo amarillento (amarillento como uno de esos papeles dignos del desván taciturno de un huraño caballero), pero aún no habíamos podido leer a Carson McCullers, pues ninguna Victoria Ocampo había surgido —como en el caso de Virginia Woolf— para costear el viaje idiomático del inglés a nuestro próximo español. Luego, pocos meses atrás, amigos nuestros recién llegados de Europa, nos hablaron, largamente, de Carson McCullers, y esto hizo acrecer la punzante curiosidad. ¿Por qué esa hasta cierto punto absurda admiración hacia una escritora que todavía no habíamos leído? ¿Por qué? No sé; pero Carson McCullers —desde la entrevista que se le había hecho— parecía decirnos, gritarnos, aun en sus respuestas más literarias: “Yo sí soy una escritora; yo que primero he llorado para escribir; yo, a quien se me ha negado todo, salud, íntima felicidad de mujer, todo menos fuerza creadora y amargo destino.”

Es cierto. Carson McCullers “parecía llorar todas las noches” (aproximadamente, así decía el autor de la citada entrevista), pero había escrito —y muy joven— “El corazón es un cazador solitario”. Sí, era tullida del brazo izquierdo (todo esto nos lo contó el periodista), pero había escrito “Reflejos en un ojo dorado”, “Baladas del café triste” y “El miembro de la boda”. Sí, y se había casado con un joven y juntos habían ido a Italia; y él se había suicidado, más o menos, a la semana nupcial. Desde entonces ella salió poco —¿acaso se ha encerrado, por temporadas, en su nativo sur, Columbus, Estado de Georgia?—. Pero ha seguido escribiendo hasta ser, probablemente, en la actualidad, la escritora más grande después de la muerte de Virginia Woolf. Y asimismo leyendo —siempre— su O’Neill —el del “Gran Dios Brown” ha debido gustarle mucho— y Dostoiewsky. Mas también la Prensa, que todos los días le trae el dolor universal del planeta y que ella comenzó a leer —así es de suponer— muy joven y, desde luego, inquietándose —en 1940— con las cosas que hacía Hitler en Europa. Pues ella, lisiada, tremendamente sola y triste, a pesar de que la literatura de mujer que más admira —¡oh paradoja!— es la prosa intelectual y bella de Virginia Woolf (quien escribía en un cuarto que daba a un esplendoroso jardín inglés, era una aristócrata

y tuvo la felicidad, el ambiente, la riqueza, la ciudad, el gran marido, los amigos inteligentísimos, la década del 20 al 30; en fin, las oportunidades que quizá no tenga jamás escritora alguna), ella —Carson— es muy humana. Su prosa es directa y poco intelectual; su prosa es de una gran ternura. Es la escritora más humana que hemos tenido ocasión de leer. Humana como un beso o un parto. A pesar de que sus personajes quedan —finalmente— en una neblina; en una soledad. Cada uno con su isla de dolor y de tristeza. Rodeados de un océano —y no mar, porque la soledad es muy grande— de indecible belleza interior y azulada. Tal como acontece en “El corazón es un cazador solitario”, su primera novela traducida al español hace poco —en versión, tememos, bastante mediana—, pero que permite conocer aquí, en Sur América, a Carson McCullers.

En la novela se relata la extraña historia de un sordomudo que es como un príncipe taciturno saintjohnpersiano, pero asido a la sufriente anécdota temporal. Mas, ¡quién sabe! Relata la rota historia de otro mudo que enloqueció, que murió; la de la ilusa de Mick Kelly —adolescente fantástica—, que verá suplantado su “cuarto interior” por una colocación en la tienda Wooldworth —de la cadena de “negocios de artículos por diez centavos”. (Esa que heredó Bárbara Hutton y que hasta ahora ha invertido en seis sollozantes divorcios.) Y otras historias angustiadas y, acaso, confundidas. ¡Ah!, y esa de los negros del sur, tan negra, humanamente negra, pero buscando —allí en el sur— un “norte”; aún sin saber...

Sí, “El corazón es un cazador solitario” es libro tan reciamente tierno que para escribirlo —posiblemente— el bello sordomudo le prestó a Carson McCullers su lápiz de plata y la adolescente Mick la música de su “cuarto interior”. Y es más: si en su novela los personajes no llegan a entenderse —los personajes, sordas paralelas—, ya que precisamente “el corazón es un cazador solitario”, ella, no obstante, parece escribir para sus propios personajes. Para que, al fin, “entiendan”. Y “entender” es aceptar la condición humana y su diálogo entrañable.

Porque Carson McCullers hace ver que toda verídica literatura, que una literatura como la suya —dolida y valiente—, es suprema, emocionada sangre. Carson McCullers (magnífica lección para aquellos que hemos sido dados a juegos intelectuales y ejemplo a seguir por jóvenes sofisticadas y pseudointelectuales, que hormigean en grupos literarios y piensan que el aprendizaje de escritores es hacer divertidos y egolátricos “concursos” acerca de “quien es más inteligente”— parece decirnos: oye tu sangre, ama tu corazón; es decir, sé bueno, pero con bondad difícil, de entraña, y defiende ese otro más vasto y crucial corazón, amigo del tuyo —cazador solitario—: la Humanidad...

Elisa Lerner

## EL WESTERN: EL SHERIFF Y LA SOLEDAD

El viejo ferrocarril toca su pito y arranca con estruendo. Allí queda entonces la solitaria caseta de la estación; allí queda esa calle mayor que corre hacia abajo, hacia Abilene o Dodge City o Laredo. Más allá comienzan también los grandes caminos de Oklahoma y Arizona, milagrosos, distantes y calcinados caminos del corazón de Norteamérica. Esto es New México: como una constante evocación en los ojos de los vaqueros; éste es El Paso: lugar fronterizo y de encuentros donde por las tardes, bajo la luz indecisa de un sol ya apagado y confuso, algún jinete, solitario y perseguido, sin origen y sin rumbo, entonando una melancólica canción, baja de su caballo y piensa que ésto es la frontera y que un nuevo horizonte de aventuras se abre ahora para él. Y Abilene sacude su pereza en los calurosos mediodías, y Laredo es un pueblo fantasma y solitario que duerme cuando el sol está en lo alto, rabioso e inmenso como la ira de Dios. La calle es un río de luz y a veces el viento levanta en ella nubes de polvo rojizo que lastiman y violentan los ojos y secan las gargantas. Algún perro lastimoso cruza entonces la calle arrastrando en el polvo su lenta pesadumbre. Las aceras son altas tarimas de madera y nadie está sentado sobre los largos bancos del Drug Store. El "Saloon", ese maravillado lugar donde el whisky y el póker establecen una arrogante y viril disposición del espíritu y donde, a veces, algunas coristas, venidas de Ciudad Juárez, enseñaron las ligas encarnadas de sus muslos mientras los hombres, enfiebrados, disparaban al aire con sus grandes pistolas enloquecidas, el "Saloon", sin embargo, está aparentemente desierto. ¡Todo está desierto! El sol sigue detenido en el cielo sin nubes y es ahora como un signo funesto sobre Abilene. De pronto, desde un extremo de la calle, emerge un hombre. Lentamente va acercándose. En su rostro aguileño, impenetrable y hermético, los ojos centellean. Las arqueadas piernas, enfundadas en estrechos pantalones de cuero, hablan de sus largas horas silenciosas a lomo de caballo. El hombre avanza, lento, cauteloso, pero seguro de sí mismo. Su mano, situada alarmanamente a la altura de la cadera, donde el duro y áspero correaje suelta la pistola. Al mismo tiempo, en el extremo opuesto de la calle, otro hombre, vestido exactamente como el primero, calzado con altas botas y con las piernas arqueadas y los brazos desmayados, camina también, lentamente. Su rostro, increíblemente tostado por el sol, tosco y viril, acentúa su hombría con una barba enmarañada que le creció por el camino, desde Dallas.

Los hombres se encuentran, de pronto, en mitad de la calle. El "Saloon" es un lugar fantasma y no parece haber nadie allí para presenciar

lo que ahora va a ocurrir. Los ojos se encuentran, las piernas se afirman en la calle polvorienta y solitaria; los brazos comienzan a levantarse peligrosamente. Luego, en una increíble fracción de segundos, en un instante apenas, las manos bajan rápidas hacia los revólveres y el relámpago y el olor de la pólvora fracturan violentamente el pesado silencio del mediodía. Uno de los hombres cae, doblándose hasta el suelo; la mano que apenas sí logró desenfundar la pistola está ahora contraída por la muerte y en sus ojos y en su rostro y en la barba enmarañada que le creció por el camino, desde Dallas, está reflejada la más violenta sorpresa. El otro permanece de pie, altivo, majestuoso. Y entonces, con un gesto quizás melancólico y con la punta de su humeante revólver, toca la estrella de Sheriff que lleva en el pecho. Entonces, todas las puertas se abren; el "Saloon" adquiere súbitamente su característica y ruidosa y eterna dimensión. El duelo ha terminado y la justicia, una vez más, se ha impuesto sobre el desafuero. Y en ese momento, más allá de los rieles del tren, más allá de la solitaria caseta de la estación; por los extraviados y calcinantes caminos de Oklahoma y Arizona, por la calle mayor de Dodge City, New Laredo, de Amarillo y Santa Fe; por las calles desiertas y trágicas de Socorro o de Cheyenne, también dos hombres estarán enfrentándose, y uno de ellos, invariablemente, caerá al suelo y la muerte será apenas un soplo en el "saque" vertiginoso y audaz de las pistolas.

Pero a veces, el duelo tiene lugar, no ya en la calle y bajo el sol del mediodía, sino en el interior de la cantina. Entonces los del póker, rudos, grotescos, huraños hombres del Oeste, se levantarán precipitadamente y saldrán por las puertas batientes del "Saloon". Entonces quedarán los que se buscaban, uno frente al otro. Y el barman, atemorizado, verá cómo dos hombres se enfrentan a la muerte con una serena, heroica, altiva y bella arrogancia. Otras veces es una batalla campal en el "Saloon": las botellas multicolores, colocadas a lo largo de la pared, junto al gran espejo central, estallarán por los aires bajo el impacto de las balas y un vuelo agitado y furioso de sillas reventadas estremecerá el lugar...

Así fué el Lejano Oeste: los lugares, los hombres, altos, heroicos, rudos y silenciosos y taciturnos del viejo Lejano Oeste. Es así también cómo Jesse James llega a nosotros, transformado, tal vez mucho, por el proceso del technicolor; embellecido por el mito de su vida extraviada y temeraria por las praderas de Arkansas y por el suelo rojizo de Kansas; es así como la sombra gigantesca de Bill the Kid sale a nuestro paso con la altiva arrogancia que le procura lugar en la "Historia Universal de la Infamia"; es así, también, como Wild Bill Hickok —que nunca confió en las mujeres y dormía con los ojos abiertos y la mano dispuesta sobre el revólver— se presenta a nuestros ojos. Así han llegado Wyatt Earp y Frank McLean y Mel Brown, personajes auténticos del viejo Oeste, rápidos con el revólver y la baraja, tiernos en el amor y crueles y despiadados como los chacales.

Es éste también el mundo del Western, el mundo de las películas de vaqueros que conocemos. El mundo de los films que Hollywood fabrica desde hace 50 años. Así, en 1903, uno de los más célebres pione-

ros del cine americano, Edwin S. Porter, rodaba cerca de Dover, en New Jersey, el primer film sobre el gran Oeste. Con una aguda visión cinematográfica, un admirable movimiento de cámara y un inteligente uso del close-up, Porter nos muestra en su "The Great Train Robber", con tierna ingenuidad, el aparatoso asalto, la fuga, la persecución y la captura de los ladrones de un tren. Su lenguaje cinematográfico, aún balbuciente, inauguraba, no obstante, la era del Western; la era de un género de películas cuya popularidad ha levantado en nosotros tantas reservas y, muchas veces, fríos e indiferentes comentarios, y cuya constante repetición de hechos y situaciones produce ya un pesado cansancio. Pero no dejamos de reconocer, sin embargo, sus valiosos fundamentos documentales, la intención original de rescatar un tiempo de la fabulosa historia norteamericana; de contar por medio de la imagen, del movimiento, la acción y la increíble audacia, las constantes virtudes del pueblo americano, el mismo que colma las salas de proyección de todo el país y que tan secretamente quisiera parecerse a estos hombres huraños, solitarios y de ágiles revólveres. Porque es la historia del simple cowboy elevado a la categoría de mito, iluminado por una fuerza épica, heroica, tenaz; hundido en la violenta contradicción que originaba en él la idea de justicia necesaria al orden que comenzaba y la desmedida magnitud de las fuerzas que le eran exigidas para la construcción de ese orden. La historia del hombre perdido y solitario en un país gigantesco, cruzado entonces por carretas y diligencias y tardíos ferrocarriles. ¡Texas, Oklahoma, Kansas, Colorado y California! Nombres que encienden la imaginación cuando los nombramos y que llevan en sí mismos la presencia trágica del jinete bajo la luna, huyendo de sí mismo y de los hombres. También, nombres vinculados a la epopeya salvaje y vertiginosa de los Estados Unidos.

Pero hay, a través de millares de films de este género, una infinita distancia entre el ingenuo "Bronco Bill" Anderson, de la película de Porter, y el Gary Cooper de "High Noon" (La hora señalada), de Fred Zinnemann; una distancia que proyecta más nobleza aún en el rostro de "Shane" el desconocido, el hombre de los valles perdidos, solitario desafiador de entuertos, errante por tierras de Arizona. Estas películas establecen la auténtica dimensión de los personajes del Oeste fabuloso. En ellos, la soledad se hace entonces desmesurada y cruel; en ellos, realmente, una hora trágica y fatal está señalada y el amor se enlaza con la muerte y triunfa a costa de duras renunciaciones: la misma mujer que acude en auxilio del Sheriff y dispara por la espalda y abate a uno de los malvados, está defendiendo el amor, a la vez que violenta dolorosamente sus rígidos principios cuáqueros. Y Shane se perderá en las sombras con el deseo de un amor imposible que jamás volverá a encontrar. El Western adquiere entonces, no ya la fatigada insistencia de un relato épico—desfigurado o no por los productores de Hollywood, tan llamados a engaño—, sino la poderosa dimensión de la soledad. Y el hombre que, bajo el sol fulgurante del mediodía, en medio de una calle desierta de Abilene o de Laredo, alzaba sus manos y disparaba al contrincante, caminaba quizás hacia su propio destino, hermosamente trágico y solitario.

Rodolfo Izaguirre

## UGETSU MONOGATARI

Mizoguchi Kenji—en su juventud estudiante de pintura—es, actualmente, el director favorito de los públicos japoneses por cuanto “expresa con mayores caracteres de interioridad la psicología y el espíritu japonés”. A Kurosawa se le tilda de “europeizante” y a Kinugasa, de “engolosinador”. Mizoguchi entró en 1920 en la Casa Nikkatsu como ayudante de dirección y fué en el año de 1932 cuando rodó su primer film, “El día que resucitará el amor”, y al año siguiente, “El hilo blanco de la cascada”. A partir de entonces Mizoguchi llevó a la pantalla todas las grandes novelas de la Era de los Meiji, caracterizándose su trabajo de tales proporciones, que la época comprendida de 1928 a 1932 se ha llegado a llamar, dentro de la historia del cine japonés, como la “era Mizoguchi”. Realización suya fué “La vida de O’Haru, mujer galante”, que obtuviera en 1952 el León de Plata del Festival de Venecia; pero la producción de Mizoguchi no se detiene aquí: en 1953 realizó “Ugetsu monogatari” (“Cuentos de la luna vaga”)—que viéramos recientemente en Caracas—y en 1954 “El intendente Sansho”. Ambos films—como ya es tradición—obtuvieron premios en el Festival de Venecia. El último film suyo proyectado en Europa fué “La nueva historia de Heiké”, rodada en 1955. Otros títulos de sus films, que sugieren altos mundos de ficción y encanto, son: “El rey de la moneda de cobre”, “Bajo el cielo rojo del crepúsculo”. Mizoguchi ha rodado más de 200 films.

En esta obra, tan abundante y prolífica, hay de todo: bueno y malo, comercial y selecto. No ha vacilado en filmar otra vez películas suyas de éxito; durante la ocupación norteamericana se prestó a realizar películas “edificantes y de buena moral” con su preparado “happy end”. El cine norteamericano era la moda impuesta y se imitaban (no olvidemos que para los japoneses no existe la idea del plagio: imitar es admirar) despiadadamente las películas americanas porque ese cine “era la cultura y enseñaba la democracia”. Estas películas tienen títulos tan alusivos como “La biblia del sexo”, “Crimen en Tokio”, etc. El buen estilo, la otra cara—digamos—del arte de Mizoguchi se caracteriza por una grandeza y sobriedad de estilo de raigambre genuinamente clásica, poco común en el arte cinematográfico. Muchos le encuentran influencias de Eisenstein; otros dicen que algunos de sus grandes films recuerdan el clima sofocante y tenso de Marcel Carné. En fin, que una obra de proporciones tan vastas y de puntos de vista tan disímiles es difícil de juzgar como bloque y casi imposible de calificar por estilos, tendencias o épocas.

Es en las palabras del propio Mizoguchi donde trataremos de encontrar su sentido del cine: "La imagen debe expresar la sensación de olor y tacto" (un concepto similar ordena la concepción de la imagen en "La puerta del Infierno", film de Kinugasa). "Un film debe ser algo más que una simple expresión psicológica. Mi técnica: un *shot-un cut*; el utilizar largos *cuts*, con la cámara fija el mayor tiempo posible, permite hacer trabajar al máximo todos los medios de percepción del espectador. La única dificultad de este método es que se corre el peligro de caer en el teatro y olvidarse de dibujar la psicología de los personajes."

Esta declaración de principios de Mizoguchi parece haberse plasmado de manera integral y elocuente en su película "La princesa Yo", que tiene la ventaja de ser un film en color, pues es evidente que sus teorías van ligadas directamente a la percepción del color, lo cual nos recuerda las "percepciones audio-visuales" de que hablaba Eisenstein. "La princesa Yo", considerada hasta el presente como el mejor estudio de color que se haya hecho en el cine, se apoya en el uso de tonalidades fuertes y cálidas, y—dicen los críticos europeos—las tomas parecen haberse reducido al mínimo. A veces Mizoguchi cae en la propia trampa—premeditadamente suponemos—de su doctrina, como en su película de 1955 "Sheinkeike Monogatari", donde el espectador olvida "todo lo que no sea el gozo del color, del tacto, de la iluminación, del placer de la pintura". En este último film se le ha señalado una nueva influencia a Mizoguchi: Jean Renoir.

Solamente hemos visto un film de Mizoguchi. Nos referimos a "Ugetsu Monogatari" o "Cuentos de la luna vaga". Y en este film, creemos, Mizoguchi no se ha salido, ni por un instante, de los límites de su **abecedario** estético; no ha incurrido en los posibles "defectos" cinematográficos que implica. "Ugetsu" se nos antoja un mundo en perpetua armonía consigo mismo. Nada se ha descuidado. La íntima psicología de cada personaje ha sido dibujada, a grandes pero nítidos rasgos, tal como corresponde a los clásicos de genuina estirpe. Mientras se desplaza ante nuestros ojos ese mundo, donde las sombras tienen más vida que los cuerpos que las proyectan, se piensa en ese hilo tenso y fácil de romper, que se cierne sobre el arte cuando se sitúa en el escaso margen que hay entre lo real y lo irreal. Tenso hilo, hábil metáfora de la introspección psicológica que, si logra mantenerse en los senderos de la continuidad y la lógica—más bien "fantástica"—se cae en un mundo irreal pero visible, perfectamente materializado, incomprensible a veces, pero tangible y comunicativo en sus esencias espirituales. "Ugetsu" va dirigido no a la inteligencia, sino a nuestra capacidad de percepción anímica. Viendo a "Ugetsu" pensamos en Yeats: "Todo arte imaginativo se queda a una cierta distancia, y esa distancia, una vez elegida, hay que mantenerla firmemente contra un mundo que quiere arrastrarlo." Y en "Ugetsu"—un análisis más bien equívoco sobre la dualidad del ser—hay dos mundos en contraposición, que quieren arrastrarse mutuamente: el mundo de sombras que se construye alrededor del ceramista y el mundo de los hombres, que pretende conquistar su hermano, el samurai frustrado. El primero aspiraba la riqueza; el segundo, la gloria. Mundos

hábilmente contrapuestos y coherentes, llevados ágilmente por la mano segura de un montaje sobrio y equilibrado, que nunca pesa sobre los otros valores cinematográficos. En este film vemos logrado, a través de los recursos más clásicos y sencillos, lo que anhelaba Chikamatsu, el gran poeta y dramaturgo japonés del siglo XVIII: "Producir, por los medios de la realidad, una suspensión de la incredulidad del espectador y obtener así un efecto de realidad dentro de una irrealidad básica."

El arte japonés huye de la imagen directa, busca valerse, siempre, "del poder incierto y desconcertante de la sugestión". Este principio aparece en el mismo carácter del idioma nipón. El japonés es un idioma —en contraste con el chino— de frases interminables y de múltiples acepciones que implican la comprensión de muchas ideas en un espacio reducido, de tal manera que un verso de un *haiku* o un *tanka* tiene innumerables sentidos al ser vertidos a otro idioma. Cada imagen de "Ugetsu" es como el verso de *haiku*, inagotable en sus múltiples acepciones psicológicas. Cada secuencia nos sumerge en una tensión espiritual y mágica que vale por sí misma, por la exacta emoción y sensación de desconcierto que nos comunica en el instante de verla. Desde que lo irreal, "el otro lado no iluminado de la vida", como lo llamara Rilke, se cierne sobre los protagonistas de "Ugetsu" —secuencia del viaje por el lago y el encuentro con la canoa del mercader asesinado por los piratas: la niebla, el golpe sordo de la percusión actuando como elemento de presagio— cada imagen comienza a actuar sobre el espíritu por su intrínseco poder de sugestión. Nada se nos dice; nada se nos explica. Entramos en un mundo de premoniciones. Ese desconcierto crece con la aparición súbita de Lady Wakasa en el mercado, aumenta cuando se le aparece al ceramista ante la tienda solitaria del vendedor de kimonos —soñaba con la figura dulce y apacible, resignada de su mujer: símbolo opuesto de Wakasa, que intenta prolongar su vida más allá de la muerte— y llega a su climax en el interior de la casa. Allí todo adquiere la consistencia de las sombras, la velada transparencia de la bruma. Presentimos a la mujer como una exornación del espíritu a la materia. De allí en adelante —hasta la escena en que el sacerdote dice al alfarero: "Veo la muerte inscrita en tu rostro. ¿Has tropezado con algún fantasma?"— el desconcierto, casi la incomprensión, se siembran en la inteligencia, en el razonamiento; pero hay una parte "no iluminada de nuestros sentidos" que presiente, intuye pero no concluye. Toda esta multiplicidad de ideas que hace acto de presencia y esencia en cada escena —recordamos aquella donde el espíritu de su padre canta mientras ella danza— están gobernadas por una especie de palabra-eje —la misma que da unidad y coherencia a un *haiku*— que se hace "real" y "audible" en la escena que tiene lugar en casa de Wakasa, después de la entrevista del alfarero con el sacerdote. "¡Ah! ¿Qué tienes en el cuerpo?", y su cuerpo nos revela, en caracteres sánscritos, la oración a Buda. Desde ese instante Wakasa ya no es imagen de sugestión o desconcierto: las sombras de un demonio o un ángel terrible se instalan en su rostro antes hierático, inexpresivo y liso como una máscara de porcelana. Sus rasgos se agudizan, las sombras y las luces se separan. Luego el ceramista abomina de la sombra Wakasa y los fantasmas se disuelven en su propia nada, en su propia ficción. Cuando el ceramista despierta, cree ser vícti-

ma de una ilusión, de una transfiguración dictada por su propia mente. Pero no, en sus manos tiene el kimono que le había regalado a Wakasa, símbolo de una "realidad" que él había sufrido.

La última parte de la película—más bien epílogo—es una especie de elegía, de canto armonioso a la sencillez establecida de la vida. Su hermano ha regresado—muertas sus ansias de gloria y guerra—, y juntos: el hermano con su esposa, él con su hijo, acompañados por el espíritu afable y cuidadoso de su mujer muerta, se dedican a integrar, a reiniciar la vida que habían interrumpido. El hombre que quería conquistar a los hombres y el que se sintió atraído hacia las sombras, se convierten en símbolos de la dualidad del espíritu humano. No en vano eran hermanos. Porque ya lo dijo el jefe del pueblo en una de las primeras escenas: la grandeza de la vida está en la sencillez, fuera de la ambición y de la gloria.

El mejor elogio que se puede hacer de "Cuentos de la luna vaga", film de Mizoguchi Kenji, es su unidad de estilo, la perfecta sincronización que hay entre sonido e imagen: la música de esta película desempeña un papel muy importante; ella nos va ayudando a desentrañar lo que la palabra o la imagen no nos comunican. En este sentido el efecto sonoro más sorprendente es la llamada de timbre—insistente y casi imperceptible—que se escucha en la casa de Wakasa como una especie de llamado desde otros mundos y lugares. "Ugetsu" hace pensar en el teatro Nô: "Es indirecta y simbólica, bella y trágica, aunque no particularmente dramática; es expresiva y elocuente como una ópera de Monteverdi".

Gonzalo Castellanos

## VISITA AL XIX SALON DE ARTE VENEZOLANO

Bajo el signo de la renaciente Democracia se abre este XIX Salón de Arte Venezolano, con profusión de nombres nuevos y antiguos, conocidos y anónimos. Este Salón no es ni demasiado mejor ni peor que los anteriores, pero eso sí, demostrativo hasta la saciedad del nuevo impulso recibido por la plástica Venezolana a partir de 1946 y vigente hasta la fecha por la capacidad de trabajo y perseverancia de los Artistas, no obstante el triste accidente histórico del cual acabamos de salir.

El Salón ha sido organizado muy ingeniosamente con un criterio antológico de colocación y tránsito, el cual permite circular primero ante las obras de aquellos a quienes ya acostumbramos llamar "Viejos Maestros": Monasterios, Pedro Ángel y Rafael Ramón González, Armando Lira, etc., luego se nos hace pasar a las diversas modalidades del Arte Nuevo hasta llegar a los salones donde exhiben sus obras los pintores de vanguardia. Intentaremos en esta nota, siguiendo el mismo orden preestablecido en la disposición del salón, una ligera apreciación analítica sobre algunas de las obras presentes en esta muestra.

RAFAEL MONASTERIOS, el decano de los pintores venezolanos, se hizo acreedor este año al Premio Reverón con dos paisajes: "Curarigua" y "Calle de Quibor". Monasterios, dueño de una paleta luminosa, de tonalidades limpias y sobrias, alegra sus paisajes con unas matizaciones ajenas a toda forma de concesión convencional. ARMANDO LIRA está representado con dos motivos de la población de Macarao. Su pintura es optimista y risueña, se advierte en ella cierta inclinación a trasponer la realidad mediante la violencia del color, lo cual, si bien supone más brillo y efectividad de la materia, también puede restarle la serenidad que proporciona una armonía tonal más moderada.

Dueño de un oficio que le permite trabajar con gran seguridad, PEDRO ANGEL GONZALEZ deriva hacia una técnica meticulosa y detallista que probablemente le reste la fuerza e importancia de sus anteriores trabajos. RAFAEL RAMON GONZALEZ, por el contrario, elabora sus paisajes con gran sencillez y economía de medios. Su tratamiento del color, frotado con pasta muy seca, le proporciona un efecto de sobria aspereza. Objetamos sin embargo, los intentos de Rafael Ramón de imponerse temas multitudinarios (Baile en la plaza de Capuchinos), en los cuales la composición resulta un poco confusa y las formas no adquieren la seguridad dinámica que proporcionaría un estudio más detenido de las relaciones rítmicas entre ellas.

En la sala posterior encontramos a GABRIEL BRACHO, representante del Realismo Social. Fiel a su consigna del Simbolismo Social, Bracho hace una interpretación pictórica del reciente drama de Little Rock. Intenta aquí Bracho la misma composición distorsionada característica de José Clemente

Orozco, consistente en agrupar masas dirigidas en direcciones opuestas, excluyendo deliberadamente la escala proporcional en la dimensión de las formas, e introduciendo aquí y allá retratos de personajes con participación directa en el drama. Sin embargo, la pintura de Bracho luce como inacabada y todavía llena de espacios vacíos con manchas de color sin relación concreta con alguna forma determinada. Quizás Bracho hubiera podido dar la misma sensación de tragedia sin romper la cara y el vientre del negro, que en este caso es la forma-eje de una composición en diagonal, sobre la cual se cruzan las masas oscuras del Ku-Klux-Klan y el retrato de Faubus (?). En la parte superior izquierda del cuadro está sugerida una mano armada de puñal, tratada de una manera vaga y que por lo mismo no guarda relación con las masas más concretas que pueden apreciarse en otras zonas del cuadro. Bracho continúa usando un color obscuro, borrascoso, de tonalidades verdosas, el cual podría hacer valer mucho más si le concediera mayor importancia a la relación tonal de los planos y volúmenes.

JOSE ANTONIO DAVILA, de la misma escuela que Bracho, envía una interpretación de los sucesos del año 52 en el Nuevo Circo de Caracas. Dávila nos parece un pintor de sensibilidad más bien naturalista, él no trata de modificar el aspecto visual de los seres y las cosas, no habiéndose hasta ahora permitido ninguna audacia imaginativa en la concepción de las formas y la manera de componer. En la obra a que nos referimos, por ejemplo, él da mayor importancia a la estructura del edificio del Nuevo Circo que a los grupos populares que se agitan en la parte inferior del cuadro, respecto a las cuales Dávila concreta y estudia las figuras que se encuentran en primer plano, aflojando mucho al fondo y sugiriendo apenas, a manera de perspectiva aérea, aquellas figuras que se encuentran en planos secundarios.

La imaginación es patrimonio del arte, suponemos que Dávila hubiera conseguido mejor lo que se propuso, trabajando a la inversa, esto es: dando mayor interés a las masas vivas y sugiriendo simplemente la estructura del circo sin que éste perdiera tampoco su importancia como forma; exagerando, insinuando valores por encima de lo convencional fotográfico, pero logrando en todo caso un carácter de naturaleza más plástica. En su otro cuadro, que Dávila titula "Estudio", comenzamos a ver al "Pintor". Aquí Dávila se planta delante de una lavadora automática y unos trastos, con una humildad y honestidad de espíritu que lo cobijan bajo el manto de Chardini. El pintor se recrea en estos objetos simples y los analiza, construyéndolos en su tela a base de pinceladas opuestas y contrapunteadas, con un colorido predominante en grises, azules y verdes cálidos.

Más adelante, en un salón de naturaleza "Fauve", llama la atención HUGO BATISTA, joven pintor bastante dotado que está haciendo una pintura sugerente, de formas planas, apretadas dentro de una composición cerrada y suficientemente equilibrada. Batista construye sus cuadros con amplios planos de color muy limpios y parejos, trabajados con vigor y bastante inteligencia a base de una materia robusta no exenta de texturas.

Otro joven valioso y prometedor presente en esta sala es MANUEL ESPINOZA. Orientado hacia un expresionismo-simbolista (eso indican sus dos cuadros), Espinoza deja entrever que es un pintor vigoroso y audaz. Su cuadro titulado "Rito" —Premios Otero Vizcarrondo y Roma, simultáneamente— adolece no obstante de algunos defectos de composición y ejecución bastante evidentes, imputables, claro está, a la falta de madurez que en el futuro seguramente sí poseerá. En este cuadro a que nos referimos, suponemos que la forma central del niño muerto deba ser el fundamento de la composición, sobre el cual converjan de manera centrípeta todas las otras formas y elementos adyacentes. Pero la composición se pierde y se fuga en una serie de ritmos inadecuados que desvían la atención del espec-

tador hacia los ángulos exteriores, perdiendo así el "asunto" su interés original. Las zonas blancas del fondo, por ejemplo, acaparan la atención y no funcionan con la figura del niño, tratada con materia más opaca, sino con su opuesto el pigmento negro, aplicado en este caso a la forma de una mujer colocada en segundo plano. Las plantas, flores y el adorno de la urna, restan importancia a la figura fundamental de la composición. El otro cuadro (Joven Atleta), probablemente tomado de modelo vivo; a "grosso modo" o en su aspecto general nos da a primera vista la sensación de vigor, de fuerza a que nos hemos referido y que individualmente posee Espinoza. Ahora, adentrándonos en su proceso elaborativo, debemos objetar lo siguiente: introducción de elementos y trazos innecesarios en la estructura del torso, ruptura de la tonalidad fundamental anaranjada y utilización de puntos blancos que desvirtúan la forma y no tienen función que cumplir en relación con la técnica de planos yuxtapuestos usados en el resto de la composición. No se justifican los puntos blancos en este caso ni como elemento de textura, ni como efecto luminoso, ya que para aclarar esa zona no tenía Espinoza sino blanquear el color de fondo. El rostro de la figura no quedó resuelto y el pintor se dio por vencido muy aprisa sin tratar de corregir; el desdibujo es también evidente en la mano que sostiene una vara o jabalina.

Queremos advertir que estas observaciones las hacemos, no con el ánimo de molestar a Espinoza, sino todo lo contrario, porque lo conocemos desde hace tiempo y tenemos fe en su porvenir.

RAFAEL SYLVA MORENO está mejor representado con la pieza N° 292 del catálogo (Platanero), donde Sylva continúa fiel a su pintura de contornos osteológicos y ritmos interiores cruzados, iluminados con un color grueso y algunas transparencias lamentablemente sucias en ciertas zonas. En la pieza titulada "Enero de 1958", Sylva quiso simbolizar la masacre sufrida por el pueblo, pero no creemos lo haya realizado bien. Debemos decirle a Sylva que este cuadro fue ejecutado sin ninguna reflexión en cuanto a su composición, ni tampoco pudo resolver seriamente la estructura formal de los elementos que lo integran. En principio, nos parece un cuadro concebido con una sensibilidad puramente lineal sin intención de lograr volúmenes ni sensación de masa. Ahora bien, sobre dos diagonales, una recta, dos perpendiculares y un arco, que interseccionados entre sí dan origen a otros tantos planos, que el pintor utilizó para llenarlos con gris, blanco y sepia respectivamente; Sylva introduce sin ninguna relación con esos ritmos lineales y planos preestablecidos la figura de un hombre levantando en brazos el cuerpo de una mujer herida en la espalda, la herida la indica el pintor con una mancha de bermellón (no objetable en cuanto a su relación con el color de la sangre) pero luego difumina esa mancha y la transparenta con gris hacia el dintorno del cuerpo, dando origen con tal procedimiento a la formación de una zona de volumen que no guarda relación con el concepto lineal-planista que rige en el resto del cuadro. Otra cosa, el elemento "línea" que predomina en el cuadro carece de toda valorización, es un cuadro lineal pero la línea no "vive", no tiene significación; nos explicamos: la línea que expresa las partes carnosas y la ropa de los personajes tiene un "valor" igual al de la línea que establece las direcciones y planos a que nos hemos referido antes, y por lo tanto, en vez de unidad, lo que proporciona es una sensación de monotonía.

HALINA MAZEPA DE KOVAL. Sus composiciones son amables, graciosas (N° 161 "Luna llena"). Nos atreveríamos, sin embargo, a exigirle mayor "impulso" en sus concepciones para que no siga cayendo en cierta facilidad de oficio, en cierta superficialidad e intrascendencia un poco pueril.

Continuando nuestro riguroso tránsito en el "sistema vial" que demarca la exposición, llegamos a la sala de los llamados "Primitivos" o "Ingenuos" donde nos encontramos en primer lugar con BARBARO RIVAS, este sencillo hombre de nuestra tierra que en buena hora para la pintura

ingenua de Venezuela, su Rodrigo de Triana en tacharlo el pintor Francisco D'Antonio, quien lo descubrió y lo lanzó al mercado y a la palestra pictórica desde hace algún tiempo; continúa siendo el mejor entre nuestros Primitivos. Su paleta, desprovista de esa violencia cromática tan frecuente entre esos pintores, alcanza calidades muy finas y sobrias enmarcadas en planos grises, azules y negros; de materia rica y variada. Su predilección por los temas Bíblicos continúa vigente, y la sobriedad y economía de recursos con que logra sus graciosas imágenes sorprende por las cosas de "pintor enterado" que tiene, poco amigo de hacer concesiones al gusto adocenado; virtudes que él logra espontáneamente y sin proponérselo.

FELICIANO CARVALLO, su técnica de repetición rítmica de pequeñas manchas de color puro, indicando hombres, mujeres, niños, caballos y pétalos; lo ubica dentro del tono decente y fino que a veces nos encontramos en este género de pintura. Junto a Carvalho viene representado VICTOR MILLAN. Menos imaginativo que el otro. Millán va hacia un objetivismo descriptivo que traduce con sencillez y cierto afán de minuciosidad.

Una opinión al oído de los Jurados: no acabamos de comprender las razones por las cuales se incluye en la sala de los Primitivos la pieza N<sup>o</sup> 264 del catálogo (Monjes) de Roy Jean. Para ser sinceros, esta pintura ni es ingenua, ni es sabia, ni es seria, nos parece más bien una demostración de cómo se le toma el pelo al oficio. Casi lo mismo podemos decir de la pieza N<sup>o</sup> 137 (Barrio de Catia), de Francisco Guinart.

La penúltima sala se abre con el pintor MANUEL SOBREVILA. Ya son característicos su tema y el estilo, tiene aciertos, pero nos atrevemos a sugerirle mayor análisis de las formas, lo cual le permitirá romperlas y recomponerlas sin provocar confusión ni desvirtuar su espíritu. Inmediatamente viene REGULO PEREZ, quien continúa desarrollando con vigor su pintura áspera y seca, donde, no obstante la intención figurativa, se recrea también el pintor en planos de fondo de una calidad plástica bastante noble.

GRAZIANO GASPARINI insiste en sus composiciones arquitectónicas, componiendo sólidos geométricos, en los cuales experimenta texturas muy sobrias y limpias sobre extensos planos de fondo, que de repente se incorporan a las estructuras centrales del tema. No hay duda que Graziano tiene más éxito en estas composiciones que en otras donde inscribe formas humanas. Obtuvo este año el premio para paisaje "Aristides Rojas", sin embargo nos parece que sus cuadros no han sido concebidos en función de paisaje, como sí lo son exactamente los de Monasterios. A nuestro entender, la búsqueda de Graziano se orientó más bien hacia la obtención de un equilibrio de planos y formas geométricas con variedad de texturas.

ARMANDO BARRIO. Hay pintores que han sido inalterables en cuanto a sus procedimientos formales, uno de ellos es Armando Barrios, figurativo, abstracto y nuevamente figurativo, demuestra a lo largo de su obra esa como lánguida elegancia flexible que siempre lo ha caracterizado. Hombre de conocimientos en la materia, inteligente y dado a su oficio; debe sin embargo cuidarse y estar alerta para no caer en una facilidad peligrosa y complaciente al gusto de cierto tipo de público.

HECTOR POLEO, el hombre de más experiencia y crédito en las generaciones recientes, vino mal representado a este Salón. Aunque pudiéramos decir que él ahora se encuentra entregado a la noble empresa de proponerse nuevos límites, de imponerse otros problemas, hacer nuevas experiencias e introducir una soltura mayor al trazo que, reposadamente, es tan seguro

en su mano; consideramos igualmente necesario expresar nuestra opinión en el sentido de que observamos que las obras expuestas adolecen de falta de consistencia y derivan hacia un refinamiento fácil y complaciente, bastante peligroso a nuestro entender para el desarrollo posterior de este valioso pintor, al cual estamos lejos de considerar concluído y estacionado. En comparación con su obra anterior, ésta última presenta graves síntomas de una debilidad, de una flojedad conceptual que en ningún momento debe Poleo permitir le domine y lo entregue de manos atadas a la ejecución de una pintura que nace desprovista del entusiasmo, el calor y el brío de sus antiguas realizaciones. Vemos con gran interés y complacencia el hecho de que Poleo evolucione y se proponga problemas diferentes a los que él ya ha dominado hasta la saciedad, esto es de una lógica abrumadora; pero también nos asiste el derecho a exigirle que cualquier modificación y nueva experiencia suyas deben estar a la altura de las condiciones que ha demostrado poseer y que nadie duda en reconocerle.

LUIS GUEVARA MORENO, quien obtuvo este año el premio John Boulton, es un pintor vigoroso y de suficientes recursos. Su pintura ubicada en el espíritu Picassiano, es construída con un dibujo muy consciente y planos de color que se relacionan con una continuidad rítmica de gran frescura en toda la superficie del cuadro. En la pintura de Guevara hay un contrapunteo entre lo figurativo del tema y lo fundamentalmente plástico de la ejecución. Es evidente la seducción que demuestra por la elaboración de un color recio y violento, inscrito dentro de estructuras y formas que se corresponden entre sí con un equilibrio bastante parejo. JACOBO BORGES se presenta con dos retratos de Aníbal Naza (?), ejecutados con una paleta más clara y limpia. Demuestra Borges la actividad de búsqueda personal en la que se encuentra empeñado y de la cual saldrán seguramente muy buenos resultados. Observamos, sin embargo, y no obstante haber sido esa la intención del pintor, cierto abigarramiento de formas muy vibrantes de color en el extremo superior derecho de uno de los retratos (Nº 33 del Catálogo), que absorbe la figura central y pesa sobre todo el resto del cuadro.

Probablemente, de haber estudiado Borges este problema con más detenimiento y sin apresurarse demasiado, hubiera obtenido un equilibrio que le proporcionaría mayor solidez a la obra. PASCUAL NAVARRO, quien al parecer seducido por la modificación que los franceses han introducido en su nombre original, se firma en las dos piezas que presenta con el nombre de "Pascal"; manda dos composiciones entre las cuales nos parece mejor resuelta la indicada con el Nº 205 —del año 1948—, la otra composición luce muy confusa. MANUEL QUINTANA CASTILLO envía dos "estructuras y ritmos dinámicos" y una "Estructura Policroma", donde demuestra sus trabajos de investigación en ejercicios de imaginación libre. Sin embargo, en comparación con sus obras anteriores, éstas no tienen la solidez de aquéllas. Por lo tanto nos atrevemos a opinar que el camino abierto con "Cupira" (Premio Otero Vizcarrondo del año 1955) merece ser continuado y desarrollado durante más tiempo, con variaciones dentro de un tema semejante..... no hay que apresurarse a considerar prejuiciosamente agotado un concepto todavía potencialmente rico en posibilidades.

## A B S T R A C T O S

MERCEDES PARDO presenta dos óleos de mucho interés, uno de ellos "Rojo helios" (Nº 217 del catálogo) nos agrada bastante. Son agrupaciones muy líricas de pequeños elementos geométricos interseccionados entre

ellos y organizados rítmicamente. A veces rompe algunos de esos cuerpos e introduce en ellos el color espacial de fondo, sugiriendo la formación de nuevas estructuras inscritas dentro de los pequeños planos a que nos referimos. En la agrupación ubicada en el extremo inferior izquierdo (Pieza N<sup>o</sup> 217), falsea un poco el sentido de composición que venía elaborando y anota un plano con el mismo rojo de fondo pero sin comunicación con la superficie espacial. La modalidad de abstracción que cultiva Mercedes Pardo supone mayor emotividad y calor poético que la pintura demasiado intelectual cultivada por otros artistas del género. ANGEL HURTADO continúa haciendo sus conocidas composiciones de caligrafías casi vegetales con tonalidades opacas y sombrías. Nos agradaría ver alguna modificación en su trabajo.

ALEJANDRO OTERO RODRIGUEZ (Premio Nacional de Pintura). De muy apreciable elegancia y cuidadosa ejecución son los tres colorritmos que le han proporcionado este año a Otero el Premio Nacional de Pintura. Por sus merecimientos como pintor y demás actividades relacionadas con la plástica, Otero, quien es bien conocido por su famosa serie de las "Cafeteras" y ahora por los "Colorritmos" —Modalidad que viene desarrollando desde hace aproximadamente tres años— se hizo acreedor a dicho premio. En el último de sus "Colorritmos" de este año (N<sup>o</sup> 210 del catálogo) comenzamos a ver cierta transformación en su manera de componer. Las líneas verticales van desapareciendo ahora como tales y dan origen a la formación sugerente de planos inscritos con una dirección diagonal, hasta el punto de que resulta difícil determinar ahora la presencia de líneas negras, azules o blancas en sus composiciones, cuando todas ellas pueden convertirse a voluntad del espectador en planos y superficies de fondo. En la parte superior del colorritmo a que nos referimos se insinúa un gran plano en dirección diagonal sobre el fondo oscuro constituido por las verticales negras y azules, iluminadas líricamente con figuras cuadradas y rectangulares sugeridas en los pases del rojo al amarillo (extremo superior derecho) del rojo al azul, del azul al violeta, del violeta al rojo y nuevamente del rojo al azul (zona inferior inmediata). En la parte central hay un rectángulo en diagonal, sugerido por las aristas rojas y amarillas, y también un rectángulo blanco, insinuado a su vez por las aristas blancas y azules. Estas aristas son obtenidas por la **ruptura de las verticales azules** de la parte superior, que se corresponden en casi toda la composición con verticales blancas de la parte inferior. En la parte inferior del mismo colorritmo, hay un gran plano blanco de fondo que funciona en dirección opuesta al plano diagonal superior. Más abajo se insinúan otros cinco planos obtenidos por el procedimiento de introducir segmentos negros dentro de verticales también negras y la formación de aristas determinadas por la sección diagonal de las barras verticales. En conclusión: Otero comienza a modificar la composición hasta ahora característica de sus colorritmos con el procedimiento de romper y seccionar las verticales (u horizontales —depende de la colocación—) que había sido el eje rítmico de sus compromisos, y las incorpora a los planos y superficies de fondo sugeridos, dejando al espectador un poco de libertad para encontrar y hacer casi a voluntad, asociaciones de formas diferentes con la impresión visual de las barras blancas, negras y aristas de color que estructuran sus colorritmos. ¿Qué hará Otero después de esto? ¿Irá hacia una pintura donde el espectador elabore a voluntad libres asociaciones visuales? Ese es su problema plástico actualmente y seguramente ya él se habrá planteado la fórmula de continuidad.

ELSA GRAMCKO luce un poco fuera de lugar dentro de los abstractos geométricos ortodoxos. Su pintura tiene reminiscencias surrealistas, hay en ella algo de estructura ósea, algo que corresponde a esqueletos de quien sabe qué animales o seres salidos de un trasmundo misterioso. Sin embargo, no son tristes sus pinturas, se evidencia en su elaboración la presencia de una alegría firme y sobria que quizás Elsa Gramcko no se reconoce.

GERD LEUFERT, con una técnica que sugiere procedimientos tipográficos obtiene transparencias y correspondencia de planos que actúan austeramente sobre fondos negros.

MATEO MANAURE. Al parecer con el nombre que se dió a cierta exposición celebrada en París: "El Negro es un Color", ampara Manaure dos óleos sobre madera con los que se hace representar. Son composiciones de mucha sencillez, logradas sobre cinco rectángulos negros y cinco rectángulos grises (Nº 184 catálogo), y otra elaborada sobre siete rectángulos negros y siete rectángulos también grises. Sobre estos rectángulos actúan líneas negras, en los planos grises y líneas blancas en los planos negros, con direcciones y conformaciones diferentes cada una de ellas. El sentido de esas líneas origina tensiones que actúan equilibradamente unas sobre las otras, proporcionando un carácter de uniformidad a la obra. Manaure es un pintor muy bien dotado, y sobremanera lo es para ejercer una Pintura más emotiva, como anteriormente lo ha demostrado. Cada quien sabe lo que hace y por qué lo hace; pero nos agradaría reencontrar a Manaure en una pintura de carácter más libre, de mayor vuelo y consistencia, que corresponda mejor a la vitalidad de su temperamento creador hasta ahora atado en la elaboración de relaciones geométricas.

CARLOS CRUZ DIEZ está ensayando una Pintura de asociaciones visuales..... cuidado con los excesos. ALIRIO ORAMAS ha sido colocado en la sala anexa al salón mayor de los abstractos. Oramas presenta la modalidad de introducir formas circulares dentro de líneas verticales. ¿Es esto una variedad en relación con las búsquedas de Otero?..... Esperemos. Por ahora observamos que el concepto que desea madurar no está en su punto de culminación.

En una sala posterior encontramos las obras de MILOS JONIC. Presenta éste dos óleos: "El Cielo" y "El Sol", de los cuales nos gusta más el Nº 152 (catálogo) titulada "El Cielo". Es una pintura de calidades obtenidas con pasta bastante jugosa, y dentro del cuadro trabaja muy bien una línea valorizada, que por otra parte no delimita ni indica formas concretas, quedándose todo en la cualidad espacial que es la predominante del cuadro. ALIRIO RODRIGUEZ insiste en sus trabajos sobre el Realismo Mágico, pero sin reflexionar suficientemente la utilización de algunos elementos que no se corresponden entre sí y que en vez de colaborar entre ellos para obtener un equilibrio espacial y una unidad de formas coadyuvantes, tienden a destruirse mutuamente. Las formas predominantes de la temática lucen como no resueltas del todo, pero no están desprovistas de audacia y libertad en la ejecución. DOMINGO ALVAREZ, muy mal colocado por cierto, es un joven que comienza con bastante entusiasmo dentro de una plástica subjetiva, de contenido poético. Presenta dos piezas de mucho impulso ejecutadas a base de transparencias muy limpias y finos matices. En la unidad tonal predominante de rojos acarminados, violetas y azules, Alvarez insinúa las formas temáticas del cuadro con un dibujo fino y sobrio. A veces teme demarcar con mayor vigor las líneas y los cuerpos para no romper el tono predominante y destruir con oposiciones violentas el ambiente interior de la composición. Quizás debería frenar un poco el afán de agregar demasiados elementos y trabajar a base de grandes manchas más simples.

Dotado de una fresca sensibilidad, MARCOS MILIANI nos ofrece dos obras donde se mueven algunas manchas fundamentales de relativa amplitud en dirección horizontal, sobre las cuales el pintor transparenta otros colores y teje con voluntad de orfebre una red de pequeños elementos cromáticos muy finos y limpios. Hay sin embargo cierta inclinación a la minucio-

sidad, que usada con exceso puede conducir a un fraccionamiento innecesario de las grandes masas de color, las cuales deben ser el cuerpo de la composición. Perderse en pequeñas combinaciones aisladas sin que éstas tengan una participación directa con alguna zona fundamental de la composición, destruye la estructura orgánica privativa del cuadro.

De sensibilidad mediterránea, JORGE CASTILLO se asimila al espíritu de algunos pintores italianos modernos, evidente en la pieza N<sup>o</sup> 56 del catálogo (Cerros y Rocas) donde desarrolla un grafismo vigoroso con pinceladas sueltas a lo largo de ritmos horizontales sinuosos. Castillo, quien debería ser más cuidadoso con el color, encierra y determina los trazos oscuros con planos blancos, rosas y ocre, los cuales va tejiendo en relación sucesiva para determinar otras formas interiores.

### ALGO SOBRE ESCULTURA

Antes de pasar a hilvanar nuestros comentarios sobre la muestra de escultura presente en este salón, pensamos que no sería demasiado aventurado afirmar que hay crisis en la escultura venezolana. La escultura venezolana se resiente por la falta de valores nuevos que en proporción cualitativa y cuantitativa la sitúen en un nivel de equilibrio con respecto a la pintura, la cual, entre nuestras Artes Plásticas ha sido hasta ahora la de mayor importancia. Después de esta ligera observación al margen, comenzaremos nuestras apreciaciones con FRANCISCO MARVAEZ, quien continúa siendo el escultor más calificado en Venezuela. No obstante, Narváez concurre al salón con dos muestras bastante pobres en relación con su prestigio. La Forma N<sup>o</sup> 35 nos parece de una solución elemental tratándose de Narváez. Dentro de tres planchas convexas, cuya similitud ha sido modificada por el tamaño de una y la incisión practicada en un extremo de la otra, hay entrecruzado un juego de platinas horizontales, las cuales empalman entre la superficie y el interior de dos de las planchas. El otro haz de platinas longitudinales parte del centro interior del tercer cuerpo convexo para unirse al centro de las platinas que unen las otras dos planchas laterales. Al girar el espectador alrededor de la escultura se produce un desplazamiento visual de unas platinas sobre otras —a manera de efecto “cinético—, originando la formación óptica de rombos y otras figuras geométricas sugeridas dentro de ella.

VICTOR VALERA (Premio Nacional de Escultura), manda dos piezas ejecutadas en hierro, una de ellas —la que fué objeto del Premio Nacional— titulada “Aroa” (?), por la blandura de algunos planos hace suponer que fué proyectada originalmente en un material más dúctil que el hierro. En esta escultura, el vacío provocado por la sección interior practicada en el soporte central, deja pasar la vista de un extremo a otro de la escultura, produciéndose al girar el espectador una serie de relaciones de formas curvas y planas; sin embargo, algunos planos permanecen completamente estáticos, sin que la luz actúe y produzca variaciones visuales sobre su superficie, probablemente con una iluminación más adecuada se hubiera obtenido mejor efecto. La parte posterior de la escultura presenta cierta monotonía ocasionada por el desarrollo simultáneo de dos planos iguales, uno saliente y otro entrante, y también por dos volúmenes convexos utilizados en igual sentido. La segunda escultura, titulada “Forma N<sup>o</sup> 20”, es probablemente más interesante que la premiada, aunque la sensación de volumen que ella da traiciona algo el material en que fué ejecutada. Quizás realizándola en madera y creando volúmenes auténticos, para los cuales demuestra Valera bastante sensibilidad, pueda él lograr realizaciones más completas.

PEDRO BRICEÑO. Con una antigua y decidida vocación, el benjamín de los escultores venezolanos demuestra ser un joven bastante inteligente y deseoso de desarrollar problemas espaciales en su escultura, no exentos de complejidad. Su escultura N<sup>o</sup> 5 (Intersección de sólidos con cohesión dinámica) nos parece bien resuelta en relación con el propósito determinante que el título indica. Tres grandes triángulos interseccionados constituyen el fundamento de la escultura y establecen ya de por sí cuatro dimensiones generales de importancia, a las cuales las dos formas pequeñas, adosadas en la parte superior, no agregan nada y en cambio, si el espectador no se predispone favorablemente, pueden constituir un aditamento sin funcionalidad específica. Briceño tiene porvenir dentro de la escultura, y ahora parece decidido a realizar una plástica dominada y determinada por la utilización de planos rectos con exclusión del volumen y la masa. El viaje a Europa y la orientación posterior de Briceño, nos restaron la posibilidad de continuar recibiendo de sus manos una escultura de concepción más robusta y rica de formas, tal como aquella que nacía amparada por las sombras tutelares de Laurens y Henry Moore.

---

#### NIXON Y LA AMENAZA DE UNA INTERVENCION ARMADA

*Los recientes acontecimientos del 13 de mayo, acaecidos con motivo de la presencia del Vice-Presidente de los Estados Unidos en nuestro país, Sr. Richard Nixon, deben ser objeto de una serena y honda reflexión por parte de los venezolanos. Se trata de una confrontación por demás significativa y trascendente. Creemos, en estos momentos de difícil y crucial destino, en la necesidad impostergable de una toma de conciencia y de una actitud vigilante. La visita del Sr. Nixon —temeraria, inoportuna—, abrió las esclusas de un sentimiento colectivo de repudio, fomentado durante muchos años por la errada política del Departamento de Estado. Tal sentimiento es justo. Es un fenómeno general de la hora presente en América Latina. Y si los incidentes de violencia que tuvieron lugar el 13 de mayo son lamentables, mucho más grave aún, más inaudita, es la movilización de las tropas de Infantería de Marina ordenada por Eisenhower. No defendemos la violencia como el más acertado medio de protesta. Lo ocurrido a Nixon en Caracas tampoco es motivo suficiente para que el Gobierno de los Estados Unidos recurra a un procedimiento que creíamos definitivamente cancelado. En el primer caso se trata de una reacción incontrolada, instigada por ciertas fuerzas oscuras enemigas de nuestra naciente Democracia, precipitada por la improcedente visita de Nixon. En el segundo —y esto es lo insólito— se trata de una determinación tomada por el primer mandatario de un país, que amenaza lesionar directamente la soberanía nacional de Venezuela.*

*En la Historia de América varios han sido los pecados de Washington en este sentido. El recuerdo de las intervenciones yanquis, directas o indirectas, en Latinoamérica no puede ser olvidado. Méjico, Nicaragua, Pana-*

*má, Guatemala, ahora Venezuela. No son palabras, nombres, meros fantasmas. Son hechos. Hay voces, actitudes, hombres que se han levantado en defensa de la dignidad de América Latina. Una vez más estamos con ellos.*

## LATINOAMERICA

Este año de 1958 parece marcar, en la accidentada historia de América Latina, el comienzo de una luminosa esperanza. Un deseo por largo tiempo insatisfecho, un gran anhelo, conduce a los hombres de nuestras naciones a la búsqueda del propio destino. Por encima de las pequeñas diferencias sin importancia, una realidad económico-social desalentadora, la inestabilidad política frecuente, nos hacen coincidir en ciertos objetivos fundamentales. En la necesidad de defendernos ante veladas o abiertas amenazas, los latinoamericanos de hoy debemos cerrar filas en una empresa común. Esta idea —tantas veces enunciada por los hombres de pensamiento honesto en América; tantas veces traicionada por aquellos que ven en su país un territorio de entrega y de usufructo— parece ser hoy menos distante; parece encontrar en 1958 una confirmación de realidad que nace. Con unas cuantas excepciones, la Democracia está dejando de ser una especie de entelequia, una palabra sin posible aplicación práctica. El retorno de Venezuela a un gobierno respetuoso de los derechos ciudadanos; el ascenso a la presidencia de Frondizi en la Argentina y de Lleras Camargo en Colombia; el ejemplo de transición constitucional en Costa Rica, etc., constituyen evidencias a las que debemos dar el carácter de permanentes. Demasiado bien sabemos que los regímenes dictatoriales en América Latina han propiciado alianzas a espaldas del pueblo que sojuzgan. Demasiado bien sabemos que han pactado entre ellos en un afán de destruir libertad, justicia, decencia administrativa, educación, valoración de la cultura. Ninguno de los dictadores podía ver con buenos ojos la calidad extraordinaria de ciertos hombres para quienes la política es dedicación a una tarea de verdadera nobleza. Ahora, en 1958, cuando Latinoamérica empieza a delinear su nuevo rostro (un estado de fervor colectivo, una movilización de nuestras reservas más puras, una defensa apasionada de todo aquello por lo que vale la pena vivir), debemos movernos en una empresa de común salvaguardia.

## EDICIONES SARDIO

Con un inquieto afán de situarnos dentro de una corriente de contemporaneidad en relación a la cultura de nuestro tiempo, iniciamos en el año de 1957 las Ediciones Sardo. Un libro de cuentos de Adriano González León inauguraba nuestra labor editorial. Antes que el interés de constituirnos en empresa nos movía un hondo compromiso con el destino del arte en nuestra tierra. En medio de una atmósfera hostil, de un ambiente muy poco propicio a la cultura, donde una valoración excesiva de la técnica era opuesta a las manifestaciones más nobles del espíritu

humano, la tarea que propugnábamos estaba, desde un comienzo, perseguida, asediada. La publicación de "Las Hogueras Más Altas" implicaba de por sí un proceso de continuidad. Un tanto tardíamente es lanzada la **plaquette** "Estrechos Son Los Navíos", fragmento de un largo poema de Saint-John Perse en una límpida traducción de Guillermo Sucre. Venía ilustrada por los pintores Quintana Castillo, Mateo Manaure, Perán Erminy, Omar Carreño y Marcos Miliani.

Ahora, bajo otros signos, nos es grato anunciar un libro de poemas de Ramón Palomares, "El Reino", en imposición de Gonzalo Castellanos edición de lujo. Las sucesivas publicaciones comprenderán un libro de poemas de Luis García Morales y uno de cuentos de Héctor Malavé Mata.

para usted también que lo necesita

## BANCO NACIONAL DE DESCUENTO

El Banco Nacional de Descuento es el instituto moderno y dinámico que ha revolucionado el concepto y práctica de los servicios bancarios poniéndolos a tono con el desenvolvimiento económico del país.

Su vigoroso desarrollo, en menos de tres años y sin precedentes en la historia de la Banca Nacional, es la más palpable demostración de la creciente confianza del público en la solidez y eficiencia de la Institución.

Para usted también todos nuestros servicios bancarios están a sus órdenes.

## BANCO NACIONAL DE DESCUENTO

Capital Bs. 80.000.000

Bancos afiliados:

BANCO ITALO VENEZOLANO - Capital Bs. 10.000.000

BANCO OCCIDENTAL DE DESCUENTO - Capital Bs. 20.000.000

Sucursales y agencias en el interior del país



# f uente de Soda IRUÑA

C A F E  
B A R  
R E S T A U R A N T  
A M B I E N T E F A M I L I A R  
M A G N I F I C A A T E N C I O N

*El sitio más elegante en el centro de Caracas*

DIRECCION: REDUCTO A MUNICIPAL - EDIFICIO FONSECA (AL FONDO DEL PASILLO)

.....

## CLINICA LOS CHAGUARAMOS

SERVICIO MEDICO QUIRURGICO PERMANENTE

LABORATORIO

RAYOS X



CALLE SANZ  
URB. LOS CHAGUARAMOS

CARACAS - VENEZUELA

# Cocktail

lo tiene todo

EL FILTRO MAS EFICIENTE  
LOS TABACOS MAS FINOS  
EL SABOR MAS SUAVE  
EL GUSTO JOVEN



SOLO CUESTA Bs. 1.00 LA CAJETILLA

# UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

## ACTIVIDADES DE LA DIRECCION DE CULTURA E INFORMACION

### **Orfeón**

*presentaciones en actos universitarios  
televisión  
giras, grabaciones, festival de orfeones*

### **Teatro**

*festival obras dramáticas  
presentación quincenal por televisión  
cine club universitario  
teatro rodante  
creación de una escuela de teatro*

**Conciertos • Recitales • Cursos libres • Exposiciones**

### **Publicaciones, Guías, Publicidad**

*publicaciones de la Revista  
"Cultura Universitaria" de los  
Anales de la  
Universidad Central,  
folletos de conferencias,  
antologías poéticas, de prosa, etc.  
monografías, periódicos murales.*

*Servicios de guías  
universitarios para dar a conocer  
los valores  
artísticos y arquitectónicos  
de la Ciudad Universitaria,  
a todas las personas interesadas*

### **Televisión**

"Venezuela Mira su Futuro" - Canal 2 - sábados a las 5 y 15 p.m.  
"Universidad y Civismo" - Canal 5 - a las 9 y 30 p.m.  
"Mural Universitario" - Canal 5 - a las 9 y 30 p.m.

### **Radio**

Programa los domingos en cadena nacional de radioemisoras

Esperare...



LAS FECHAS DEL CALENDARIO  
DE ESPECTACULOS DEL

## FESTIVAL DEL TEATRO UNIVERSITARIO

LOS MISERABLES  
DE VICTOR HUGO

LOS FUSILES DE LA MADRE CARRAR  
DE BERTOLD BRECHT

LLANTO POR IGNACIO SANCHEZ MEJIA  
DE FEDERICO GARCIA LORCA

**ENTRADA LIBRE**

EL DIA DE ANTERO ALBAN  
DE ARTURO USLAR PIETRI

M U S I C A

C I N E

CONFERENCIAS

CONCIERTOS

**LUGAR:**

AULA MAGNA Y SALA DE CONCIERTOS DE LA CIUDAD UNIVERSITARIA

# OBRAS DEL FONDO DE CULTURA ECONOMICA

## A R T E

6. A. Salazar, *La Danza y el Ballet*
9. Juan de la Encina, *La Pintura Italiana del Renacimiento*
17. H. Velarde, *Historia de la Arquitectura*
26. A. Salazar, *La Música*
29. G. Sadoul, *El Cine: su Historia y su Técnica*
31. J. N. Forkel, *Juan Sebastián Bach*
37. A. H. Brodrick, *La Pintura Prehistórica*
45. G. Baty y R. Chavance, *El Arte Teatral*
48. Juan de la Encina, *La Pintura Española*
54. W. H. Hadow, *Ricardo Wagner*
59. E. Male, *El Arte Religioso*
65. J. Romero Brest, *La Pintura Europea Contemporánea (1900 1950)*
68. J. C. Paz, *La Música en los Estados Unidos*
72. M. Steinitzer, *Beethoven*
78. J. y F. Gall, *La Pintura Galante*
80. W. Worringer, *Abstracción y Naturaleza*
87. G. Barthel, *El Arte Alemán*
95. P. Westheim, *El Grabado en Madera*
99. A. H. Brodrick, *La Pintura China*
101. A. Copland, *Cómo Escuchar la Música*
109. G. Sadoul, *Vida de Chaplin*
115. B. Berenson, *Estética e Historia en las Artes Visuales*
117. A. Salazar, *La Música Orquestal en el Siglo XX*

## LITERATURA

1. C. M. Bowra, *Historia de la Literatura Griega*
4. R. G. Escarpit, *Historia de la Literatura Francesa*
7. G. Murray, *Eurípides y su Epoca*
24. L. L. Schücking, *El Gusto Literario*
33. A. Millares Carlo, *Historia de la Literatura Latina*
41. J. Pfeiffer, *La Poesía*
46. J. Middleton Murry, *El Estilo Literario*
53. J. L. Borges y D. Ingenieros, *Antiguas Literaturas Germánicas*
56. J. Torri, *La Literatura Española*
73. H. Peyre, *¿Qué es el Clasicismo?*
79. H. Straumann, *La Literatura Norteamericana*
89. E. Anderson Imbert, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*
96. E. Sapir, *El Lenguaje. Introducción al Estudio del Habla*
100. A. Reyes, *Trayectoria de Goethe*
106. W. J. Entwistle y E. Gillett, *Historia de la Literatura Inglesa*
112. D. Keene, *La Literatura Japonesa*

## HISTORIA

2. A. S. Turberville, *La Inquisición Española*
5. N. H. Baynes, *El Imperio Bizantino*
12. J. L. Romero, *La Edad Media*
25. T. S. Ashton, *La Revolución Industrial*
30. L. C. Goodrich, *Historia del Pueblo Chino*
35. J. L. Myres, *El Amanecer de la Historia*
38. R. H. Barrow, *Los Romanos*
43. G. M. Trevelyan, *La Revolución Inglesa: 1688-1689*
49. D. G. Hogarth, *El Antiguo Oriente*
51. E. Troeltsch, *El Protestantismo y el Mundo Moderno*
60. J. H. Parry, *Europa y la Expansión del Mundo*
64. M. Bloch, *Introducción a la Historia*
71. A. Ramos Oliveira, *Historia Social y Política de Alemania*
75. C. Leonard Woolley, *Ur, la Ciudad de los Caldeos*
81. H. J. Laski, *El Liberalismo Europeo*
86. J. A. Wilson, *La Cultura Egipcia*
92. V. Gordon Childe, *Los Orígenes de la Civilización*
105. M. Collis, *Marco Polo*
111. B. K. Rattey, *Los Hebreos*
113. L. Febvre, *Martín Lutero*
120. G. R. Crone, *Historia de los Mapas*

## RELIGION Y FILOSOFIA

10. M. Buber, *¿Qué es el Hombre?*
11. W. Szilasi, *¿Qué es la Ciencia?*
16. I. M. Bochenski, *La Filosofía Actual*
20. N. Bobbio, *El Existencialismo*
23. N. Micklem, *La Religión*
28. Varios, *Filosofía del Oriente*
34. J. Wahl, *Introducción o la Filosofía*
39. E. F. Carritt, *Introducción a la Estética*
42. G. Radbruch, *Introducción a la Filosofía del Derecho*
50. W. Dilthey, *Historia de la Filosofía*
55. B. Russell, *Religión y Ciencia*
58. H. A. R. Gibb, *El Mahometismo*
63. A. Schweitzer, *El Pensamiento de la India*
67. M. R. Cohen, *Introducción a la Lógica*
70. H. Nohl, *Introducción a la Ética*
74. E. Fromm, *Ética y Psicoanálisis*
76. S. Serrano Poncela, *El Pensamiento de Unamuno*
77. K. Jaspers, *La Filosofía*
83. E. May, *Filosofía Natural*
85. L. Lavelle, *Introducción a la Ontología*
88. W. K. C. Guthrie, *Los Filósofos Griegos*
94. P. Vignaux, *El Pensamiento en la Edad Media*
97. H. y H. A. Frankfort, J. A. Wilson y T. Jacobsen,  
*El Pensamiento Prefilosófico. I: Egipto y Mesopotamia*

98. W. A. Irwin, H. y H. A. Frankfort, *El Pensamiento Prefilosófico. II: Los hebreos*
103. M. Zambrano, *El Hombre y lo Divino*
108. N. Abbagnano, *Introducción al Existencialismo*
114. Ch. Guignebert, *El Cristianismo Antiguo*

## PSICOLOGIA Y CIENCIAS SOCIALES

3. H. Nicolson, *La Diplomacia*
13. C. Kluckhohn, *Antropología*
15. B. Russell, *Autoridad e Individuo*
18. E. Weilenmann, *El Mundo de los Sueños*
21. H. Nohl, *Antropología Pedagógica*
27. V. E. Frankl, *Psicoanálisis y Existencialismo*
32. M. Halbwachs, *Las Clases Sociales*
36. G. Soule, *Introducción a la Economía Contemporánea*
40. E. Cassirer, *Las Ciencias de la Cultura*
47. C. Thompson, *El Psicoanálisis*
52. H. J. Laski, *Los Sindicatos en la Nueva Sociedad*
57. P. Vinogradoff, *Introducción al Derecho*
62. W. A. Lewis, *La Planeación Económica*
82. W. Wolff, *Introducción a la Psicología*
91. T. Mende, *La India Contemporánea*
93. F. Zweig, *El Pensamiento Económico*
104. M. Buber, *Caminos de Utopía*
107. A. H. Brodrick, *El Hombre Prehistórico*
118. W. Wolff, *Introducción a la Psicopatología*

## CIENCIA Y TECNICA

8. L. C. Dunn y Th. Dobzhansky, *Herencia, Raza y Sociedad*
14. H. H. Read, *Geología*
19. F. D. Ommanney, *El Océano*
22. P. Jordan, *La Física del Siglo XX*
44. E. C. Titchmarsh, *Esquema de la Matemática Actual*
61. G. J. Whitrow, *La Estructura del Universo*
66. J. L. Tamayo, *Geografía de América*
69. H. Woltereck, *La Vida Inverosímil*
84. J. Jeans, *Historia de la Física*
90. G. Pittaluga, *Temperamento, Carácter y Personalidad*
102. L. Howard, *Los Pájaros y su Individualidad*
110. J. A. Hayward, *Historia de la Medicina*
116. G. Gamow, *La Investigación del Atomo*
119. G. Abetti, *Historia de la Astronomía*

LOS 10 BREVIARIOS ULTIMAMENTE PUBLICADOS

121. Petrie, A., *Introducción al estudio de Grecia*. 172 pp.
122. Montenegro, W., *Introducción a las doctrinas político-económicas*. 212 pp.
123. Webb, E. J., *Los nombres de las estrellas*. 305 pp.
124. Wilson, E., *Los rollos del Mar Muerto*. 123 pp.
125. Borges, J. L., *Manual de zoología fantástica*. 159 pp.
126. Guignebert, Ch., *El cristianismo medieval y moderno*. 320 pp.
127. Read, T., *Imagen e idea*. 245 pp.
128. Séjourné, L., *Pensamiento y religión en el México antiguo*. 218 pp.
129. Cole, G. D. H., *Introducción a la historia económica*. 227 pp.
130. Taylor, S. F., *Los alquimistas*. 236 pp.

Distribuidas y de venta en:

|||  
≡ **SUMA** ≡  
|||



**EDITORIAL Y LIBRERIA**

CALLE REAL DE SABANA GRANDE - TELEFONOS 71-53-61 - 71-86-49  
APARTADO DEL ESTE 5346 - CARACAS

# SARDIO

REVISTA BIMESTRAL DE CULTURA

## INDICE GENERAL

TESTIMONIO .....	1
LA NUEVA CONCIENCIA POLITICA .....	4
SOBRE CAMUS .....	9
UNA OFERTA DE TRABAJO .....	15
CRUSOE .....	23
EL HOMBRE SOLITARIO DE DIOS .....	27
SALUDOS .....	36
VISIONES .....	39
LA DISTANTE COMARCA .....	40
DE LOS VIAJES Y EL REGRESO (fragmento) .....	41
VALORACION DEL HOMBRE .....	45
EL CINE JAPONES .....	54
LA NOCHE DE LAS NOCHES (fragmento) .....	64
NOTAS .....	69

# SARDIO

REVISTA BIMESTRAL DE CULTURA

EN EL PROXIMO NUMERO:

LA HUIDA

tristán tzara

ESTA ES MI BIENAMADA

walter benton

Ensayo sobre MALRAUX

claudes rois

EL PROBLEMA DE LA DESYOIZACION

josé luis vethencourt

y colaboraciones de ALEJO CARPENTIER, ANTONIO MARQUEZ SALAS,  
HECTOR MALAVE MATA, FRANCISCO PEREZ PERDOMO.

EN LOS PROXIMOS NUMEROS:

SOL CUELLO CORTADO

aimée cesaire

EL HUESPED EXIGENTE

par lagervist

POEMAS

mao tse tung

AMERS (fragmentos)

saint john perse

EL TEATRO Y LA PESTE (fragmentos)

antonin artaud

TODO LO QUE CAE

samuel beckett

LOS ESPEJOS

libro III de las hechicerías

Y textos de: jorge luis BORGES, alfonso REYES, rómulo GALLEGOS, jorge gaitán DURAN, octavio PAZ, vicente GERBASI, juan LISCANO, truman CAPOTE, carson MC CULLERS, ezra POUND, dylan THOMAS,, albert CAMUS, rosamel del VALLE, marianne MOORE.