



11

ARTEFACTO

Sumario

El Sueño
Sobre un sueño de Durero
Viaje Astral con mantenedora incluida
Los Orígenes No-occidentales del Modernismo
Instrucciones para cambiar el mundo
Rodín
Poemas de Amor 6,5,7,8
Ahuízotes/ Baile de Las Negras
Hereje
Una "Naturaleza Muerta"
Rubén Darío derrota a Zeus y a Parrasio
Feel so Inclined
5 Poetas de El Salvador

Tierra de Tempestades
En el ojo del huracán
Dura Historia
INRI/TORSO
Se mece la nación, así que ...
I aint missing you at all
Díptico granadino
Bianca para presidente
Una conversación con Bianca Jagger
Exodo
Los Asexuados
Inhiri penetra
Los Amores
Sea Coco por un round/
Sea Digno para variar
Saludos al buen día
Crónicas americanas
4 poemas
Nahum B. Zenil
ArteFactoría
Poemas
Ocurrencias y Veredictos

Alberto Durero
Margarite Yourcenar
Teresa Codina
David Craven
Marcos
Rubén Darío
Carola Brantome
Celeste González
Jacinta Escudos

Lily Litvak
Rebecca Stupak
Luis Alvarenga
Ernesto Flores
Alvaro Darío Lara
Vladimir Baiza
Otoniel Guevara
Joanne Bernstein
Armando Herrera
Rossina Cazali
Octavio Robleto
Juan Centeno
Patricia Belli
David Ocón

Eric Frattini
Anastasio Lovo
Anónimo Cubano
Oscar Rodríguez
Carlos Martínez Rivas

Dario/Sandino
Aparicio Arthola
Gerardo Mosquera
Aldo Gutiérrez Marcenaro
Carlos Blas Galindo
Codina/Escudos
Félix Lizárraga
Et All

Editor	: Raúl Quintanilla Armijo	Diseño y	
Productor	: Juan Bautista Juárez	Maquetación	: Raúl Quintanilla A. & Apolonia Gris

Comite Central	: Aparicio Arthola Dennis Núñez Teresa Codina Oscar Rodríguez Patricia Belli Celeste González Francisco Pico David Ocón	Original de Portada	: Celeste González
----------------	--	------------------------	--------------------

Comite Asesor	: Carlos Martínez Rivas Gerardo Mosquera Rossina Cazali Carlos Blas Galindo Joanne Bernstein David Craven	Nicaragua Cuba Guatemala México Inglaterra EEUU	ArteFacto Zona Cultural Autónoma Managua Nicaragua Apartado Postal 6128 Teléfonos 660072 - 41777
---------------	--	--	---

El Sueño



La noche del miércoles al jueves después de Pentecostés (7-8 de junio de 1525), vi en sueños lo que representa este dibujo: una multitud de trombas de agua que caían del cielo. La primera golpeó la tierra a una distancia de cuatro leguas: la sacudida y el ruido fueron terroríficos, y toda la región se vio inundada. Tanto me hizo padecer aquello que me desperté. Después, las otras trombas de agua, espantosas por su violencia y su número, golpearon la tierra, unas más lejos y otras más cerca. Y caían de tan alto que parecían bajar todas con lentitud. Pero cuando la primera tromba estuvo muy cerca ya del suelo, su caída se hizo tan rápida e iba acompañada de tal ruido y de tal huracán que me desperté, temblando como una hoja, y tardé mucho tiempo en reponerme. De suerte que, una vez levantado, pinté lo que aquí arriba vemos. Dios encamina todas las cosas hacia su mayor bien.

Alberto Durero

SOBRE UN SUEÑO DE DURERO



Poseemos del pasado muy pocos sueños auténticos; me refiero a esos sueños que el mismo protagonista anotó apresuradamente al despertarse. Algunos sueños admirables apuntados por Leonardo en sus *Cuadernos* recuerdan extrañamente a los dibujos o cuadros del maestro, pero dan más bien la impresión de una experiencia onírica, prolongada en estado de vigilia o semi vigilia, que un sueño propiamente dicho. Los impresionantes sueños del Dante en *La Vita Nuova*, los grandes sueños alegóricos de Jérôme Cardan se sitúan también en ese campo intermedio entre el sueño, el sueño despierto y la *visio intellectualis*, frecuentado por numerosos poetas, pintores o filósofos, de la Edad Media al Renacimiento, pero por el cual no suele aventurarse el hombre moderno, o bien se extravía cuando lo hace sin preparación y sin guía.

No obstante, tenemos de un hombre del siglo XVI el relato extraordinario de un sueño que no es más que un sueño, y lo que es más, acompañado de un bosquejo del mismo. Lo encontramos en el *Diario* de Durero. He aquí el relato que el artista, apenas despierto, nos dejó de ese sueño:

MARGUERITE YOURCENAR



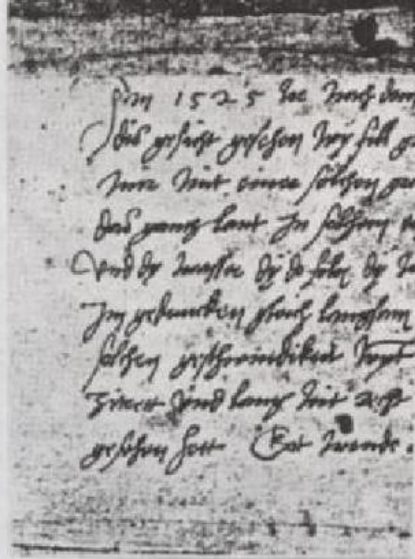
1525
 Die gesehe gesehen
 was mit einem
 das yang laut zu
 und die hant die die
 zu gebunden
 selbe gesehen
 ein- und lang
 gesehen ist.

esta agua golpea, y de evaluar las demás con respecto a la misma. Ha tenido en cuenta la aparente lentitud, luego la velocidad que se va incrementando vertiginosamente, de aquellos torrentes que caen de tan alto. Y cosa extraña, a mi entender, tratándose de un sueño: ha sentido la sacudida y ha oído el estruendo de los torrentes de agua. Un detalle curioso es que dice haberse despertado al oír el ruido de la primera catarata, dejándonos sin saber si ese despertar formaba parte del sueño o si volvió a dormirse inmediatamente y a sumirse en el mismo cataclismo. En ambos casos, el efecto es el de un desastre natural percibido sin referencia a ningún concepto humano, tal como hubiera podido reflejarse en un bloque de cristal en ausencia de una mirada de hombre. El espanto que sacude al durmiente es, bien es cierto, una reacción humana, pero también un animal lo habría experimentado y ese desamparo físico se halla muy próximo al de la tierra que tiembla.

Examinemos el bosquejo, el «lavis» más bien, que reproduce ese sueño. La enorme tromba semejante a una agrupación de nubes de un negro azulado hace pensar, sin querer, al hombre de hoy, en una seta atómica; rechazemos esa hartó fácil profecía. El paisaje parece aplastado de antemano por las masas de agua de un azul sucio que caen verticalmente del cielo; la tierra y el agua ya vertida se mezclan dando un pardo fangoso y un glauco turbio; si hubiese que identificar a toda costa ese lugar con un lugar cualquiera del mundo, pensaríamos en la llanura lombarda que Durero cruzó más de una vez, a causa de esos escasos árboles diseminados, vagamente presentes en aquella atmósfera de catástrofe, pero que presentimos plantados y acaso podados por mano del hombre. Muy lejos, empequeñecidas por la distancia, apenas visibles de una primera ojeada, unas cuantas edificaciones

Inge zu
 8. August
 bangen
 and
 kamm
 so
 die
 mit
 all
 der

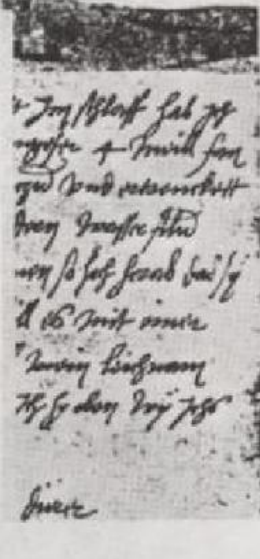
H.



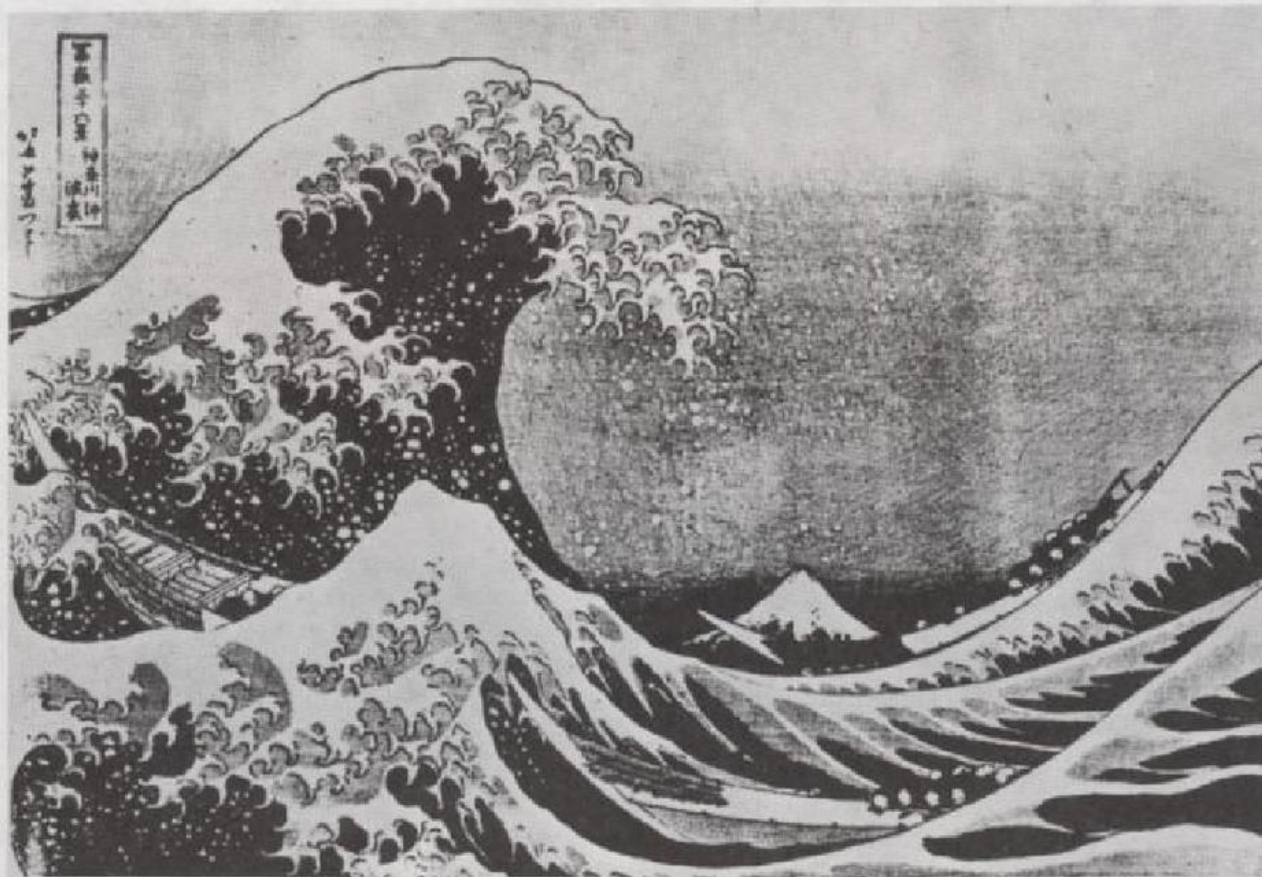
parduscas se apiñan a orillas de un golfo, dispuestas, al parecer, a volver a la arcilla. Lo que va a ser destruido no es especialmente hermoso.

Repito que no hay ningún símbolo religioso añadido al margen, ni ángeles vengadores que signifiquen la cólera de Dios; no hay ningún emblema alquímico de las «fuerzas que van hacia abajo», inútil en presencia de la terrible gravitación de las cataratas. Tampoco hay ninguna meditación humanista, trágica como en Miguel Ángel, melancólica como lo será en Poussin, sobre el todo o lo poco que somos en presencia del universo desencadenado. A menos, no obstante, que lo mejor de la noción de humanismo vaya incluido en esa capacidad —hasta en sueños y en el seno de una especie de angustia ontológica— de continuar evaluando.

El relato se termina con una fórmula piadosa, ahí puesta por el hombre que ya despertó de su sueño. Nos recuerda, si es que sentíamos la tentación de olvidarlo, que Durero era cristiano y que lo era, por así decirlo, por partida doble: como heredero y sublime intérprete de la piedad medieval y como un burgués de Nuremberg que acoge, al final de su vida, a la Reforma. Puede interpretarse según se prefiera como una fórmula propiciatoria casi maquinal, aserto más o menos fundado sobre la benevolencia divina, tan poco concluyente como una señal de la cruz hecha con mano distraída o, por el contrario, como un acto de sumisión, muy meditado, al orden de las cosas, siempre característico de cualquier espíritu grande auténticamente religioso: Marco Aurelio, por ejemplo, cuando acepta «lo que quiera el universo», Lao-Tsé de acuerdo con el vacío y Confucio con el cielo. Pero ese «por el contrario» está de más. Adivinamos que la confianza ingenua y la adhesión impersonal se juntan en alguna parte, a unas profundidades de la naturaleza humana en que el principio de contradicción no penetra. Tal cual es, esa *mantra* cristiana ayudó probablemente a Durero a emerger indemne de su terrible sueño.



Viaje astral con mantenedora incluida



Salí del mar, en Masachapa, a las siete de la noche Y olvidé los zapatos en la arena.

Salí al lado de una tortuga que llegaba a la playa enloquecida. Y que no hallaba sosiego.

Se paraba para parir, y volvía a escarbar un agujero que, ya había rehecho tres veces.

Ella la más vieja del mar, la de la precisión milimétrica, había oirrrrr---d oh! uh!... cómo bramaban las olas.

Me acuerdo que mientras me quitaba la arena, en un recinto con semiducha pero bien tapiado, pensé en mi amiga Coro.

--No la veía por más de dos años. Y no acostumbraba a salirme en el ir y venir en el que pasaba mi vida--.

En ese momento sonreí al sentir cómo ella me tocaba, después de parar a una mujer vasca de unos 57 años que llevaba una bolsa plástica, en una calle ignorada, a las dos de la mañana y decirle: "¡Déjeme darle un beso porque sabe: yo me voy a morir!". Ella le contestó: Cómo no? béseme. Todavía no le ha llegado el turno.

Y también recuerdo que entre babeos y atardeceres, poco antes de salir del agua, miré a la derecha. Al sol lo acompañaba otro sol. Su propio reflejo o algún otro astro desconocido: el que engendró a la ola mayor.

Si hubieses visto
cómo llegaba el monstruo
negro--negro
que recorrió la orilla
en segundos
y
chocaba enfurecido contra todo.

Había realizado la hecatombe: sacrificio religioso de cien víctimas. Y también decatombe y pentatome. Porque se repartió entre casas de a cinco muerto, de a diez o de a tres.

La mujer que rinde los brazos y suelta al hijo azotado por el mar inicia el rito. Lo cierra el hombre de Casares que a 72 horas sigue sobre el palo de coco con sus cuatro hijos, y no piensa bajar.

Los ojos de Frank se han quedado en el fondo del pozo: "A mi lado pasó... Aquí rebotó la ola... Al hombre que pasó la tarde esperando tortugas a tu lado lo fue a tumbar a la pixsina.." Un viaje astral con mantenedora incluida.

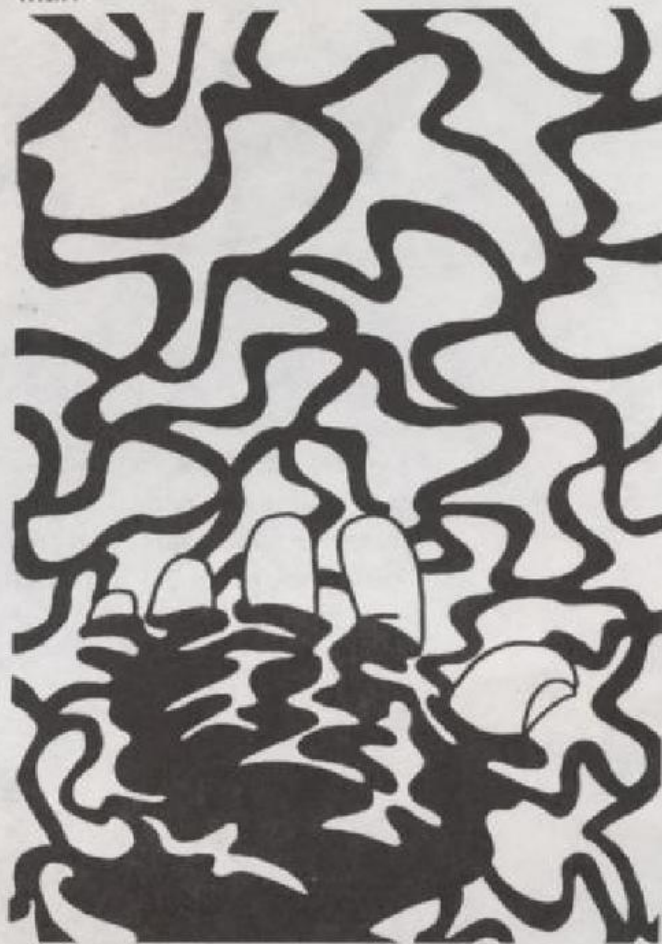
Dos días después, vi a las ratas paseando por los escombros. El apolón de la peste protege o mata a mordidas.

Un colorido enlutado de rostro alegre carga sacos de donaciones que no tienen dónde ir a dejar.

Van de playa en playa a ver desastres, a platicar espanto. Pululan a contra sol, contra arena quemante, como erizos los pobladores de esta costa del Pacífico.

Cuando la ola se fue, el mar ya no era el mar. Calmo quedó. Asustado. Las fuerzas que lo habían empujado afuera, lo recelaban en embestidas de fuego hacia la concha terruna.

El animal con hambre, nocturno y prolífico acompaña a hombres con hambre, prolíficos, que hasta en la noche andan viendo qué cosas les va devolviendo el mar.



Teresa Codina

Los Orígenes No-occidentales del Modernismo

David Craven

Como alguna vez observó Jorge Luis Borges, la fama es a menudo una forma de inconcomprensión, quizá la peor de todas.

En ninguna parte es este epigrama más pertinente que en la famosa polémica post-modernista en contra del **Modernismo** que ahora incansablemente circula a través de los círculos académicos y el mundo del arte. En realidad, las dos últimas décadas en Occidente han estado marcadas por una mentalidad de milenio invertida en la cual la afirmación modernista sobre el progreso histórico, la autonomía del arte y la experiencia estética per se, han sido bulliciosamente nulificadas debido a la creencia post-modernista en el fin de la historia, la muerte del artista y el fallecimiento de la estética.

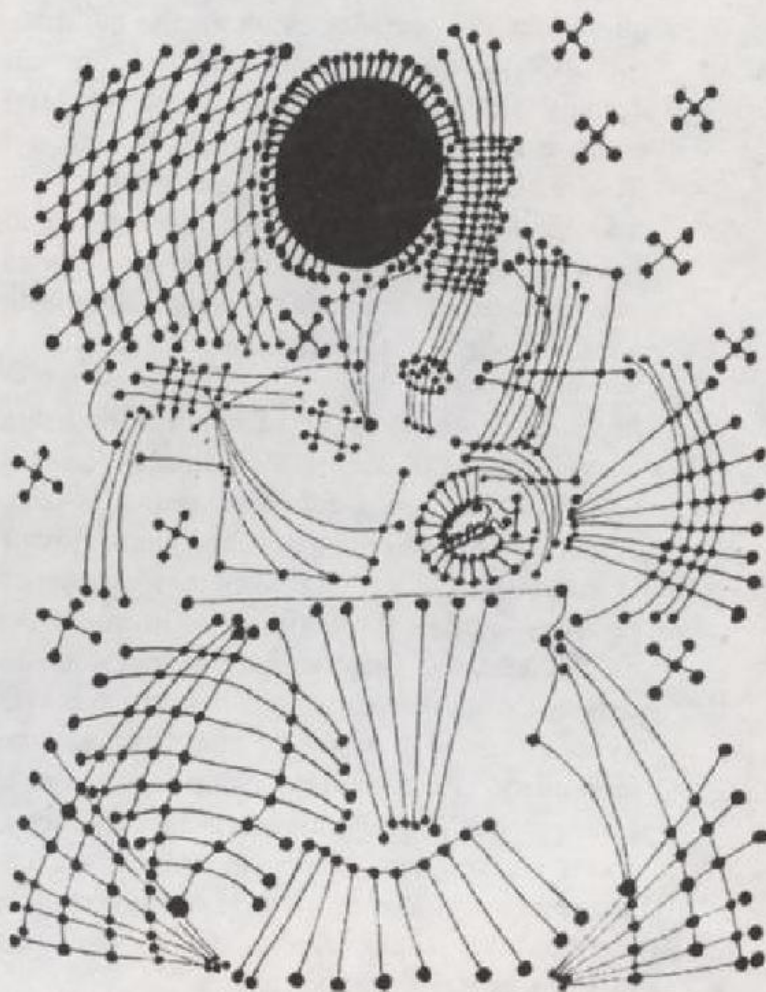
Y aún cuando presentan al **Modernismo** como absolutamente reaccionario, algunos defensores del Post-modernismo no logran escapar su propio veredicto negativo, debido que al repudiar la narrativa maestra del progreso (y de paso sus filiaciones con el proyecto de la modernidad) los filósofos post-modernos como Foucault, Baudrillard y Lyotard, nos dejan sin una base teórica con que juzgar si una obra de arte es progresista y no reaccionaria. Este inverosímil ataque post-modernista, basado como lo está más en la astucia que en el conocimiento, asume generalmente las formas de grandilocuentes y panorámicos pronunciamientos caracterizados más por el melodrama que por la inmodestia.

Un ejemplo revelador de este tipo de acercamiento post-modernista al **Modernismo** lo encontramos en los escritos del crítico de arte Thomas McEvelley, quien en su libro *Art and Otherness* escribe las siguientes consideraciones:

*Se puede reconocer ahora que el Internaciona-
lismo modernista fue una designación algo
engañosa para los reclamos occidentales de
hegemonía universal.... El Internaciona-
lismo fue una forma de declaración imperial por la cual
las culturas no-occidentales se asimilan a las
costumbres de occidente. Pero así como el
Modernismo hacia de la uniformidad un fetiche,
el Post-modernismo vuelve fetiche a la dife-
rencia... El proyecto post-modernista requiere
un arte que cuestione y critique la propia
cultura que lo produce.*

Recordemos que el arte Modernista, al presentar
objetos bellos carentes de contenido aparente,
daba por sentado que la sociedad que producía
esos objetos era también bella.

Una precondition obvia para los planteamientos
de McEvelley's es la injustificada suposición que
el fenómeno del Modernismo en las artes era
tanto monolítico como eurocéntrico. Desafortu-
nadamente McEvelley inicia implícitamente su
crítica del Modernismo con una aceptación
acrítica de la dudosa y reductiva definición que
del Modernismo ofrece el recién fallecido
Clement Greenberg, pero al contrario de lo que
ambos, Greenberg y sus oponentes post-
modernistas nos quisieran hacer creer, el arte
modernista de finales de s. XIX hasta postri-
merías de los 50, difícilmente puede ser reducido
a una visión unificada o a una estética uniforme,
y menos aún podrá ser limitado a la doctrina de
la "pureza del medio" o a una defensa de los
llamados "Valores puramente occidentales",
como Greenberg consistentemente mantuvo.



Pablo Picasso

Hablar con penetración y sensibilidad del arte modernista es hablar de una pluralidad de tendencias si bien, relacionadas notablemente, divergentes y hasta confrontativas. Tendencias que estaban cimentadas en un amplio multiculturalismo y que estaban marcadas por un desigual desarrollo no lineal. Todo esto aún espera el reconocimiento ameritado de parte del **Modernismo** canónico de Greensberg, y de la mayoría de los post-modernistas. Realmente, lo que ha sido canonizado por ambos lados en este debate, es más la abortiva definición propuesta por Greensberg que el arte modernista mismo.

Antes de seguir, quisiera enfatizar que no hablo como apologista del **Modernismo** en sus múltiples variaciones formales, sino más bien, como alguien que cree que necesitamos discutir el **Modernismo** de una manera mucho más rigurosa, erudita y sofisticada de lo que se ha estado haciendo. Tampoco quiero arguir que no tenemos nada que aprender de posmodernistas como Mc Evilly o aún de modernistas como Greenberg. Pero deberá ser dicho desde el principio que los post-modernistas, en general, han mostrado una tendencia crónica a caricaturizar los puntos de vista de sus adversarios, colocándolos como blancos fáciles para sus recurrentes y narcisistas embates.

Ciertamente la pregunta adecuada no será: **Es el Modernismo —Bueno o Malo?** (como lo plantean varios otros además de McEvilly), sino más bien: **El Modernismo— en qué está en lo cierto y en qué errado?** Si realmente deseamos avanzar más allá del **Modernismo**, deberemos empezar por entenderlo mejor y aprovecharlo como base, ya que un futuro deseable vinculará dialécticamente lo valioso del pasado y del presente.

Para aclarar algo de la incomprensión que actualmente amortaja el descarte del **Modernismo**, trataré de realizar dos cosas:

1. Volver a trazar la etimología del concepto de **Modernismo**, su surgimiento morfológico, así como su subsecuente desarrollo por parte de varios movimientos de vanguardia y

2. Trataré de demostrar cómo los conceptos modernistas de **autonomía artística** y de **experiencia estética** son, en muchos respectos, mucho más progresistas que los que la mayoría de los partidarios post-modernistas aceptan. Como tal, el presente trabajo deberá ser tratado como un preámbulo a una discusión post-Greenbergiana del Expresionismo Abstracto y del **Modernismo**.

I

Sorprenderá a muchos descubrir que el término **Modernismo**, lejos de ser acuñado en el occidente metropolitano, fue inventado a finales de 1880 en la periferia del orden económico mundial por Rubén Darío de Nicaragua. Fue el primer latinoamericano internacionalmente reconocido como autor moderno y aún hoy en día es considerado uno de los poetas de mayor influencia. Cuando en 1888, ya bajo las banderas del movimiento Modernista, surge Darío en la escena literaria con su *Azul...*, se inauguraba el primer movimiento genuino de vanguardia en América Latina. En términos formales, el **Modernismo** dentro de la obra Dariana consistía en una fusión híbrida de varios modos artísticos, con citas culturales heterogéneas, que eran tanto occidentales y no-occidentales, coloniales como pre-coloniales, todas ellas entrelazadas con las experiencias recogidas poco a poco por sus cinco sentidos.

La dinámica general de la poesía de Darío fue conducida, por un lado, por una reacción en contra de las anacrónicas y osificadas convenciones literarias de las letras españolas oficiales, y por el otro, por la visión de Darío en sus *Prosas Profanas* (1896) al afirmar que "*si hay poesía en nuestra América, esta se encontrará en las cosas antiguas*". De hecho, esta notable referencia a la representación

artística de "nuestra América", por parte de la figura fundadora del Modernismo, nos recuerda un anterior y muy celebrado ensayo de 1891 que ya había popularizado a través de América Latina la explícitamente no-eurocéntrica frase de "nuestra América". En este ensayo titulado sencillamente "Nuestra América", escrito por José Martí (1852-1895) se hacía un llamado a la construcción de una sociedad post-colonial, multirracial y transcultural. Demás está recordar que Martí murió hace cien años durante la lucha cubana en contra del colonialismo occidental.

La creación de esa nueva sociedad implicaba fundamentalmente un nuevo pensamiento y visión de la historia. Escuchemos a Martí: *"La historia de América, de los Incas al presente, debe ser enseñada detalladamente, aún si es a costa de Grecia. Nuestra Grecia debe tener prioridad sobre la Grecia que no es nuestra"*.

Además del peonaje colonial, existían dos grandes impedimentos para la reconstitución de las Américas sobre bases sociales más justas, a saber, el racismo y el imperialismo. Por ello Martí cierra su ensayo con dos advertencias: La primera: *"Quien quiera que fomente y propague el antagonismo y el odio entre las razas, peca en contra de la humanidad"* y la segunda: *"El desprecio de nuestro formidable vecino [los Estados Unidos] que no nos conoce, es el peligro más grande de Nuestra América"*.

Estos temas de antiimperialismo y de armonía racial, en concierto con el multiculturalismo, fueron preocupaciones permanentes en el modernismo de Darío. En el Canto VIII de su libro *Cantos de Vida y Esperanza* (1905), titulado "A Roosevelt", Darío hace una crítica de la intervención imperialista y de los pecados del utilitarismo, que debido a su encumbrada poesía y a su mordaz política, ha permanecido como uno de los poemas favoritos del público centroamericano, particularmente durante los años ochenta, en el apogeo de la Revolución



Pablo Picasso

Popular Sandinista. En la apertura de este Canto, Darío declara lo siguiente:

!Es con voz de la Biblia, o verso de Walt
(Whitman,
que habría que llegar hasta ti, Cazador!
!Primitivo y moderno, sencillo y complicado,
con un algo de Washington y cuatro de Nemrod!

Eres los Estados Unidos,
eres el futuro invasor
de la América ingenua que tiene sangre indígena...

Más adelante, en el mismo Canto, Darío críticamente contrasta el peligro del coloso del norte, que ha combinado desalmadamente el culto de Hércules con el del dinero, con "la América nuestra, que tenía poetas desde los viejos tiempos de Netzahualcoyotl, ... la América del grande Moctezuma, del Inca". Esta crítica del materialismo y positivismo de la modernización norteamericana era acompañada en Darío con severas representaciones de una visión de la alienación del artista en la sociedad burguesa que había surgido en la Europa Romántica. En su cuento "El rey burgués", Darío nos relata la suerte del artista condenado a tocar el organillo en medio de la tormenta de nieve debido a su reto a los valores de la sociedad de clase media. Similarmente, en su poema en prosa "Canción de Oro", Darío escribe del poeta-mendigo que canta irónicas odas al Velloso de oro, al adorado billete de la sociedad contemporánea.

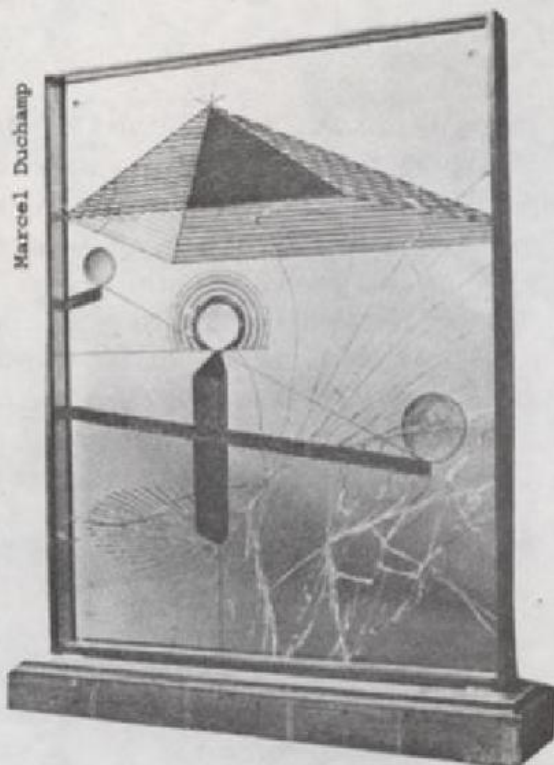
En suma, el Modernismo original de Darío--- con su lenguaje formal de mestizaje /collage, y su multiculturalismo---encarna precisamente la trayectoria multilateral del arte modernista "que se mueve tanto hacia atrás como hacia adelante al mismo tiempo", como lo ha señalado Dore Ashton. Como tal, el Modernismo de Darío estaba marcado por la alienación de los valores sociales capitalistas; impregnado de una oposición al colonialismo occidental y empapado en un deseo de revivificar las tradiciones no-occidentales y pre-coloniales de América Latina, sin descartar o repudiar lo que aún tenía gran



Giacomo Champo

valor en el arte Occidental. Finalmente, estaba marcado por un abrazo ambivalente a lo que Baudelaire había denominado "modernite" (o modernidad), en su ya conocido ensayo de 1863.

Fue solamente hasta que el término "modernismo" cruzó el Atlántico para descubrir Europa, que éste comenzó a designar ciertas estrategias formales y preocupaciones temáticas en las artes visuales, estrategias que fueron análogas a aquellas que se encontraban en la poesía modernista de Darío y que actualmente se asocian con la vanguardia europea y el Modernismo en su acepción más general y amplia. Así a partir de la estancia de Darío en España y de su significativa influencia en la literatura española de finales de siglo, el término "Modernismo" (o arte modernista) fue utilizado en las artes visuales para referirse a trabajos como los proyectos arquitectónicos de Gaudí en Barcelona, la ciudad de fin-de-siecle.. Fue el Modernismo de Barcelona, con su acento latinoamericano, que primero nos dió a Gaudí y luego a Picasso, quien vivió y trabajó en la ciudad de 1897 a 1904..



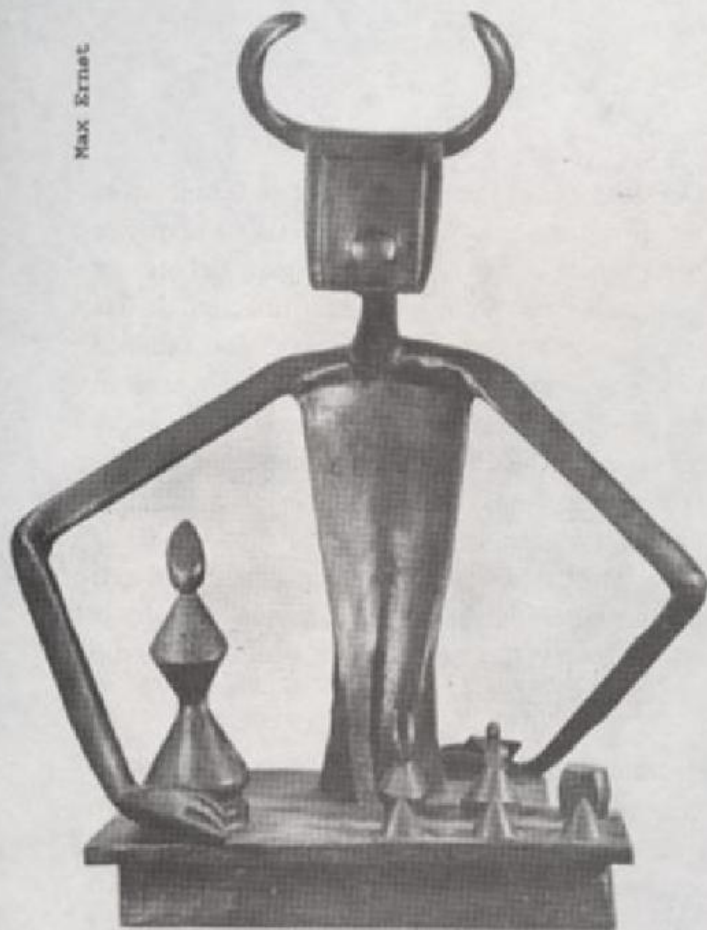
Como se nota ampliamente, el **Modernismo** catalán en la obra de Gaudí, muestra una sorprendente habilidad ambidiestra para ir hacia adelante y hacia atrás simultáneamente. El mismo Gaudí fue a la vez una persona del pasado y un partisano del futuro. Utilizó materiales ultramodernos como el concreto reforzado (**Parque Guell**) en conjunción con el acercamiento quasi-religioso que los artesanos profesaban hacia los materiales tradicionales como la piedra y habrá que señalar también su utilización de motivos constructivos de proveniencia tanto occidental como no-occidental.

Las singulares torres de la **Sagrada Familia** provienen de las tradiciones constructivas de los Beréberes del norte de Africa, mientras que el uso de azulejos en las fachadas, era claramente mudéjar o morisco de origen. La inclusión de arcos góticos era derivación catalana, y por supuesto el uso de nuevas técnicas ingenieriles y materiales, surgió de la influencia de la modernización europea del norte. No habrá que olvidar, además, la aparente inspiración que sobre Gaudí provocaron el socialismo utópico de William Morris y del Movimiento Arts and Crafts, como lo señala Keneth Frampton.

Quizás el aforismo más conocido de Gaudí sea el que proclama que *"la originalidad se consigue retornando a los orígenes"* y esto deberá ser conectado no sólo a su reafirmación de las tradiciones artesanales catalanas, sino también con su ardiente compromiso con el movimiento de autonomía catalana en contra de la hegemonía de Castilla. Fue esta preocupación contestataria en contra del dominio imperial que condujo a Gaudí a diseñar una fascia para la **Casa Mila**, que simbólicamente trae ecos de las formas de Montserrat, la montaña que desde hace mucho ha sido el símbolo de la independencia catalana.

Fácilmente la mejor metáfora para el distintivo concepto de **Modernismo** de Gaudí es el invento que de él mismo resultó, a saber, el "collage" modernista. Utilizado en el **Parque Guell** poco antes de que el propio Picasso lo introdujese en la pintura, Gaudí creó en las bancas exteriores del parque lo que probablemente fue el primer "collage" arquitectónico, el primer mosaico modernista producido en las artes visuales. Este collage mosaico fue realizado en base a desperdicios de un taller de cerámica local, pedazos de vidrio y vajillas quebradas.

El parque es a la misma vez una mezcla de ruinas, cuyo significado podrá ser la desigualdad del desarrollo histórico, tema al que Gaudí dedicó prácticamente toda su obra, y también una metáfora para la multifacética identidad nacional catalana. Este mosaico/collage modernista de Gaudí entrelaza el gesto utópico de una comunidad futura con el sombrío sentido del pasado y el del presente como campo de ruinas. Y habrá que recordar acá que **La Sagrada Familia**, a la cual Gaudí dedicó los últimos 10 años de su vida, se originó como una iglesia para la expiación de los pecados de la era moderna materialista y de la modernización.



El "collage" del Parque Guell, literalmente encarna, el multiculturalismo y la dinámica abierta que generalmente ha caracterizado al mejor arte modernista. Encierra, además, una fuerte ambivalencia histórica que es a la vez esperanzadora en su visión del futuro y dura en su visión de lo que la ha precedido. Un paralelo para la creencia modernista de Gaudí en la redención entre las ruinas de la historia puede ser encontrado en los escritos tardíos de Walter Benjamin, uno de los mayores teóricos del **Modernismo**, a pesar de las frecuentes citas post-modernistas. Poco antes de morir en 1940, Benjamin escribió 18 Tesis acerca de la Historia en las cuales observó que *"No hay un documento de civilización que no sea a la misma vez un documento de barbarie"*. El apocalíptico y redentor concepto de la Historia que nos presenta la tesis IX, merece ser repetido dado su relación con el trabajo modernista de Darío, Gaudí y Picasso:

Una pintura de Paul Klee titulada Angelus Novus muestra a un ángel mirando como si fuese a alejarse de algo que contempla fijamente. Su mirada está fija, su boca abierta, sus alas desplegadas. Este es el ángel de la Historia. Su cara mira hacia el pasado. Allí percibe la cadena de eventos, ve una sola catástrofe que apila ruina tras ruina lanzándolas a sus pies. El ángel quisiera quedarse, despertar a los muertos y volver a reconstruir lo aplastado. Pero una tormenta sopla desde el Paraíso; el viento ha cogido sus alas con tanta fuerza que ya no las puede cerrar. Esta tormenta lo impulsa irresistiblemente hacia el futuro al que él da la espalda, mientras la pila de ruinas crece hacia el cielo. Esta tormenta es lo que llamamos progreso.

Uno de los aforismos o anti-definiciones más famosos de Picasso, es aquel que dice: *"Una pintura solía considerarse una suma de adiciones. En mi caso, una pintura es una suma de destrucciones"* Este concepto modernista del arte, tan ligado al collage, está sin lugar a dudas relacionado a la estadia de Picasso en la Barcelona modernista, a sus convicciones anticolonialistas y a su importante vinculación con el pensamiento anarquista. En uno de los excelentes ensayos de Patricia Leighton, se documenta no sólo la visión anti-colonialista de Picasso y su anarquismo, sino además, cómo esta visión aparece de manera significativa en su arte..

La celebrada **Demoiselles d'Avignon** de 1907, por ejemplo, cuyo nombre proviene de una de las calles de la zona roja de Barcelona, trata no solamente acerca del confrontamiento entre los dos sexos, como lo ha argumentado Leo Steinberg, sino también acerca del conflicto de dos culturas, -la europea y la africana-, cuyas confluencias formales se acrecientan precisamente por la tensa y perturbadora cualidad de la obra. Y es ésta, una cualidad que ahora ha sido amplificada aún más debido a la profunda

oposición manifestada por Picasso en contra del colonialismo francés y sus políticas en Africa, precisamente en el momento en que pintaba la obra. De manera similar, se ha mostrado cómo, algunos collages de Picasso, tal como *Bottle of Suze* de 1912, presentan trozos de artículos de periódico acerca de los genocidios cometidos en Turquía durante la primera guerra de Los Balcanes y acerca de los discursos anarquistas en medio de multitudes que protestaban en contra de la "amenaza de una guerra general europea".

Fue esta cualidad, camuflada y poco reconocida del cubismo, la que Thomas Crow tenía en mente cuando comentó lo siguiente a propósito del diálogo entre Arte Culto y Cultura de Masas y entre Arte Occidental y Arte No-occidental que ocurría en muchos collages cubistas:

La mezcla de significantes clasistas fue central a la formación de la sensibilidad de la vanguardia... Al aceptar los reclamos modernistas de oposición, no debemos asumir que éste trasciende la cultura de comodidades, sino que, hace explotar con propósitos críticos las contradicciones dentro y entre los distintos sectores de una cultura, especialmente las dadas entre el Arte Culto y el Kitsch, producto de la industria cultural, como la definió Adorno.. Este incansable cambio de códigos se puede leer como una articulada protesta en contra de la doble marginación del arte... El Cubismo es un mensaje, con intención crítica, desde los márgenes de la sociedad...

De forma similar, los orígenes del lenguaje visual asociados al cubismo y en particular al collage, presuponían una profunda crítica (deconstrucción, diríamos ahora) de la naturaleza de la pintura en occidente. Lejos de estar restringida a un ejercicio reducido en la purificación de los medios, como los formalistas proponen, el cubismo estuvo desde el principio vinculado tanto a una expansión de los recursos comunicativos del medio como a la necesaria contra-

dicción de las pretensiones pictóricas (por no decir ilusiones) del arte europeo renacentista. De esta manera, una pintura cubista evoca y luego socava las convenciones del arte culto de occidente para construir el espacio aperspectivado. Por ejemplo, veamos el uso abreviado del claroscuro, y el tímido e inconsistente manejo del traslape, que sugiere y posteriormente disuelve las referencias figurativas, o bien la descentralización artística de las imágenes. Es decir, el cubismo no acepta estructuras jerárquicas ni el sentido de resolución formal característico de la tradición clásica.

Como tal, una pintura cubista, con su tensión entre las dos dimensiones del plano pictórico y las tres ficticias dimensiones de los clásicos renacentistas, no es únicamente una interrogación acerca de los medios artísticos, como lo pretendía Greensberg. Más importante aún, el



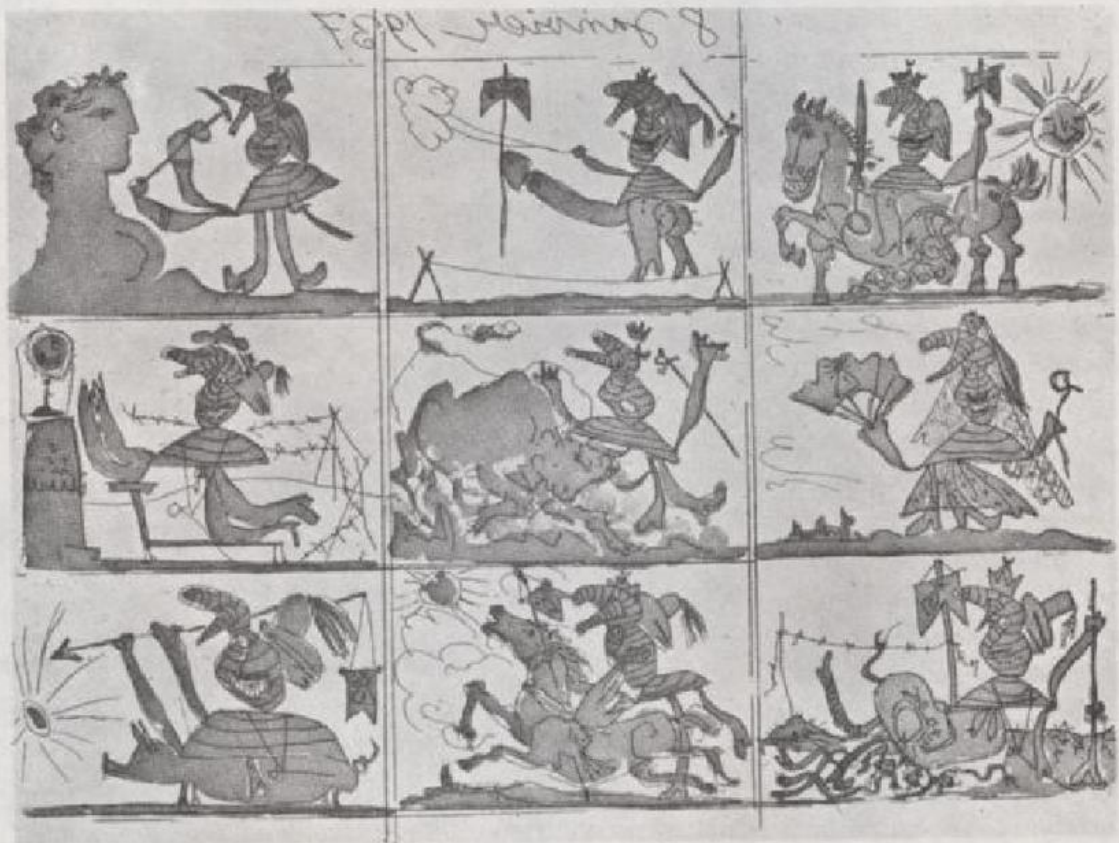
espacio modernista en el trabajo cubista era una crítica al lenguaje pictórico oficial del "mainstream" occidental, donde el medio mismo era uno, sólo uno de sus componentes. Y es debido a que, en lo más profundo, el arte modernista fue una crítica dejerarquizante y demótica de las maliciosas convenciones del arte oficial de occidente, que la estética del collage pudo ser efectiva al acomodar la interacción multicultural de elementos occidentales y no-occidentales en términos de igualdad.

En una de las más incisivas discusiones post-formalistas acerca del **Modernismo** (y me gustaría insistir acá que no deberemos confundir la necesidad del análisis formal con el fetichismo del "formalismo"), Ronald Krauss, uno de los más brillantes post-modernistas, ha iluminado cómo el collage cubista o espacio modernista trata la lógica pictórica de occidente. Como él lo señala, dos de las estrategias formales que se desarrollaron a partir del espacio cubista son, la reversión entre figura/fondo y la continua transposición entre espacio negativo y forma positiva, de tal manera que no hay signo visual sin el eclipse o negación de su referente material. De tal manera, el collage cubista y el espacio modernista,

terminan explorando críticamente, de manera inadvertida o no intencional, las precondiciones culturales de la representación occidental misma, es decir, cómo las imágenes son producidas en términos pictóricos y cómo estas imágenes llegan a asumir el status de signos. Tal investigación autocrítica del cómo y el porqué la pintura occidental ha funcionado tradicionalmente; y cómo su sistema de representación ha sido mediatizado culturalmente, niega la anterior afirmación de Thomas McEvilley que el modernismo privilegia de manera hegemónica, -es decir, naturaliza al arte occidental a costas del arte no-occidental. De hecho, la contienda cubista sobre la hegemonía cultural occidental, fue lo que permitió a Diego Rivera (gran pintor cubista por mérito propio) reclutar al collage cubista en las filas de la Revolución Mexicana de 1910, con su compromiso inequívoco de construir una identidad nacional no-eurocéntrica.

Acá deberemos apuntar que aún aquellos trabajos modernistas, como los de los suprematistas Kasimir Malevich, Liubov Popova y Olga Razonova o los del escultor Constantin Brancusi, que aparentemente han purgado todo rastro de cultura popular de sus obras, en aras de una putativa pureza formal, han hecho justo lo

Pablo Picasso





Pablo Picasso

contrario en muchos aspectos. Fue Barnett Newman, el pintor expresionista abstracto, quien tan tarde como 1946 defendió el arte modernista por sus fuentes en el arte no europeo:

Así como el arte moderno representa una isla de rebelión en la angosta corriente de la estética occidental, las tradiciones artísticas primitivas se diferencian como auténticos logros estéticos que surgieron sin el beneficio del arte europeo...

Hay una respuesta en estas obras para todos aquellos que asumen la abstracción como los ejercicios esotéricos de una élite de snobs, pues en estos pueblos sencillos, el arte abstracto era la tradición dominante y bien entendida. Podríamos acaso decir que el hombre moderno ha perdido la habilidad de pensar a tales niveles de altura?

II.

El carácter complejo, ricamente matizado y francamente ambivalente de las obras modernistas anteriormente discutidas, nos recuerda, de manera paradójica, que no es sólo apropiado hablar de autonomía artística y experiencia estética en este sentido, sino que, el filo crítico del arte modernista mismo, está inextricablemente ligado a ambos. En todo

caso los llamados postmodernistas, para retornar a un arte-masajista, a la narratividad e incluso al anecdotismo se sustentan justamente en el punto de vista contrario.

Fue Berthold Brecht, quien igualó la autonomía artística con la eficacia social. Brecht argumentaba que el arte en lo más profundo es como un martillo para construir la realidad y no un espejo con el cual reflejar la realidad y, por supuesto, un martillo para ser eficaz debe ser al menos parcialmente, independiente de lo que construye. De nuevo fue Picasso quien expresó en otro de sus memorables epigramas, subrayando el particular tipo de autonomía reclamada por el arte modernista, que "el arte es una mentira que nos hace reconocer la verdad". De manera similar, Brecht escribió que "una obra de arte que no exhiba su autonomía frente a la realidad y que no otorga soberanía al público frente a la realidad no es una obra de arte". Y claro, Brecht no estaba argumentando que el arte profundo estuviese fuera de la sociedad, sino más bien que su autonomía, o impacto formativo, era manifestado dentro de la sociedad de la cual era parte marginal. Paradójicamente, el arte está conectado a la sociedad, pero no es sinónimo de la misma y es como consecuencia de esta asimetría entre ambos que el arte goza de autonomía.

Como muchos de los trabajos modernistas realizados por la vanguardia lo han demostrado, la obra de arte es genuinamente convincente, no por su contenido (por más políticamente correcto que éste sea) ni por la llamada forma pura, sino más bien por virtud de su contenido que se convierte en la forma expandiendo los recursos comunicativos de las artes visuales y abriendo así un nuevo dominio de experiencias que será irreductible a los valores del orden existente de la sociedad. Paul Valéry señaló muy bien este último punto al notar que *una obra de arte que puede ser enteramente medida con palabras, no debería haber sido realizada, ya que meramente repite lo que podía ser expresado de otra manera.*

Una de las más emocionantes y convincentes defensas del tipo de autonomía y del rol de la estética como ha sido descrito hasta este punto en el presente trabajo, viene de manera sorpresiva, de una figura famosa al ser en forma errónea asociada justamente con la posición contraria. Pienso en Karl Marx, cuyo pensamiento desarrollado por intelectuales como Louis Althusser y Georg Lukács, ha sido frecuentemente usado para descartar el **Modernismo**, tanto por anti-modernistas como por post-modernistas. Pero así como Dore Ashton habló acerca de cómo el arte de Malevich era justificadamente **"ilimitado por la utilidad"**, Marx defendió el arte y la experiencia estética como fuerzas fundamentalmente formativas que eran esenciales para la sociedad a tal grado que no eran ni prácticas ni instrumentales ni tópicas en influencia. El poco conocido argumento de Marx es el siguiente:

Así como sólo la música despierta el sentido musical en el hombre, y así como la música más bella no tiene sentido para el oído no musical, también el significado de un objeto para mí llegará tan lejos como lejos vayan mis sentidos. Por esta razón los sentidos del hombre social son diferentes de los del hombre no-social. Solamente a través del despliegue objetivo de la riqueza del ser esencial del hombre podrá darse la riqueza subjetiva de la sensibilidad humana (un oído musical, un ojo para la belleza de la forma, en fin, sentidos capaces de la gratificación humana, sentidos que se afirman como poderes esenciales del hombre) ya sea cultivada o creada. La formación de los cinco sentidos es un trabajo de la

historia entera del mundo hasta nuestros días. Los sentidos capturados en la cruda necesidad práctica están restringidos. Para el hombre hambriento y necesitado no queda sentido para la mejor obra de teatro; el comerciante en minerales sólo ve el valor comercial nunca la belleza y la naturaleza única del mineral: él no posee un sentido minerológico. Entonces, la objetificación de la esencia humana, tanto en sus aspectos teóricos como prácticos, es necesaria para hacer humanos los sentidos del hombre, así como para crear el sentido humano correspondiente al bienestar entero de la substancia humana y natural..

Este punto de vista afirmativo en torno al arte y su efecto tanto en la redefinición de los sentidos, como en la expansión de nuestros recursos comunicativos y de nuestra capacidad de autorrealización humana, ha sido desarrollado por Terry Eagleton en su reciente defensa de la experiencia estética. Eagleton ha señalado, que si bien lo estético es, de hecho, un concepto burgués lo es en el más literal sentido histórico. Y sólo en los razonamientos drásticamente antidialécticos de los marxistas vulgares y de la mayoría de los post-estructuralistas, este origen burgués es razón suficiente para descartar y condenar automáticamente el concepto. *"La verdad es que este moralismo de izquierda, una vez establecida la proveniencia burguesa de cualquier concepto, práctica, o institución, en un exceso de pureza ideológica los descarta inmediatamente"*.

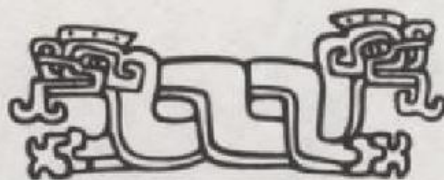
Una de las tareas de la teoría crítica en la tradición de Marx, Brecht, Benjamin y Adorno, es rescatar los propósitos progresistas en los diversos legados étnicos y de clase, propósitos de los cuales somos todos herederos. *"Usar lo que se necesita"* era el consejo de Brecht, con el corolario de que todo lo que sea reaccionario, deberá abandonarse sin nostalgia. Uno de tales conceptos que aún sigue siendo significativo, es obviamente el de lo estético. Surgido en el pensamiento burgués del siglo XVIII como un discurso en torno a la experiencia sensorial y su lucha con la tiranía de lo teórico, el concepto estético ha tenido un rol formativo en toda las sociedades a través de la historia. Pues como Eagleton lo señala: *"En la raíz de las relaciones sociales está lo estético, fuente de toda vinculación y base de todas las comunidades orgánicas."*

Desde el **Manifiesto Comunista** en adelante Marx no se cansó de elogiar los aspectos progresistas de la sociedad burguesa, definiendo al socialismo como un potencial no realizado e inherente del capitalismo— un potencial no realizado debido a las contradicciones estructurales del sistema que no ha podido consolidarlo ni desarrollarlo plenamente. Y, de hecho, esta ambivalencia profunda manifestada por Marx hacia el capitalismo, encuentra una analogía significativa en la profunda ambivalencia que los mejores artistas modernistas muestran hacia la modernización. Es interesante señalar que esta caracterización (1848) realizada por Marx de la modernización capitalista como un proceso en el cual " *todo lo que es sólido se derrite en el aire*", era correlativa a la definición de modernidad, dada por Baudelaire en 1863, como : " *lo efímero, lo fugitivo y lo contingente*".

Para resumir esta discusión acerca del legado progresista del **Modernismo**, sería bueno e instructivo retornar al mismo país donde el término se originó, es decir, Nicaragua, para ver como están en el presente los descendientes de Rubén Darío y del **Modernismo**. Si examinamos algunos de los notables trabajos artísticos producidos durante la Revolución Popular Sandinista (1979-1989) podremos encontrar obras de carácter anti-imperialista y no eurocéntricas (pero no anti-occidentales), obras de carácter multicultural y que están incuestionablemente ligadas al **Modernismo**. Tal es el caso de la pintura realizada en 1982 por Santos Medina titulada "La Unidad revolucionaria de los Indoamericanos", que está justificadamente dentro de la tradición modernista de Rubén Darío. En este caso, como en otros, el **Modernismo** no es simplemente un remanente regresivo del pasado colonial, sino más bien, un *modus operandi*, viable para reconstruir un presente post-colonial que avise un futuro más igualitario.

Para concluir quisiera señalar que el término **Post-moderno** fue utilizado de manera temprana por el historiador Arnold Toynbee, en su libro de 1938 *A Study of History*, en un sentido cronológico en vez de estilístico. Denotaba entonces lo post-occidental o más acertadamente la post-modernización en líneas occidentales. Tal uso del término "post-moderno" no está reñido con el legado vivo de las tendencias progresistas y no-eurocéntricas dentro del **Modernismo**. Así que si bien es cierto que en un sentido estamos entrando en un periodo de la historia post-moderna o post-occidental, en otro, aún debemos darle alcance al **Modernismo**.

DAVID CRAVEN



INSTRUCCIONES PARA CAMBIAR EL MUNDO

I

CONSTRUYASE un cielo más bien cóncavo. Píntese de verde o de café, colores terrestres y hermosos. Salpíquese de nubes a discreción. Cuelgue con cuidado una luna llena en occidente, digamos a tres cuartas sobre el horizonte respectivo. Sobre oriente inicie, lentamente, el ascenso de un sol brillante y poderoso. Reúna hombres y mujeres, hábleles despacio y con cariño, ellos empezarán a andar por sí solos. Contemple con amor el mar. Descanse el séptimo día.

II

Reúna los silencios necesarios. Fórjelos con sol y mar y lluvia y polvo y noche. Con paciencia vaya afilando uno de sus extremos. Elija un traje marrón y un pañuelo rojo. Espere al amanecer y, con la lluvia por irse, marche a la gran ciudad. Al verlo, los tiranos huirán aterrorizados, atropellándose unos a otros. Pero...¡no se detenga!... la lucha apenas se inicia.

Marcos



Rodin



Auguste Rodin
Puertas del Infierno

I

Antes de visitar la Exposición Rodin he leído todo lo que del gran artista y su obra se ha publicado, desde los ditirambos de los que le juzgan un Dios, hasta los ataques en que se le declara poco menos que un imbécil. La bibliografía rodiniana es ya bastante considerable. Luego me propuse apartar de mi mente todas esas opiniones, ir sin prejuicio ninguno a entregarme a la influencia de la magia artística, poniendo tan sólo de mi parte el entusiasmo y el amor que guardo por toda labor mental de sinceridad y conciencia por todo osado trabajador, por todo combatiente de bellos combates. Después de mi primera visita volví varias ocasiones. Una sola estatua me ocupaba a veces una hora larga.

Quería oír la voz misteriosa de la plasmada materia, el canto de la línea, la revelación del oculto sentido de las formas. Me atrevo a decir -no sin cierto temor-, que comprendo a Mallarmé y en Madrid me he sublevado contra los que no entendían la música de Vicent D'Indy; he leído a René Ghil, sacando

RUBEN DARIO

algún provecho, cosa que parece bastante difícil; soy apasionado de Odilon Redon, de Toorop, de Rops; he publicado un ingenuo libro de admiración que se llama Los Raros.... Pues bien; al hacer mi suma de impresiones sobre la obra de ese potente escultor, indudablemente el primero de su tiempo, estoy desconcertado. Los críticos de arte no me han servido para maldita la cosa, sino para amontonar a los ojos de mi pensamiento innumerables contradicciones. Ante ellos la obra rodiniana es como esos barriles de los prestidigitadores, que por una sola espita dan el licor que place a cada cual. Hay en ella lo que se le antoja a no importa quién. Es el caos y es el colmo. El uno habla de filosofía; el otro se ase al generoso símbolo; el otro encuentra su manía social; el otro su visión ocultista. Yo expondré con toda la transparencia de que me siento capaz, este resumen: he hallado dos Rodines: un Rodin maravilloso de fuerza y de gracia artística, que domina a la inmediata, vencedor en la luz, maestro plástico y prometeico encendedor de vida, y otro Rodin cultivador de la fealdad, torturador del movimiento, incomprensible, excesivo, ultraviolento, u obrando a veces como entregado a esa extraña que se llama la casualidad. Procuraré explicarme.

Al contemplar la mayor parte de esas esculturas, rudos esbozos, larvas de estatuas, creaciones deliberadamente inconclusas, figuras que solicitan un complemento de nuestro esfuerzo imaginativo me preguntaba: dónde he visto algo semejante? Y era en las rocas de los campos, en los árboles de los caminos, en el lienzo arrugado, en las manchas que la humedad forma en los muros y en los cielos rasos, o en la gota de tinta que aplastáis entre dos papeles. Esto último resultó súbitamente a mi vista delante de algunos dibujos del maestro que han sido apuntes y documentos para la realización de formas esculpidas y plasmadas.

Una página de Eugène Carrière vino en mi ayuda. "El arte de Rodin -dice el gran pintor- sale de la tierra y a ella vuelve, semejantes a los bloques gigantes, rocas o dólmenes que afirman las soledades, y en cuyo heróico engrandecimiento se ha reconocido el hombre. La transmisión del pensamiento por el arte, como la

transmisión de la vida, es obra de pasión y de amor. La pasión, de que Rodin es el servidor obediente, le hace descubrir las leyes que sirvan para expresarla, es ella la que le da el sentido de los volúmenes y de las proporciones, la elección del relieve expresivo. Así la tierra proyecta sus formas aparentes, imágenes, estatuas que nos penetran del sentido de su vida interior. Son esas formas terrestres las que fueron iniciadoras verdaderas de Rodin."

Se trata, pues, desde luego, de un gran espíritu libre, cuyo director es la naturaleza misma. Al pasar la cordillera de los Andes, no habéis visto los colosales frailes de piedra que en la roca viva ha esculpido un ciclope y divino escultor? Ese es el maestro de Rodin. Este persigue conscientemente el arte inconsciente de la naturaleza. Tal figura suya os trae a la memoria el bifurcado tronco de un árbol; otra, el gesto extraño que las aguas han labrado en una piedra a la orilla del mar; otra, los caprichos que chorrea en amontonadas estalactitas la cera de un cirio. Lo que se manifiesta más imperiosamente es el don singular de poner en esas formas una suma de vida que al contemplador causa un insólito pasmo. Mas confieso que hay muchas obras delante de las cuales el pensamiento no encuentra vía. Algunas figuras en su preconcebida rudeza, en obligadas posiciones y con el procedimiento rodiniano que descuida el detalle, me despertaron la idea de no sé que vaciados hechos en desenterradas Pompeyas o Herculanos.

La Prensa, las distintas interpretaciones de los críticos de arte, y las exageraciones del snobismo, causaron a Rodin bastante daño. Se ha querido y se ha conseguido que su obra excéntrica prive sobre su obra de claridad vibrante, de vigor plástico indiscutible, que no entraña más que la formidable omnipotencia de la belleza sobre todos los procedimientos y sobre todas las escuelas. Mirbeau ha tenido razón: los señores de la crítica han dicho lo que se les ha antojado, menos que Rodin es un artesano genial; que en su oficio, y en su consagración realiza el milagro sin imponerse tareas sociales, mitos trascendentales, fórmulas esotéricas. Claro es, y es sencillo, que todo espíritu investigador, y, sobre todo, el imaginativo,

puede sacar lo que quiera de esa misteriosa e inextricable complicación de formas y de movimientos. El milagro es la revelación subitánea de la vida, el encuentro en la materia, de la voluntad humana, del designio del artista, con la voluntad suelta y el designio de la naturaleza, que tiende a decir su secreto, a formular su íntima esencia. Si Rodin no fuera Rodin, no habría franqueado el paso de lo sublime a lo ridículo. Felizmente para él, no le invade la "literatura". Es un dedicado, un consagrado a su caza de gestos, a su persecución de actitudes. Lo que no se puede poner en duda es su sinceridad, su lealtad al arte. A lo más se podría suponer que la influencia de sus intérpretes literarios y la humareda de la lucha intelectual encendida alrededor del Balzac le han afianzado en su propósito de firmeza en el choque deliberado con el ambiente normal que le rechaza. El obliga a inclinarse ante su fuerza, ante su estupendo gozo dionisiaco. Aplico la palabra en el sentido nietzchiano; pues si Rodin demuestra una innegable tendencia a lo feo -absolutamente griega- "la sincera y áspera inclinación de los primeros helenos hacia el pesimismo, hacia el mito trágico, hacia la representación de todo lo que hay de terror, de crueldad, de misterio, de nada, de fatalidad en el fondo de las cosas de la vida." Espíritu aislado, como todos los grandes, va solo. "Es de la raza de los que marchan solos"- dice de él un severo y apostólico artista, Jean Paul Laurens-. Además, su armadura, a los golpes de los que le atacan, resuena con hermoso resonar. Está construida de lógica, a martillazos ciclópeos. Lo que constituye su talón aquileo es su tácita sujeción a la idea de los críticos oraculares, el querer hacer símbolo e intelectualismo, cuando su fuente propia está en el sentimiento, y en la pasión, en una gran pasión. Es el divino escultor del "Beso", el robusto creador de los "Burgueses de Calais."

Por lo tanto, os perturban, os desconciertan labores como ese "Genio del reposo eterno" que encontráis frustrado e incomprensible, sobre todo cuando recordáis el Praxiteles del Louvre en idéntica interpretación.

Entre árboles que la primavera anima, está la casa en que el maestro ha juntado su producción: entre árboles, como un templo

antiguo de Grecia. Hay días de moda, los viernes: "Oh, marquise! Oh, ma chère!" Entra bastante gente, y los ingleses, como ya lo debéis suponer, abundan. Hay quienes sonríen desde la entrada, como si entraran a un lugar vedado, y quienes tienen aire de decir a la humanidad toda: "Ah, imbéciles!, entro en mi casa." Ya en el interior, comienza la lucha de sensaciones.

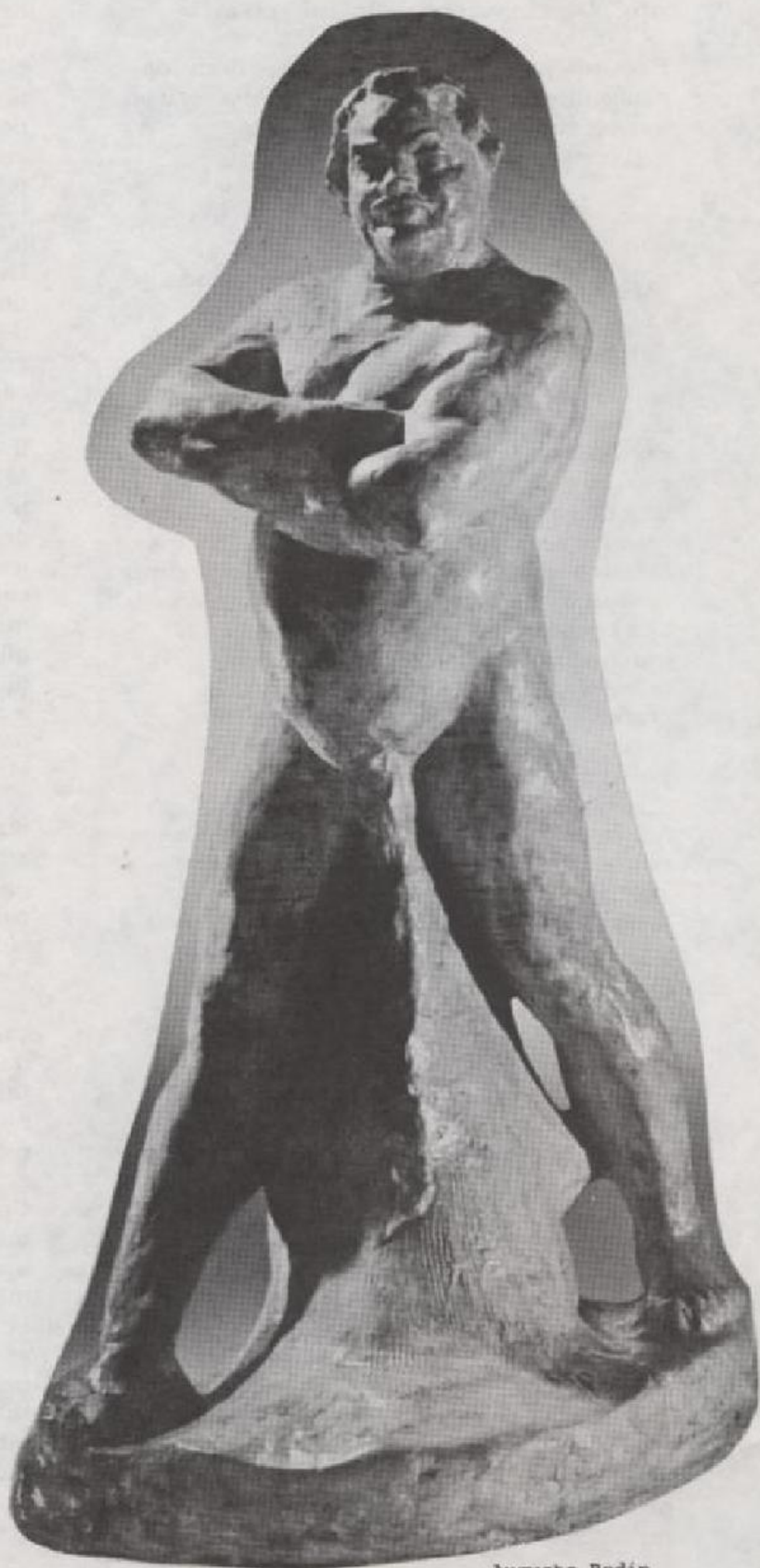
Al pasar sentís cómo os asen las manos de la vida, cómo os penetran los ojos, cómo os envuelve el aliento. Súbitamente, al entrar, la "Guerra". Se ha hablado al tratar de ella de la victoria de Samotracia como único parangón. Pero, ante todo, debo declarar que no concibo en Rodin un representante del espíritu griego; Rodin no tiene de Grecia más que el concepto de la tragedia; es la máscara trágica la que le obsede. Vida, si, pero humana, mientras en el arte puro griego existe la imposición de la vida divina. Ahí está la suprema particularidad de Rodin, en haber buscado y encontrado la fórmula de todo lo que el cuerpo humano tiene de extraño, en el movimiento, en el gesto, en la certificación de la vida. Pero no hay en él la virtud olímpica de Fidias, de Praxiteles, de los antiguos maestros helenos. Se comunica con los dioses inferiores. Una náyade, un fauno, una sirena, son suyos; mas con Júpiter o Apolo, se desequilibra. Cuando ha querido representar a Apolo, lo ha concebido soberbiamente, sobre las hidras, esparciendo la luz, creando las ideas, y la ejecución nos ha dado un muchacho agradable que no nos convence en su excelente mímica de ser la encarnación de tan estupendo símbolo. La culpa es del predominio absolutamente humano y realista que existe en la obra de Rodin. La "Guerra" es de pequeñas dimensiones, y, como os he dicho, está a la entrada. Cuesta, indudablemente, detenerse, y no pasar, de modo sumario, a ver la gran masa blanca, el esfíngico volumen, la piedra de escándalo, el "Balzac", que advertís en el centro de la sala, entronizado dominador. Y la "Guerra" es de fuerte magnificencia. Esas dos figuras, el genio clamoroso, o si queréis mejor, del estupendo instinto, las soberanas anatomías, vibrantes de una idea simbólica y trascendente. Los brazos del genio abarcan toda la furia humana. Hasta el

detalle del ala doblada, expresa el soplo de tempestad. El soldado musculoso que cae herido, dice la muerte y el desastre. Luego os detiene una muchedumbre de figuras y figuritas como inacabadas, como proyectadas, y que, sin embargo, se expresan definitivas. Y os cuesta convenceros de que sea el autor de esos caprichos minerales, de esas bizarras cristalizaciones, el mismo que ha hecho la bellísima "Edad de Bronce" que erige su espléndida desnudez en el jardín de Luxemburgo.

Qué os incrusta, sobre todo, en el cerebro, en medio de la contemplación? La obsesión de los elementos sexuales. Siendo el amor la ley de lo inmortal, Rodin lo clama a cada paso, hijo de la tierra, formulador de expresiones. Una cabeza de mujer, sugiere, en el mármol, la supremacía del abrazo, el límite del gozo. La vaga sonrisa, la revelación facial, son el poema. En "l'emprise" es la victoria de la fuerza masculina en la conquista amorosa: eso es rudo, primitivo, elemental. Un fauno corre por el bosque -vosotros evocáis el bosque o recordaréis el verso de mi muy querido amigo Moreas:

**Hier j'ais recontre dans un sentier
du bois
où j'aime de ma peine á rever
quelquefois...**

Un fauno corre por el bosque llevando a una ninfa; es todo el pillaje selvático, la franca y alegre lujuria bajo el imperio de Dionisio. En otro grupo es la mujer, presa de las potencias amorosas, la que vence al hombre. La osadía de las líneas canta la derrota del macho y al propio tiempo su victoria. Otro fauno porta a otra mujer en un impulso glorioso. Y los motivos y los sujetos poemales se suceden. Venus y Adonis moribundo; sirenas y un tritón, que hacen comparar esta poesía escultórica de Rodin con uno de los más bellos y valientes cuadros de Boecklin, y un sinnúmero de intenciones y documentos plasmados: mujercitas de yeso con los pies para arriba, o acurrucadas, o en posiciones imposibles; martirizados torsos, lazos inextricables de brazos, de piernas, una faunesa que a primera vista os parece una rana; sobre un gran libro una funámbula de Liliput. Y no



Auguste Rodin
Estudio para el Balzac

halláis qué pensar. Aquí decís: "este hombre es supremo"; y allá: "este hombre es un genio"; y más allá "Este hombre está loco". Digo la verdad de mi impresión.

Y sátiros y más sátiros, y mujeres desnudas y más mujeres desnudas. Todo sincero, leal, franco, sin maldad, sin perversidad.

II

A sí como para comprender en toda su intensidad la obra musical de ciertos autores, hay que escucharla varias veces y formar con ella una especie de intimidad mental, una escultura de Rodin invita y obliga a mirarla mucho y muchas veces. He pensado en una escultura di camera, como se ha hablado de una literatura di camera. Hay, pues, fuertes razones para que Rodin no sea accesible a la muchedumbre y, por tanto, que sus obras monumentales escogen. Los monumentos son hechos para las muchedumbres. La muchedumbre fusta de los grandes conceptos claros, de la retórica y de la oratoria. Un soneto de Mallarmé o un cuento de Poe no son para recitados en público.

Así, la belleza de cierta parte de los trabajos rodinianos es para iniciados. A primera impresión, un visitante que no tenga prejuicio artístico y que se detenga delante de algunas estatuas, no verá nada. La muchedumbre, por su parte, no comprenderá en absoluto. La simbólica de los decoradores de la Edad Media era interpretada en los muros de los templos, en las tallas de las catedrales, en altares y puertas, por un pueblo cuya alma sencilla tenía fe, tenía esperanza e ideales.

La muchedumbre, la foule moderna, no posee ese sentido de comprensión, envenenada de democracia, de charlatanería libresca y trabajada por todos los apetitos.

Surge ante mi vista el blanco menhir. Conozco la historia. Si algún parti pris tengo es el de la admiración, el de la pasión intelectual. Y lo que brota en mi mente, primero, es la idea de que estoy delante de un fantasma.

Esto evoca las fotografías espiritistas y las figuras de los malos sueños. Y todos los artículos de revistas y la decidida voluntad de admirar no impiden mi temerosa incompreensión, y el vago miedo de que estuviese envainada mi personalidad en la piel de un filisteo. No; decididamente, después de tomar por varios caminos no entiendo del todo. Se trata de la más plástica de las artes. Para qué haber modelado de antemano con loable tenacidad la anatomía del autor de la "Comedia Humana", para venir a presentar esa cara deforme y esos grandes pies que se escapan de esa salida de baño? Miro de frente, y un profundo respeto por el genial artista no contiene la vaga sonrisa que se escurre a la violenta imposición de un aspecto de foca. ¡Deliberadas faltas de ortografía del Arte! M'introduire en ton histoire... Miro detrás y la masa inclinada clama por un puntal. Miro de lado y el dolmen elefantino se obstina en no quererme revelar su secreto. Entonces, con resolución completa, no me acepto a mí mismo, me increpo y me llamo en alemán bildungsphilister, para castigarme por el lado de Nietzsche. Persisto en creer en la lealtad de Rodin. Sacerdote de la síntesis, nos habrá querido dar la esfinge moderna o la fórmula de un arte futuro.

Sus amigos de exagerado entusiasmo han aumentado la bruma sibilina, por sus distintas maneras de explicar, por sus contradicciones y por sus feroces ataques al simple burgués y al artista o crítico que no piensa como ellos. Andre Veidoux propone como lógica suprema, como medio de convencimiento decisivo, los puñetazos. El dulce anarquismo llama como eufemismo, a tal sistema, "discurso atlético". Confieso que no me complace mucho el box como última ratio artística.

Cuenta Leon Maillard que cuando se inauguró el monumento de Claude Gélée, un senador exclamó: "Nosotros encontramos mala esta estatua, y, sin embargo, no somos bestias." No suelen ser propiamente los senadores jueces en asuntos intelectuales; pero el ser senador no excluye el tener talento o buen gusto. Hugo lo fué; y un bibliotecario del Senado hubo aquí que se llamó Leconte de Lisle. La frase del senador de Maillard la han repetido infinitos visitantes a la exposición Rodin...



Auguste Rodin. Edward Steichen. 1920.

Jnsistiré sobre la dificultad de que la estatuaria monumental rodiniana llegue a tener éxito a los ojos de las ciudades. No me refiero a joyas armoniosas que habría podido bañar con su luz el cielo griego, como la "Edad de Bronce" o el "San Juan Bautista". El monumento a "Claude Gelée" es una maravilla de concepción, y, sin embargo, costó mucho que fuese aceptada por la ciudad de Nancy. Los "Burgueses de Calais", poema de poemas de fuerza, cuyo conjunto es la obra compuesta más conmovedora que se pueda contemplar y cuyas figuras aisladas son otras tantas obras maestras -entre todas el portallave, cuyas piernas se afirman en tierra con viviente energía y en cuya faz se revela el sencillo heroísmo doloroso-, tuvo también grandes dificultades municipales. El primer "Victor Hugo" no fué aceptado. El segundo, soberbio de grandeza, ser hecatonquero, pensativo gigante lírico que oye la voz de los elementos, creemos que será erigido triunfalmente: excepción. El "Balzac", ya conocéis el escándalo que produjera cuando fue exhibido por primera vez. La "Patria vencida" o el genio de la "Guerra" no fué aceptada en el concurso a que se presentó. Ignoro cómo en los Estados Unidos fué recibida la estatua del general Lynch; pero en la maquette que he visto no encuentro ni el genio raro del autor ni la gracia elegante de un Carriell-Belleuve. Se habla de un monumento a "Vicuña en Chile. No hay aquí de él ni maquette ni fotografía.

En cuanto al "Sarmiento", que ha despertado en Buenos Aires las mismas tempestades que aquí el "Balzac", no me es posible decir nada. Conozco las distintas opiniones de la Prensa argentina, los rudos mazazos del señor Groussac, los líricos y sutiles comentarios de Eduardo Schiaffino y la necesidad de vigilancia policial para librar el monumento de la indignación iconoclasta. No me ha ruborizado esto último; aquí se ha hablado de amenazas semejantes, así sea por boca de humorista.

Los que han visto el "Sarmiento", admiran la obra, sobre todo el pedestal, el Apolo. Andre Veidaux dice de él en un reciente estudio sobre el estatuario: "Pronto va a enviar al Sur de América el bronce del presidente Sarmiento, cuyo pedestal, un alto relieve de Apolo, es una cosa maravillosa de

decoración, un prodigio desconcertante de gracia olímpica y de brillante juventud. Espanta de arte este efebo bañado de luz y de belleza..." Opinión francesa. Ved ahora una inglesa, de Arthur Symons, el exquicito escritor y crítico de ultra Mancha: "Pero siempre, en el mármol, en el menor boceto de barro, existe el éxtasis. A menudo es un éxtasis perverso; a veces, como en la radiosa figura que abre de par en par las puertas de las montañas sobre el pedestal de la estatua del general Sarmiento, es un puro gozo..."

Ernest Lajeunesse, a quien he pedido su juicio sobre el particular, me dice: "No es extraño, querido compañero, lo que ha pasado en su ciudad, Buenos Aires, con el Sarmiento, pues ya en la mía pasó hace ocho años algo análogo, que, sin duda, habéis olvidado, y que quiero en dos palabras recordaros: En 1892, Rodin ejecutó para una plaza de Nancy una estatua de Claude Lorrain. La estatua pareció muy mala, y el pedestal pareció peor. Las discusiones locales de la Prensa envenenáronse poco a poco, y tanto defensores como enemigos fueron poco hábiles, exaltando el sentimiento popular hasta conseguir que las masas amenazaran destruir el monumento. El pedestal, sobre todo, desconcertó a los paisanos. Nadie sabía ver en el carro romano tirado por una cuadriga y conducido por Febo, un símbolo aplicable al genio de nuestro gran pintor de marinas. Rodin quiso explicar su pensamiento diciendo que aquel carro era representación de la Luz triunfante. Ahora ha querido aplicar el mismo Febo, Apolo, a vuestro Sarmiento, quien, según me lo pintáis, fué un gran educador y director de pueblos. Por mi parte, admiro a Rodin, como Clemenceau admira la Revolución Francesa, en bloc. Admiro en él lo claro y lo oscuro, lo definido y lo indefinido, y también lo atormentado y lo que apenas es un signo. No creo que haya otro modo de admirarle"

Y el poeta Jean Moreas: "Querido poeta; no me interesa mucho ese asunto Rodin. Soy amigo del estatuario, pero no me pasmo de admiración ante su obra. Rodin es un albañil (maçon) genial. Su talento es superior al de todos los otros escultores. Buenos Aires, y cualquier ciudad, debe estar contenta de poseer un monumento" Viendo el "Pensamiento" de Rodin, he pensado que más que Apolo, vencedor de las tinieblas, habría quedado como un hermoso símbolo, en el pedestal de la estatua, aquella admirable obra maestra. La cabeza bella de vida interior, que surge del bloque puro, en donde está aún aprisionado el cuerpo que ha de surgir a plena luz, lleno de movimiento y listo para la acción.

Recuerdo también algo que me refería en el taller de Victor del Pol, en Buenos Aires, el nieto del ilustre luchador Augusto Bclín Sarmiento. El gran hombre, alguna vez que se hablara de su estatua delante de él- loh, él estaba seguro de ella-, exclamó: "El mejor monumento que se me podría levantar? Ir a la cordillera y arrancar un buen pedazo de picacho andino, y traerlo a Buenos Aires y plantarlo en donde quisieran, y en la piedra bruta, en la roca viva, grabar: Sarmiento; y nada más." Y a fe que el gran original tenía razón.

Ornstein Sarmiento



Auguste Rodin
La Catedral



ERICH HECKEL

Poemas de Amor 6,5,7,8

POEMA DE AMOR SEIS

"Cómo se escribe agua"

SABINES

Cómo se tiene sed, SABINES

hijo de

SABINES?

Cómo ver los ojos qué mirarlo?
Jamás sabrás cómo es que lo ven.
Para justificarlos.
Para decir: "Ah!, si lo ven así es por eso,
esa mirada me dice aquello,
ya no tengo dudas".
Sí. Si lo mira así, seguro que es amor.

Cómo se tiene agua,

SABINES

hija de

SABINES?

A qué horas se hace una ciudad?
Josefina pregunta por ella,
cuando no
se es tarde
ni
se es noche,
cuando
ocupo su útil tiempo
con mis insulsas cosas,
cuando bien podríamos estar odiándonos.

Cómo se escribe sed?

POEMA DE AMOR CINCO

A ver cómo en tus manos
puede caber ese bello bulto enfustado,
ese hábil dedal
engarzado de carne,
ese pequeño y fuerte
lujo de hielo.
Su bella cosa.
Su gran cosa en tus manos.
Objetivamente está sembrado en la tierra.
Donde aguja enhebra ojálico suspiro.
Cuando resucita no prescinde de efusión el alud.

POEMA DE AMOR SIETE

Para que tú me oigas
al borde
hemos estado en las playas,
pensando sobre las palabras,
esas que se adelgazan a veces,
que tiritan de frío
como las huellas de las gaviotas en las playas.
Cuanto tiempo,
y son comidas por las gaviotas
mis palabras.

POEMA DE AMOR OCHO

Oh! tu corazón soledoso,
pobre de vos,
puerta cerrada del día,
ya vas lista camino para adentro.
Gemíanse oh corazón!
caricias de poquísimo gustor
tan para nada,
tan para ser un objeto sin objeto,
una llave en cegadura.
Madrecías
7 u 8 tiempos separada
de saliva,
la semilla bocal.



Carola Brantome



Celeste González
Ahuizotes 1985



Celeste González
Baile de Negras de Masaya 1985

Hereje



Mi primer alimento fue el acre sabor del veneno. Sentí tronar entre mis mandíbulas los negros cascarones del cuerpo de mi madre, en un ritual que estaba predeterminado en mis genes y mis células. Tuve el privilegio de comer su cola, el aguijón púrpura concentrado de ponzoña que para otros sería mortal, pero que para mí era apenas un líquido amargo que me protegería, desde ese día, de mis enemigos.

Mis hermanos compartieron aquel banquete ritual en silencio, ciertos de la proximidad de nuestra despedida. Y si alguien nos hubiera enseñado a llorar, lo hubiéramos hecho, porque ése era el día exacto del comienzo de nuestra soledad.

Separados todos, cada cual debía andar su propio camino. No tuve pues familia alguna, ni patria, religión, moral o tradiciones a las cuales debiera algún tipo de lealtad. No heredé nada ni llevaba conmigo más que mi desnudez, mi cuerpo entero cargado de inocencia y mi corazón lleno de silencios.

Sin saber por qué, seguí siempre el camino más oscuro, sin dar vueltas en círculo y sin regresos innecesarios. Escarbé arenillas, construí refugios bajo las piedras y en las grietas de los muros. Caminé oculta de animales inmensos, especialmente de una bestia a la que según escuché, llaman Hombre. Establí largos combates con otros insectos que pre-

cie. No éramos hermanos ni parientes, apenas macho y hembra buscándonos desde hacía tiempo.

Nos exploramos despacio. Y el júbilo del encuentro nos hizo bailar, tomados de nuestras tenazas, enredadas nuestras colas con cuidado de no pincharnos, viéndonos los ojos, apénas sin saber lo que nos pasaba. Sin hablar porque nadie nos había enseñado nunca cuáles eran las palabras del amor.

Presentámos, eso sí, que al final de la danza que nos tomaría toda la noche, seríamos esposos por breves minutos, instantes veloces de felicidad absoluta, antes que yo, hembra entera, comenzara a devorarlo beso por beso hasta saciar mi vacío, tenerlo dentro de mí misma, pieza por pieza, morisco a mordisco, esposo mío una vez, absoluto y para siempre, para mí nada más, incompartible con cualquier otra hembra.

Comprendí entonces el círculo de los rituales. Descubrí en un breve chispazo de lucidez, que el amor sería mi propia muerte. Luego de la extinción de mi compañero vendrían los hijos y yo misma tendría que sacrificarme y ser su primer alimento, para repetir así el ciclo de la vida hasta el fin de la especie, tal como había ocurrido conmigo y con mis hermanos al comienzo de nuestro tiempo.

tendían devorarme. Nunca tuve miedo de perder y, de haberme sentido acorralada, tenía siempre como última opción el suicidio a través de mi propio veneno. Nadie me conocería derrotada ni humillada rogando perdón. Los huérfanos no le debemos la vida a nadie.

En esos combates descubrí los poderes de mi aguijón y las virtudes de mi veneno. Un movimiento rápido y silencioso era suficiente para detener a la más intimidante de las fieras, dándome el tiempo necesario para escurrirme a algún escondite. Desarrollé el instinto del peligro. Nunca me detuve a ver si mi veneno era mortal o no, pero comprendí que cuando alguien me salta al paso, dispuesto a enfrentarme, era siempre para destruirme o robar mi alimento. Aprendí el complejo arte de las huídas y mi caparazón fue endureciéndose día a día como un escudo protector.

Supe gozar de mi propia compañía, la única que me es permitida, en medio de la oscuridad y el silencio. Conocí la lluvia, los peligros del barro, las plantas come-insectos y el batir de las alas de los pájaros. Alguna vez hasta creí ser feliz. Pero el hastío me abrumó con demasiada frecuencia y pensé que debía haber algo más en la vida que perseguir insectos para vaciar sus tripas y dormir mientras hacía la digestión.

Pasado el tiempo, sospeché que mi cuerpo sería tan bello como el de mi madre e hinchada de vanidad, me obsesioné por ver mi imagen. Logré reconocermé en el reflejo de las gotas de rocío trabadas en las hojas. Diosa vueltas alrededor para poder verme completa. Sobre todo gozé con la vista de mi cola, larga y de reflejos dorados, la cual movía a mi antojo para poder apreciar el filo de mi puñal.

En esa celebración de mi propia belleza, me encontró un macho. Al vernos ambos quedamos inmóviles, asustados de reconocernos, gemelos en la larga soledad de nuestra espe-

No pude. Quise contemplar para siempre su rostro y su cuerpo. Lo amé, pero quise amarlo más que una noche, más que un instante. Quise convencerlo de que podríamos vivir juntos y olvidar la soledad a la que nos había condenado la naturaleza; podríamos ayudarnos contra los enemigos, cantamos canciones por las noches, bailar como en ese momento, pero siempre, todos los días.

El, desconcertado por mi propuesta, se alejó. Me acusó de débil, de romper las leyes. Furioso me gritó que sabía cuál sería mi castigo y que lo que yo pretendía era un imposible, que "para siempre" era demasiado tiempo. Sobre todo, dijo tener miedo de quererme, de creer en mí.

No lo seguí, lo dejé ir. Preferí no amarlo a destruirlo. Nunca volví a verlo. Nunca volví a tener esposo. Sentí tristeza al pensar que otra no le perdonaría la vida y que ya se habría hartado con él.

Supe desde entonces por qué siempre andamos solos. Hay muchas maneras de morir y a todos nos toca una: a los alacranes, el amor nos mata.



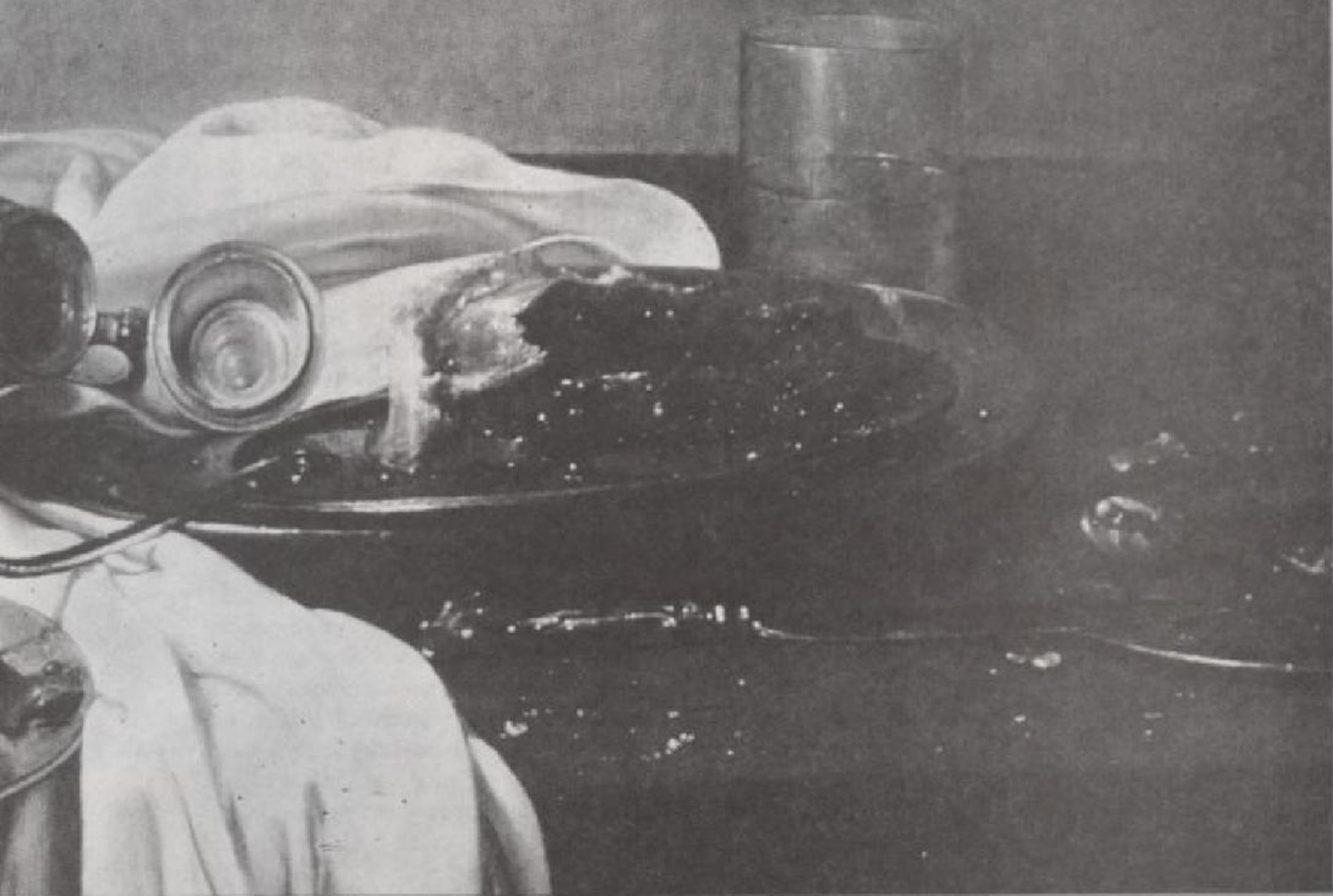
Jacinta Escudos



UNA "NATURALEZA MUERTA"

Rubén Darío
derrota
a Zeuxis y a Parrasio

Lily Litvak



El recuento de la pintura y la poesía debe a Horacio su fórmula canónica *ut pictura poesis*, pero el paralelismo o competencia entre las dos artes hermanas se había planteado ya antes. Posiblemente la primera tradición data de la literatura griega, y su ejemplo más ilustre es la descripción del escudo de Aquiles en el canto XVIII de la *Iliada*, que prueba la supremacía del poeta, capaz de hacer *ver* tan bien como un pintor, y de reunir así los recursos de ambas partes. Ese párrafo de Homero es, desde luego, tan sólo el equivalente virtual de una obra plástica, puesto que el escudo es imaginario. Sin embargo, la *ekphrasis*, desde este punto de partida, se convirtió en la descripción de una obra artística real como ejercicio en el arte de escribir.

El tema de *Ut pictura poesis* ha sido debatido a través de los siglos, y figura notablemente en las preocupaciones de los poetas de fines del siglo XIX. Heredia, Gautier, Banville, Mallarmé, son tan sólo algunos en una larga lista de escritores, a la cual se puede agregar el nombre de Darío, que buscaron esa íntima relación entre las artes plásticas y las letras.

Théophile Gautier, el teórico del arte por el arte, y autor de *transpositions d'art* fue uno de los modelos que tomó Darío para experimentos de *ut pictura poesis*. Esto acontece sobre todo en las composiciones pictóricas que tituló "En Chile", que según cuenta el autor en *Historia de mis libros*, constituyen ensayos de color y dibujo que no tenían antecedentes en nuestra prosa. En ellos integra elementos culturales, y logra un sofisticado juego de espejos entre un arte y otro. Además, ello permite al poeta el placer de la excursión fuera de lo cotidiano, y el poder manejar dos tiempos

simultáneamente, el de la escritura y el de la visión totalizadora de la pintura. En esas composiciones, Darío ofrece una meditada exposición de pintura, abriendo el texto a obras artísticas a menudo precisas y reconocibles. Siguiendo a Gautier, "La Virgen de la paloma" parece ser una copia idealizada de un cuadro de Grosio. "Un retrato de Watteau" sugiere al gran pintor francés. "Aguafuerte" está inspirada en Leandro da Ponte di Bassano, que posiblemente Rubén conoció a través del *Catálogo descriptivo del Museo del Prado* (Madrid, 1872), de don Pedro de Madrazo.

Estas transposiciones, no son obvias a simple vista, esconden algo de poeta hermético, y a menudo asemejan breves e ingeniosos acertijos que sólo se revelan totalmente a una interpretación sutil. Tal es el caso de una corta prosa, "Naturaleza muerta", que ha sido pasada por alto por la crítica. Es una primorosa transposición, con un mensaje sobre el poder del arte y sobre las relaciones entre las artes.

Antes de referirnos a esa "Naturaleza muerta", debemos hablar brevemente de los orígenes de este género de pintura en la cultura helénica, pues las noticias nos llegan a través de un libro que Darío leyó con atención y usó como fuente en varios poemas. Se trata de la *Historia natural* de Plinio el Viejo, quien murió en la erupción del Vesubio en 79 DC. En esa obra se da cuenta de que durante el apogeo del período clásico griego, en la segunda mitad del siglo V AC, los pintores, poco satisfechos con las desapasionadas abstracciones de las formas naturales, se orientaron hacia un arte que produjera la ilusión de realismo. Se supone que se tomó esta dirección por influencia del teatro. En una obra de Esquilo se eligió uno de los más her-

mosos símiles del arte del fresco, donde ya está implícito el efecto del *trompe-l'oeil*: un escenario pintado en una cortina suspendida de un bastidor de madera.

La famosa anécdota narrada por Plinio sobre la competencia entre los pintores Parrasio y Zeuxis toma lugar hacia 400 AC. Zeuxis había pintado en una pared un racimo de uvas que se veían tan naturales, que los pájaros volaron hacia ellas para picotearlas. Parrasio pintó entonces una cortina, real hasta tal punto, que Zeuxis, encantado con el veredicto de las aves, pidió a su rival que la descortinara y mostrara la pintura. Al descubrir su error, reconoció que el premio pertenecía a su contrincante, admitiendo francamente que él, Zeuxis, había engañado sólo a los animales, mientras Parrasio había engañado a un pintor.

La anécdota, citada a menudo en los anales de la historia del arte, es una parábola del realismo, pero su simplicidad es tan sólo aparente y es fácil pasar por alto sus rasgos más importantes. Para verlos, se puede empezar por dividir la historia en dos, pues la forma de contarla es explícita. La primera parte es la que se refiere a las uvas pintadas que tuvieron tanto éxito (*uvas pictas tanto succesu*). La segunda es la ingeniosa estratagema de Parrasio.

Sin duda, la pintura de Zeuxis confirma el pleno desarrollo del arte de imitación de la naturaleza, basado en la respuesta sensorial a los efectos ópticos. Asimismo, presupone una entusiasta apreciación de las formas y colores de los objetos, de la luz, sus efectos y cualidades. También puede creerse que el ilusionismo de las uvas está cercano al impresionismo, puesto que se nos dice que las pinturas eran

engañosas y cambiaban completamente si se estaba cerca o lejos de ellas. Pero no se trata aquí de la simple representación de un objeto real. Si así fuera, la historia no sería tan interesante. La idea de imitación está presente, pero llevada hasta un grado mucho más alto; mimesis, digamos, elevada al cuadrado. Las descripciones de las pinturas que ofrece Plinio pasan a través de diversos niveles ontológicos separados por límites precisos: la zona de la naturaleza y la zona cultural. El vuelo de las aves desde el cielo para dirigirse a las uvas pintadas, representa el paso de un espacio natural a uno cultural. Los pájaros, al cruzar el límite, hacen que el espacio de la realidad ceda ante el espacio artístico. En la segunda parte de la anécdota, otro límite separa la realidad ilusionista de la cortina del plano puramente imaginario formado por la pintura que supuestamente está cubierta por ella.

La naturaleza muerta siempre conservó el carácter distintivo de sus elementos: alimentos y objetos relacionados con la comida. En Grecia se les designó con la palabra *xenion*, que significa los regalos que el dueño de una casa ofrece a sus visitas: pan, fruta fresca y verduras, huevos, queso, pescado, carne, vino y agua, aceite y vinagre, en hermosos recipientes de terracota, vidrio o metal.

En los tiempos romanos fue popular esta pintura, como se puede ver en las casas excavadas en Herculano y Pompeya. Más tarde, cultivaron el género pintores como Caravaggio, Van Eyck, Chardin, y en nuestro siglo fue utilizado para experimentaciones de volumen por los pintores vanguardistas, desde Cezanne hasta los cubistas. Esta pintura siempre permitió al sofisticado habitante urbano expresar su interés en las realidades humildes. Frutas, enseres domésticos, libros, los anaqueles de un estante, la comida en la mesa, fueron, a través de los siglos,

los temas de este género, considerado menor durante mucho tiempo, no sólo por el tamaño, sino porque contrastaba singularmente con la *grande manière* de la pintura histórica, mitológica o paisajística.

Veamos ahora la transposición poética "Naturaleza muerta" de Darío, formada por los elementos tradicionales de esa pintura, y que, como la cortina de Parrasio, esconde una habilidosa estratagema. Intentaremos descifrarla.

Naturaleza muerta

He visto ayer por una ventana un tiesto lleno de lilas y rosas pálidas sobre un trípode. Por fondo tenía uno de esos cortinajes amarillos y opulentos que hacen pensar en los mantos de los príncipes orientales. Las lilas recién cortadas resaltaban con su lindo color apacible junto a los pétalos esponjados de las rosas de té.

Junto al tiesto, en una copa de laca ornada con ibis de oro incrustado, incitaban a la gula manzanas frescas, medio coloradas, con la pelusilla de la fruta nueva y la sabrosa carne hinchada que toca el deseo; peras doradas y apetitosas, que daban indicios de ser todas jugo y como esperando el cuchillo de plata que debía rebanar la pulpa almibarada, y un ramillete de uvas negras hasta con el polvillo ceniciento de los racimos acabados de arrancar de la viña.

Acerqueme, vilo de cerca todo. Las lilas y las rosas eran de cera, las manzanas y las peras de mármol pintado y las uvas de cristal.

La "Naturaleza muerta" muestra dos de los objetos fundamentales de la anécdota narrada por Plinio: el racimo de uvas y la cortina. También se basa en el efecto del ilusionismo. El poeta, atraído por el aspecto apetitoso de la fruta, como las aves ante la pintura de Zeuxis, se acerca a verla de cerca y percibe entonces que no se trata de un

objeto natural sino de una obra artística. Pero la "Naturaleza" de Darío es más complicada, posee varios elementos y diversos niveles de significado que hay que ir desentrañando.

Se pueden clasificar en dos tipos los objetos que a primera vista la constituyen; los naturales, que llamaremos desde ahora *naturalia*: frutas y flores, y los productos u obras de la mano del hombre, que llamaremos *artificialia*: el tiesto, el trípode, la cortina y la copa de laca. Las xenia provenientes de la naturaleza forman dos series: una de frutas: manzanas, peras y uvas, y otra dedicada a flores: rosas y lilas. El poeta describe las frutas por medio de un vocabulario que depende grandemente de la visión, relacionándola con el tacto y el gusto. Las frutas tienen gradaciones de color y tono: "medio coloradas", "doradas", "negras". La solidez y rotundidad de sus curvas, puede casi ser leída por el ojo, y Darío se deleita en la exuberancia, registra su textura, evoca con peculiar intensidad la experiencia del tacto: la pelusilla familiar de las manzanas frescas, el polvillo ceniciento de los racimos recién cortados. Más aun, las frutas incitan a la gula, se menciona la pulpa almibarada, y si hubiera un filoso cuchillo se podría cortar la deliciosa carne hinchada llena de miel. Manzanas, peras y uvas son los mejores dones que da al hombre una naturaleza pastoral, abundante y generosa.

Plinio refiere también otra competencia pictórica en la civilización helénica, la entablada entre el pintor Pausias y su amante Glycera, una hermosa joven que tejía maravillosas guirnaldas de flores. Pero si la muchacha lograba reunir multitud de flores en complejos arreglos, quien vence es Pausias, pues logró reproducir en una pintura todas las formas, matices y colores de las flores.

En la composición de Darío, las dos flores primaverales; rosas y lilas

"recién cortadas" dan impresión de frescura. El acento del arreglo está en el cuadro de color, casi impresionista, que combina los delicados tonos malvas de las lilas como pequeñas pinceladas con los cambios de matices de la rosa de té. Ambas, rosas y lilas provienen de la naturaleza, pero evidencian el trabajo del hombre, pues requieren cultivo cuidadoso y sofisticación horticultórica.

El mensaje de las flores proviene de la así llamada "floriografía", que Darío conocía bien. Este lenguaje floral circulaba durante el siglo XIX en libros como *El uso de flores*, *El lenguaje de las flores*, verdaderos códigos basados en la interpretación emblemática de la naturaleza, cuyas fuentes iban desde estudios botánicos hasta mitología y sermones morales. Las verdades eternas expresadas por las flores eran aceptadas no sólo en libros populares, sino por artistas como Ruskin y los prerrafaelitas, como puede verse en las interpretaciones tipológicas de Hollman Hunt, y en numerosas declaraciones de Ruskin en *Modern Painters y Proserpina*.

En la floriografía, la rosa, que aparece en varias composiciones de Darío, con el mismo significado, es la flor del amor y de Venus, reina, "honra del campo y ojo de Flora". La lila significa las primeras emociones de amor, "porque nada más encantador que el aspecto de este gracioso arbusto a la vuelta de la primavera (...) la abundancia de sus flores, su belleza tan corta y efímera, su color tan tierno y variado"

Estudiando con detalle la serie de *artificialia*, se diferencia de la anterior, primero que nada porque ninguno de esos objetos tiene papel en el ilusionismo, son lo que son y se ven como lo que son. Estas cosas están hechas a mano, y aluden al lujo y a un cierto nivel social. Además, la cortina y la copa, imparten un exquisito toque

oriental, que Darío usa en otras composiciones de *Azul*. El trípode también participa connotaciones exóticas por ser una palabra rara extranjerizante. Estos objetos evocan el espacio de otro continente e interpone distancias oceánicas.

Los ibis de oro incrustados en la copa de laca son de especial interés. Darío escribe esta composición en pleno auge del japonismo, que aportaría al arte europeo un nuevo repertorio de animales y plantas, captados con exactitud pero a la vez muy artísticamente. Rubén ya había usado elegantes aves acuáticas en "Palomas blancas y garzas morenas", las describe en vuelo, abstrayendo su forma hasta convertirlas en el diseño de unas líneas sobre un parasol chino.

Los ibis en esta composición tienen un papel aun más importante. Son seres de la naturaleza, pero se alejan diametralmente de ésta, pues se presenta sin referente al original y directamente como formas artísticas estilizadas. Son de tamaño mucho menor que el natural, y su presencia en la composición forma parte de un juego de interrupciones y relativizaciones de escala y espacio. Su carácter exótico las desplaza hacia el mundo artístico extremo oriental. Estos seres son puramente ornamentales y el material de que están hechos es el más valioso de la composición, el oro. Por medio de ellos, el poeta introduce en su composición diseños más bellos y complejos que los logrados por la naturaleza.

Ambas series de *xenia* forman un campo semántico que se mueve desde lo primitivo y bucólico hasta lo urbano y refinado. La composición integra una progresión cultural que va desde las frutas: simplicidad precultural y satisfacción del apetito, hasta los objetos artificiales: sofisticación y complejidad artística. Los ibis actúan como cuidadosa marca entre la naturaleza y

su opuesto, lo artificial, o simulado. A través de ellos se borra el límite entre cosas naturales y artísticas, y se establece un exuberante diálogo entre ambas.

Como la anécdota de Zeuxis, la primera impresión que producen los *naturalia*: fruta y flores, se basa en un efecto ilusionista. El poeta, al acercarse, descubre que no son naturales, y reconoce que son también seres artísticos. Pero no busca Darío un efecto de *trompe l'oeil* en el material de que están hechas. Todo lo contrario, el mármol, el cristal y la cera, parecen disimular sus propias coloraciones y texturas originales. Lo que el poeta desea, es evitar que los objetos naturales se presenten directamente; donde se espera encontrar fruta y flores frescas, aparecen copias artísticas tan bien logradas que manifiestan más la esencia de esos seres que el original. Todos los elementos son así relocalizados en el espacio cultural, en una sola serie, compuesta enteramente de seres artísticos. Esto apunta a una comprensión de la capacidad del arte de sobrepasar las limitaciones de la función real: vista, sabor, tacto, y de crear un medio donde las simulaciones, estilizaciones y réplicas vencen sobre la realidad y generan su propia y espectacular vida. En ese duelo con la naturaleza, la obra de arte resulta victoriosa, establece su propio valor, y resume y eterniza a la naturaleza.

El poeta reserva otra sorpresa al lector. El título de la composición refiere a una obra pictórica, y a ello colaboran también la cortina y el marco de la ventana. La cortina, el clásico signo del teatro, colabora al efecto ilusionista de establecer la composición como pintura, pues corta la perspectiva, y propone un espacio estético, destinado a la mirada y centrado totalmente en los objetos. El marco encuadra a los objetos y delimita su espacio. De hecho, el rectán-



gulo de la ventana enmarcada es lo que Alberti ofrece como su definición ideal de la pintura. Ya James Ackerman ha señalado que los marcos de pintura italiana eran antes diseñados como marcos de ventana.

Al acercarse el poeta a la ventana nos revela que lo que habíamos creído que iba a ser una pintura es un arreglo de objetos en tres dimensiones. Y de cerca, las cosas, con sus volúmenes salientes, se destacan en su simplicidad escultórica sobre la cortina, su diseño preciso y persuasiva materialidad nos dan la certidumbre de su existencia. Pero la obsesión reificante de Darío tiene un propósito. Lo que él quiere proporcionar son, precisamente, cosas, que serán modelo para su propia naturaleza muerta. No quiere copiar, ni transcribir una pintura, sino hacer su propia obra, con sus propios instrumentos, y cuyos modelos son cosas artísticas, eliminando el referente natural. La escritura de "Naturaleza muerta" concluye todo un proceso de duplicaciones cuyo virtuosismo va en aumento, porque siempre se supone que la copia es mejor que el referente.

La composición de Rubén resulta un ingenioso juego que toma la realidad sólo como punto de partida, y la descarta. Lo que se muestra desde un principio en la composición es el arte mismo, que no se restringe a depender de la realidad, sino que busca autonomía. En el momento en que el poeta se aproxima a la vida, se da cuenta de que no hay vida, de que la función de esa naturaleza muerta es evitar la vida, imitarla, pero para proclamar el artificio. El mármol, el cristal, la cera, el oro que han fijado los seres naturales, prestan su sorprendente plasticidad a quien sabe trabajarlos, y llevarlos ultimadamente a la palabra, que es el material que perpetua e idealiza la belleza.

Además de las implicaciones estéticas y formales de la composición se

pueden encontrar otros significados temáticos, cuya pista nos la da el poeta. Recordemos que para Rubén, todo es signo y todo signo es portador de sentido, aunque sólo veamos su superficie. Ya había dicho que:

... Las cosas tienen un ser vital: las cosas

tienen raros aspectos, miradas misteriosas;

toda forma es un gesto, una cifra, un enigma...

Darío esboza una hermenéutica integral donde todos los objetos de la composición forman un inventario del imaginario simbólico en el que se unen varias tradiciones: pictóricas, ocultistas, mitológicas.

Observemos estos objetos. La fruta: manzanas, peras y uvas, se ven tan reales, que despiertan el apetito. De manera similar, Philostrato describió una pintura con: "higos tan maduros, que están casi reventados de miel", "un queso que parece temblar", "¿por qué no tomas algo de esa canasta de frutas?", pregunta el escritor: "¿no te das cuenta de que si vacilas siquiera por un instante, nunca los encontrarás otra vez tal como los ves ahora, con sus gotas nuevas de rocío?".

El hedonismo epicúreo de esta descripción, como en las frutas de Darío, apunta a la misma filosofía del *carpe diem*, tema muy utilizado en el género de pintura que tratamos, donde frutas y flores suelen figurar como emblemas de la transitoriedad de los placeres. El tema de *Vanitas* señala al hombre que tan trabajosamente se preocupa de atesorar bienes durante su vida, que esos no lo seguirán a la tumba. Estos bienes transitorios se representan como un repertorio de objetos que confieren un sentimiento de poder o riqueza: tiaras, coronas, mitras, libros, monedas, joyas, armas, máscaras (símbolo de Thalia, el teatro). La mortalidad del

hombre (*mors absconditus*), se representa a veces incluyendo entre los objetos de la composición el cráneo de una calavera. También las flores, se incluyen en estas pinturas con el significado de transitoriedad, y asimismo lo indican las frutas, tema que se refuerza cuando se incluye algún insecto posado en una de ellas, o por la presencia de manchas, machucones, o agujeros de gusano.

Pero recordemos que Rubén está haciendo su propia naturaleza muerta, no copiando una pintura. Por ello, cada uno de los objetos que toma como modelo puede adicionar un significado que él adjudica. En *Azul*, libro tan volcado hacia la mitología, no está de más suponer que Darío acude a estos referentes, y así puede verse que la manzana y la pera son frutas consagradas a Venus, diosa del amor y de la fertilidad. Así también se interpreta que las uvas son atributos de Baco, dios de la vegetación, de la viña, del vino, de la renovación de las estaciones, principio de la fecundidad animal y humana, y dios de la supresión de lo prohibido y los tabús. En la Grecia antigua el vino sustituía a la sangre de Dionisios y figuraba como brebaje de la inmortalidad. El arte funerario que multiplica sobre las tumbas los motivos de viña, muestra que el vino es símbolo de la inmortalidad.

Las flores, alusiones en las naturalezas muertas a la brevedad del amor, pueden incluir otro significado. La rosa es atributo de Venus, por su belleza y suave aroma y porque está rodeada de espinas puntiagudas, "como el amor lo está de pasiones, de dolores y tormentos, que entran en la carne". La lila, que en florilógia significa el amor primero, debe su nombre científico, *syrix*, a su forma, similar a las cañas con las que Pan hizo su flauta, y la relación con la música y con este dios, símbolo de la sensualidad primaria irrepresible.

Nos planteamos ahora la pregunta del porqué de los materiales de que están hechas las xenia. Evidentemente, no son gratuitos, y en la acepción final, los materiales diversos en sus diversas formas fundamentan un simbolismo propio. Consideramos aquí que manzanas y peras son de mármol, piedra importantísima para Darío, cuya valorización concuerda con la estética de la época. Ruskin dice que las piedras ven, Rimbaud que "*les pierres regardent*", y el propio Darío enumera las piedras preciosas que se citan en la literatura moderna y su valor simbólico en los lapidarios de la Edad Media, que conoce a través de la *Historia Natural* de Plinio.

Las manzanas y peras emergen de ese simbolismo colorido, petrificado, y deslumbrante, con una función compensatoria. El mármol es el material con el que se construyen los palacios y los templos, es signo de opulencia y de la belleza que dura. El mármol es fresco y no es duro, no tiene la aspereza ni la frialdad eterna del granito ni la violencia estallante de las piedras preciosas. Es "guardián del contorno puro", habla de suavidad y sensualidad. Blanco, luminoso, suave, desafía a la entropía, pues es eterno. Aporta el mensaje de una civilización mediterránea refinada, es la carne de los dioses y de las diosas, como Venus.

Las uvas son de cristal, material que nace en la tierra de la roca, y que representa el plano intermediario entre lo visible y lo invisible. Como la copa que contiene el vino, deja ver el color aunado a preciosa rutilancia. Darío usa el chispeante brillo para una creación de artificio que fija la realidad, en una duración pura y bella. La exaltación de la luz que logra el cristal, es el símbolo de la divinación, de la sabiduría y de los poderes misteriosos concedidos al hombre.

Al contrario de estos objetos hechos de materiales que se caracteri-

zan por su permanencia, las flores son de cera. Es indudable que Darío quiere subrayar esta diferencia radical. La cera es mudable, maleable, perecedera. En este objeto, la relación entre forma y función es paradójica, pues las bellas flores del amor cumplen una sombría función funeraria, pues son equivalentes a cirios. Las flores corresponden a la vela que se consumen indicando la fugacidad de la vida humana, que aparece a menudo como elemento en los cuadros de vanitas.

De acuerdo con estos significados, los objetos siguen agrupándose en dos series, los que a primera vista aparentaban ser naturales: flores y frutas, y los que no tomaron parte en el efecto ilusionista: el tiesto, el trípode y el ibis.

Nuevamente el ibis servirá de transición entre ambas series. Esta ave figura en la naturaleza muerta de Darío, como en aquellas pinturas conectadas con escenas de cocina y bodegones con el motivo del animal muerto colgado de cabeza, una costumbre de cacería. Pero el poeta le da significaciones muy diferentes. El ibis es ave adorada por los egipcios, es el avatar del dios Thon (Hermes). Aparecía cuando subían las aguas del Nilo y partía cuando se iniciaban las inundaciones del Nilo. Se supone que defendía a Egipto de las serpientes que venían de Arabia. Su pureza era celebrada y su carne incorruptible. Cuando moría se momificaba y se colocaba en los templos.

El material del que está hecho, no hace más que confirmar su naturaleza trascendente y eterna. El oro, considerado como el más precioso de los metales, se supone en la alquimia que es producto de la gestación lenta de los metales inferiores, el perfeccionamiento de los metales vulgares. Es así, el símbolo activo de inmortalidad terrestre, es principio masculino y evoca al sol. Se relaciona con Apolo y con Hermes, el mensajero de los dioses.

El poeta coloca las flores de cera en un tiesto y éste es un trípode. El tiesto, aparentemente inocuo, tiene significación en la alquimia y el ocultismo. Es símbolo de la tierra, del renacimiento y la germinación.

El trípode sobre el cual está el tiesto que contiene las flores es el objeto más enigmático, y el más elocuente también. Sin duda se refiere a la pitonisa, oráculo del dios Apolo, a quien los suplicantes traían ofrendas de flores, coronas de laurel y pequeños tripiés de metal. El santuario estaba en Delfos, en la punta sudoeste del Parnaso. El oráculo se sentaba en un trípode situado sobre una fisura en la tierra, de donde surgían vapores que le inducían el éxtasis. De ellos recibía su inspiración la pitonisa y pronunciaba sus respuestas en forma oscura y enigmática, como raras prosas o versos, que escondían explicaciones ambiguas y metafóricas. Las palabras pronunciadas por el oráculo tan sólo eran entendidas e interpretadas por los sacerdotes.

La alusión de este símbolo a la poesía es obvia. Esta es la palabra divina, tan sólo entendida e interpretada por el sacerdote-poeta. Tales implicaciones quedan aun más claras si se recuerdan algunos de los atributos de Apolo: dios solar muy complejo, sintetiza un número de oposiciones para llegar a dominar un ideal de equilibrio y armonía de los deseos sin suprimir los impulsos humanos. Es símbolo de una victoria sobre la violencia, de la alianza de la pasión y la razón. Representa la suprema espiritualización y la ascensión humana. Inspira no sólo a los profetas, sino también a los poetas y artistas. Todos los poderes de la vida se conjugan en él.

NOTA: Nuestro agradecimiento a "Angelica". Lucena (Córdoba), 1993



Rebecca Stupak

E

EN TORNO A UNA MALDICION QUE NOS CONCIERNE

... y vagará errante por
la tierra
Génesis

Después que hui
llegué a la tarde a buscar palabras
más cantos de aves resonaron con ecos
hoscospasmo, tigre al viento
he matado la hormigulla recorriendo mi cuerpo,
puzón o conga o zancudoso filo
mosquital dolo, es el Día del Juicio,
porque he amado la tierra del guerrero a pie
recogí osamentas, enterré cenizas de navios
me fui como salmón de Cain hasta ser alevín.



EL PASTO DE LOS DIOSES

1. TEPECHAPA

Se le quita al pez el agua,
pero el agua vuelve al pez
como la niebla hace la lluvia
y es humosa la pupila del hombre,
o el pez vuelve al agua
para encontrarse en la sierpes mismas del deseo
!Ah, su violento pasado en los tulares del asombro!



2. BELLA DAMA SIN PIEDAD

Betia vil, ruindad en mí
tengo la negra cara de los dracmas
el polvillo de la estulticia
y la miseria del bohío de Babel
sacar borrosidad a nuestra uña
con una cruz de lama basta
frente al parque donde la abuela
no encontró el resabio de luz de las ardientes zarzas.



3. EL DESEO

Pomarosa de la hoja salada
sed atroz atormentando la jauría
me voy en barco de papel rumbando,
rezumando
la melancolia.



Vladimir Baiza

ESTE RELOJ MARCA SOLEDAD



A la soledad me vine
por ver si encontraba el río
del olvido.
Y en la soledad no había
más que soledad sin río.

Rafael Alberti

I.
Junto al río de deshechos.
La ciudad crece sin nombre.
Y pasan interminables ruidos. Sin que nada pase.

De nuevo la hora de las imágenes arcaicas.

Viene
la arpa destructora. Soledad.

II.

Soledad.
Campos de trigo.
Colapso azul entre los ojos.

Sólo el caracol lejano de tus palabras.
Sólo la pertinaz oquedad.

III.

Reloj monacal.
Vieja campana.
Ni la oración redimía a las frescas calaveras.
Pendía la sogá llamando.

Cae, segura, la única vainilla.

IV.

Vienes tormenta. Obsesiva. Quebrado espejo.
Ya vomitó la luz, cancerosos rastros
que por equivocación engulló.

Llega el telegrama. Se cumplió la hipoteca
de tu sonrisa. Puedes pagar aún?

V.

Día hubo de sol ayer florecido geranio.

Llameaba tu presencia.



Me devolvías la risa
líquida y fragante.

Alguien apuñaló mi corazón desempleado
del cálido amor.

Comienzan a sembrar los cipreses.

VI.

Espesa sangre.
Corazón al filo de la calle.
Formaba el amor una turbia voluta.

La demencia se despioja.
Ya bebimos la sangre del ruiseñor.

VII.

Rostro el tuyo, el del espejo.
Espantapájaros lúgubre del invierno.
Se está derretiendo tu color de harapos.
Tarro arcilloso.

Devoran los cuervos tu sonrisa.

VIII.

Ganzúa hiriente.
8:30 p.m. Dinamitan la habitación.
Sálvate tú, violeta.

IX.

Cuándo el relampagueante, acelerado corazón, fue en tus ojos?
La brillante lámpara. Cigarrillo extasiado, interminable.
Me arropaba tu piel, me despertaba tu respiración. Bebía el
cielo directamente de tus muslos. Y tu sexo ardía, dorado
hasta el imposible.

Déjame ahora escrutar entre la ceniza de los rosales. A las diez
en punto sonará mi último baile.

X.

9 minutos anuncian en el claustro. Comenzarán
a transmitir la artificial luz. Saltará
la embriagante colonia de tu nuevo comercial.

Nadie sabrá entonces
de las onzas de dolor
que aquí

escurrieron.



Alvaro Darío Lara



VOY A ROMPER LA noche hasta dar con su aroma
Voy a prenderme de sus maldiciones
Nesecito tocarle
hacer de este huracán semilla o sangre
emprender los caminos de regreso
hasta la incierta estación
de su cuerpo espiga diseminando desnudeces
Traerla a este pecho que orinó las banderas de la pureza
Frotarla a este penacho donde escribe la tierra
sus cirdenas
su ojo en jabalí su milagro floreciendo en la miseria
su champa de placer la lava destructora de fronteras
Acercarla al temblor de mis hogueras
que me estreche esta piel hecha zarzales
Herime Cobijame
Este amor va gritando lunas mustias
y la muerte ronda el cenit de mis hambres

EL CORAZON ME lo inventé
para fraguarle en él nuevas palabras
para decirle
algo más extranjero que el amor
algo más consistente que la fidelidad
un violín más intenso que soñar
Me lo inventé
para sobrevivir a la utopía
para que mi libertad tuviera almohada

Mi corazón no existe
Existe Ella
Ella que no lo nombra

Mi corazón no existe

Existen las palabras

ABRO LA NOCHE
La memoria trenza calles salvajes
y me arrastra lejos de la hierba
que conoció los poros
de la danza febril de sus orgasmos

Otoniel Guevara

Con un dedo trazo un susurro en la pared:
Un baúl tose los hilos de su pelo
una araña los recoge y hace casa
amarrando el aliento de mis dedos
con la suave saliva del recuerdo

Su nombre me reclama:
"ahora que nomás tenés su ausencia
me tomas como amante de repuesto"
Su nombre en la vagina del silencio
Su nombre alucinándome el deseo

Cierro la noche y llueve
LLora mi cuerpo y la lluvia no cree
Estoy llorando sin pena como estatua
manoseada por el tiempo

Estoy llorando y nadie -incluso yo-
puede creerlo



ESTOY SOLO
y hasta Abril tiene miedo de anunciarse
hasta el aire se ha quitado los pájaros
hasta dios disimula archivando pecados
que olvidó perdonar

Vendrán Julio y Octubre y ella evocará
sus viejas propiedades:
Un parque con hormigas y sin niños
un lecho que dejamos con insomnio,
unos poemas,
la conspiración entre un bus y la noche
que convirtieron la distancia
en el vuelo nupcial de su sexo y mis manos,
mis bolsillos, mi cello
y las palabras que inventamos
porque no había nada en el diccionario
que nombrara los caminos que poblamos

Mi soledad toca el saxo entre las rocas
y el canto de los gallos
Un blues queda fundiéndose en tambores
bajo el coro febril de las chicharras

Me recuesto contra el viento
para dibujar sus gitanos
y recorrer mi piel,

mi cementerio





MANDALA

Dibujo mío de tanto oscilarse,
atá a mi pecho tu corazón
para que palpite
avanzá como la hiedra
en mis esquinas
y cubríme con tus ojos
de los términos infames
Te lo ruego por el ojo de una aguja
no olvidés contar los peces
que caen en la tierra
ni las flores que renacen.



LEJOS, PERO MUY LEJOS DEL PARAISO

Hubiera dormido sin seso
dado a las rocas haciéndose las muertas

Desde qué sueño venía
frecuentando el bar del abismo
haciendo nudos de nubes blancas
rumbando el carbunclo
sobre el frágil cristal de la noche

Inútil algún bozal para el inspmnio
y como casi siempre algún pretil roto
en el trapecio con musiquita de navaja

El más puntual fue el olímpico sobresalto

luego el insulto de tal batalla

Adónde el remanso en sábana,
la noche?
Adónde un equilibrio de árbol dormido?



Ernesto Flores

P

INTURA PUERCA

PORQUE no fue la filigrana del pintor el velamen de esa espesura. La salamandra que habita en la hondonada de la isla de ajetrechos piratas y retubos en la sopa, tuvo que ver con la primera pincelada de jinetear el cebú de tal obra maestra. Deslizante tuvo que ser cada trazo para surcar la morada cenagosa porque la salamandra busca la espalda aceitada de la arena dejando la huella como alguna métrica para aprender a figurar las puertas de los espíritus marinos. Deseoso es revolcar los rizos de la irisación, el ojo en la noche ciega de apañar el aroma. Los colores corroen como el moño en su metal perturbando el terciopelo de la brisa. Higienópolis es la pista para revolcar este sexo de colores irresponsables. La salamandra es traviesa y quiere una pared marfil, coral o perla, un piso mármoleo para su rebaño prolífico de contraste. Pues qué busca tal pintura sino la redondez de su deseo, el cuerpo ascendiendo sin recato al ondulante movimiento de sus muslos, engendrar el crepúsculo en un rito circular. Tal es su cría indomable por puerca, puerca por salamandra de andar de cieno en cieno.

EN BLANCO Y NEGRO

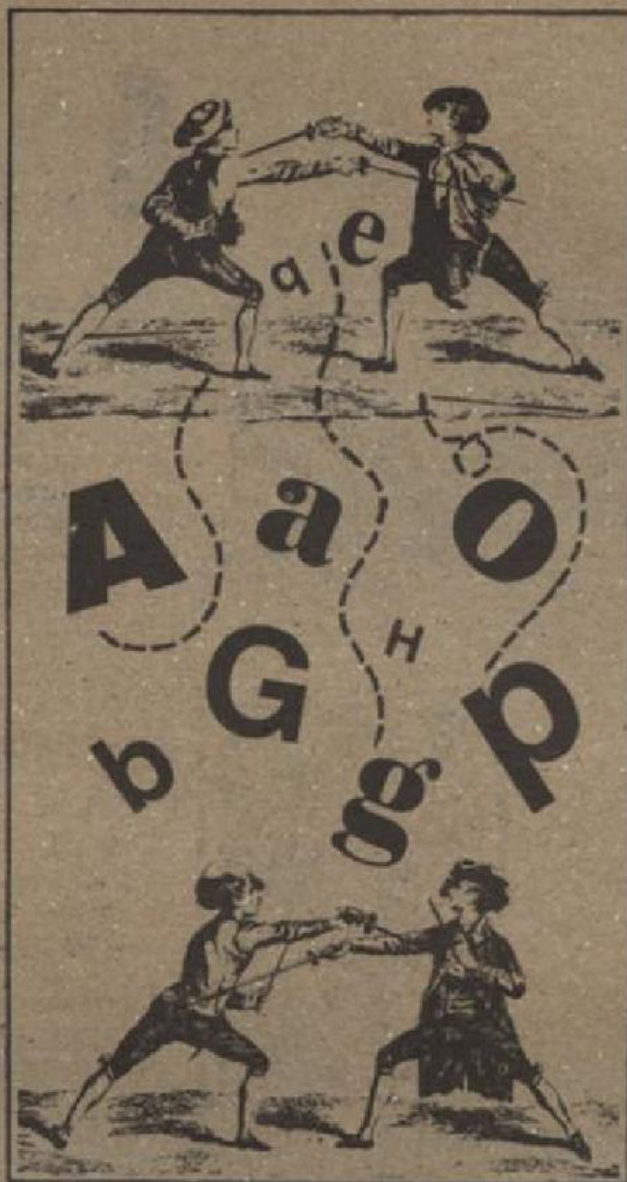


Viejo, en la noche las estrellas tuvieron que juntarse para despedir la última balastrada de la ciudad, cuántas lágrimas tomaron atajo en el talón de retoñar los rizos de la memoria porque aún no favorece la espuma. Te pudiste imaginar que los coches de 1910 se asombraron del cementerio de humo sobre tu frente gengibre y angola. Cómo podemos salvar el encanto, viejo: Con Ana he jugado al desayuno aromático de descubrir la mañana y la leche nos ha causado limoncillo en el paladar, a veces caña, viejo, de estos tus guaros donde hemos buscado estúpidamente los moldes de las piedras. Hoy este pervivir bofo en la estafa del plasticollage. A veces, escuchamos como un ave a punto de extinguirse, el son del insecto haciendo fiesta de su contraveneno. Viejo, tus ojos piden traerte los labios de todos, hasta el deseo de regresar a la hierba de tu infancia pero ya ni sabes adónde quedó la huella y sus sartenes bullangueros. Quisieras dejar de jadear en el cigarro, viejo, las nubes cruzan en tropel la latitud del pan hasta el mito. Hoy buscas la hora de la primera luciérnaga que dijo: Hágase la oscuridad.

CINE DARIO

La viruta de la tarde
fluye reina
por el alambique del cine

esos el único
entre los que fuman su lluvia
el único
amo del silbido y el salto mortal de la palabra
el único
que retuerce sus venas
con las de la pantalla
el único el de la saliva
el único
el que gritaaaaaaaatrapado
en la pupila de Alguien
que acaba de salir
orientado por las luces a medias.



Luis Alvarengga

NAVEGAR ESO SE ocurre
-satrapía volcadora de aplausos-
tramposo lapicero oh portavoz del mundo que arruga versos en su
bolsillo
y husmea presuroso las esquinas
en busca de Unos Labios pero
-antiguo tesoro de hablar de los abuelos-
algo de luz se ve vehemente
al vaciar volátiles
la líquida claridad y ver
lo que al final amanece acristalado

La noche -yo, pequeñísimo Acab-
me devuelve puntual y roto
a la congregación derramadora de voz y acera
que se santigua a bofetadas
para resguardar los tesoros minuciosos los de la jauría.

O TRAS GUERRAS



Andrajos de androsis
aventadas como mal bocado.
La caricatura de amo que te ganaste
con fastuosa botosidad
ya supura su gloria.
Nunca tocaste ¡oh altísimo!
la tierra casera que te amamantaba
entre jabón y lágrima.
Aferrate a tu obelisco.
Espera sentado sobre él.



DE ESOS QUE SOLO LA VERGUENZA

Mal hijo del fin de siglo alegre
plastilina de La Palabra
bastardo de negros heraldos
atribulado por la inspiración
/esa vieja epiléptica
mercurio no azogue patinando en el tintero
santo cruel santo con colmillos
en este mar de abnegados.

ONANISTICA



Te imagino
saliendo recién parida húmeda
de una quebrada que sólo yo sé
el cabello apenas en el lunar
dos lunas líquidas de pronto endurecidas

Te sabés acosada
por las pandillas del deseo
los niños de la bala
aún no se han quitado los pasos

te sabés acosada por los poetas que te hablan
y luego duermen
acompañados de su mano:
tan sólo un poro tuyo
basta para salvarnos.

T

TIERRA DE TEMPESTADES LAND OF TEMPESTS



Moisés Barrios
Página de El Combate, 1994
Xilografía

Aparicio Arthola

Moisés Barrios

Antonio Bonilla

Alfredo Caballero

Luis Gonzalez Palma

Erwin Guillermo

David Ocón

Raúl Quintanilla

Isabel Ruiz

Esta exposición agrupa tres países de América Central. A pesar de ser tan distintos, El Salvador, Guatemala y Nicaragua comparten, literal y metafóricamente, el azote de las mismas tempestades: por un lado los huracanes y tormentas tropicales junto con terremotos y volcanes en erupción, y por el otro la insurgencia guerrillera, la represión militar, la guerra civil y la revolución. La violencia es generalizada y contrasta desconcertantemente con la inmensa belleza natural de la región. Más de treinta años de guerra "de baja intensidad" en Guatemala, doce años de guerra civil declarada en El Salvador y guerra intermitente en Nicaragua desde 1963, han dejado cientos de miles de muertos y no queda ni una familia sin sufrir la pérdida de uno o más de sus miembros. Para la mayoría, la vida diaria se ha convertido en una batalla contra el desempleo exorbitante (cerca del 70 por ciento en Nicaragua) y los servicios públicos en ruinas. La educación y el arte figuran entre las últimas prioridades de unos gobiernos ocupados en los procesos de paz, la deuda externa, los déficit en la balanza de pagos, programas de ajuste estructural y la creciente ola de crimen y extrema pobreza.

Los nexos de Europa con Centroamérica se han limitado a las áreas política y económica, aunque su apoyo vital a estos tres países en particular, ha hecho contrapezo al ciego y belicoso trato dado a la región por parte de su vecino del norte, Estados Unidos. Los años 90 han traído cambios enormes: con el fin de la guerra fría y la reducción de la participación militar estadounidense en Centroamérica, la comunidad internacional ha actuado para propiciar acuerdos de paz y elecciones democráticas. Sin embargo, dado que la guerra ha terminado tanto en El Salvador como en Nicaragua y se están efectuando negociaciones, Europa ha centrado su atención en otras regiones y la América Central parece haber perdido vigencia en la agenda internacional.

En el campo de la cultura, las exposiciones de arte latinoamericano en Gran Bretaña han tendido a ignorar a Centroamérica. Estos pequeños y conflictivos países han sido eclipsados por los más grandes y desarrollados países de la región como México, Brasil y Argentina. Los artistas centroamericanos han tenido pocas oportunidades para proyectarse internacionalmente, al mismo tiempo que curadores e historiadores han sido poco o nada atraídos por las pobres, desordenadas y, dada la falta de dinero, roídas colecciones de arte de los museos de la región. Excepto uno, todos los expositores hacen su primera muestra en el Reino Unido en *Tierra de Tempestades*. Esta exposición es un intento por reducir el largo aislamiento que han sufrido los artistas centroamericanos, mientras se le reinyecta al ocasionalmente saturado público británico el entusiasmo por el poder comunicativo del arte. Tiene lugar en un momento en que un continuo interés y apoyo por la región es vital: los problemas aún por resolver en Centroamérica hacen que la paz sea altamente vulnerable.

La decidida entrega y consagración de los centroamericanos por cambiar el rumbo de sus países a pesar del riesgo y las dificultades es ejemplar, así como lo es el compromiso de estos nueve artistas a trabajar firmemente en la expresión de la verdad. Sus obras reflejan o critican todos los aspectos de la realidad centroamericana, sin quedarse sólo en la violencia, la injusticia o las contradicciones, sino tratando también la riqueza cultural, la dignidad, la religión y hasta la humorística. Producen este trabajo a sabiendas de que será visto por un público mínimo, de que gobiernos como los de El Salvador y Guatemala podrían ver su honestidad como provocativa y por consiguiente punible, y de que tendrán problemas para venderlo. En América Central los artistas que no se acojen al sector comercial y a sus estrechos parámetros permanecen marginados y aislados porque no existe una infraestructura pública que muestre sus obras sin tener en cuenta su viabilidad comercial o que, por lo menos, ejercite un estímulo intelectual con foros para debate a través de eventos y exposiciones. Las galerías comerciales son, entonces, la única vitrina y mientras estos artistas son altamente respetados por otros artistas y directores de galería, el público comprador prefiere el idealismo escapista de las escenas rurales primitivistas o la alegoría del realismo mágico. La tenacidad e integridad que esta situación demanda de su parte, puede verse en las obras mismas, que otros públicos no podrían dejar de reconocer y valorar.

Esta introducción sugiere brevemente las razones de la carencia de museos y galerías de arte nacional en América Central, y pone a los artistas de esta exposición dentro de sus contextos nacionales. La positiva y única experiencia cultural nicaragüense, en los años 80, bajo el gobierno Sandinista y las consecuencias del cambio de gobierno, son discutidas en *La Rendering Invisible of... (Nicaraguan Culture)* del artista y crítico Raúl Quintanilla. En *El Ojo del Huracán* del escritor salvadoreño Armando Herrera, se discute el papel que jugó la cultura durante el intenso conflicto de su país; la curadora Rossina Cazali en su *Guatemala: Dura Historia* hace un breve recuento de los desarrollos del arte contemporáneo en Guatemala durante los últimos treinta años de miedo y

represión. Finalmente, *Resistencia y Represión: Antecedentes de los Conflictos* explica la historia política reciente de los tres países, ya que una noción de su historia contribuye a la mejor comprensión del trabajo artístico.

* * *

Mientras grandes pinturas y objetos artísticos eran acumulados en Norte América por Barnes, Frick, Rockefeller, Guggenheim y otros, a principios de siglo, muchas de las cuales más tarde se unirían a las colecciones del Museo de Arte Metropolitano y al Museo de Arte Moderno de Nueva York y otros museos nacionales, las naciones de América Latina permanecían relativamente desindustrializadas. Aunque las oligarquías terratenientes eran económicamente poderosas, nunca fueron capaces o se involucraron suficientemente para participar en ese mercado. Las primeras escuelas de arte sólo fueron fundadas durante los años 20 y 30 por un puñado de artistas que había estado en Europa a comienzos de siglo¹. En general, ellos habían absorbido el modernismo temprano de la segunda mitad del siglo 19, en vez de los movimientos de vanguardia como el Cubismo y el Fauvismo que ya habían emergido para ese entonces. Regresaron a sus países con el entusiasmo y energía requeridos para empezar las escuelas y conseguir los fondos estatales necesarios para hacerlo. Una educación de influencia europea ganaría mayor prestigio a los ojos de la clase dirigente quien todavía consideraban lo español (y por ende lo europeo) como su patrimonio cultural. Mientras acogieron la modernidad (aunque de forma moderada), mirando siempre hacia Europa, lo hicieron a expensas de las culturas nativas, las cuales fueron ignoradas y despreciadas como inferiores, por las eurocéntricas clases dirigentes.

Los artistas no empezaron a experimentar por fuera de las convenciones del realismo, si no hasta los años 50 y 60², cuando la expansión de la tecnología y la industrialización generaron una creciente clase media, así como el incremento de las vastas disparidades en la distribución de la riqueza. Los años 60 vieron surgir grupos de artistas con una conciencia política tales como Praxis en Nicaragua y Vértebra en Guatemala³. Pero en la medida en que crecía la inestabilidad política, cualquier intento por apartarse de lo convencional era mirado como potencialmente conflictivo, y casi todo el apoyo a las escuelas de arte, o la educación en general, fue retirado. (Los militares en El Salvador cerraron la Universidad Nacional en 1972 y en 1976, luego otra vez entre 1980 y 1984 cuando ocuparon su sede causándole daños por 20 millones de dólares). El momentum en el arte era vigilado y cualquier desarrollo tenía que ser cauteloso.

El apoyo estatal del arte y la educación fue también bajo debido a la falta de recursos. Como en todos los países del tercer mundo, estos gobiernos llevan todavía las cargas de la deuda externa, la inflación, la pobreza y el desempleo. Como si fuera poco, las guerras en Guatemala, Nicaragua y El Salvador han devorado desproporcionadamente los fondos estatales, exacerbando aún más la precaria situación de las artes. El presupuesto para la enseñanza del arte se encuentra en el nivel más bajo de la historia (con el mínimo de profesores y la más baja motivación), y las colecciones privadas cedidas al estado, han sido abandonadas por falta de interés o apoyo financiero. Se debe subrayar aquí, que el gobierno Sandinista de Nicaragua fue una excepción a la regla. Este gobierno apoyó un programa cultural supremamente activo que (como describe Raúl Quintanilla) investigó y promovió la cultura nacional hasta que la guerra de los Contras agotó por completo sus recursos. Sus frutos todavía luchan por sobrevivir bajo el presente gobierno, cuyo compromiso con las artes quedó demostrado cuando el alcalde de Managua cubrió con pintura gris casi todos los murales de la ciudad⁴.

A falta de museos y otras actividades culturales, la televisión se ha convertido en el medio principal de recreación y la escasez de canales nacionales ha hecho que una gran cantidad de hogares reciba televisión por cable de los EE UU. Así, las películas, noticieros, programas de variedades y publicidad de EE UU penetran los hogares, llenando con su cultura consumista el vacío de la deprimida cultura nacional. La mayoría de los centroamericanos con medios para viajar, van de compras a los omnipresentes malls de Miami, pero no a visitar los museos de Washington o Nueva York. El consumismo es un refugio a la cruda realidad sufrida por la mayoría de los centroamericanos, y la pintura como adorno puede también ofrecer un escape a esta carga. Los artistas que en sus obras hablan de la realidad, usando un lenguaje visual que rompe con lo convencional, no son favorecidos por una clase media, cuya educación en el arte es circunstancialmente limitada y que, se incomoda al ser confrontada de alguna manera.

Todo esto ha conducido a lo que la artista nicaragüense Patricia Belli ha llamado "el intolerable buen gusto de la burguesía". El arte 'contemporáneo' preferido es una versión de los movimientos y los artistas que surgieron en los años 60 y 70. Dentro de su familiaridad han venido a representar el orgullo de la cultura 'nacional', y una exhausta oferta de originales clama por una amplia oferta de imitaciones. En Nicaragua los artistas más respetados son los de la generación de Praxis, cuya semi-abstracción ya ha perdido la agudeza de los primeros trabajos, pinturas más crudas y sombrías (fig. 1). Hay también un firme mercado del primitivismo, el cual imita las pinturas idealistas hechas en la isla de Solentiname a fines de los años 60 y 70 (fig. 2)⁵. Una gran parte de la pintura primitivista que se produce ahora, fuera del contexto histórico y en ambientes urbanos carece de la sinceridad y espontaneidad de los primeras obras. Tanto estas obras como las de Praxis ofrecen un vínculo nostálgico para los nicaragüenses que vivieron en Miami durante los años 80 y que han regresado a Nicaragua recientemente. Además del paisajismo, la naturaleza quieta y las figuras, el arte más cotizado en Guatemala es el de Elmar Rojas, quien aunque fue parte del grupo Vértebra, dejó de ser un testimonio crítico desde antes de 1980. Sus obras (fig. 3) 'recapturan' el realismo mágico del mexicano Rufino Tamayo, o del peruano Fernando de Szyszlo y él tiene ahora su propio grupo de seguidores. Ciertos artistas usan temas indígenas Mayas como 'motivos' en pinturas idealistas y decorativas (fig. 4). En vez de honrar la cultura Maya, como dicen, parece que inconcientemente la explotaran para producir un arte 'folklórico' más comercial que ignora la vida que tienen que soportar los indios guatemaltecos. Las galerías de San Salvador muestran las obras de Praxis y Elmar Rojas, junto con sus respectivas versiones locales y arte 'folklórico' salvadoreño por el estilo.

Los años de formación de los artistas en esta exposición fueron los peores períodos del conflicto, a fines de los años 70 y durante los 80, cuando participaron en las batallas ideológicas en disputa. Los cambios durante los 90 han probado que tanto regional como globalmente, esas batallas están agotadas. Las ideologías y convicciones se han diluido. Con todo, mientras casi todos los más jóvenes están desilusionados y son indiferentes – interesándose sólo por producir un arte que se venda – los más viejos (entre 37 y 48 años) no se contentan con escapar de sus realidades; continúan reflejando y criticando, mientras investigan y proyectan su cultura nacional. Han tenido que hallar otros mercados, venderle a amigos, diplomáticos extranjeros, o fuera del país (con la ayuda de Galería Sol de Río en Ciudad de Guatemala y el Laberinto en San Salvador, las únicas que hasta ahora muestran obras diferentes al tipo comercial). Algunos enseñan de tiempo completo, otros han iniciado su propio proyecto 'alternativo' como el grupo Arte Facto de Nicaragua, que publica una revista de arte del mismo nombre y organiza exposiciones ocasionales. De esta manera, los artistas retienen su independencia, y las obras son evidencia de un compromiso decidido en la búsqueda de formas visuales para sus voces creativas e intelectuales.

- 1 En Guatemala la Academia Nacional de Bellas Artes fue fundada en 1920 por Rafael Rodríguez Padilla (hoy Escuela Nacional de Artes Plásticas Rafael Rodríguez Padilla). El pintor español Valero Lecha fundó la Academia Valero Lecha en 1935 (que cerró en 1968). En Nicaragua la Escuela de Bellas Artes fue fundada en 1939.
- 2 En Nicaragua, este desarrollo fue liderado por Rodrigo Peñalba quien se convirtió en director de la Escuela Nacional de Arte a su regreso de Europa en 1948.
- 3 El grupo Praxis, formado en 1963 con ideología anti-somocista. Aunque oficialmente fue desintegrado en 1966/67, su galería permaneció y ejercieron una fuerte influencia sobre las nuevas generaciones de artistas. Después de la Revolución, Praxis se convirtió en el nombre de la galería de la Unión Nacional de Artistas, que aun existe hoy. El grupo Vértebra tuvo una orientación política semejante y se desintegró a los pocos años. Ver el ensayo de Rossina Cazali: *Guatemala: Dura Historia*.
- 4 Muchos de los murales pintados en los años 80 por todo Nicaragua fueron hechos por las brigadas internacionales de solidaridad con la revolución. Vinieron de Chile, Panamá, Italia y EE UU, por ejemplo, e involucraron la participación, tanto de artistas profesionales nicaragüenses, como de toda la comunidad. Entre los que se pintaron en Managua estaba el famoso *Mural a la Mujer* del artista nicaragüense Alejandro Canales (ver página 60), la *Commemoración del Triunfo Sandinista del 19 de julio de 1979* por el artista nicaragüense Leonel Cerrato (ver página 59) y el mural de 30 metros de largo de la Brigada Chilena, *Historia de América Latina*. La pintura gris usada para destruir los murales fue donada por Fuller-O'Brien Paint Company de San Francisco, California.
- 5 El Padre Ernesto Cardenal (quien más tarde se convirtió en Ministro de Cultura del gobierno sandinista) le dió a una comunidad rural lienzo y pintura pura que expresaran sus vidas dentro del proceso de concientización de la Teología de la Liberación. Muchas de éstas pinturas fueron destruidas cuando la Guardia Nacional de Somoza atacó las comunidades en los años 70.

El trabajo de los nueve artistas en esta exposición es técnica y formalmente diverso, pero es todo intenso tanto a nivel visual como temático. Esto no es una coincidencia, dada la historia política y cultural que ha afectado y aún afecta la gente de El Salvador, Guatemala y Nicaragua.

Los collages con grabados de madera en los libros hechos por el artista guatemalteco Moisés Barrios, consignan la historia represiva de Guatemala con más fuerza que cualquier página escrita. En *Mujeres* de 1992, los retratos impresos sobre documentos oficiales antiguos – usualmente títulos de propiedad – son testimonios silenciosos de la lucha por el derecho a la tierra y el sufrimiento padecido por la población indígena, en donde casi todas las madres han perdido sus padres, esposos e hijos. Barrios, rinde homenaje a estas mujeres, cuya fortaleza en organizar y exigir justicia, ha sido vital para el movimiento popular de Guatemala. *El Combate*, en donde dos boxeadores realizan una pelea sin fin, al parecer, ignorantes de su objetivo, sugiere la fatiga y la guerra interminable. Cubiertas sus cabezas por bolsas de papel, o máscaras de la muerte, difícilmente ven al contendor. En otra imagen, los movimientos de los boxeadores son siniestramente dirigidos por un titiritero que no se ve. Las ocho imágenes lastimeras de aves muertas sobre las embetunadas páginas de la *Historia Natural de Guatemala* son una elocuente metáfora de la dura historia de su país¹. En *Niña Guatemala*, imágenes de monos balanceándose en las ramas o mirando burlescos al observador, aluden a las connotaciones de lo 'primitivo'. El título del libro es tomado de un poema que el famoso revolucionario y poeta cubano José Martí, dedicó a una mujer guatemalteca con quien tuvo amores, y que murió de tristeza, años más tarde, cuando Martí regresó a Guatemala casado con una cubana. Para Barrios, la joven mujer representa la vulnerabilidad de Guatemala, un país cuyo desarrollo está en su infancia y del cual se puede abusar fácilmente. Barrios ha admirado el arte gráfico de Munch y de expresionistas alemanes como Kirchner y Heckel desde que descubrió su trabajo hace casi veinte años. Disfruta las técnicas de impresión manual y la calidad rústica del papel, también hecho a mano. Mientras estos libros demuestran al público de Guatemala que el arte no necesariamente tiene que involucrar pintura al óleo y lienzos, irónicamente señala que ellos lo califican a él de 'artista del tercer mundo' para 'espectadores del primer mundo'.

En su instalación: *Total: no pasa nada*, Erwin Guillermo alude al primer verso del poema *Sangre en el Paraíso* del poeta guatemalteco Manuel José Arce, escrito hacia 1964. Guillermo reproduce el poema en la base y en la pared detrás de la escultura. En el poema, Arce se refiere a la bomba atómica, la guerra del Vietnam, las hostilidades entre Egipto e Israel y a las miles de muertes en Guatemala. Continúa así:

"Dicen los médicos que el cuerpo tiene,
 más o menos, la suma de seis litros de sangre,
 que si uno pierde tres,
 nada,
 se muere.
 Total:
 no pasa nada:
 de veinticuatro millones quinientos mil seiscientos ochenta y cuatro
 se han derramado apenas
 tres litros:
 total: no pasa nada."²

En la pequeña mesa de madera atravesada por machetes oxidados – herramienta esencial para la agricultura – Guillermo evoca intensamente la violencia que ha prevalecido en los campos guatemaltecos por más de treinta años. Esto es resaltado por las planchas de concreto con forma de tumba y el rojo intenso de las flores 'aves del paraíso'. La mesa se parece a las halladas en casas de campesinos, usadas a menudo en pequeños altares, llenas de crucifijos, flores, velas y cuadros de santos. Guillermo la describe como "un homenaje a los caídos, pero también, como una señal de pureza, por la blancura... los machetes son usados, no tanto como agresión, si no como defensa." Guillermo es principalmente un pintor, y *Total: no pasa nada* fue hecha para la exposición *Indagaciones*, curada por Rossina Cazali en abril de 1994³. Como proyecto de instalación y performance, le brindó una



Erwin Guillermo

oportunidad especial para experimentar sin las presiones comerciales. Esto lo entusiasmó a explorar con una estética más cruda y directa, un tema y una emoción, que han sido difíciles de articular en su pintura. El poderoso impreso *Sangre en el Paraíso* fue hecho después de la instalación.

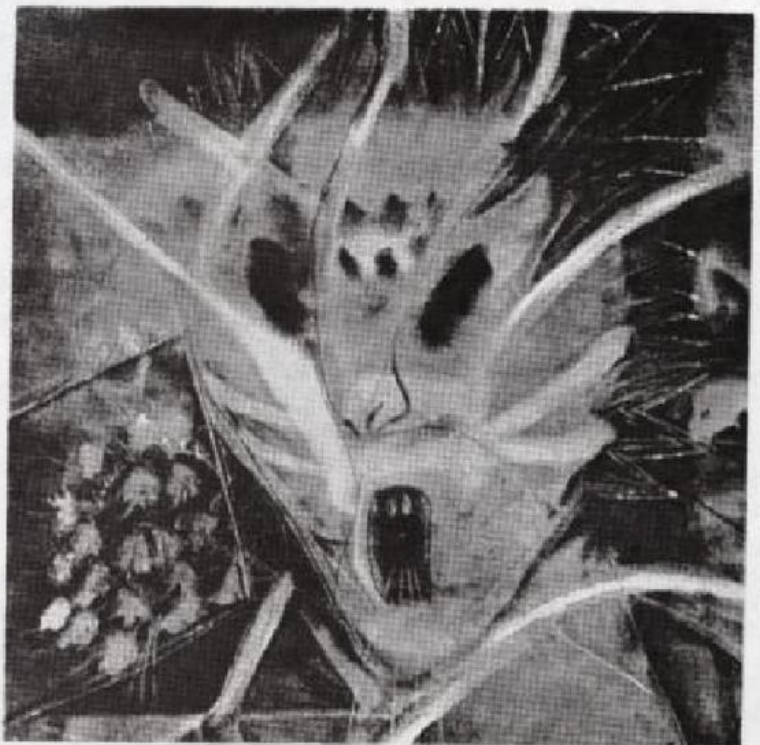
Luis González Palma hace una obsesiva referencia a las vidas que se han perdido en Guatemala. Las plantas de los pies están cubiertas con cera en *Ora pro nobis*, una oración en latín recitada frecuentemente y que finaliza con un estribillo traducido más o menos como 'ruega por nosotros, ahora y en la hora de nuestra muerte'. En un segundo trabajo, el destino que ha de ser leído en las palmas de la manos cubiertas con cera, es revelado en su título: *La vida de un pueblo muerto*. Cuando se ilumina de cerca, la cera se calienta para derretirse, produciendo la impresión de estar ardiendo. Estos trabajos son, quizá más emotivos, ahora cuando los periódicos reportan con más frecuencia la exhumación de tumbas clandestinas. La lóbrega intensidad de estos trabajos hacen contraste con tres retratos: *La Coraza*, *El León* y *El Casco*. Estas fotografías forman parte de un trabajo sobre el tema del coraje, encargado a González Palma durante una residencia en el Chateaux Beychevelle en Francia. Una mujer y dos hombres indígenas llevan un casco, una coraza y una piel de leopardo – símbolos tradicionales de valor en el arte europeo (aún cuando aquí la piel del león ha sido sustituida por la de leopardo). Pero el origen europeo de esta parafernalia es trascendido o, quizá ridiculizado por el profundo sentimiento de identidad cultural reflejado en el rostro de los modelos, que miran intensamente al observador, transmitiendo el sentimiento de dignidad de un pueblo orgullosamente consciente de sus raíces indígenas, y decidido a resistir la destrucción de esas raíces. Las imágenes color sepia de González Palma son fotografías en blanco y negro pintadas con betún, lo cual no sólo les da un aire de nostalgia sino también el color ocre inherente a Guatemala: "Desde la época prehistórica, el ocre ha sido el color fundamental de las cerámicas y los templos. Después, en la arquitectura barroca colonial, tanto en la pátina de la pintura... Llegué a ver esos tonos en mis recorridos por las iglesias, en los altares ahumados por las velas"⁴. La impresión de estas iglesias y su educación religiosa han influenciado su trabajo: "Estudí en un colegio Marista en el que te enseñaban a amar a la virgen, pero siempre se trataba de una virgen con rostro europeo, rubia y de ojos azules, a pesar que el nuestro es un país de mestizos. En parte mis fotos surgieron precisamente de una intención de explorar el amor a una virgen indígena"⁵.

Un intenso color terracota, con púrpura y negro, también es predominante en las acuarelas de Isabel Ruiz. Sus trabajos llenos de textura, son un documental surrealista del dolor y el miedo en Guatemala. Las figuras amorfas – animales híbridos, algunos mitad humanos, mitad bestias – las calaveras y los esqueletos habitan un oscuro mundo de espacio indeterminado, con trozos de fotografías como recuerdos del mundo viviente. La mayor parte de los trabajos en esta exposición forman parte de la serie 'Historia Sitiada', título que se refiere a la historia brutal que ha sido escondida, y sólo recientemente ha sido descubierta: "En Guatemala hay un aparato oficial para decir que las cosas van maravillosamente y quién sino un artista puede decir lo contrario". Ruiz explica que es atraída por este mundo subterráneo en contra de su voluntad. "Cuando me siento a pintar yo no intento pintar la muerte. Pero cuando estoy en frente de un papel blanco para llenar, siento miedo, pánico de todos los demonios, me da una angustia terrible y es un miedo que morirá conmigo, porque yo crecí con él. Por tanto me debo deshacer de este miedo, arrancarlo de mí y me pongo a trabajar con la intención de llenar el espacio, con un deseo de escaparme de él, pero en lugar de hacerlo, me sumerjo más en él." En algunas ocasiones las imágenes son cortadas dentro de la pintura, y el papel es roto o perforado en algunos sitios. Esta especie de 'asalto' contra la obra es parte del proceso creativo que Ruiz escribe como un proceso de liberación. Dice ella que enmarcar el trabajo "es como enjaularlo. No quiero que el trabajo pierda su libertad, y si la pierde, también yo la pierdo. Siento que el trabajo debe respirar de la misma manera que yo lo hago."

Formas oscuras como demonios también habitan las pinturas del artista nicaragüense Alfredo Caballero. El también estudió en una escuela católica y aunque no es católico practicante, su convicción espiritual es muy profunda. Se refiere al catolicismo como una "cultura de sufrimiento", lo cual se refleja claramente a través de su obra. *El Tormento de Cristo* es un ejemplo elocuente. Pero también es evidente en esta pintura, y de manera más inequívoca en *El Descontento* y *Frisa*, su deseo de pintar el lado más oscuro de la naturaleza humana, que según él, la gente es reacia a reconocer dentro de sí; y que ha empeorado por la violencia y sufrimiento experimentados en Nicaragua durante tantos años. "Todos tenemos rincones oscuros en nuestros espíritus, tenemos



Luis González Palma
El León, 1994
Fotografía pintada



David Ocoón, 1993



Alfredo Caballero
Espíritu, 1990
Oleo y spray sobre formica

David Ocoón
Estampa de San Sebastián, 1994
Oleo/tela



inconciente colectivo, miedos similares, y a mí me gusta mostrarle a la gente que esa es una parte de nosotros que no podemos negar, y que cuando la reprimimos se manifiesta en ejércitos y corrupción, y en la forma como el hombre trata a la mujer... Me gusta mostrar contrastes porque están en nosotros, no se puede tener lo bello sin lo feo, lo bueno sin lo malo." Sus temas sombríos y religiosos están fuertemente influenciados por los estilos de Velásquez y Goya, a quien Caballero reverencia por su 'magia', su 'profundidad' y la 'presencia' de las figuras. Cualidades que según él, han desaparecido con el modernismo, exceptuando algunos ejemplos como Bacon, Keiffer y Clemente. Pinturas tales como *Espíritu* y la serie de los *Angeles*, dibujos al óleo y arena muestran claramente su afinidad con los maestros de los siglos XVI y XVII. Después de terminar su maestría en Bellas Artes, en Wisconsin en 1984, Caballero se trasladó a New York donde residió hasta el 91. La brutalidad y decadencia del Lower East Side de Manhattan, donde vivió, afectó su trabajo en la misma medida que el ser Nicaragüense y su admiración por los maestros españoles. Como latino y como pintor figurativo fue doblemente marginado del mundo artístico neoyorquino. Pero no podía trabajar de otro modo, al considerar el óleo como el mejor medio para la expresión del espíritu: "hay algo que sólo la pintura al óleo tiene; puede volverse cualquier cosa y el sistema nervioso humano puede reaccionar ante ella" y su belleza reside en el hecho de que "la imagen desafía las explicaciones, no porque no la podamos entender, sino porque uno la siente, una sensación que se tiene, una experiencia".

Mientras Alfredo Caballero pinta el claroscuro y el barroco fantástico de los maestros españoles, los colores brillantes y las formas gráficas pintadas por David Ocón reproducen la imaginería religiosa de América Central. *Santo Sepulcro de Acayapas, Estampa de Sebastián, Cristo en la Procesión del Silencio y Cristo en la Capilla de Animas, Grenada*, pintados con intensos púrpuras y amarillos, muestran a los santos y a Cristo luciendo largas túnicas y pelucas, rodeados por velas y flores. Tales figuras y decoraciones se encuentran en cajas de cristal y altares en todas las iglesias, y son llevadas sobre carrozas el día de la procesión del Santo Patrono, también se ven en cuadros en las paredes de las casas; figuras con expresiones de pureza y dolor exageradas. Estos cuadros son producidos en los más variados tamaños; algunos, de colores chillones muestran las llamas del infierno o los ángeles del cielo y son vendidos a la salida de toda catedral. En medio de la baránda en América Central, muchos hallan consuelo o ganancias en estas imágenes de sufrimiento. La interpretación que hace Ocón de este tipo de Kitsch religioso, que él recuerda con nitidez desde su niñez enfatiza la atracción e influencia que ejerce. La inclusión de este Kitsch en 'las bellas artes' es ahora de lo más pertinente cuando el arte, definido por el mercado, ha sido confinado otra vez dentro de parámetros estrechos y convencionales⁶.

En las pinturas confrontadoras de Antonio Bonilla, la cultura popular salvadoreña es mezclada con el estilo satírico del pintor dadaísta alemán Grosz y con la pintura medieval de Bosco y Breugel, artistas fuertemente admirados por Bonilla. En sus pinturas es visible el estilo de los retablos policromados salvadoreños y las rústicas figuritas de barro hechas para los pesebres hogareños como lo ilustra excelentemente en esta exposición: *Pompas Fúnebres*. Estas figuritas pintadas se venden cada navidad junto a personajes míticos precolombinos, como 'siquonabas' - demonios o brujas - y sus retoños, los 'cipitios', y junto a gente ordinaria del pueblo (en que se ha incluido últimamente guerrilleros con bandas rojas). La tosquedad de este estilo ha sido usada por Bonilla para transmitir la naturaleza grotesca de su tema: La corrupción y la crueldad que han dominado a El Salvador, la codicia y la lujuria, la crueldad y el dolor. *El Son de El Salvador* es la imagen inexorable de un joven bailando con la muerte. Bonilla describe *El Extraño Sueño de la Virgen Motilona* como una "búsqueda de la esencia del ser salvadoreño": La vegetación lozana, la 'virgen' azul enbrujada a punto de ser violada por un bruto con lengua de insecto y los lujuriosos oficiales uniformados; una pintura rara y enigmática. Pero quizá la imagen más inquietante es la de las *Candidatas para las Fiestas Patronales de Ayutuxtepeque en Honor a San Sebastián Mártir*. Con motivo de la celebración de las fiestas Patronales de Ayutuxtepeque, un pueblo en las afueras de San Salvador, Bonilla fué invitado como jurado a un reinado de belleza. Esta "mala copia del flamante espectáculo del primer mundo" lo divirtió y también la incongruencia entre el espectáculo y el motivo de celebración para conmorar el día del Santo Patrón de Ayutuxtepeque, el torturado mártir de San Sebastián, cuya estatua encabezaba el desfile. La pintura retrata esta absurda yuxtaposición, sin embargo, la estatua se ha tornado humana, y como el cuadro de David Ocón sobre San Sebastián, el sufrimiento del Santo es muy real. Las despreocupadas mujeres están representadas como descorazonadas y vanas, y los colores chillones

reflejan la falta de gusto del concurso. Hay dolor e ironía en este trabajo característico de Bonilla, una ironía que muchos Centroamericanos flexiblemente ven como humorística.

La escultura de Aparicio Arthola es igualmente dura en su retrato de la humanidad. Arthola habla poco sobre su trabajo, pero esto lo hace por sí mismo. El artista se considera expresionista y tiene una inaplazable necesidad de captar y criticar al mundo que lo rodea. Y es áspero el mundo que vé. Trabaja sumamente rápido, su gran estudio en la Escuela Nacional de Belles Artes en Managua, donde es profesor, está lleno de sus pinturas y esculturas. Su estilo es ecléctico: emplea ingeniosamente objetos encontrados – retazos de vestidos, un pedazo de cadena, pernos y tornillos, cajas de lata – que incorpora a sus esculturas hechas en cemento fundido o madera. Sus obras en cemento fundido son pintadas en colores fuertes y a veces chocantes. La mujer en *Piridostigmine No Hay* está inválida porque el hospital carece de la medicina necesaria para curar su enfermedad. Otra mujer está encadenada a la base de la escultura, y la flaca y martirizada *Concubina* lleva un montón de ropa para lavar: un duro llamado de atención sobre la posición dependiente que todavía ocupa la mujer en las sociedades machistas de América Central. Las esculturas en madera encillamente son talladas al estilo 'primitivista'. El *Militar* tiene una expresión distorsionada por la intranquilidad y desconfianza. *Tiempo y Noche* son más reposados, aunque también transmiten la melancolía que informa gran parte del trabajo de Arthola.



Aparicio Arthola

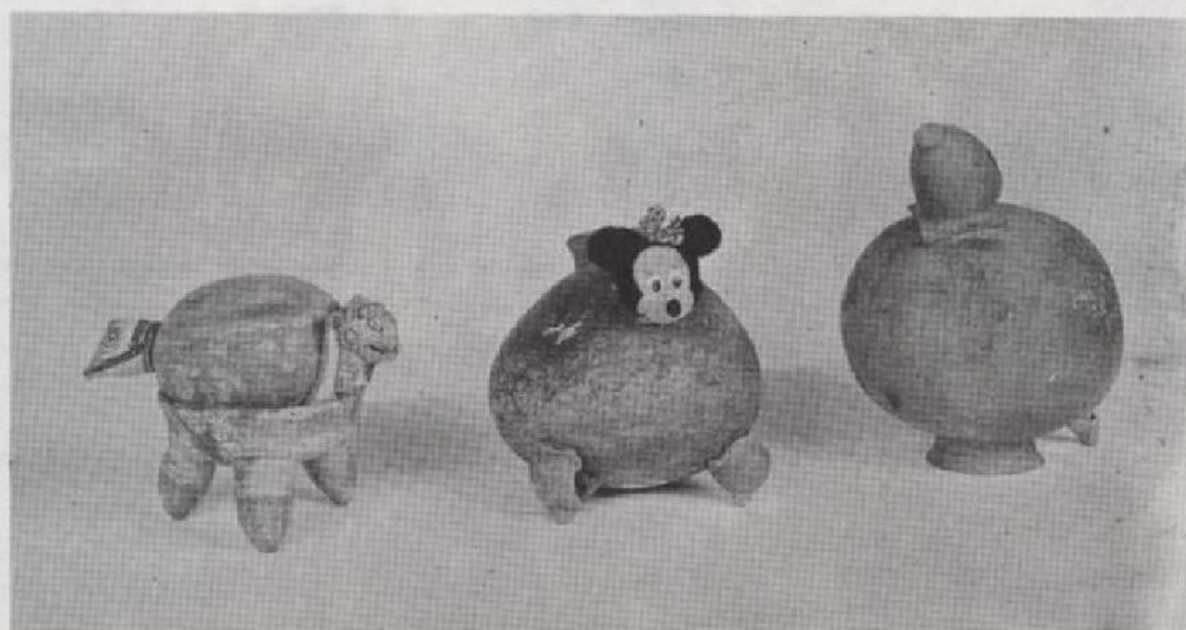


Aparicio Arthola
Concubina, 1990-94
Cemento pintado

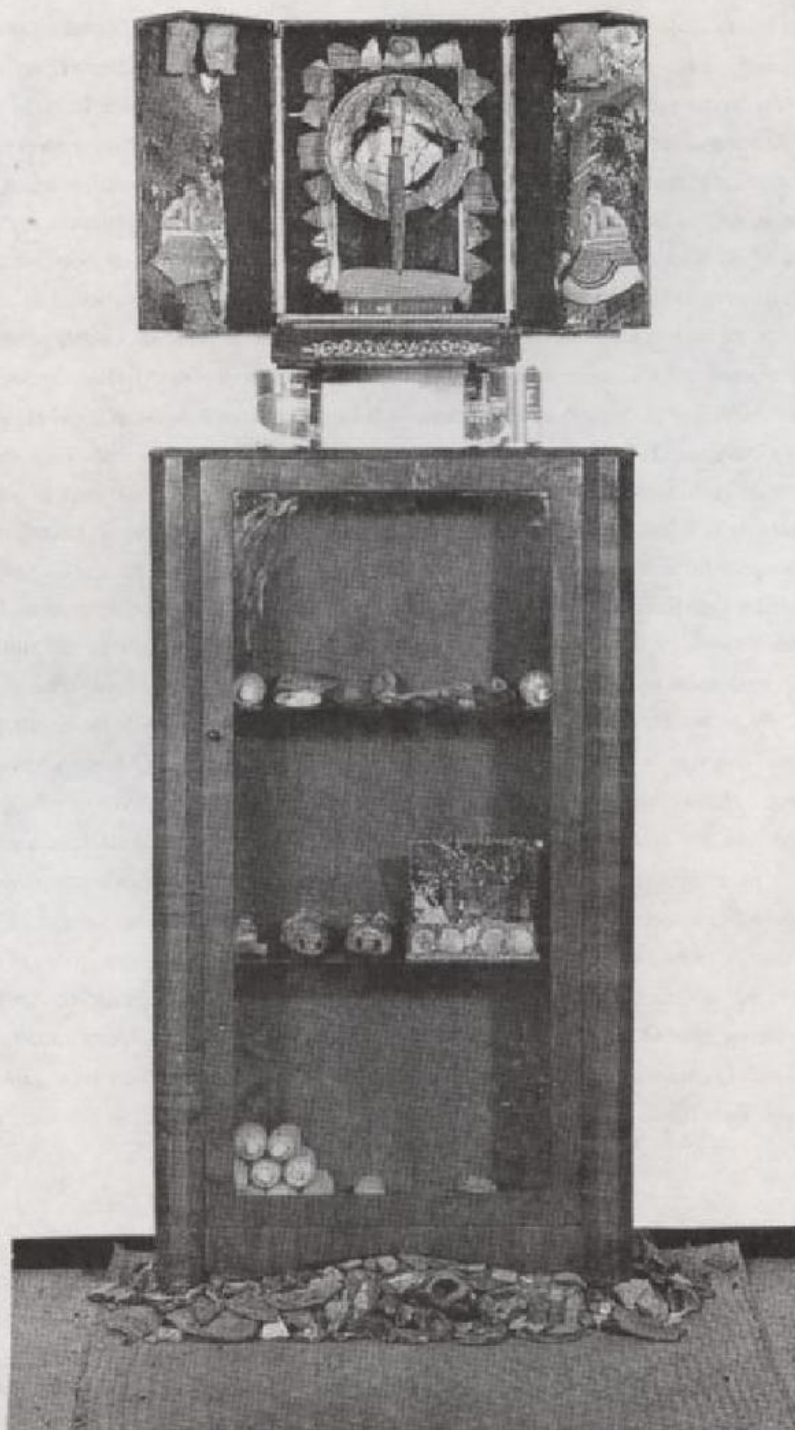


Aparicio Arthola
Piridostigmine No Hay, 1991
Yeso, pintura, hierro

Los ingeniosos títulos de los montajes de Raúl Quintanilla juegan con las palabras intensificando el sentido enigmático de sus obras, que aluden irónicamente a las nociones de identidad e historia. En *Letum non omnia finite* (*Encruento entre dos mu(n)dos*), un trabajo de múltiples facetas, un gabinete despliega una impresionante colección de objetos. Pedazos de cerámica pre-colombina cumplen el crudo papel de adornar los bordes de un espejo – símbolo de vanidad y frivolidad – y en el proceso son saqueados de su historia así como de su valor cultural. Una mazorca ‘sangrante’ es maniatada entre un puñal, la causa de su herida, y una biblia. Dos querubines rafaelescos, de piel blanca y mejillas rosadas, miran plácidamente. Es una dolorosa acusación del papel jugado por la iglesia en la estrategia de los colonizadores. Debajo del gabinete yacen los productos de negociación: las latas de maíz tierno Del Monte, revendidas a quienes lo han producido en Nicaragua. Estas latas a su vez, están encima de un ‘gabinete de curiosidades’ – la colección de objetos antiguos del etnólogo. Los gabinetes están colocados sobre petates, esteras típicas, para delimitar un espacio que el espectador se siente tentado a violar, y si lo hace ve su propio reflejo. *Letum non omnia finite* es más o menos ‘Descanse en Paz’ en latín. Es el trabajo un monumento a la historia colonial de Nicaragua? Ha sido esa historia enterrada para siempre? El verso de Quintanilla sugeriría lo contrario. En la segunda parte del título, uno tiende a leer, ‘Encuentro entre dos Mundos’ como si un error de mecanografía hubiera errado la ‘r’. Así haría referencia a la tan mencionada frase usada en el aniversario de los 500 años de la llegada de Colón a las Américas. Pero la palabra del título es ‘Encruento’, o sea: sangriento. Y al descartar la ‘n’ de mundos, queda: mudos. El significado del título cambia por completo. *El sueño de la razón produce monstruos* – toma su título de uno de los aguafuertes de la serie de Goya titulada Caprichos, colección de visiones fantásticas – fantasmas, brujas y fetiches animales. El viaje de Colón trajo a las Américas el caballo, que en la escultura de Quintanilla está ‘vestido’ con pedazos de cerámica volviéndose un monstruo híbrido. Lo mismo pasa con el desnudo ‘clásico’ femenino, colgado al revés en *Como dice que dijo* (*Belleza en movimiento sólido*), cuyo título se refiere a la imprecisión de las re-interpretaciones. En *Identi-dada* las piezas rotas han sido re-ensambladas para producir objetos extraños e incoherentes – prueba del etnólogo demasiado concienzudo o, a un nivel siniestro, de un gobierno cuya política cultural o, su falta de ella, puede corromper la cultura nacional: entra Mickey Mouse. *Bye-Bye Honey Pie* (*Sandino's Oblivion Express*) hace una referencia específica a la caída del gobierno Sandinista y a su politiquería desde entonces. Un libro texto sobre Sandino perforado por nueve clavos torcidos que lo atraviesan de lado a lado. Nueve comandantes asumieron la dirigencia una vez que el Frente Sandinista de Liberación Nacional tomó el poder el 19 de Julio de 1979. Fotos de la celebración de ese día se reflejan en el espejo sobre el cual descansa el libro. En un lado cuelga un retrato ajado de Sandino. En el otro, el código numerado de un supermercado con los colores del FSLN enmarcado, con el irónico comentario “No te des por aludido compañero”, escrito debajo. Quintanilla prospera en la ironía, sin embargo ello no – desdice de la encantadora belleza de trabajos como *Letum non omnia finite* o *Sin Título: Sin Esperanza* (*Presagios*). Estos trabajos como tantos otros de la exposición, trascienden completamente su significación específica llegando a ser poderosas obras de arte.



Raúl Quintanilla Armado
 Identidad, 1993
 Técnica mixta



Raúl Quintanilla Armijo
 Letum non omnia finit (Enorruento entre dos mu(n)dos), 1993-94
 Técnica mixta

- 1 De manera más concreta, el libro puede referirse al desastre ecológico causado por la destrucción de los bosques guatemaltecos dada la extrema escasez de tierra y el desarrollo insostenible. Entre las especies en vía de extinción en Guatemala, está el quetzal, emblema nacional, ave tropical que habita la selva del Petén. El quetzal también da su nombre y aparece en la moneda de Guatemala.
- 2 La versión inglesa es traducción del autor.
- 3 Indagaciones en la galería Sol de Río, Guatemala, abril 12-23, 1994.
- 4 Entrevista de Josune Dorronsoro con el artista, noviembre 1993. Publicada en el catálogo de la exposición Angeles Mestizos, Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela, 1994. Versión inglesa traducida por el autor.
- 5 Ibid
- 6 Ver Introducción y *The Rendering Invisible of ... (Nicaraguan Culture)*.

Traducido del inglés por Jaime Flórez



Una de las potencialidades benignas o malignas de la violencia es provocar el conocimiento u ocultar las tragedias sociales de los pueblos.

Fue hasta finales de 1979 que gran parte de la comunidad internacional adquirió conciencia de la existencia de El Salvador, pequeño país situado en la América Central. Durante más de 10 años El Salvador fue noticia internacional: las grandes agencias noticiosas informaban continuamente sobre la salvaje represión que contra el pueblo salvadoreño desencadenaron y ejecutaron el ejército, las fuerzas de seguridad y los escuadrones de la muerte, así como la resistencia popular y la guerra de guerrillas.

Anteriormente a la guerra El Salvador casi era un país inexistente. Algunos lo identificaban como una región integrada a México, como una república bananera o lo confundían con Salvador de Bahía, Brasil. Otros lo unificaban con una América Latina monocultivista, feudal, plétórica de junglas, terratenientes y campesinos miserables e ignorantes; como el traspaso de los Estados Unidos de América, la región con buenas playas, un sol encantador y hombres capaces de hacer arder a la mujer más fría.

Hacia fines de la década de los cincuenta el Buen Dios dio el campanazo: por la triunfante Revolución Cubana supimos de nuestra existencia y posibilidades, se rompieron mitos políticos y culturales, se alebrestó al mundo exterior y se abrieron cauces para que América Latina entrara al concierto internacional.

Pese a que la mirada externa tendía a fijarse en la violencia, liberadora pero siempre violencia, fue la cultura y específicamente el arte y la literatura los que se encargaron de mostrar que América Latina también tenía cerebro y corazón. Si bien, anteriormente, en reducidos círculos académicos y culturales se conocía a los muralistas mexicanos, a un par de premios noveles literarios, a un ave rara llamado Rubén Darío, fueron los escritores (Borges, García Márquez, Octavio Paz, Vargas Llosa, Carpentier, etcétera.) los que emboscaron y cautivaron al gran público universal.

La vida en El Salvador también se encabritó: los sectores democráticos y revolucionarios entraron en una relación dinámica con las masas, los intelectuales y los artistas se entusiasmaron e hicieron suyas y recrearon las ideas filosóficas, sociológicas y estéticas; la novela y el teatro europeo, la literatura latinoamericana y la poca poesía norteamericana, en fin la cultura universal, tomaron plaza en El Salvador.

El optimismo era rebosante: Máximo Gorki coexistía con Ionesco y Becket. Sin vacilación se nacionalizó a la llamada generación del boom. Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Juan Carlos Onetti, Augusto Roa Bastos, y otros figuras importantes. Cada vez que Fuentes o Cortázar invadían el mundo, se celebraba y los artistas salvadoreños se sentían representados.

Tomando en cuenta que en esta publicación Joanne Bernstein escribe sobre la historia moderna de El Salvador, solamente se mencionará que durante las décadas de los sesenta y setenta en el país se profundizaron y estallaron los grandes conflictos sociales. En esos mismos años se organizaron las fuerzas guerrilleras y en 1980 se inició la guerra civil abierta que duraría por más de 10 años.

En El Salvador las clases dominantes siempre despreciaron la cultura. En forma seria y continuada, el fomento y desarrollo de esta no fue parte de su programa político. Por años, por no decir por siglos, los dominantes dedicaron infimos recursos para la educación y la cultura. Es más, con un conservadurismo reaccionario a la cultura le dieron una connotación subversiva. Y es posible que hayan tenido razón: en una sociedad donde campeó el verticalismo, el autoritarismo, las dictaduras militares, la cultura fue en sí una forma de oposición a la deshumanización, a la falta, casi absoluta de los derechos humanos, la justicia social y la libertad. Pintar y escribir sobre la realidad, aún desfigurándola, siempre fue en El Salvador un acto de subversión. En un país donde la miseria ha sido grotesca, hasta pintar una piedra ha sido una manifestación denunciativa; en un país donde la historia ha

Antonio Bonilla
Pompas Fúnebres, 1990
Acrílico/ tela



sido una cadena continua de violencia la cultura ha tenido un definido papel: expresar la alienante realidad, criticar y denunciar las estructuras dominantes, buscar la propia identidad e identificarse con los pobres y sus reivindicaciones. Los artistas, por lo general, han sido de diferentes formas, militantes orgánicos o no de la oposición al sistema.

Entre 1970 y 1980 se estructuró en El Salvador un amplio movimiento cultural identificado con las clases populares. En esta época se masificaron los grupos de teatro, música, danza. Varios pintores y escritores dedicaron su producción a las luchas populares. Los jóvenes artistas como Salvador Juárez (poeta), Rafael Mendoza (poeta), Jaime Quemain (poeta asesinado por los escuadrones de la muerte), Roberto Franco (titiritero desaparecido por la dictadura) y Alfonso Hernandez (poeta muerto en combate), inspirándose en la cultura nacional y universal, decidieron tomar a la obra de arte como un vehículo de concientización y denuncia, como un arma de agitación. Es en esta época cuando aparecen talleres, grupos y organizaciones culturales independientes patrocinados por la Universidad de El Salvador, sindicatos y organizaciones populares. Desde esa época se institucionaliza que todo acto político deberá de tener una parte cultural. Algunos pintores como Camilo Minero, Armando Solís y escritores como Roque Dalton, Manlio Argueta y otros consolidan y difunden sus obras por medio de ediciones de libros, folletos y periódicos clandestinos además de actividades culturales patrocinadas por instituciones populares, académicas y culturales. Permanentemente en centros universitarios, culturales y populares se efectúan exposiciones, recitales de poesía y música, presentaciones de teatro y festivales de arte.

Esta euforia cultural fue cortada de tajo en 1979; el régimen militar inició una represión jamás vista en la historia salvadoreña. El ejército y las fuerzas de seguridad arremetieron contra las organizaciones populares, sus dirigentes, los artistas y la cultura. Determinadas editoriales y locales culturales fueron clausurados violentamente y varios artistas e intelectuales fueron exiliados.

Ante la ofensiva represiva el pueblo se levantó en armas. Los intelectuales y los artistas no vacilaron en ocupar nuevas trincheras, en poner la cultura al servicio de la lucha armada, política y diplomática. Por medio de la cultura se proyectó denunciar las atrocidades de la dictadura y llamar a la incorporación del pueblo a la gesta revolucionaria. En todo acto donde se llamaba al pueblo a incorporarse a la lucha armada los artistas leían poemas, exponían afiches, fotografías, montaban espectáculos musicales y de teatro, en las editoriales de la Universidad de El Salvador y la UCA se editaban libros de carácter revolucionarios.

Hacia 1980-1981 El Salvador se dividió en tres escenarios: en uno de ellos se fundaron los frentes guerrilleros y se demarcaron zonas controladas por la insurgencia; otro era las zonas urbanas y rurales donde el régimen ejercía un relativo control político militar; otro escenario era el exterior donde militantes salvadoreños juntos a nativos de determinados países desarrollaron un potente y amplio movimiento de solidaridad.

En esta misma época los intelectuales y artistas deciden incorporarse al combate por medio de las siguientes opciones: trasladarse a los recién formados frentes de guerra y convertirse en combatientes; quedarse en las ciudades controladas por el gobierno produciendo arte y participando clandestina o abiertamente en actividades políticas y culturales; irse al exterior para dedicarse a la solidaridad y a la promoción del arte salvadoreño.

Con el tiempo, en los escenarios mencionados se desarrolló un movimiento cultural. En los frentes de guerra a la par de las actividades combativas, propagandísticas, organizativas, de salud y producción, los artistas desarrollaban sus propias producciones y montaban permanentemente eventos culturales. Todo motivo, como la victoria en el combate, el inicio del invierno, una fecha importante política, el fin y comienzo del año, un casamiento entre guerrilleros, eran celebrados por medio de actos culturales donde se leía poesías, actuaban grupos de música y los llamados teatrillos. Ocasionalmente también se realizaban concursos de poesía y cuentos; y cuando la situación lo permitía, algunos artistas realizaban giras por los distintos frentes de guerra y zonas controladas por la guerrilla.

Fue el teatro, la música y la literatura las que más se difundieron y desarrollaron en las zonas conflictivas. En las ciudades los artistas se dedicaron a la creación individual y a la formación de un movimiento cultural; en el exterior se fomentó la música relacionada a la solidaridad.

En toda la época de la pura guerra los artistas conceptualizaron a la cultura como otra forma de confrontación cuya misión era la de denunciar al régimen, agitar a la población, expresar el dolor y la lucha. Como nunca se comprendió el valor del arte, que éste era un medio que pintaba palabras y colores de la violencia opresora y liberadora; como nunca se estableció, por medio de los órganos propagandísticos de la revolución (radios, periódicos, revistas, libros) y de forma directa (mitines, cursos, eventos) un vínculo directo con combatientes, campesinos, obreros y estudiantes.

Hay que destacar que un eje fundamental y generalizador del arte y la literatura producido durante el conflicto fue la búsqueda de la paz. En todo momento se planteó la necesidad de la paz. En la realización del primer diálogo entre la insurgencia y el gobierno celebrado el 15 de octubre de 1984 en La Palma, Chalatenango, los artistas salvadoreños estuvieron representados por medio de la Banda Tepeuani quienes ejecutaron canciones rebeldes y ante un público de más de cinco mil personas e hicieron llamamientos a la paz. Cuando se celebró la finalización de la guerra, el 16 de enero de 1992 en la plaza Cívica, en San Salvador, los artistas organizaron un acto eminente cultural con la participación de más de trescientos poetas, pintores, músicos, teatreros, artesanos, fotógrafos y danzantes.

La firma de Los Acuerdos de Paz que simbolizan la finalización de la guerra ha conmovido a la nación y de hecho ha configurado una etapa de transición. La sociedad salvadoreña, todavía en medio de dificultades, tiende a la reconstrucción del país, a la conquista de una verdadera democracia.

Los artistas plantean que la cultura también tienen un determinado papel que jugar en la consolidación de la paz y la democracia, la justicia social y la libertad. La cultura se enfrenta a nuevos retos: el rescate de la memoria histórica, la formación de la mujer y el hombre nuevos, expresar los conflictos del actual salvadoreño.

A nivel nacional e internacional se habla que la revolución negociada y el cumplimiento de los Acuerdos de Paz son ejemplares para el mundo. Políticamente los artistas no saben qué pasará: la transición es compleja y bien puede terminar en la implementación de la democracia o el regreso de la dictadura. De lo que si están claros los hombres y mujeres de la cultura es que ésta seguirá jugando un papel liberador.



Antonio Bonilla
El Nudo, 1994
Acrílico sobre tela

Guatemala, como cualquier país del mundo, no puede sustraerse del hecho de que son muchos los factores que dan pie al surgimiento de momentos creativos diferentes. Sin embargo, en el caso de Guatemala su biografía política ha constituido un peso en el acontecer diario, el cual ha perfilado la sensibilidad y el intelecto. De allí que los acontecimientos políticos contemporáneos de los últimos treinta años hallan marcado de forma singular el contenido de la obra plástica tanto como la de otras manifestaciones artísticas. Al buscar el principio de la herencia de la obra plástica actual no es una casualidad que tengamos que remontarnos hacia los años sesenta donde se reúnen una serie de acontecimientos políticos y sociales que conmovieron el círculo artístico de aquellos días.

A distancia, pareciera que el arte más sobresalientes de la actualidad heredó la preocupación e insistencia por testimoniar los hechos. Frente a las dificultades puramente estéticas que esto podría provocar en la obra plástica, la integridad de estos artistas los ha movido a expresar lo que se piensa y lo que se cree, y a ser portadores de voces negadas por una guerra silenciosa a de resultados monstruosos que ha pesado sobre la conciencia de todos los guatemaltecos y que, hasta hoy, no ha concluido.

La turbulencia política mundial, y el florecimiento cultural en Latin América durante los años sesenta, no pasó de largo por Guatemala. El arte guatemalteco hacia el final de esta década cobró un espíritu de investigación creativo como nunca. Recorrió las diferentes manifestaciones de vanguardia y adoptó las que estaban de acuerdo a sus expectativas plásticas. La primera respondía a una preocupación humanista, particularmente a la forma conocida como 'nueva figuración'.

En Guatemala no apareció de forma tan contundente como en otros países. Sin embargo, algunos artistas asumieron esta nueva forma de expresión plástica como un vehículo para evidenciar o criticar ciertas condiciones de su entorno. La 'nueva figuración' entablaba un discurso del hombre en conflicto con la sociedad tanto como la deshumanización de la gran carrera tecnológica. Entre lo grotesco y lo trágico de sus imágenes fue un canal perfecto para documentar los efectos de la guerra desatada sobre la población civil en Guatemala a principios de la década.

El grupo que llevó la bandera de esta figuración plástica fue el denominado *Grupo Vértebra*. Formado a finales de los sesenta el grupo expresó su proyecto plástico a través de un manifiesto, el primero redactado por un grupo de artistas en el país, el cual pronunciaba: "Situados entre mitos y leyendas, incertidumbres y miedos, la ciencia y la ficción, la técnica y el progreso, la razón y la barbarie. Conscientes de nuestra verdad y la de todos. Internados en el siglo de los infiernos bélicos y la infección atómica. Acompañados todo el tiempo de otros que no han sido...La expresión nuevamente figurativa que practicamos, tiene que ser acusadora y brutal. Protesta con color de juicio cáustico, crítico y cortante. Debe ser apasionada..."

Vértebra planteaba un papel nuevo para el artista, de gran protagonismo y compromiso en el cambio de la sociedad. Sin embargo, tan altas expectativas no llegaron más allá de dos años de trabajo colectivo, y, aunque parezca irónico, la meta de alcanzar posturas críticas, que contribuyeran al cambio de la sociedad no dejó de poner en evidencia cierta ingenuidad. A pesar de la actitud crítica y de oposición al sistema su trabajo no llegó a interesar ni a las clases más populares ni a la burguesía. En general, los artistas tenían una voluntad social pero no por ello facilitaron la socialización de las artes, las cuales quedaron en el transcurso del tiempo dentro de las paredes de las galerías de arte.

Paralelamente a la pintura de 'nueva figuración' surgieron obras de tendencias más internacionales, especialmente bajo la influencia del norteamericano Frank Stella. En esta línea se desarrollaron conceptos de artistas como Luis Díaz y Margarita Azurdia que intentaron romper con el patrón convencional de *pintura-cuadro* que existía en el medio. También se incursionó en las manifestaciones que establecían un contacto diferente con los espectadores, que provocaba la participación activa del espectador, rompiendo su papel pasivo de observador. Bajo conceptos interesantes los montajes ambientales entraron por primera vez al espacio de las galerías y acontecimientos y aislados, que aludían a los 'happenings', hacían sentir que el arte se transformaba definitivamente y se hacía moderno.

Moisés Barrios
Página de Historia Natural de Guatemala, 1994
Libro de 8 grabados
Xilografía y técnica mixta



Moisés Barrios
Página de El Combate, 1994
Libro de 10 Xilografías/ técnica mixta

En plena década de los setenta el panorama cultural se presentaba alentador. El arte en Guatemala había establecido canales de comunicación al participar en importantes bienales latinoamericanas, como la de São Paulo, Brasil. Surgieron galerías que elevaron el nivel profesional y se desarrolló una importante labor en la literatura, el teatro y la crítica de arte.

Pero estos importantes logros se desarrollaban exclusivamente en la capital del país alrededor de un reducido y privilegiado grupo de artistas y aficionados. El resto de guatemaltecos quedó excluido de sus encuentros y logros, especialmente aquellos que vivían el conflicto de la guerra en el área rural. Sin embargo, sus efectos no tardaron en reflejarse en las instituciones gubernamentales. Aquellas que laboraban por la cultura y la educación se vieron cada vez más deterioradas, faltas de apoyo y priorización.

A pesar del reducido grupo que se interesaba por el arte el momento fue clave para la consolidación de la idea de lo contemporáneo del arte en Guatemala. Todo fue posible por la labor de una generación que alentaba la novedad, la invención y la sorpresa. Lo paradójico es que surgiera en un momento en que se iniciaba una brutal fragmentación de la cultura del país.

Entre los últimos años de la década de los setenta un imperante ambiente de represión política había logrado infundir en la población un estado de miedo y carente de ilusiones. Las familias guatemaltecas prefirieron resguardarse en sus casas y los artistas en sus talleres. Coleccionistas que poseían obras de años anteriores prefirieron esconder o vender las obras que tuvieran un contenido de matiz político. Y en general, las actividades culturales e institucionales que se dedicaban a la formación artística se vieron golpeadas por la falta de apoyo para continuar dignamente con sus labores.

El sentimiento generalizado de represión y apatía llevó a los artistas a realizar un trabajo que respondía a la situación del momento. Ante los acontecimientos el arte construyó lo que podríamos llamar sus propias 'reglas de sobrevivencia'. La primera de ellas se tradujo en la utilización de cierta imaginería que velaba las verdaderas intenciones del discurso artístico. Esta se caracterizó generalmente en el uso de animales que encarnaban un lenguaje metafórico, el cual transmutaba el mensaje crítico en las obras. Los animales, de aparente inocencia, muchas veces fueron explicados a través de los mitos de la tradición prehispánica; la cual consiste en la creencia de 'nahuales' (animales protectores).

Estas formas tenían una buena acogida, tanto en lo formal como en lo técnico. Alimentadas por las imágenes de la literatura latinoamericana y su 'realismo mágico', estos 'bestiarios' fueron otra de las resultantes del espíritu latinoamericanista que había iniciado en los sesenta. Todo ello permitió la continuidad del trabajo creativo de los artistas tanto como el registro de los acontecimientos de la época. Sin embargo, la gran empresa del arte moderno, el de no aceptar límite alguno, se vio truncado.

En plenos años ochenta se dió un cambio que modificó ostensiblemente la imagen del arte guatemalteco. Con el surgimiento de nuevos nombres de pintores que revivieron la pintura naturalista, el paisaje, los bodegones y las naturalezas muertas, se abrió paso un fenómeno de éxito de venta que invadió las galerías de arte.

Al mantener preferencia por elementos que no comprometieran al pintor, así como a su comprador, con ideología alguna, estas obras respondían a un ideal de una clase nueva de consumidores de arte, muy distantes de los coleccionistas que habían iniciado su afición en el umbral de las galerías de los sesenta. La noción de que el arte podía interesar por sus objetivos, por su realización, se vió afectada y enfatizada con el hecho de que la crítica de arte había desaparecido. En una época que la expresión periodística se vió coactada y la crítica fue suplantada por comentarios eventuales que aparecían casi siempre confundidos en las columnas periodísticas dedicadas a las actividades sociales. Entre la demanda comercial y las formas fáciles este trabajo llegó a sugerir un prototipo del arte guatemalteco.

Tuvieron que pasar algunos años para que el ciclo político del país presentara cambios, que en algún momento hasta pudieran ser esperanzadores. En 1984 la institución armada se retiró, parcialmente, de la conducción del Estado. Se instauraron elecciones

libres y la presencia de civiles en el gobierno fue inminente. La movilidad que tuvo la política del país en aquellos años tuvo la virtud de, poco a poco, quitar el peso sobre temas que antes eran tabú.

El deseo de crear de los artistas, muchas veces autorreprimido por la desesperanza empezó a verse en una corriente nueva. En 1986 Moisés Barrios y el fotógrafo Luis González Palma abrieron un espacio alternativo para la expresión artística. De este esfuerzo nació la galería de arte 'Imaginaria', la cual dió pie para la formación del grupo que llevó el mismo nombre. Este grupo acogió los nombres de Isabel Ruiz, Erwin Guillermo, Pablo Swezey y otros de igual importancia.

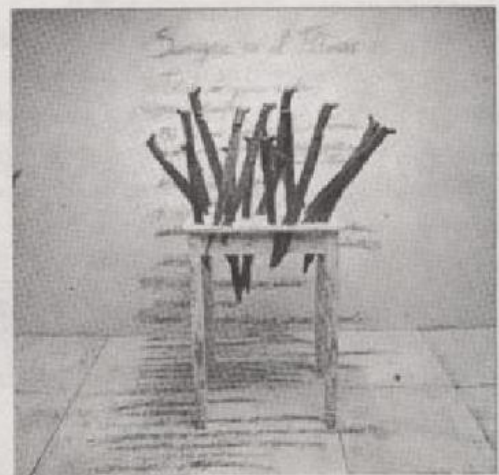
El proyecto del que formaron parte estimuló la actitud de discusión y renovó el deseo de crear y exponer en el espacio de la galería lenguajes nuevos e interesantes. Después de cuatro años de trabajo conjunto cada artista siguió trabajando por su cuenta. Sin embargo, la experiencia colectiva marcó en ellos el sentido de búsqueda, fuera de los límites de lo convencional. El trabajo individual favoreció la madurez de sus conceptos y del manejo de los medios, pero el carácter crítico de sus obras no desapareció. Más bien mantiene una importancia crucial así como el compromiso de reflejar y comentar los acontecimientos que han transcurrido en Guatemala a través de un discurso contemporáneo.

Que los cuatro artistas estén reunidos de nuevo en esta exposición, es por su afinidad de criterios y su compromiso con manifestaciones capaces de sensibilizar al público a la situación de su país y la historia que la ha determinado. Por lo mucho que se ha callado sus obras vienen a ser una forma de reflexionar sobre esta historia y los efectos que su negación ha tenido. Sin imágenes grotescas o provocativas, salvo la instalación en esta exposición de Erwin Guillermo cuyo grado de violencia no es común e su obra, sus pinturas y objetos artísticos emanan un aura dada por el hablar de sí mismos, de una forma convincente y profunda. Brota la honestidad que da el saberse parte de un país con sus desventuras, el cual representa y mantiene el vínculo elemental con su propia naturaleza.

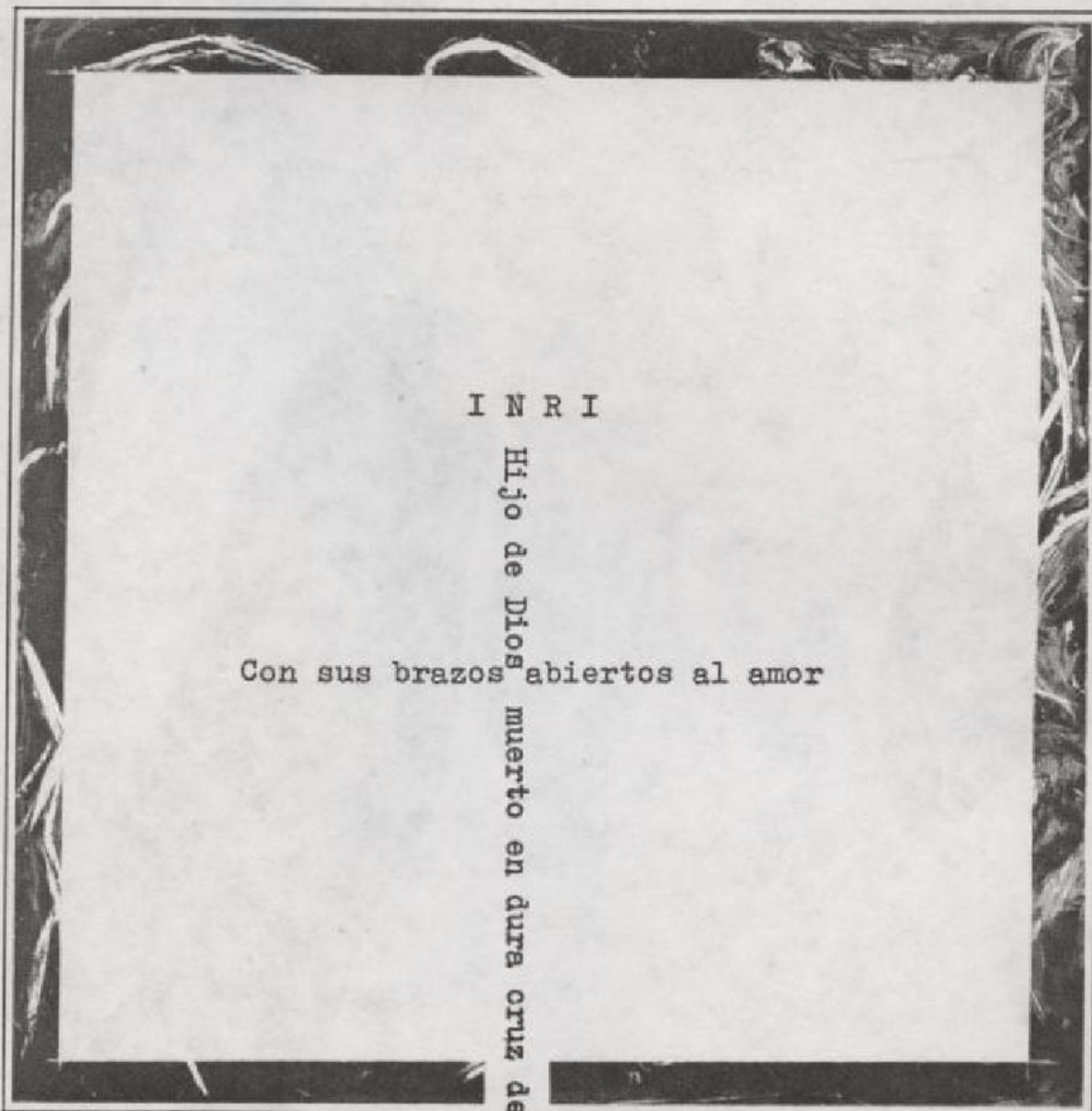
Nuestra historia política, sin duda, ha determinado cambios drásticos en nuestra cultura y nuestra manera de ver las cosas. Sin embargo, si algo intentan estos artistas en común es rescatar con imágenes, como último aliento: la dignidad del ser humano y de ser guatemalteco.

Revisar la historia de los últimos treinta años para entender o justificar lo que sucede hoy puede parecer una empresa pesada y a veces necia. Pero si algo se ha dejado a un lado en la vida de los guatemaltecos es precisamente el recuento de los hechos. Hasta el momento lo importante ha sido sobrevivir a costa de perder momentos de reflexión o de autocrítica. Hacer memoria de lo que ha sucedido no pierde sentido, por ejemplo, para encontrar los orígenes y desenmascarar esa siniestra actitud de evasión que tanto se ha nombrado y la cual precisamente confrontan estos cuatro artistas en su trabajo.

No pocos han sentenciado la memoria como un infierno, que "nos devuelve precisamente aquello que no queremos recordar" (Octavio Paz). Para estos artistas guatemaltecos testimoniar o memorizar los hechos se convierte en una tarea solidaria además de vital y libertadora. Tal vez memorizar en nuestro país es una forma de asegurarnos de que la dura historia ya no se repita.



Octavio Robleto



Pedro Pedro
Piedra Piedra
Pedro Pedro
Piedra Piedra.

T O R S O

Tu seno izquierdo
redondo

Tu seno derecho
redondo

y

t

u

o

Ombligo

Centro de la balanza
que separa la vida
de la muerte.
Amor y muerte
Vientre y vi-
da. Vi-
da.



Se mece la nación, así que excuse me while I kiss the sky

25 años han pasado, un viento suave mueve la hierba en el valle Woodstock, un pájaro vuela hasta la rama más alta y en el silencio de la tarde como un rayo que corta el aire sueñan los acordes de la guitarra mágica de Jimi Hendrix. Poco a poco una multitud de hippies fantasmase va congregando en el mismo espacio donde hace un cuarto de siglo tuvo lugar el concierto de rock más importante de la historia contemporánea de la música y testimonio de lo que se llamó la "Nación Woodstock".

Por más de 90 años el valle de Woodstock en Nueva York ha sido un imán para aquellos que desarrollan la creatividad a través del aire puro del campo. Originalmente fue una colonia que concentraba arte y vocación en un centro de teatro rural habitada por descendientes de emigrantes europeos que llegaron tras oleadas artísticas. Eran bailarines, músicos, artesanos y rebeldes en busca de una alternativa verde en aquellas tranquilas tierras. En 1902 Ralph Radcliffe Whitehead fundó la colonia de arte que pretendía un reencuentro con la naturaleza y a la vez una alternativa ante la revolución industrial. Cuatro años des-

pués, la Liga de Estudiantes de Arte de las Escuelas de Yerano se trasladó a Woodstock. Los estudiantes fueron los primeros en estremecer a aquella comunidad con sus cabezas rasuradas y sus uniformes de vistosos colores. La caldera comenzaba a calentarse. En 1915 se da el primer festival de Woodstock. Entonces se dieron cita las tres colonias aledañas para divertirse un rato y contribuir de paso con el capital de Mr Whitehead. A la muerte de éste en 1944, su hijo Peter mantuvo esta zona como una comunidad más que se resistía a la afluencia de nuevos grupos de artistas y rebeldes. En todo caso llegaron y lo hicieron desde antes de los 60. Debido a esta tendencia focal Richard Goldstein llamó a Woodstock "La gran esperanza verde para las tristezas urbanas", mientras Bernard Paturel, chofer y guardaespaldas de Bob Dylan, opinaba que "hay algo mágico aquí... una emanación. Aquí encuentras muchos músicos, artistas, escritores. Cualquiera persona puede sentir esas vibraciones... hay algo en el aire."

Ese algo había sido reforzado primero con el nacimiento del rock'n roll en 1954 con "Rock around the

clock" de Bill Haley y luego con el inicio de la década de los 60 que irrumpe con la crisis de los misiles en Cuba para desembocar más tarde en la guerra de agresión a Vietnam promovida por el gobierno norteamericano. Ante los hechos la juventud en el mundo y específicamente en Norteamérica empieza a asumir con madurez las repercusiones sociales de la política imperialista yanqui. Se desarrolla así un movimiento mundial contra la guerra y a favor de los derechos humanos. La música y el arte en general expresan entonces los sentimientos de una juventud que protesta por las masacres concebidas en los escritorios de la "White House". La "utopía hippie" (make love not war) y el surgimiento de la "Contracultura" son producto directo de esa rebelión. Por supuesto muchos hombres de negocio ligados al "show business" prepararon rápidamente sus maletas ante el surgir de las nuevas manifestaciones culturales.

Quizá el primer antecedente directo del Festival de Woodstock (1969) lo constituye el "Newport Festival" celebrado en el año de 1963 y adonde asistieron más de 47,000 personas. Los artistas aprovecharon el evento para defender los derechos

civiles, protestar en contra de la discriminación racial y a la vez denunciar la voracidad de los tentáculos de los managers del show business. La principal atracción del festival fue la presencia de Bob Dylan y Joan Báez cantando juntos por primera vez.

En el año de 1967 se da el legendario Festival de Monterrey, donde Jimi Hendrix al final de su intervención le pegó fuego a su stratocaster. Pete Townshend de los Who había previamente destruido, como era su costumbre, a golpes su guitarra eléctrica. Fue en este festival que se dieron a conocer tanto Jimi Hendrix como la diosa del blues blanco Janis Joplin.

Para este tiempo se recuerda a la ciudad de San Francisco, con su histórico cruce Height-Ashbury y su Fillmore East, como la Meca del movimiento hippie. Allí surgirá el "Sonido San Francisco" con grupos como Jefferson Airplane, Grateful Dead, Quicksilver Messenger Service y por supuesto y al final, la primigenia Santana Blues Band.

El año de 1969, tiene una connotación histórica en los anales del rock mundial. Las condiciones estaban dadas para cerrar con broche de oro una década que dejaba una huella particular a esta generación de jóvenes insatisfechos e inconformes. Por ello, en el mes de agosto, en la finca de Max Yazgur, fue concebido el superfestival de Woodstock.

En Nicaragua eran bien recibidas las manifestaciones de la contracultura USA. Muy pronto los héroes, junto a sus ideologías y géneros musicales fueron asimilados y apropiados. Las influencias, pues, no se dejaron esperar, tanto en los grupos artísticos como en la mara en general. El pelo largo, los pantalones campanas, los enormes cinturones, el idioma permeado por la jerga gringa (broder/joint/feeling), el "free love" y las infaltables drogas expansivas o psicodélicas, entre otros símbolos y actitudes, fueron adaptados y adoptados por los hippies nicaraquenses. Motivos para protestar? La existencia de la oprobiosa dictadura somocista era una causa más que sufi-

ciente. Algunos más románticos y comprometidos (entonces) se decidieron por la lucha armada del FSLN, fundado apenas se iniciaban los 60. Entre los grupos que hicieron historia en nuestro país se pueden mencionar a Los Rockets, Los Hellions, Los Atomos, El Cerebro, Fe en Acero y Cuero, el duo La Cuchara, la Banda del Río Sangre, Los Five Hippies, La Zona Púrpura y el grupo Bwana que hizo una rola burlándose de la GN: "La Jurumba me quiere vacilar..." Estos grupos y otros se daban cita en una de las primeras discotecas psicotrópicas del país: es decir La Tortuga Morada. De esta temporada surgieron personajes de relevancia en la nota nicoya una vez entrados los 70. Hablo del Chapo, de Manito, Ricardo Palma, Chicho Ruiz, Cesar Estrada, Roberto Rappacioli, Maquillaje, Janet y Richard Barnes en Managua y de Marufa (Roger Monterrey) el pionero del movimiento hippie leones.

El mismo año del festival de Woodstock, se llevaron a cabo tres superfestivales de música de rock más

Juan Centeno





el festival de Hyde Park (Londres) donde las estrellas fueron los Rolling Stones, el festival de la Isla de Wight, donde 250 mil fans asistieron para escuchar al profeta Bob Dylan y el festival de Altamont con casi 350.000 personas y cuyo trágico final, cortesía de los Hells Angels, sentó la nota oscura y final para los macrofestivales de rock.

De todos estos eventos, sin duda, Woodstock marcó de manera más profunda la historia del rock, de ahí que es imprescindible tomar como punto de referencia esos tres días en que se aglutinó un mar de gente alrededor de los grandes exponentes del rock mundial, así también como del folk-song, soul, blues, rock and roll y otros géneros que mantuvieron a los asistentes en un clímax permanente de música, drogas y amor. A los nicas nos llegó el film de Michael Wadleigh donde pudimos apreciar desde las butacas frías toda la emoción del festival incluyendo la participación del compatriota leonés José Chépito Areas como parte de la magistral realización de Soul Sacrifice de Santana, único exponente del rock latino ayer, hoy y siempre. Del film nos quedó el sabor de una juventud liberal que asistió a

expresar lo más legítimo de la llamada contracultura norteamericana: deseos de libertad, paz, amor y por supuesto la diversión a través del uso de las drogas. Hombres, mujeres y niños compartiendo la comida, la cama, los anhelos de una convivencia fuera de todo orden y control del "establishment". La idea era expresar la más genuina libertad poniendo a un lado los prejuicios de la sociedad yanqui de finales de los 60.

Hablando de los artistas, de las superestrellas del evento, podemos mencionar a Joe Cocker como uno de los más recordados de este festival con su versión de "With a little help from my friends", también a Jimi Hendrix y su Neblina Púrpura y el himno USA adornado intencionalmente con el sonido de los bombardeos que los USMC le recetaban entonces al pueblo de Vietnam. Notable también estuvieron: Alvin Lee, el diáfono más rápido del Oeste y su extraordinaria ritmicidad en "Going Home", el grupo inglés The Who con los lamentos desgarradores de Roger Daltrey implorando "see me...feel me...touch me...heal me", fragmento de la inmortal ópera de rock "Tommy", Crosby Stills and Nash que lograron superar la grabación de estudio de "Suite Judy Blue Eyes" en la cual afirman que van pa' Cuba. Sly and the Family Stone desertores heróicos de la Motown y grupo multirracial compuesto por parientes negros y blancos elevaron su voz en Woodstock para proclamar "I wanna take you higher". Santana realizó en Woodstock una de sus primeras apariciones de importancia que le serviría para su posterior proyección internacional. El set de esta banda de latin-rock fue antecedido por el "rain chant" (canto a la lluvia) con su aún audible Oooooooo, O-O-O Oh. Al lado de estos grandes, pudimos también oír a grupos como Canned Heat, Sha Na Na, Jefferson Airplane, Mountain, Country Joe and The Fish y a solistas como Arlo

Guthrie, Janis Joplin, Joan Baez, John Sebastian y Melanie. Todos estos artistas mantuvieron alerta a la prensa, lo cual resultó paradójico ya que los grandes emporios periodísticos habían restado importancia al evento. Los grandes ausentes de esta mítica jornada musical fueron, según muchos, Los Beatles y el solista Bob Dylan.

25 años han pasado y muchos quedamos con la marca de Woodstock para toda la vida. Algunas cosas han cambiado pero las causas que motivaron ese espíritu de rebeldía y anarquía aún persisten. Nuevas corrientes musicales han surgido y también nuevas superestrellas a veces empujadas únicamente por la propaganda exagerada y el equívoco video-clip. Woodstock terminó con unas imágenes de desolación mientras Hendrix recetaba a blusado preámbulo, desde su stratoaster a su desaparición, un año después, en el último viaje sin retorno con el ángel de la muerte. Hoy todavía un viento suave mueve la hierba en aquel y nuestros valles, mientras a lo lejos la voz de Jimi se disculpa: "Excuse me while I kiss the sky".





Patricia Belli
I aint missing you at all, 1995
Lapis sobre papel

Patricia Belli '95

Para Rosa y Lucía Salaverry

Abuela

(Grabado de Albrecht Durer)

Bostezas Rosa igual que el gato
en tu butaco austriaco,
de medio luto vestida
con flores negras,
a veces alguna mosca necia
te da vueltas.

Es la siesta tu hora decisiva,
sola en ella te quedas
echada atrás del mundo
en su alto respaldo detenida,
al pie de ese silencio quieto
y su luz tan hiriente
te meces como las sombras
que van y vienen.

Si de color se trata
son tuyos estos grises
para tu pelo blanco plata,
tonos de tierra seca
al limonero estéril,
para tus huesos firmes
que no me esparce la muerte,
luna en el corredor,
la pared de cal viva.



para Danny Montenegro

Ana

(Pintura de Gustav Klimt)

Ana, la más puta de Granada, gritó la Maritza en la acera de enfrente,

Todas las tardes las Pololé salen taconeando duro rumbo al Colonial, después de la función se tiran un chicharrón con yuca con un vaso de chingue lleno de hielo picado y se van a culiar.

Les Demoiselles de Granada son más bellas que las sisimicas que pintó Picasso en el burdel de Avignon.

La Ana andaba culiando anoche en el Parque de los Monos, pasó gritando un chavalo.

La Ana se asomó a la puerta con una toalla enrollada en la cabeza y otra toalla envolviéndole el cuerpo perlado de gotas de agua resbalando entre los muslos y las tetas.

"Oscilando concha y loto a la vez, viene tu culo de Ceres, retórica de mármol", los versos de Federico le quedan bien a la Ana como el short apretado, rosa ciclamer y verde que te quiero verde fosforescente.

Mapita Cortés, Lorena y Tere Velasquez, Silvia Pinal, María Victoria, Ana Berta Lepe, presentes, presentes, presentes, en las películas mexicanas de los años sesenta que la Ana devoró con fruición, ávida de maquillajes pastosos, rimmel para entesar pestañas, vestidos entallados, volados y peinados embombados.

Labios carnosos, vulvas voluptuosas, vellos, cabellos, pelos, pilosidades sudorosas.

Más grande que el close-up acercándose en ralenti, con los ojos perdidos, entre gemidos, el pecho ascendiendo en su respiración ascendente, hasta la máxima tensión, tilintes los músculos apurando el climax, el punto de equilibrio, ruptura-conjunción- disyunción de placer y dolor, y estallido final con un prolongado aaaaaah!

"quedéme y olvidéme,
el rostro recliné sobre el Amado,
cesó todo y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado"

Noche oscura de San Juan de la Cruz para tu orgasmo infinito, Ana de Granada, redimiendo la carne, exaltando la frotación del clítoris contra lo más profundo de la noche estrellada y el penetrar del vacío en el vacío.



i B R A S P A R A E S T O

Es curioso que usted diese hace años una imagen de frivolidad y ahora, cuando se habla de Bianca Jagger, es para hablar de Derechos Humanos.

Todo el mundo avanza, todo avanza, todo prosigue, todo camina hacia adelante y si no lo haces para bien o para mal eres un idiota, un auténtico idiota. Yo viví una época maravillosa de la que por supuesto no me arrepiento. Fiestas, cenas, drogas...Era una época que tal vez tenía que vivir. Un buen día me di cuenta que había algo mucho más fuerte que todo eso, que era el ayudar a miles y miles de personas que no tienen a nadie. Miré en mi interior y hacia mi país, que en aquel entonces era asolado por una cruenta guerra. Fue entonces cuando me decidí a dar el primer paso en ayuda de los que sufren.

Arte!

UNA CONVERSACIÓN CON ANDREA BRONFELDER
POR ROBERTO MATTINI



¿Cómo quiere que la llame en esta entrevista?

Llámame Bianca, simplemente Bianca.

Se lo pregunto porque, en una entrevista a la revista norteamericana *Interview*, usted dijo que su apellido había sido su mejor pasaporte.

Lo diría en algún momento en el que el apellido Jagger me serviría como pasaporte para realizar alguna acción humanitaria. Cuando llegas a un país con un gobierno dictatorial siempre ayuda el haber sido esposa de un mito como Mick.

¿Le ha pasado alguna anécdota digna de contar?

Recuerdo que durante la dictadura militar argentina pedí permiso para entrar en el país en donde tenía pensado entrevistarme con organizaciones de derechos humanos. La respuesta del gobierno militar fue que no me concedían el permiso, ya que había estado casada con un hombre pervertido e indigno en sus costumbres sexuales. ¿Qué te parece? Como ves, a veces haber estado casada con Mick me ha provocado ciertos problemas. Pero es una simple anécdota, nada más que eso.

¿Por qué cuando se divorció no volvió a ponerse su apellido hispano y continuó con el de Jagger?

Me siento muy honrada de haber estado casada con una persona como Mick. Él es una persona bondadosa y muy amigo de sus amigos. Estoy orgullosa de él y, por lo tanto, seguiré usando el apellido Jagger.

Han pasado veintitrés años desde su boda con Mick Jagger, pero... ¿en qué ha cambiado Bianca Jagger?

Sería una lista muy larga y no tendríamos tiempo. Necesitaríamos doscientos cafés para contárselo, pero intentaré resumirlo. Bianca ha cambiado en su forma de ser, en su espíritu, en sus deseos futuros, en su tranquilidad, en su cerebro, en su corazón. Dos décadas son demasiados años, demasiados meses, demasiados minutos, y quien no avanza en todo ese tiempo es que no merece salir de la mediocridad.

¿Es que la mediocridad es un castigo?

La mediocridad es un castigo para aquellos que se la construyen a base de aburrimiento. Me explicaré: un taxista, un músico, un conductor de autobuses, un periodista, un abogado, un ama de casa, pueden ser gente que perfectamente venza la mediocridad. Todo el mundo puede hacerlo mientras lo que haga lo realice con ilusión, con amor, sin caer en el aburrimiento, que es el más firme aliado de la mediocridad. Sobre tu pregunta de si la mediocridad es un castigo, yo creo que sí, pero precisando que es un castigo autoinfligido.

¿Influye el medio en el que te mueves para ser mediocre?

No, ni mucho menos. He conocido a corredores de Bolsa en una ciudad como Nueva York realmente mediocres, y por otro lado he conocido a indígenas de la selva de Nicaragua auténticamente geniales, con una gran sabiduría, con un gran conocimiento de la vida. Como ves, la mediocridad ataca en todas partes del mundo, incluso en una ciudad tan divertida como Nueva York.

Un crítico de la revista *Variety* decía con respecto a su boda que era un montaje de Mick para quitarse la imagen de homosexual. ¿Era cierto?

Primero quiero decirle que entre el mundo de los críticos musicales he conocido la mayor comunidad de homosexuales y lesbianas, pero al parecer ellos son intocables. Critican a un músico por ser drogadicto, homosexual o libertino cuando muchos de ellos lo son en mayor grado. Recuerdo que uno de ellos, cuyo nombre no voy a dar, nos invitó a una fiesta nocturna. Mick tenía la costumbre de acudir de los primeros para dar sorpresas, pero esa vez la sorpresa nos la llevamos nosotros. Cuando entramos, el crítico que había dirigido una gran campaña contra el abuso de las drogas y la homosexualidad en el mundo de la música estaba totalmente desnudo revolcándose con tres niñas que no tendrían más de 14 años. ¿Qué es más corrupto? Mick y yo nos casamos porque nos queríamos, porque nos gustaban las mismas cosas, porque nos gustaba vivir a 500 kilómetros por hora, en fin, que hacíamos lo que hace cualquier pareja que se ama apasionadamente.

Cuando se casaron usted y Mick, el escritor William Burroughs declaró que Mick había traicionado a su círculo de amigos de soltería, al mostrar tan en público su elección erótica hacia un miembro del sexo opuesto.

William Burroughs, David Bowie y algunos otros se sintieron traicionados cuando vieron que Mick intentaba introducir en el pequeño círculo que formaban a una mujer. La mayoría eran bisexuales y veían en mí a una traidora, como a una informante del sexo opuesto. Después del matrimonio, Mick comenzó a realizar una vida menos pletórica, comenzó a dejar un poco de lado el mundo del alcohol y las drogas, para dedicarse más a crear música y a viajar con los Rolling Stones. Tal vez en su núcleo de amigos se sintieron abandonados por Mick y creo que eso fue un error por ambos lados.

¿Por qué dice eso?

En primer lugar, Mick era una persona muy unida a ellos y ellos a Mick. Cuando nos casamos, Mick dejó de verlos por mucho tiempo al estar cansado de que ellos criticasen su decisión de casarse conmigo.

¿Nunca llegaron a aceptarla?

Sí, pero después de muchos esfuerzos por mi parte y por parte de Mick.

¿Es cierto que estuvieron a punto de casarla con Marlon Brando?

(risas). No es cierto. Lo que pasó fue que cuando conocí a Andy Warhol, éste me dijo que si Brando veía mi cara se enamoraría de mí inmediatamente. Es muy conocida la afición del actor por las mujeres de rostros exóticos.

¿Llegó a conocerlo personalmente?

¡Uff!, ¡sí que lo conocí! Yo tenía la imagen de un Marlon Brando que todos tenemos por sus películas, la de un joven rebelde, la de un joven en *Un tranvía llamado deseo*. Me invitó a cenar un día en un restaurante de Los Ángeles, y vi a un Brando gordo y grasiento, sudando por el picante que había consumido en grandes cantidades. En ese momento me levanté y salí del restaurante. No lo volví a ver hasta un



día en una fiesta cuando se acercó a mí y me dijo que le había sorprendido mi reacción, pero que no importaba, ya que en realidad no era tan guapa como decían. Nunca más le volví a ver después de aquello.

Michael Caine pasó fuerte por su vida antes de conocer a Mick Jagger. ¿No es así?

Fue en Londres, durante los locos años 60. Michael era un hombre muy inteligente, culto y todo un caballero. Sabía cómo tratar a la perfección a una mujer, pero lo que más me llamó la atención era su increíble memoria. Era capaz de recitar cualquier verso de Shakespeare, incluso totalmente borracho. Nuestra relación fue corta, pero intensa, aún le guardo mucho cariño a Michael, con quien me he encontrado en diversas ocasiones.

El gran maestro underground Andy Warhol fue quien le dio la entrada en el mundo de la noche neoyorquina, y de ahí al cielo.

O al infierno, según se mire. Andy fue una persona que me ayudó muchísimo y me presentó a gran cantidad de gente, introduciéndome en un mundo de luces y sombras. La noche de Nueva York era en aquel entonces una auténtica vorágine que te tragaba o te escupía fuera. Yo, en aquel entonces, tenía como agarradera a Warhol, que se preocupaba por mí y de que no fuese expulsada de ese mundo irreal. A partir de ahí era invitada a todas las fiestas y presentaciones que se hacían en esta ciudad, lo que aprovechó la revista *Interview* para contratarme para hacer entrevistas.

Es famosa la que usted le hizo para *Interview* a Andy Warhol.

Bueno, pero era normal hacerla bien. Cuando un periodista viene a hacer una entrevista, como la que usted me está haciendo, muchas veces se documenta en lo que han dicho de mí los periódicos y revistas, y muchas veces no son ciertas esas informaciones. Yo conocía a Andy Warhol a la perfección, por lo que me fue muy fácil introducirme en su interior, en lo que pensaba, en lo que sentía de la vida y del mundo algo falso que le rodeaba.

¿Es fácil introducirse en su interior?

¿Usted qué cree?, yo soy una mujer latina, soy nicaragüense, de sangre caliente y, por tanto, soy una persona que muestra sus sentimientos y su espíritu como un libro abierto.

¿El Nueva York de los 90 es tan falso como el Nueva York de los 70?

Yo creo que es igual de falso, pero por lo menos antes los líderes de la noche neoyorquina eran intelectuales, pintores, escritores, editores. Hoy son simples agentes de Bolsa, que han hecho dinero fácil, o modelos. Podríamos decir que la cultura de Andy Warhol ha dado paso a la cultura de Claudia Schiffer, Naomi Campbell o Linda Evangelista. Tal vez podríamos definirlo como que la cultura del cerebro ha dado paso a la cultura del cuerpo.

¿Eso es malo? ¿No es eso culpa del propio movimiento social?

Creo que si podríamos definirlo así. La sociedad ahora está más preocupada por el poder del dinero y por la modelación del cuerpo. Creo que se ha dejado de lado el arte, la música, la intelectualidad, para dar paso a la adoración de los cuerpos. Hoy en día, en cualquier gran ciudad con movimiento cultural como Nueva York, París, Milán o Barcelona, se ha dado el fenómeno de adorar el estereotipo de la modelo y del joven con dinero ganado de forma rápida. Es una lástima.

Me suena a lo que dicen los ancianos de *Los tiempos pasados fueron mejores*.

(risas). Puede que ya esté haciéndome una ancianita y vea que los años 60 y 70 fueron mejores que los 80 y 90.

¿En los años 60 y 70 había más movimiento de protesta que en los 80 y 90?

Puede que sí, yo por lo menos lo creo así. En los años 60 y 70 las protestas contra la guerra de Vietnam, contra las armas nucleares, contra la intervención norteamericana en Centroamérica, eran una forma de vivir, de pensar, de sentir. Ahora, en los años 80, y mucho menos en los 90, la protesta es algo marginal, menos organizada. Existen grandes injusticias como la guerra del Golfo, las guerras de Somalia y Ruanda, las limpiezas étnicas en la ex Yugoslavia, las ejecuciones en China...

¿Cuáles son para usted los principales avances políticos de los 90?

Por supuesto el fin del *apartheid* en Sudáfrica; la firma de un acuerdo de paz definitivo entre árabes e israelíes y, más recientemente, el alto el fuego decretado por el IRA, lo que conllevará un acuerdo de paz para Irlanda del Norte. Todos estos avances, creo que puedo decirlo así, han sido provocados por la caída del Muro de Berlín, las caídas de los

regímenes comunistas y, por supuesto, por el fin de la Guerra Fría. Tal vez sería bueno pensar que desde que las dos grandes potencias dejaron de usar otros países como escenario de sus disputas, éstos van arreglando sus problemas históricos. La década de los 90 pasará a la historia como la década de la reconciliación, seguro que sí.

¿Cree que es bueno el que sólo exista un gran bloque, el de los EE.UU.?

Esta apreciación puede ser relativa en un sentido. Antiguamente los dos bloques sólo se controlaban entre ellos, ahora es un solo bloque que es controlado por más de 180 países en un organismo llamado Naciones Unidas y, a su vez, por un Consejo de Seguridad.

Es decir, que no está de acuerdo con la gente que dice que Naciones Unidas se mide por dos raseros, el de EE.UU. y el del resto.

En algunas ocasiones o decisiones puede ser que sí, pero por otro lado es magnífico ver cómo una situación de dictadura como la haitiana ha sido resuelta sin disparar un solo tiro. Ahora la situación deberá ser controlada por los norteamericanos hasta que la situación se normalice y puedan volver las fuerzas de las Naciones Unidas.

Usted defiende la intervención norteamericana en Haití, pero a mucha gente le recuerda las operaciones secretas que hizo EE.UU. durante años por la Administración Reagan.

Durante los años de la administración del presidente Ronald Reagan todo Centroamérica era un auténtico polvorín. Guatemala, con una de las dictaduras más sangrientas; El Salvador, con una guerra civil; Nicaragua, luchando contra la *Contra* con bases en Honduras. Fueron años difíciles, pero el paso del tiempo, la comprensión de la gente y el fin de la guerra fría acabó con esos conflictos. Después de más de una década de republicanismos han llegado a la Casa Blanca los demócratas, y con ellos una transformación de la sociedad americana. Sobre esto, Andy Warhol decía que la sociedad americana era lo más parecido a un camaleón, ya que conseguía cambiar de color rápidamente, sin traumas, sin dolor.

¿Nicaragua ha cambiado mucho desde entonces?

Sí que ha cambiado. Ahora Nicaragua es una democracia estable con un gobierno elegido en las urnas y por el pueblo. Cuando Daniel Ortega tuvo que entregar el poder presidencial a Violeta Chamorro, muchos nicaragüenses pensamos que no lo haría al ser derrotado el Frente Sandinista de Liberación Nacional por la Unión Nacional Opositora. Cuando llegó el día de entregar el poder, Ortega llamó por teléfono a Chamorro y le dijo muy serio: *Señora presidenta, estoy preparado para entregarle la dirección del país.* Fue un momento maravilloso en el que todos nos dimos cuenta de que la democracia, por fin, estaba estabilizada en Nicaragua. Nicaragua, y creo que su pueblo, se han hecho adultos a base de tener que luchar, primero, contra los soldados de Somoza y, después, contra la *Contra*.

Interview llamaba a su grupo de amigos *Los Huidos* o *Gitanos errantes*. ¿Por qué?

Muy sencillo, por impuestos. Todos nosotros, Mick (Jagger), Andy (Warhol), Lou (Reed), Karl (Lagerfeld) y algunos más éramos espíritus

errantes. Pasábamos seis meses en Nueva York, dos meses en Chelsea, y el resto dependía del clima de Francia o Italia. El fisco norteamericano exigía a los que no pagábamos impuestos que saliésemos del país cada seis meses y eso es lo que hacíamos.

Pero eran gitanos muy especiales, ya que a cada lugar que llegaban tenían alguna mansión esperándoles.

No todos, desgraciadamente. Warhol, Mick y Hockney tenían casa en Nueva York y Londres; Lou tenía casa en Irlanda, así es que nos movíamos dependiendo de las casas que tenían, ya que moverte en hoteles es muy aburrido.

Por lo que veo en la prensa, Bianca Jagger no ha dejado de ser un espíritu errante, una gitana.

Nunca he dejado de serlo y creo que eso es lo que hace un espíritu libre. El viajar es la mejor universidad, la universidad de la vida. Ves caras nuevas, rostros distintos, otros idiomas, otras formas de hablar que te cuentan costumbres diversas. El viajar es una buena escuela.

Warhol, hace muchos años, dijo que la juventud americana tenía ganas de ser fea y sucia con el fin de protestar políticamente. ¿A qué se refería?

(risas). Se refería al movimiento Hippy, un movimiento que preconizaba el amor libre, la protesta política y la no intervención en Vietnam. Andy decía que el protestar y mantener una buena imagen eran compatibles; si no, ¿por qué no nos miran a nosotros?

Tal vez porque ustedes eran ricos y famosos y ellos no.

Para tener estilo no hace falta dinero, lo que hace falta es sentirlo, llevarlo dentro.

Octavio Paz dijo que: *Las vanguardias son una repetición del pasado y que, por tanto, no hay nada original en ellas.*

Puede que sea cierto, puede que sea cierto que de cada vanguardismo que aparece, uno o dos sean originales y el resto sean una copia o transformación de algo pasado. Vea usted la moda, la música, el arte.... El *Grunge*, por ejemplo, es una clara imitación del movimiento Hippy. Veamos y analicemos los parecidos. Ambos protestan contra el *establishment*, ambos protestan contra el propio movimiento social, ambos predicán el desarreglo en el vestir, ambos tienen una música y unos músicos adoptados a su movimiento. Los *hippies* tenían a Janis Joplin y Jimmy Hendrix y los *grunges* tienen a Kurt Cobain. En los dos casos adoptaron a sus ídolos musicales como símbolos cuando habían muerto en circunstancias trágicas. Puede que en parte Octavio Paz tenga cierta razón.

¿Es usted una fan de los Rolling Stones?

Claro, ¿y quién no lo es? Mick, Keith y el resto revolucionaron un sistema de música que comenzaba a estar anquilosado en unas normas de hacer y producir. Ahora, hablar de los Rolling Stones es hablar de un mito, y todo mito es difícil de analizar, criticar o vanagloriar. ¿Conseguiría usted hacerme un análisis de lo que ha supuesto Mozart, Artie Shaw, Miles Davis, los Beatles, David Bowie, Michael Jackson o los Rolling Stones para la música? Son mitos, y como buenos mitos son difíciles de definir.

Bianca y Mick Jagger en el día de su boda.



Me sigue pareciendo increíble el ver a Mick Jagger o a Keith Richard con más de cincuenta años metiendo swing en los cuerpos de jóvenes de dieciséis o diecisiete años.

Esa puede ser una explicación de por qué los mitos nunca dejan de serlo. La música de los Rollings es algo que nunca pasará de moda, las futuras generaciones seguirán bailando con las canciones de Mick. Incluso un día le pregunté a Mick cuándo pensaba retirarse y su respuesta fue: *¿Retirarme yo? ¿Mick Jagger? A mí me retirará la ruarte, y a ser posible sobre un escenario lleno de público. Siempre pensé que Mick no cantaba por ganar dinero, sino por la droga que le supone subirse a un escenario con miles de personas a su alrededor gritando, bailando y coreando sus canciones.*

¿Hablamos de política?

Hablemos de política.

¿Es cierto que piensa luchar por la presidencia de Nicaragua?

Aún no lo tengo decidido, pero un gran grupo de personas de Nicaragua y amigos influyentes me lo han propuesto. Sinceramente, aún no tengo nada decidido y no como decía un artículo del *New York Times*, que lo confirmaba. Creo que una campaña electoral es mucho más compleja, y más si piensas luchar por conseguir el puesto más importante del país como es el de jefe del Estado.

¿Qué tal sus relaciones con Violeta Chamorro?

No son del todo malas, menos cuando recibe alguna crítica por mi parte que no le gusta. Violeta Chamorro es una mujer que, sin duda alguna, ha ayudado en primer lugar a enraizar la democracia en Nicaragua y, segundo, ha enseñado al pueblo nicaragüense la necesidad

de luchar y mantener esa misma democracia como un valor insustituible..

Es usted una gran política. Tiene usted la virtud de dar vuelta al sentido de la pregunta. Le preguntaba qué tal sus relaciones con Violeta Chamorro.

(Irisas). En estos momentos son buenas, mañana no sabría decirle. La presidenta Chamorro es una persona que no sabes cómo reaccionará mañana. Durante un tiempo estuvimos alejadas porque no le gustó el contenido de un documental que dirigí en donde criticaba su política forestal. Durante años, Violeta Chamorro dio contratos de explotación forestal a compañías europeas, destruyendo uno de los más grandes pulmones naturales de la Tierra. A partir de mi denuncia se paralizó la tala de árboles en la selva, pero Violeta Chamorro me acusó de cortar un buen recurso económico para los nicaragüenses. Es gracioso. ¿No te parece? Lo que sí me quedó claro es que Violeta Chamorro y Medio Ambiente no podrán casarse nunca.

¿La revolución nicaragüense defraudó a mucha gente?

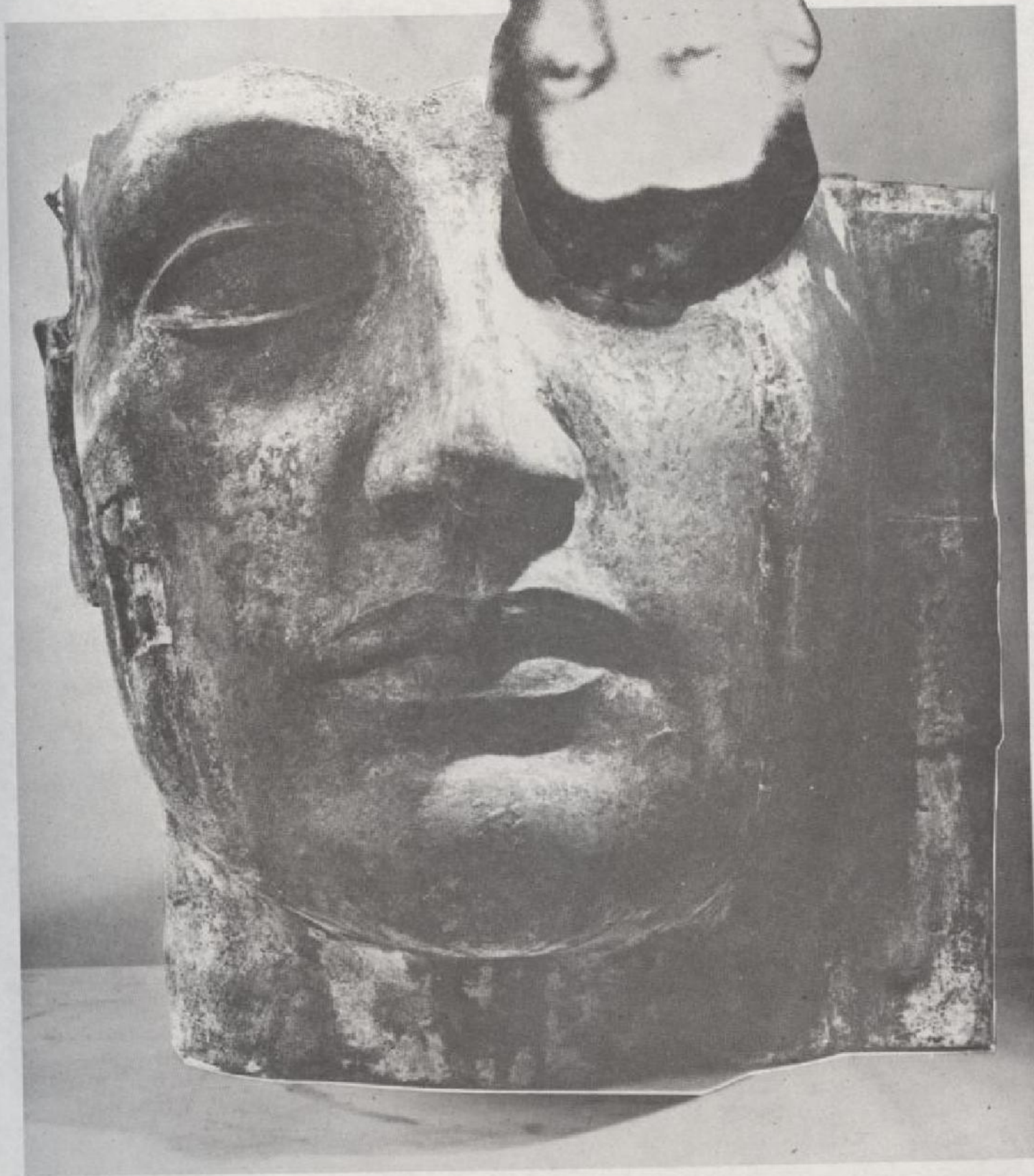
Creo que no la revolución, aunque sí la gente que hizo esa revolución. Creo, y es demostrable, que cuando un revolucionario toma el poder se convierte en más represivo que el dictador contra el que ha estado luchando. Tal vez sea una cuestión de venganza contra la sociedad que le ha obligado a tener que luchar y a combatir.

¿Cuál es su futuro más próximo?

¿En estos momentos?

Sí.

Pedirme otro café, si le parece bien. ●



"Los israelitas partieron de Ramsés hacia Sukkot, unos seiscientos mil hombres de a pie, sin contar los niños. Salió también con ellos una muchedumbre abigarrada y grandes rebaños de ovejas y vacas. [...] Los israelitas estuvieron en Egipto cuatrocientos treinta años".

EXODO, XII, 37-40

EXODO

Para Gabriel Rabindranath Lovo Torres
mi hijo del amor

He aquí que arribamos a la tierra prometida
con caudalosos ríos de leche y miel

He aquí donde enfrentamos a Goliath
a sus huestes genocidas y perversas

He aquí que sembramos y pastoreamos
frutos y animales de la tierra nueva

He aquí las columnas de sangre
-altas y rojas al levante-
sembradas por los héroes
por los mártires del pueblo
plantadas

Acaso fue estéril tanto trabajo y heroísmo?
O es que la moneda del amor se hundió en el polvo
en el fango?

Los pies laceran sus huellas
sobre los dorados caminos
Las huellas huyen de las pestes
el poder
la guerra
el hambre
la corrupción
como de la apestosa peste

Todos los dioses están quebrados
Y en este éxodo no hay profetas ni decálogo

Quedan la heredad abandonada
la sangre marchita
la historia olvidada

He aquí que hace diez años
arribamos a la tierra prometida
y debemos regresar a la casa de Ramsés
al infierno

Anastasio Lovo

Xiloltepetl, 25 de Agosto 1988



Oscar Rodríguez
Inhiri Cabababayael penstra
Lapiz sobre papel



Los Asexuados

En la isla de Matinino, tierra de los "Sin padres", las mujeres abandonadas recibieron la visita de unos hombres procedentes de islas muy remotas, que por supuesto no eran sus hermanos y con ellos procrearon. Y tomaron por costumbre que cuando el recién nacido era niño, lo enviaban a la isla de los Hombres, y si era niña, se quedaban con ella. Por eso en la isla de Matinino sólo habitaban mujeres. En cuanto a los hombres, vagaban en torno al arroyo en donde los dejó Albebrael Guahayona oyendo las voces de sus hijos convertidos en ranas y sapos: "Toa toa". Algunos de ellos se bañaban en aquellas aguas, extrañando y deseando a sus esposas, con la añoranza de la época en que estuvieron juntos. Cuando llovía, ingenuamente buscaban las huellas de las mujeres en el barro húmedo. Albebrael Guahayona guardaba con celo el secreto del paradero de ellas, pese a las preguntas e insinuaciones de cuantos le rodeaban.

Y un día estando casi todos en el arroyo, vieron cómo de las ramas de los árboles más próximos descendían unos seres muy singulares, pues no eran hombres, pero tampoco mujeres, no tenían sexo de macho ni de hembra. Trataron de capturarlos, pero se les escapaban como si fuesen peces o anguilas. La piel les resbalaba como si estuviesen empapados. Y el cacique, ante esta dificultad, designó a un hombre caracaracol por cada uno de esos extraños individuos, que eran sólo cuatro. Los caracaracoles eran los únicos que podían asirlos, pues por su condición, sus manos eran ásperas y rugosas.

Corrieron tras ellos los caracaracoles, atravesando el bosque y la sabana, las laderas y las cumbres, vadeando los ríos y trepando a los árboles. Al paso del grupo volaban grandes bandadas de palomas, guacamayos, cotorras y

cateyes y hasta el soberbio tocorocora se espantaba, todos alborotando con el ruido de sus alas y chillidos. Las justias y cuantos animalejos vivían entre la espesura buscaban refugio, y todo lo viviente parecía estar atento al desenlace de aquella tenaz persecución. Finalmente, los cuatro asexuados se detuvieron exhaustos y los fuertes caracaracoles les alcanzaron. Llevados a la aldea, en el batey se congregó todo el pueblo que les observaba con mal disimulada curiosidad.

Correspondió al cacique y a los nitainos examinar a los insólitos individuos y corroborar que, en efecto, carecían de sexo. Y como en todo lo demás eran semejantes a las mujeres, el resto de los pobladores clamó para que fueran convertidos en tales. Ante una situación tan especial, el cacique llamó a consejo a todos los nitainos para determinar el procedimiento de cómo ejecutar esa demanda. Varias horas duraron las deliberaciones, y en medio de ellas efectuaron el sagrado rito de la cohoba. Y por unanimidad decidieron solicitar los servicios de Inhiri Cahubabayael, el pájaro carpintero hijo de Itiba Cahubaba, la Madre Tierra.

Cuando Inhiri Cahubabayael se personó en la aldea, le ataron fuertemente con cabuyas de henequén a las ingles de los asexuados, abriéndoles a éstos las piernas de manera conveniente. El pájaro entonces comenzó a picotear con fuerza hasta formarles a cada uno el sexo femenino. De esta manera en la isla de los Hombres tuvieron de nuevo mujeres, cesó la endogamia y la descendencia fue a partir de ese episodio mucho más saludable, y el plan de Albebrael Guahayona se logró en todas sus partes. Sus ardides se justificaron y los Cemíes que le dejaron practicar una u otra vez, se sintieron complacidos.

Saludos al buen día

!Hola! buen día
pienso que sabes
la situación en que me encuentro.

Estoy Loco- dices
Y sí. Pienso que
tienes algo de razón.

Bien. Como no quiero ir
al manicomio
sencillamente por vos

Lo mejor será no
volvete a ver.
Unirme al silencio
de los que no aman
y ser como mis esculturas
que tienen alma y no amor.

Fue muy linda tu presencia
en mi vida
pero como todo amanecer
llegó el fin

Quiero amanecer
con otro amanecer
que no posea fin

Pienso:
no necesito de tu lástima
y lo que haya que hacerse
que se haga
y jamás esperar
que venga un cura a confesarme.

Adiós y Buena Suerte

Tu clavel que nunca existió
en tu vida

Aparicio Arthola



Celeste Gonzáles

LOS AMORES

UNA VEZ QUE UN AMOR NACE EN UNO, CRECE.
Y NO DEJA DE CRECER.
Y NO MUERE.
Y AL TÉRMINO DE LA VIDA SE HALLA UNO ATADO
POR ESOS AMORES QUE CRECIERON COMO BEJUCOS.
MORIMOS ASFIXIADOS POR ESTOS BEJUCOS, ENRO-
LLADOS, APRETANDO EL CUELLO, EL PECHO, LOS LOMOS.
DE NADA NOS SERVIRÁ PODARLOS REGULARMENTE
CON LAS GRANDES TIJERAS JARDINERAS A DOS BRAZOS
PARA IMPEDIR SU INEXORABLE CRECIMIENTO.
SE NOS IRÍA LA VIDA EN ESE ESFUERZO; ESFUERZO
COMO EL DE SÍSIFO O EL DE LAS DANAIDES: VANO.
EL ÚNICO REMEDIO CONTRA LOS AMORES
SERÍA MATARLOS.

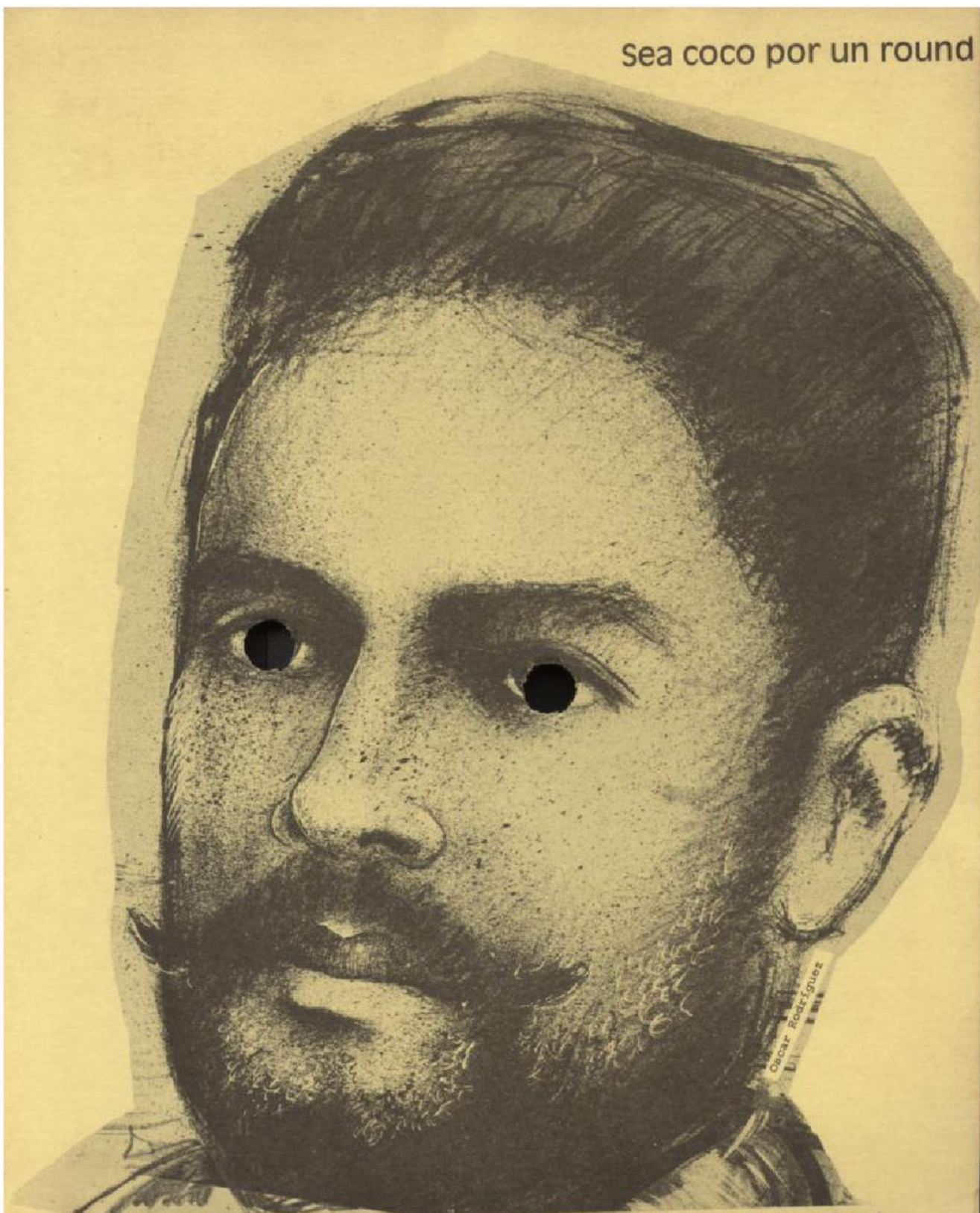
IMATARLOS ANTES QUE NACIERAN!

Altemira D'Este # 8
Verano/ Merzo/ 1995



Carlos Martínez Rivas

Sea coco por un round



*Dartó el único héroe que no ha sido manchado por la sangre (pac)
(a pesar que tanto le gustaban las reglas)*

Sea digno para variar



*Sandino: el único héroe que no ha sido manchado por la tinta (ñac)
(a pesar que tanto le gustaban los manifactos)*

Crónicas americanas

GIORDANO MASCRIDA

Lo aborigen y lo africano han sido empleados a menudo por el arte latinoamericano como pasaportes para expresar su originalidad frente a Occidente. Se ha hecho sobre todo mediante elementos formales y temáticos, que actúan con frecuencia en un plano más bien superficial. Es menos frecuente que aquellos acervos constituyan la estructura misma de una obra, hecha de dentro hacia fuera. De ahí la importancia del cambio de orientación que se está produciendo en varios artistas cubanos que parten de sistemas de pensamiento no occiden-

tales para hacer obras muy complejas, pluridiscursivas, que en algunos casos constituyen una presencia activa de lo afro e indioamericano en la posmodernidad, a veces sin marcas de "primitivismo".

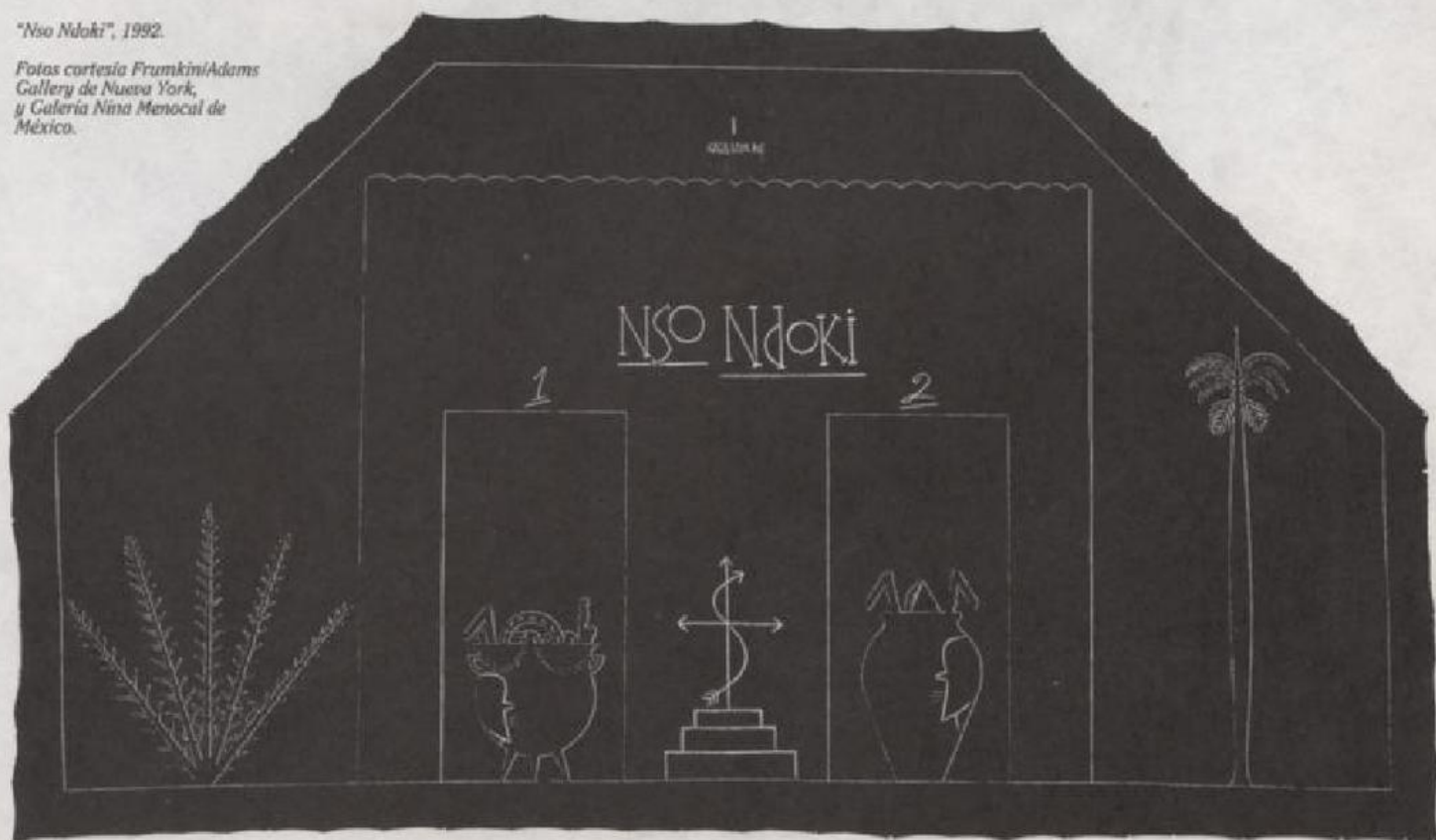
No se trata de un mirar maravillado, según ocurría en el surrealismo, ni de una apropiación erudita hecha desde fuera —un "primitivismo informado" en palabras de Luis Camnitzer— y hacia fines particulares de la cultura occidental de vanguardia, como en Joseph Beuys o Eva Hesse. De extracción popular en su mayoría, muchos de estos artistas crecieron dentro de familias conservadoras de tradiciones afrocubanas, y

a menudo son practicantes de religiones de origen kongo o yoruba. Trabajan con elementos vivos, cotidianos, de su propia cultura, para "meterse" más en ella, y al unísono proyectar desde allí valores, comprensiones, acentos y puntos de vista dentro de una perspectiva global, capaz de acción específica en el mundo de hoy.

Provistos de una formación superior merced a un sistema gratuito de enseñanza del arte, son a la vez portadores de folklore y profesionales eruditos. Hacen un arte "culto" modelado desde dentro por valores, sensibilidades y cosmovisiones de sus contextos vernáculos. No es lo "primitivo" o lo ver-

"Nso Ndoki", 1992.

Fotos cortesía Frumkini Adams Gallery de Nueva York, y Galería Nina Menocal de México.





"Yo soy la ruta", 1982.

En su obra estalla la categoría posmoderno, insuficiente para Latinoamérica.

náculo en lo "culto", sino *haciéndolo*. Para varios artistas lo afrocubano resulta clave en este proceso. Ellos sacan las tradiciones del medio tradicional para descolonizar la cultura "cultivada", para hacer nueva cultura al unísono "occidental" y "no occidental", tradicional y "al día".

Sus obras pueden ser vistas en la Documenta o en una galería de la calle 57. Un arte "internacional" estructurado desde lo afroamericano contribuye al proceso de deseuropeizar la metacultura contemporánea. Y a la vez podríamos decir que construye cultura kongo o yoruba "posmoderna". Hay hibridación, pero también cambio de sentido.

José Bedia (La Habana, 1959) es el paradigma de esta reorientación, el Lam "posmoderno". Uno de los artistas latinoamericanos más difundidos hoy día, su obra profundiza en métodos, contenidos y valores de culturas "primitivas", al mismo tiempo que usufructa aperturas del arte actual en América del Norte y Europa. Constituye una crónica ético-filosófico-religiosa acerca de la relación del ser humano con el mundo, desde visiones afro e indoamericanas, mediante un lenguaje gráfico muy personal usado en dibujo, pintura e instalaciones junto con objetos de diversa índole.

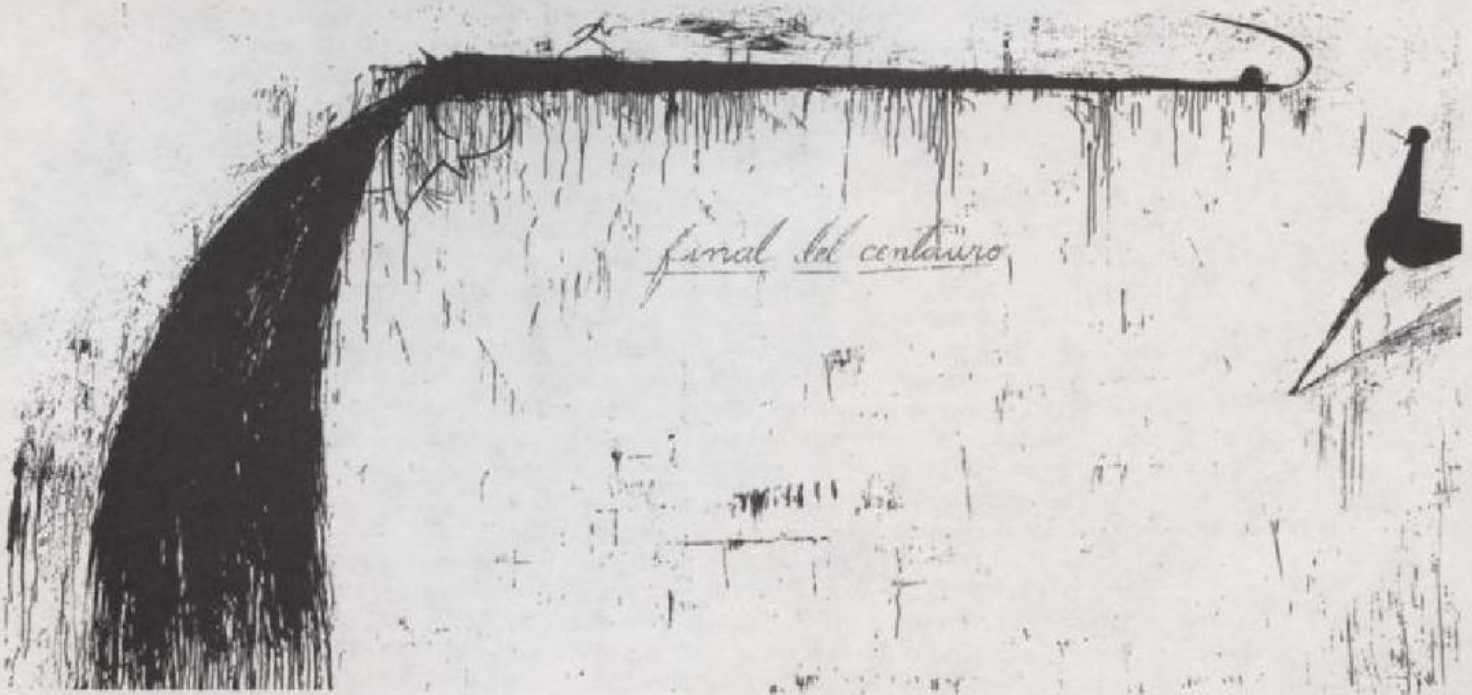
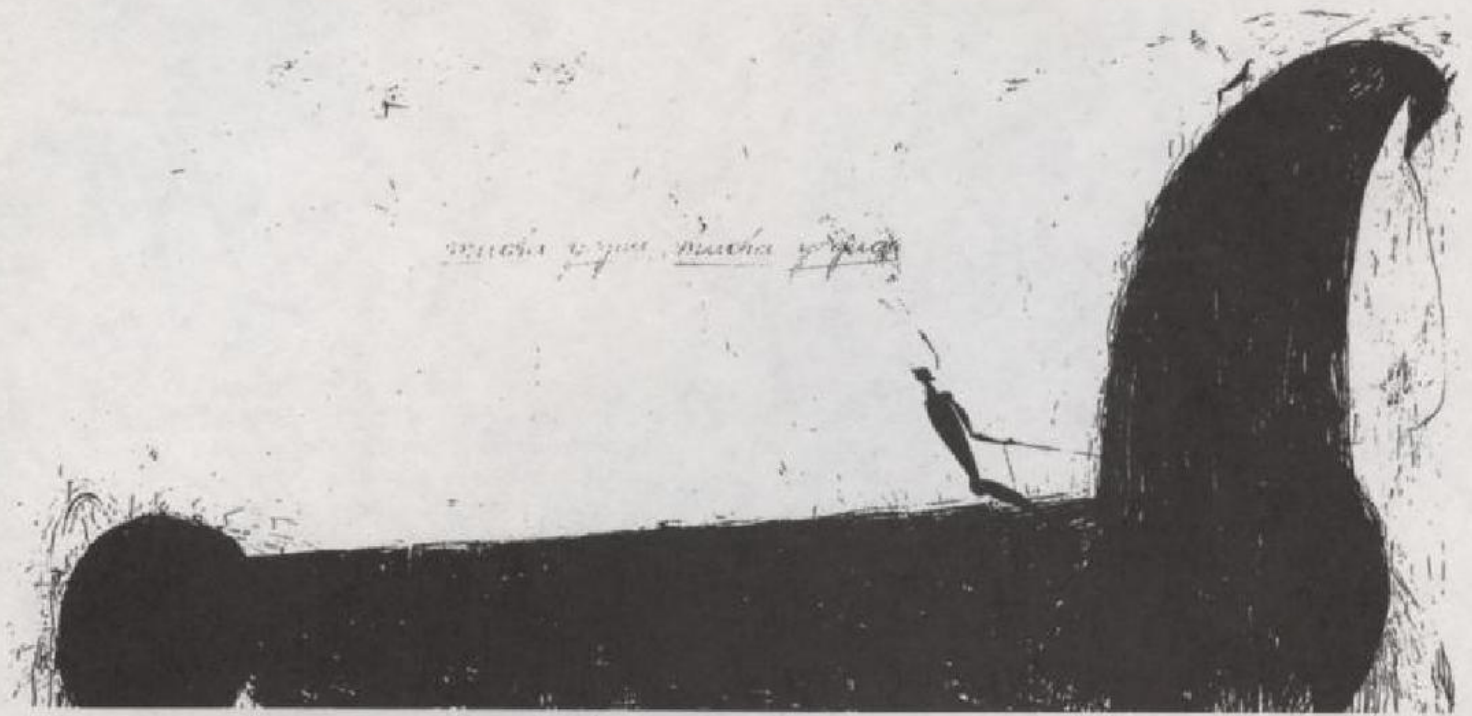
Lo "primitivo" y lo "contemporáneo" son intrínsecos, con diversos grados y estructuras, al mundo postcolonial. Aprovechar esto ha permitido a Bedia emplear una estrategia revolucionaria: la transculturación voluntaria, descolonizadora, hacia lo "primitivo". El ha dicho: "Soy una persona con una formación occidental que mediante un sistema voluntario, consciente, premeditado, de índole intelectual, pretende un acercamiento a las culturas "primitivas" para experimentar sus influencias de manera transcultural. Ambos estamos así a mitad de camino entre la "modernidad" y la "primitividad", entre lo "civilizado" y lo "salvaje", entre lo "occidental" y lo "no occiden-

tal", sólo que por direcciones y situaciones opuestas. De este reconocimiento, y en este límite fronterizo que tiende a romperse, sale mi trabajo". Esto le permite interiorizar cosmovisiones no occidentales y ser a la vez un "artista internacional al día", emergiendo ambos costados.

Octavio Paz, en su prólogo al primero de los best sellers de Carlos Castaneda, hablaba de una antiantropología, porque en ellos asistimos a la conversión del etnólogo en brujo. Aunque existe una actitud semejante, el camino de Bedia va más allá, con alcances que, de otro lado, trascienden la atracción posmoderna por la alteridad. De entrada, él es practicante del Palo Monte, un complejo religioso-cultural afrocubano de origen bantú. Esto, junto con otros veneros, condiciona el sentido de su trabajo que, a pesar del marcado carácter conceptual, es un proceder tanto del intelecto como de la vivencia.

En su caso resulta muy estrecho hablar de inclusivismo en interés en el Otro, pues aquí sí tiene lugar un verdadero descentramiento, ocurre un cambio de perspectiva que hace estallar la categoría "posmoderno" misma, la cual no deja de ser una categoría prestada, insuficiente para la problemática latinoamericana. Porque lo crucial en la obra de Bedia es la internacionalización y la capacidad de acción contemporánea de cosmovisiones del Tercer Mundo.

El arte del cubano conjura una pluralidad de discursos dentro de una sencillez afanosa de "universalidad", de comprensión de lo humano general. Proviene de la filosofía "primitiva" en vez de la parafernalia, el ritual y las anécdotas mitológicas que, por lo general, ocupan a los artistas que se desenvuelven en terrenos semejantes. Pero se trata de una filosofía en que se participa no sólo mental sino también culturalmente, pues integra el contexto propio y se emplea como orientación en el mundo contemporáneo,



Arriba, "Mucha yegua", 1994. Abajo, "Final del Centauro", 1994.

La obra del cubano José Bedia, uno de los artistas latinoamericanos más difundidos internacionalmente, es representativa de un arte culto que transforma lo occidental y que profundiza en los valores, sensibilidades y cosmovisiones de su contexto vernáculo.



"Lembo Brazo Fuerte",
1993.

no para escapar de él. Es a la vez, en la acepción amplia de los términos, una cosmogonía, una antropología y una ética de la relación del hombre con el cosmos: una vasta interpretación poética del mundo como tejido ecuménico y contradictorio, no dual, pero que afirma la posibilidad del equilibrio.

Al basarse desde dentro en un acervo africano vivo en la cultura propia, Bedia es agente de una respuesta de la cultura kongo a la contemporaneidad. Esto rompe la ortodoxia de la tradición —también su capa aislante— para enfrentar la situación contemporánea desde visiones y valores de culturas subalternas que dejan de ser "tradicionales" para volverse actantes sobre la realidad de hoy. El quiebre de monismos se manifiesta en todas las dimensiones de su trabajo, por ejemplo en la simbólica. Orlando Hernández se ha referido a lo dificultoso de la lectura puntual de sus códigos, en virtud de un doble problema subyacente en la sencillez de las imágenes. Por un lado, la puesta en relación de signos muy diversos, tomados de culturas disímiles, para organizar significaciones en cada obra. Por otro, la superposición de claves simbólicas pluriculturales en un mismo signo. No se trata de hacer un gesto sino de construir el discurso dialógicamente, mediante el juego heterodoxo de significantes pluriculturales, acorde con la forma integradora —y antropológicamente erudita— en que funciona el pensamiento de Bedia.

Otro tanto sucede en el plano cons-

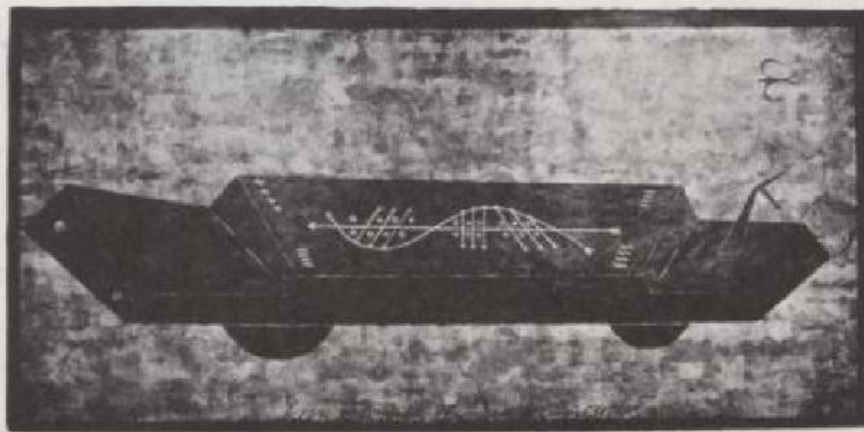
tructivo-formal. En su mitología convergen, en un mismo nivel jerárquico, recursos de la *mainstream* y técnicas de artesanía popular, objetos religiosos reales y cosas *kitsch*, signos crípticos y salidas vernáculas, materias de la naturaleza y productos tecnológicos, todo integrado con completa naturalidad. No asistimos sólo a una hibridación, sino a una transformación funcional y de contenido. Por ejemplo, al apropiarse de técnicas "primitivas" no busca reproducir sus programas: crea con ellas elementos para articular un discurso y una iconografía propios. Con esta última ha dado rostro a entes y fuerzas sobrenaturales que no lo poseen en las creencias de origen. Su poética se apoya en una codificación compleja de los materiales y las técnicas.

Picasso, junto con otros modernistas, transformó la visualidad occidental a partir de formas africanas, en total ignorancia de su contenido y trasfondo. Lam revistió esa visualidad con cierta carga de la sensibilidad y el sentido de origen. Beuys se valió de métodos y contenidos de las culturas tribales para intentar un arte occidental de vanguardia capaz de transformar la cultura imperante. Bedia hace arte "tribal", "primitivo", afroamericano, no occidental *contemporáneo*, empleando lo occidental como cultura impuesta y generalizada en el orbe de hoy, y al unísono transformándola hacia una perspectiva polifónica, donde lo "contemporáneo" puede construirse también desde lo no occidental. □

Bedia se apropia de técnicas "primitivas"



"Imagen Pristina de la Máscara", 1994.



*"Buen Mkenbe
Dimarga Sorge", 1991.*

Poemas

4

C RISTOFORO COLON EL ALMIRANTE

Eras tejedor de paños
no marinero,
pero cuando crecieron tus ojos
y se hizo pequeña la casa y los telares,
cuando fue poco el pan sobre la mesa,
entonces saliste a venderle vino al mundo
improvisado mercader de las costas de Liguria,
y de puerto en puerto
embriagaste al Mediterráneo,
y sin darte cuenta el mar emborrachó tus ojos
y tu sangre izó las velas
y un viento de presagios y locura
arremetió para siempre
el estribor de tu vida.

Con estos vientos llegaste a Lisboa
y prestaste una capa para ir a la Corte,
y les ofreciste en venta tu sueño:
"que la Mar Océano es estrecha
y que es pequeña y redonda la Tierra"
pero lo único estrecho sería tu suerte,
y no conseguiste naos donde embarcar
la fiebre que te poseía,

pero a cambio
encontraste el regazo de una mujer,
que siempre sirve mucho
para escampar la tormenta.
Nadie supo qué aprendiste ni dónde
-si es que alguna vez aprendiste-
pero aún así tú querías
el oro y el mundo,
el honor y la gloria,
ya viudo y más pobre,
abandonaste a tu hijo
en un convento perdido
entre los desiertos blancos de Andalucía.

Por fin,
cuando los reyes de León y Castilla
destruyeron el último reducto de Alá en estas tierras de Dios,
entonces hubo suficiente dinero
-"cortesía" de la Santa Inquisición y de los financistas
(genoveses-
como para apostar tres millones de maravedíes
por un marinero alucinado.

La mañana del 3 de agosto de 1492,
con una carta para el Gran Khan;
de intérprete un rabino converso, hablador y dicharachero,
concedor de veintisiete lenguas orientales
y tres idiomas caldeos;
con setentinueve marinos y tres caravelas,
Cristóforo Colón



" El huevo de colón, 1991 (Columbus' Egg) "

Marie Jose Paz

Virrey de las Indias y Almirante Perpetuo,
se hizo a la mar
buscando a tientas
al ángel infiel y burlón
de la Gloria.

EL QUINTO VIAJE

El 20 de mayo de 1506
en villa de Valladolid,
con todos los sacramentos posibles
y sin ningún honor a bordo,
Cristóbal Colón
Almirante Perpetuo de la Mar Océano,
se embarcó en su muerte.

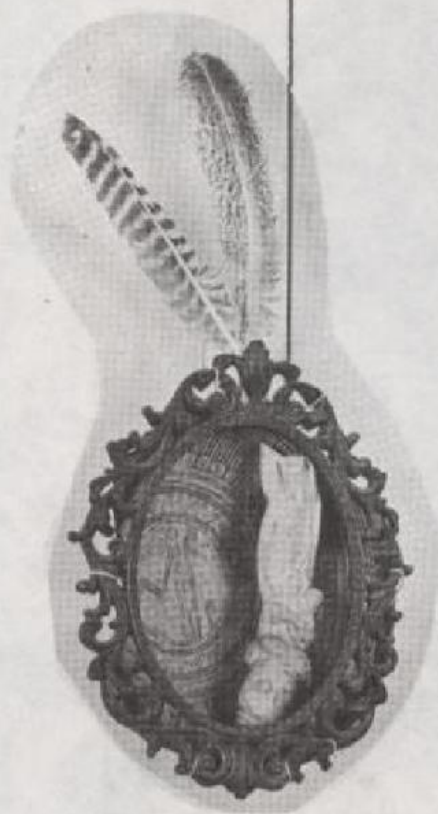
En 1509 su catafalco negro
ancló en Sevilla durante treinta años
-en el regazo del monasterio
Santa María de las Cuevas-
y de Sevilla partió a las Indias
¡la mar Almirante!
pero ahora apenas era
un naufragio de huesos a la deriva,
un recuerdo pálido entre el mar de las fechas.

Y así llegaste a Santo Domingo
a morar una tumba sin epitafio
y durante dos siglos y medio
el viento dejó en paz tus velas.
hasta que en 1795 súbditos franceses
descendientes de piratas franceses,
se tomaron el extremo oriental de La Española
y hubo que embarcar tus restos a prisa,
de tal suerte que naufragaron las naves
en el Mar de los Caribes, pero tú,
desde tu sarcófago de faraón marino,
tomaste las riendas, guiaste los despojos,
y días después
una ordenada expedición de destrozos
tocó el puerto de La Habana,
y por cuarta vez fuiste sepultado.

En 1898
del sueño de las Indias
sólo quedaban leyendas y cicatrices,
los criollos presos en sus soledades,
despojaron a la madre España
de las tierras conquistadas por sus padres,
América entonces no quiso tus restos
y hubo que partir y cruzar
- otra vez -
el mar.



Fue enterrado en la catedral de Sevilla
donde descansa en paz... aunque
hay quienes, por las noches,
han visto a un marinero en harapos de luna,
convocar a los fantasmas
de todos los vencidos,
y ofrecerles - por enésima vez, terco Almirante -
cruzar el mar a tientas,
que al otro lado está Catay
y el Paraíso,
donde las playas
son por siempre.



HISTORIA DEL DESCUBRIMIENTO DE AMERICA POR EL MESTIZO CRISTOBAL PUTOY.

Cristóbal Putoy nació mestizo
por el año de 1766,
lo parió una india, vasija de barro amasada con miel,
que por una noche tan sólo
se amó con un criollo.
Sus abuelos fueron una mulata y una Señora,
un marinero mitad gallego y mitad andaluz,
y un viejo indio, mitad pájaro y mitad tristeza.
Como cualquier mestizo aprendió el oficio de ser pobre
y fue peón, minero, labriego
y silencioso artesano de la esperanza.

Fue así que sucedieron las cosas:
un día le fue dado ser vidente
y aprendió a descifrar en los pliegues oscuros de su piel
- su piel mestiza donde se fundieron la noche y el día -
los misterios de la esperanza y de la ira,
y por un momento, un momento tan sólo,
soportó en su corazón todo el dolor de esta tierra.
Una voz poderosa y antigua proclamó:
" Hay dos sangres que gritan en tu sangre,
hay dos rostros que aún no se miran a los ojos,
es tuyo el dolor de los vencidos
y la soledad de los vencedores"
y palpándose el rostro
como descubriéndose a sí mismo
murmuró " He aquí América "
y fue él quien descubrió esta tierra.

Cristóbal Putoy murió de furia natural
en un levantamiento ahora sin nombre y sin fecha,
de él descenden Sandino y Bolívar,
Darío y Martí, y los otros guerreros
y los otros poetas.

Cristóbal Putoy, el descubridor de América,
 mitigó la soledad de sus noches
 con indias y mulatas,
 pero se le volvieron tristes las caricias,
 porque a la única mujer que amó
 - y la amó para siempre -
 fue a una dama española
 que cruzaba cada tarde la plaza mayor
 llenando el aire de una lejanía antigua,
 distancia insalvable de una sangre de apellidos nobles,
 bella en su terrible indiferencia...

LINAJE

Aldo Marchenari Rascoti naufragó en 1866
 "frente a las costas de un país
 hecho de maíz y de lluvias"
 - diría en una de sus cartas.
 Fue un naufragio de lo más inoportuno:
 para entonces ya no habían conquistas
 ni ciudades de oro
 ni fuentes de eterna juventud,

ni cualquier otra proeza que asombrase al mundo
 y le trajese la gloria.
 Apenas encontró
 ciudades con vanas ambiciones de opulencia,
 al tiempo regido por campanarios y palomas
 y no por maldiciones y tormentas,
 como en el mar, su antiguo desierto.
 Y en su desconcierto de arena
 fue encontrado por una mujer
 que en la tibieza de su puerto
 le hizo olvidar todos los mares
 y quemar sus últimas velas
 y anclar para siempre.
 Fue así que allá, lejos, en el Mediterráneo,
 entre una vieja familia de marinos,
 su nombre fue el oprobio, la deshonra,
 y su parte de la herencia
 tan sólo fue el olvido.

Ahora yo, su bisnieto,
 siento fantasmas marinos azotar mi sangre,
 confundir mi rumbo,
 y fiel en fin a mi linaje
 presiento naufragar frente a las costas
 dulces y definitivas
 de una mujer imprevista.



Collages:
 Gisela Zimmermann-Thiel



Nahum B. Zenil

Nahum B. Zenil
Puesta en el sepulcro
Tinta sobre papel



Cuando en 1982 Nahum B. Zenil exhibió, de manera individual, en el Museo de Arte Carrillo Gil, organismo que en la capital mexicana, es la puerta final de acceso a las demás instituciones y a las prebendas del arte oficial, demostró el alto grado de madurez estilística con el que ya para entonces contaba y desde aquel año logró tanto el renombre cultural como el éxito comercial que hoy ha conseguido conservar y hasta incrementar. A 10 años de distancia y con la exposición

intitulada "Se Busca", este artista confirmó la solidez de su léxico y al mismo tiempo, evidenció la enorme capacidad de que dispone para evitar el estancamiento estilístico al que la aceptación cultural y el éxito de mercado con los que cuentan sus piezas, pudieran haberlo conducido.

Nahum B. Zenil es, sin duda alguna, uno de los más renombrados artistas mexicanos de su generación. En el año de 1974 mostró por primera vez su obra, de modo

individual, en la galería José María Velasco, institución gubernamental que, desde hace ya más de 40 años es, en la capital de México, la vía de acceso no sólo para lo demás organismos del medio oficial mexicano (como el citado Museo Carrillo Gil, por ejemplo) sino, también, para el sistema de galerías privadas. Como bien se sabe, en la inmensa mayoría de los trabajos de Zenil, su figura -y sobre todo su rostro- es la que protagoniza iconográficamente. En las 36

piezas con las que integró "Se Busca", este autor externa que su interés por autoretratarse, más que una exacerbación del narcisismo que como todo artista él presenta, constituye una vía para explorarse, para explicarse y para mostrarse artísticamente en su individualidad, en su interacción con su pareja y en sus vínculos con la sociedad de la cual forma parte. Con las escenas que soluciona y con la representación frontal de su efigie alude a su pasado, a su presente, a su papel social y a los marcos de referencia predominantes -los religiosos, por ejemplo- que comparte con sectores poblacionales amplios, dentro y fuera de su país.

Una de las maneras como Nahum B. Zenil ha evitado las reiteraciones estilísticas sin abandonar sus constantes formales iconográficas ha sido la radicalización gradual, no únicamente de sus temas, sino de sus enfoques temáticos. Desde el inicio de su trayectoria profesional, este artista ha abordado, entre otros, el tema de la homosexualidad y se ha opuesto, con sus trabajos, a la prevalencia de la opresión que en muchos ámbitos subsiste por razones de preferencia sexual. También ha solucionado asuntos como el del patriotismo, la religiosidad, la muerte y la autoridad. En "Se Busca" dichos motivos estuvieron presentes, pero los trató con los que Zenil los resolvió, tienen aún más incrementadas sus potencialidades para subvertir

y para convencer, respecto a las de etapas anteriores.

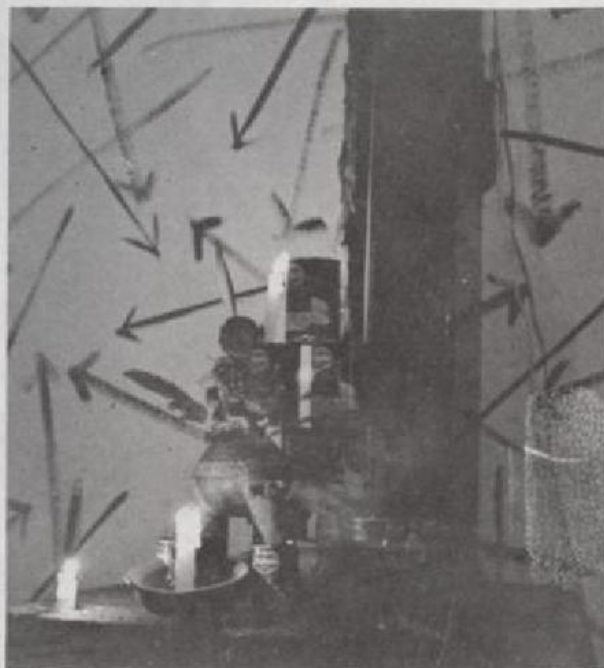
Nahum B. Zenil basa la expresividad de sus obras en recursos como el de lo sensual, el de lo dramático, el de lo placentero y el de lo irónico. En los 14 óleos sobre madera, en las 17 obras sobre papel (una de éstas con objetos agregados, otra que es un tríptico y una más que es el estupendo políptico de ocho elementos intitulado "En busca de identidad"), en las tres mixtas sobre cartón y en los dos ensamblajes exentos que conformaron su individual "Se busca", tales recursos también aparecieron intensificados. Sin duda, la postura profesional que Nahum B. Zenil ha elegido es acertada: ante la cada vez mayor aceptación con la que cuentan sus piezas, mayores son la profundidad, la precisión y la complejidad con las que resuelve sus asuntos recurrentes, entre éstos, su efigie.

Para finalizar recordemos que en una de sus exposiciones recientes Zenil distribuyó cientos de reproducciones en offset que hizo imprimir a partir de un rostro suyo elaborado por el mismo. Estas reproducciones que cuentan con orificios que no les impiden la visión a aquellos que las portan a la manera de máscaras. Y muchos hemos sido quienes, a más de 12 años del arribo de Nahum B. Zenil al éxito en su país, hemos aceptado su desafío y hemos tenido, momentáneamente, sus facciones.

Carlos Blas Galindo



Carole Patterson, Nahum Zenil, 1991, gelatin



Voces del Monte: Crónica para ausentes

Jacinta Escudos

1.

Reloj de sal o de sombra? Reloj de barro o de maíz? El tiempo o se mide entre las manos anónimas que cortan y desgranar el maíz o con la mano que aprieta los botones de las máquinas empacadoras de la fábrica Del Monte: El microwave versus la tortilla y el comal.

A la entrada de la instalación "Voces del Monte, numerosas bolsas plásticas llenas de agua, colgadas del techo, como se hace en los mercados, para espantar las moscas. Y por si aún no se espantan, bajo ellas, una ametralladora 50. Veladoras, hachas de piedra, vasijas y pedazos de barro, predispuestos en forma semi-circular, confluendo hacia un altar, idolo de barro emplumado ante una pirámide de enlatados Del Monte. Maíz y sal en diseños que me recuerdan a las alfombras de aserrín de colores que se hacen en El Salvador para Semana Santa.

Flechas pintadas en la pared, pájaros de madera amarrados a las aspas del ventilador del techo, volando ligeros, un cielo raso de ramas secas habitadas, una carabela en el filo de una espada, espejos, espejitos, como los que les dieron a nuestros antepasados.

15 de Febrero, la noche de la inauguración: el público fluye y refluje, difícil calcularlo. Entre la instalación y el público, ningún letrero de "prohibido tocar, no pasar, no mover, no machucar". De hecho, se entra en el espacio y se penetra en la instalación.

En algún momento, incienso de Castilla, estoraque, mirra y copal endulzan con humos el aire, contribuyen a la luz tenue y al ambiente de ritual perdido, por entre los cuales surgen Gerson e Isaco Vásquez, flauta y tambor, danza improvisada, sonidos de antaño, de mucho muy antaño atrás, nada escrito ni premeditado. Ningún show de saco y corbata, ni siquiera de mestizos disfrazados de indios.

El espacio es para todos: Carlos Rigby agita sus dreadlocks en el aire, mientras da su interpretación de los hechos a un grupo de jóvenes que pregunta, inquieto, qué es esto?, qué significa? Teresa Codina me hecha sal sobre el hombro izquierdo, para la buena suerte, contra los malos espíritus, para el buen amor. Juan Chow insiste en que apaguen el radio porque quiere leer poemas. Los jóvenes (digo cipotes de entre 15 y 18 años), improvisan su propio graffiti, con tinta roja, en una de las paredes llenas de flechas. Asistentes se convierten en participantes. Un transeúnte me dice que pasaba por la calle cuando escuchó el barullo y decidió entrar. Insiste en que le explique qué significa aquello.

Comprendo entonces que no hay interpretaciones fijas ni inducidas. El instalador, Raúl Quintanilla, tiene su propio análisis de los hechos, pero como en toda propuesta estética al ser presentada al público, ésta se desembaraza de su significado exclusivo y se enriquece por la multi-interpretación colectiva e individual.

2.

Instalación. Teresa busca el significado de la palabra en su diccionario que le habla de establos, disposición de objetos en un almacén, la colocación de una máquina o el conjunto de aparatos y conducciones de los servicios de gas, agua, electricidad y etcétera.

Las instalaciones causan sobre todo estupefacción, extrañeza, asombro. Se confronta al público con lo cotidiano dispuesto en un orden que no es normal, o digamos mejor, el común.

Se juega entonces con el fetichismo, con el significado que como individuos, le otorgamos a los objetos, a las imágenes, a los olores, ambientes, colores. Los objetos son liberados de su segunda personalidad.

Por ejemplo, la instalación del francés Christian Boltanski, que vi en el Museo de Arte Contemporáneo de México: ropa usada colgada, fotografías, juego de luces, para simbolizar a las víctimas del holocausto judío. Otra instalación pasmosa en el mismo museo, es la de Silvia Gruner de México: patates estirados en un cuarto, en riguroso orden, con una caja de vidrio en el lugar se supondría estaría la cabeza, si alguien se acostaba en el patate. Y bajo la caja de vidrio cabellos humanos. Todo vale en las instalaciones.

En Centroamérica y más específicamente en Nicaragua, este es un medio poco utilizado por los artistas plásticos. Supongo que se debe, sobre todo, a las limitaciones económicas. O a la poca y por supuesto, difícil difusión de este tipo de trabajo. Es necesaria la galería ambulante de instalaciones, el arme y desarme de los escenarios, tal como una exposición itinerante. Pero, a pesar del arme y el desarme, la instalación supone un proceso dinámico, de improvisación al momento de su montaje, que tiene que ver con el humor del instalador, con el ambiente, con las ideas que evolucionan y surgen a medida que se ponen o recogen objetos. Por lo tanto, la instalación surge como única cada vez que vuelve a aparecer en otro escenario.

3.

28 de Febrero, la clausura: menos asistentes, otros asistentes. Se repiten ciertos elementos. Pero ahora la ametralladora está envuelta en un velo de novia, que Patricia Belli intenta quemar pero, oh horror, es de nylon. Se derrite pero no se quema.

Los músicos, Gerson e Isaco, se pintan el cuerpo con carbón. El incienso confluye al centro, como en ceremonias de limpia, para envolver a los músicos-danzantes que escarban, por entre los pedazos de barro y las mazorcas de maíz, buscando sus instrumentos musicales.

Los músicos se persiguen con la mirada y el paso, guardan la simetría de los espacios y el ritmo, para culminar en notas caóticas y en la dispersión de la misma instalación. Pies desnudos caminan sobre la sal, la ceniza, el barro, todos los elementos revueltos, sacados de su orden por los pasos andantes del tiempo, de la memoria, de la gente.

Y cuando creíamos que todo era un final más, alguien, un anónimo asistente que decidió convertirse en participante, arranca la primera bolsa colgante, la lanza contra las pocas cosas aun de pie. Comienza la guerra de tiro al blanco, bolsas de agua contra todo y contra todos, agua en el piso, en las cenizas, en los cuerpos de todos, en los restos de lo que fue "Voces del Monte".

Construcción versus destrucción, comienzo y final: círculos cerrados, ciclos de inacabables katunes, la serpiente muerde su propia cola. El barro vuelve a dormir. El maíz continúa en prisiones enlatadas. De nuevo la dispersión de los fragmentos, el silencio de las bodegas, las noches y el silencio. Por ahora.

FACTORIA

Arte-Factoreando

Teresa Codina

Las "Artefactorias" son todavía un "a saber", apenas el tercer salto y puesto que no salimos en Extra-visión va de relato.

Mondragón, en el país vasco, es un valle relleno de factorías: aceros, navajas, alambres, pistolas, cables, accesorios domésticos. Ahora, en un revuelco de la economía, se convertirán en parqueos, angares, almacenes, dis-cotecas de temporada y hasta algún museo.

Las artefactorias vascas, copiadas de los ingleses (cuando a ellos ya no les servían), están ubicadas en plantas de un sólo piso, construidas con materiales baratos y ventanas escasas. Los productos varían según la demanda y tienen el encanto de ser útiles y toscos si los comparamos con la mercadería actual.

Esta ciudad de 25.000 gentes cedió el Palacio de Montarrón a Nicaragua, representada por una selección de doce jugadores: Arthola, Quintanilla, Juárez, Codina, Belli, Montenegro, Cantón, Nuñez, Saborío, Marín, Ocón y Rivas. El juego se llamó: "Eraskusketa- Artefactoria".

Ahora el matiz regresó a Managua, al artefacteado barrio de Monseñor Lezcano. Son obras que reivindican práctica-artística-plástica y, salvando las distancias, recuperan lugares en los que se transitaba entre lo artesanal y lo industrial.

En "Espacio Ahpocrypha" no hay artistas ni clientes, o videntes. No hay ni un cuadro en la pared. Quizás llegue a ser, o ya sea, un habitáculo-espectáculo de gentes y cosas.

Abrió Quintanilla con "Voces del Monte". Cerámicas, arcillas precolombinas en formas de huaco, de pene, de rostro. Despojos, escollos, residuos. Chischiles que todavía suenan esparcidos en el piso.

Era una ciudad casi invisible que no levantaba dos palmos del suelo. No era maqueta de antigua construcción maya. El tiempo había pasado. Sobre ella había pasado. Los nuevos feudos se treparon sobre letas de maíz "Del Monte" y los nuevos jeques posaron sus naigas sobre los conservantes. Por su lado los antiguos dioses apenas tenían más soporte que tripodes de metal.

El carusel en sesión continua, amarrado al ventilador, sus aspas revestidas de aves reales de feria, me parecía la broma de la vida; el movimiento imparable y la repetición de lo mismo, un sisifo en círculos y concírculos sobre todas las cabezas por igual.

La redondez de los objetos con su barrosidad y la quietud que no tiene el metal transmitían calor. Una cierta vida que también venía de la sal, las ramas, el maíz y el agua, nos transportaban hacia atrás. Seres desconocidos pero familiares habían tocado y pisado por mucho tiempo eso y eso. Sobre ello repo-saban y de eso comían.

La 0.50, una de esas que imponen respeto con canana surtida de elotes y las flechas oscuras que cruzaban la pared eran cazabobos o piedras de toque para el historiador.

La vitrina que arrojaba urnas. Paría acaso fragmentos que reunidos de nuevo recrearían el mundo como pensaban antaño o era el estereotipo que había rebalsado toda alegoría? Ese lugar y sus elementos plásticos eran la rabia y la fuerza de "Voces del Monte".

El ámbito se fue cubriendo de olores: resina de oote, inciensos, velas y esencias que llenaron todo de humos. No sabía si me encontraba en el "funeral del anoni-mato" (último nombre de lo colectivo según CMR) o entre señales de humo que salían por los tres extractores del cielo en dirección a Chiapas, donde Marcos.

Días después se armo entre zarabandijas el relajó: las aguas embolsadas se trocaron en aguas libres. Bolsa a bolsa contra bolsa y pared, suelo e ídolos... Se preparaba acaso y de seguro la plaza para los lucas antiheroes de Ocón.

Nueve locos, pintados de un trazo curvo, enmerafado y colorista, estaban colgados como ropa tendida del tiempo lineal y secuente. Uno a uno y uno tras otro desfilan por la pasarela, locos de remate, disfrazados de homogéneos.

Les era difícil moverse en el túnel porque como único agaradero tenían las venas y arterias de Rebecca Horn. Una baranda leve de tiras de papel rojo caía de techo a suelo y todavía se arrastraban por la cal. Elementos metidos en su justo lugar. "Arterias y venas colgadas como pellejos. Atabales rojos colgados como conciencia del mundo", dice Arthola.

Parecía jugar con el horror o quizá con el tormento tipo light. La "Galería de Antiheroes" era un decorado de cabaret piquetero y estrilón montado dentro de una casa alborotada esperando actor.

De entre bambalinas salió David Ocón y repartió una hoja mimeografiada sobre la obra "para leer cuando estén dormidos". Hizo una pausa. Desfiló y pasó revista a los 9 locos y luego anunció el baile de Juan Juárez.

El flaco danzante empujado por un público expectante o aprovechándose de ese teatro y de Julio Jaramillo improvisó el primer bailoteo, pecho desnudo, lagartos y serpientes loconeando y brincando. Convir-tiéndose así en los pies de cada uno y en los de todos a la vez, alborotados. Ellos, gigantes tiesos de pancarta y e' en cables de energía bullanguera que los conectaba a la tierra.

Le puso mimica y arremetió contra los retratos de los locos por un lado y de los antiheroes por el otro, que eran los mismos, superpuestos. Eran nueve, corría el mes de febrero y de Sandino.

Eso fue a más cuando espontaneo chatel de no más de tres años usurpó la arena. El Bautista olvidó a los colgados y ambos giraron. Vuelta y vuelta tras vuelta. La noche sería corta para el niño bailor.

Segundo bailongo igual a muecas a los nueve. Queríamos saber si eran unos locos consistentes. Juan sacaba los brazos por detrás y les daba manotazos mientras miraba como se agarraban del tendadero. A veces les daba jalones o tacaditas y así salió premiada la Hermelinda quien cayó primero desgajándose como fruta madura.

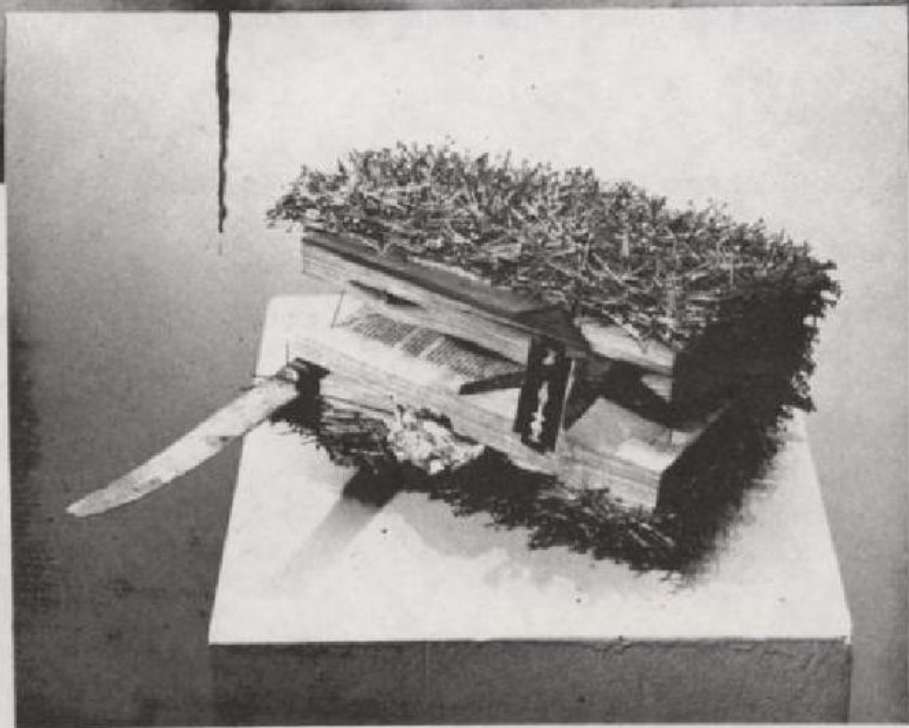
Sólo cuatro dejaron su puesto, los otros quedaron tiesos inalámbricos.



Félix Lizárraga



Poemas





UGA DEL TOKONOMA

El hombre viejo araña la cal de un muro aún más viejo.

La cal se rompe con un leve chasquido polvoriento.

El hombre viejo sigue arañando como si nadara, se vuelve en el reverso de sus uñas un pez de oro sonámbulo, se fuga en los espejos de la pleamar.

Los labios (del pez, del viejo?) murmuran una frase mordida: "El tokonoma".

El espejo del muro le devuelve otro rostro en las espumas de la cal que se deshace.

El pez navega, soñando, majestuoso, una galera con las velas de púrpura.

Las uñas van ahondando.

La reina va tendida entre la concha de las púrpuras, que olvidan sus reflejos en la carne bruñida de un joven faunecillo.

El pez ondula el oro absorto de su fuga.

Las uñas van ahondando, deshaciendo la cal del muro.

El faunecillo sostiene en las dos manos un espejo de bronce.

Las uñas van ahondando.

La reina ríe, entreabre los muslos, largas cintas de seda que se enroscan.

Las uñas en la cal.

La seda de los muslos se entreabre sobre el bronce bruñido.

Penetra el pececillo las espumas purpúreas.

Las uñas acarician el bruñido del fauno, espejo absorto, cal en fuga, oro que se deshace.

Los labios (unos labios) murmuran una frase mordida: "El tokonoma".

A los pies del hombre viejo, arañando la cal de un muro aún más viejo, cae un espejo de bronce con un débil chasquido polvoriento.

En su reverso un pez, una galera, un faunecillo de oro en fuga.

EL JINETE BLANCO

Un condiscípulo, bambará de Mali, me contó hará unos doce o quince años lo que ahora rememoro. En la medianoche de Tombuctú (no recuerdo si cada medianoche, o si una medianoche entre las otras) por la ciudad antigua pasa a todo galope un jinete de blanco sobre un caballo blanco. No se sabe quién es, por qué lo hace; si es una aparición o un sacerdote. Así ha sido siempre, por más de mil años. Así seguirá siendo, me dijo el bambará.

I

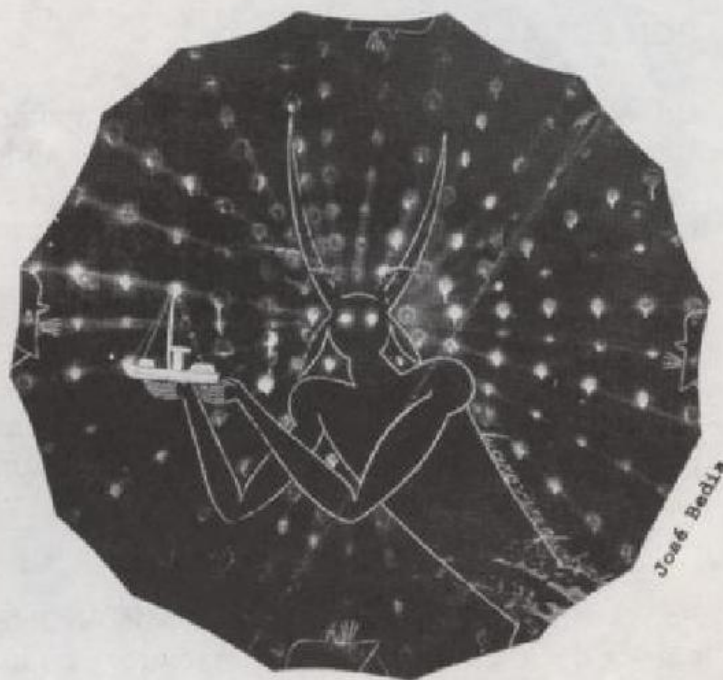
Densas las pieles son. Densa es la selva.
Denso el calor, el denso frío.
Denso el plomo del sol. Densa la noche.
El blanco de la crin y del ropaje
es una vaporosa llamarada.
Los rostros son oscuros. Ojos, dientes,
Son como estrellas entreabiertas, húmedas,
En esa noche tibia que es la carne.
El jinete no tiene rostro alguno.
No sé si lleva velo, o es muy pálido,
O simplemente en el lugar del rostro
Tiene otra cosa, o nada. Así cabalga
Por la alta medianoche de los bambarás:
Pálida sombra entre la luz espesa.

II

Un lagarto se pierde entre las piedras,
Entre las grietas de la tierra seca.
El jinete se va, como una lágrima,
Como una gota de agua, como el tiempo,
Y como el tiempo vuelve, si es que vuelve,
Si es que no es otro cada medianoche
(Otra llama, otra sombra, otro relámpago).
En las grietas se esconde algún lagarto,
Tal vez el mismo. Es que esas cosas simples
No las sabemos nunca, nunca, nunca?

III

Un lagarto, un jinete entre las piedras
De una ciudad antigua, inmemorable.
Una sombra fugaz, un fuego fatuo.
Un pájaro que irrumpe en nuestro cuarto
Desde la noche, y a la noche vuelve.



José Bedía

Son metáforas todas de la vida
Humana, de la levedad, del tránsito.
Pero son también cosas, con la muda,
Obstinada presencia de las cosas
Que son ellas, y ya, y al mismo tiempo
Son cualquier otra cosa. (Cada espejo
Es un misterio y una simple lámina
De cristal o metal y agua tranquila.)

IV

También la oscura noche es un espejo
Que nos devuelve al sueño. Y el jinete
Es tal vez sólo un sueño de la noche
(Como el lagarto, el pájaro o nosotros).
Cruza raudo agitando la tiniebla
Un instante. Después todo se calma.
La tersa superficie de la sombra
Es la misma de siempre. O es un sueño.



POR EL CAMINO DE LA FE

Un modesto poblado, La Fe. Existe. Una mañana, en bicicleta.
Un mogote, una loma asomada, redonda, caprichosa, en medio
del camino. El camino le da la vuelta, luego. Pedaleamos,
mientras tanto, hacia la loma que va creciendo, alternando
texturas vegetales y de piedra desnuda.

A la manera de los paisajes de Arcimboldo, parece que toda
aquella complicación de follajes suntuosamente festoneados,
de yerbales translúcidos, de peñascos veteados en matices de
gris, va a resolverse, súbita, en las líneas de un rostro.
Cuando el rostro está a punto de formarse, la loma queda
atrás.

Por el camino de La Fe, a la manera de Arcimboldo, una loma
parece decidida a mostrarnos un rostro, y no lo muestra, o
tal vez nos lo muestra y no lo distinguimos.



Ocurrencias y Veredictos

Dibujos de Carlos Martínez Rivas en Wall Street

Podríamos dejarlo allí. Pero nel. Los dibujos de un poeta, o el resto de sus manifestaciones artísticas, (recordemos que algunos, incluso danzan y realizan aerobics a diversos ritmos y sonos y claro, aman y ritman sus acciones) siempre han sidopreciadas como documentos que complementan el mapa del ciudadano poeta. Generalmente son manifestaciones secundarias a la labor primigenia emprendida con la palabra. Acá en Nicaragua y en sólo espacio de un año, hemos podido ver el trabajo plástico de tres de nuestros poetas mayores. Expuso primero Pablo Antonio Cuadra. Llenó las paredes del Teatro Nacional. Comentábamos entonces que de toda la muestra lo más valioso eran los pequeños dibujos, los bocetos fugaces. La traslación de ellos a los tapices resultó fallida. Todo se volvía decorativo y toallífero y el encanto de los íntimos sketches quedó pillú. Claro que a todo mundo le encantaron y la tinta y las alabanzas, provenientes de las prestigiosas y prestidigitadoras manos de nuestra intelectualidad, se derramaron a baldes. Ernesto Cardenal expuso hace unos cuantos meses, también en las salas del TNRD. Su fauna escultórica, cargada de un erotismo entre mórbido y candoroso (tema evitado y evadido por sus apólogos) invadió los halles del teatro. Más de setenta piezas. Dada la metodología utilizada por Cardenal para concretar sus piezas, metodología que de alguna manera lo aleja a él del contacto directo con la materia, más bien nos confrontamos con el trabajo de un audaz y moderno diseñador. Poder haber visto sus primeros

trabajos modelados lo hace a uno preguntarse que estaría haciendo ahora Ernesto si trabajase amasando y palpando el barro. La conexión materia/mano/cacumen, de eso hablo. De nuevo la recepción a la obra fue estupenda. Baldadas de tinta y de "crítica" *conciertante* y desconcertante. Como cuando PAC, entonces también escribieron profesoras universitarias, escritores, reporteras y similares. Una sola palabra crítica no se podrá encontrar entre el casi medio centenar de cuartillas escritas. Y claro la culpa no es de PAC ni de Ernesto. Ellos sencillamente sufren las adulaciones por más sofisticadas que estas sean. Carlos Martínez Rivas expuso hace un par de semanas. Lo hizo en el Bar Wall Street. La concurrencia fue modesta. Unas veinte personas, la mayoría poetas y pintores, uno que otro instalador. Ni comparada a la masiva asistencia del yet set criollo a las macro exposiciones de PAC y de Ernesto. El expositor no llegó. Sólo estaban allí sus trece dibujos. Dibujos de una linealidad feroz y aséptica, de escala humana, al tamaño de las pequeñas manos de donde brotan. Los dibujos de Martínez Rivas están cargados de emoción y de morbo. A sus mujeres, ya sean putas, burguesas estiradas o forasteras travestidas da ganas de asirlas. El poeta viene de la línea clásica. Ujum. Y su mismo criterio valorativo, que de alguna manera incide en su escogencia de dibujos, es clásico también. No tolera la contemporaneidad. Por eso quizás afuera de esta pequeña muestra quedaron dibujos de mayor rango y calidad que alguno que se coló en el Wall. En fin la misma manipulación, pues con los medios no tiene problema CMR, vía fotocopias/ ampllaciones/ reducciones/ fotografías, le da al dibujante otro medio más para enriquecer y burlar al ojo del

espectador. Una vez dada la exposición, escribieron dos personas. Las plumas universitarias no podrían sacar ningún provecho acá, los poetas especializados en estas lides de la crítica están con el silenciador puesto, los políticos manipuladores callan gracias a Dios. Pues bien, es lo mejor que le ha podido pasar al poeta. El éxito en la mayoría de los casos..... Y no podríamos imaginarnos un tapiz con uno de estos dibujos. Las cicatrices son para el papel y para la piel.

Ruben Urdapilleta



Tito Chamorro en la Nueva Nicaragua

Otra exposición que sin mucho ruido hace una afirmación concreta, es la de Tito Chamorro. Realizada en la sede de la Editorial Nueva Nicaragua, Tito presenta su trabajo de diseño gráfico para la editorial más importante del país. Recordamos en los inicios el trabajo incitador y preciso de Deiter Mashur y luego el más cándido, pero excelente, trabajo de María Mueller. Tito tuvo buenos maestros y supo, gracias a su constancia, esfuerzo y entrega, sacar buen provecho. En los últimos tres años Tito ha asumido el liderazgo en el diseño de libros y otros tipos de publicaciones. Su trabajo de diseño pone énfasis en

la propuesta bauhausiana de "menos es más". Somero y parco, Tito hace confluír la economía de imágenes con un ágil uso de la tipografía. Lastimosamente es demasiado el tiempo que Tito utiliza para el levantamiento de textos. Debería ser su tiempo racionalizado para desarrollar más sus innatas cualidades. De igual manera urge que la editorial actualice sus programas de diseño gráfico. Con las herramientas que hoy en día están a la disposición, un buen diseñador, como lo es Tito Chamorro, no dejaría de proyectarse. El provecho sería para todos. Congratulaciones al artista y también a la editorial.

Susan Jascha

Los Chavalos y Chavalas otra vez en el Correo

De nuevo la volvieron a hacer los niños. Convocado por Correos y por la Fundación Rubén Darío este concurso infantil ha resultado un verdadero éxito. Tanto a nivel de participación, como, y más importante aún, a nivel de creatividad. Son realmente asombrosos los logros de varios de estos trabajos. Importante también es que estos son vistos por una cantidad considerable de público común y corriente. Su disposición e exhibición en los salones del palacio de comunicaciones ha sido acertada. Deja bastante que desear sí, la manera poco cuidada y "a la loca" de exponer los trabajos. Pareciese que este público chapiollo no merece ser mimado por Mimi. Denota esto una falta de preocupación singular. Las estampillas resultantes del certamen son aliciente para estos chavalos creadores. Quizás habrá

que gastar un poco más y harerías un poquito más visibles. Estas muestras infantiles lo hacen a uno preguntarse qu pasa con tanto talento artístico ??? Adónde se va luego? Por qué se diluye? Las respuestas son tan fáciles y obvias que procedemos al vomitorium.



Ruptura en el Paraíso

Entre las últimas noticias del mundillo plástico estuvo la ruptura entre las galeristas de Galería Génesis. Resulta que ambas dos, juntas a la vez, se expulsaron del paraíso entre alaridos y gritos más fuertes y atonales que las trompetas de Jericó. Como resultado de la divina trifulca los pintores y escultores nicas ahora dos galerías más. Génesis 2 y Apoca-Kentro Ya. Quien está dónde no se sabe. Lo único que sí se sabe es que la alegría inocente y crónica de los artistas ante la apertura de otra pulpería de arte, que promete y jura hasta con los cayos de las pantuflas que "todo está vendido ya brodercito" no durará mucho. Alisten el cofal para después del batazo. De hecho el gran ganador de esta batalla ha sido Julai Cuentero, quien se salió, como siempre brodercito, con las suyas, al diseñar los logotipos de ambas dos juntas a la vez. La suma que el diseñador cobró

tiene tantas cifras que acá no alcanzaría. "Ahora sí que hago mi mural" afirmó entre sonrisas el ahora artista-directivo de LUNAP. Entre los perdedores Ya están Casanova Ellis, cuyo trabajo fue expuesto entre gallinitas de barro, escobas, sapitos disecados, yo yos y muñecas de trapo y como si no bastara en el sueter. Suave.....chicas!!!!

Alejandra Urdapilleta



Familia Vílchez conquista el corazoncito de "nuestro" embajador en Guachinton

Ajá. Como si de la familia Bellini se tratase, excepto que no, el mecenas Tijerino, como si de Zionelo d'Este se tratase, excepto que tampoco y mucho menos no, presentó "lo mejor del arte nacional" al mundo diplomático de Guachinton. Dichosamente, como sucede siempre en estos "actos Kulturales" diplomáticos, entre "cachimbazo" y "cachimbazo", de Chivas of course, nadie miró nunca los

cuadros. De esta forma la idea y la valoración que tienen del arte nicaraguense sigue siendo la misma. Es decir ninguna. Queda pues establecido que Dios es grande y que nuestro koolto cuerpo diplomático padece de anorexia cultural. Chivolas con el Chivas mr T. Y no es que tenga algo de malo hacer sus rayitas y experimentaciones y exponerlas donde sea, incluso a nivel de familia y en Guachinton baby. Lo insensato es tratar de dar gato por liebre, aunque claro, lo más probable es que al exce--lentísimo, reverendísimo y perdidísimo embajador nica lo que más le gusta son las perdices. Viva el atrevimiento y sus causas nobles.

Ruben Guevara

Dennis Núñez triunfa en Sto Domingo

Entre la delegación nica a la Bienal de Sto Domingo dichosamente se encontraba el pintor Dennis Núñez. Decimos dichosamente pues por aquello de las casualidades, además del pintor, fueron enviados, again, parte de la familia Vílchez y otros distinguidos caballeros y damitas de nuestra alta sociedad que pintan en sus ratos libres, que suponemos dados los resultados, no deben ser muchos. Núñez quien dio la cara por el arte nicaraguense, obtuvo una de las doce medallas de oro otorgadas por un jurado presidido por la muy capaz y mordaz crítica de arte mexicana, la primorosa Raquel Tibol. Apartando la posterior manipulación y manoseo de "nuestras" vivarachas y juveniles autoridades de Kool-tura, tanto con el premio como con el premiado, cabe mencionar

también la falta de velocidad y visión, miopía criolla aguda digamos, de las promo/taras del pintor. Recibió el premio, le sacaron el provecho a nivel propagandístico y muerto el payaso. Por qué no se utilizó la ocasión para promover a nuestro joven talento? Por qué no se ha planificado una muestra suya en Sto Domingo? Qué es lo que pasa con nuestras fragantes marchantillas diarte? A quién le importa????? En fin, si estuviésemos en Costa Rica, por ejemplo, ya Dennis estaría proyectándose a nivel latinoamericano y probablemente en el portón de acceso al circuito del arte norteamericano: Miami. El sueño de los sustos y la pesadilla de los pintores es lo que tenemos acá. Viva la ineptitud y la ceguera diurna y nocturna de las dueñas del mandado plástico.

Fco Pico



Arostegui en el Teatro Rubén Darío

"El evento cultural del mes" tituló a esta muestra, el Nuevo Amanecer Cultural. Y de hecho en

muchos aspectos estaba en lo cierto. Poder ver el trabajo reciente de un pintor de la trascendencia de Alejandro Arostegui siempre crea expectativas, dudas y certezas. Con anterioridad a esta exposición tuvimos la oportunidad de ver también el trabajo de dos ex-miembros de Praxis: Róger Pérez de la Rocha y Arnoldo Guillén. Ambas muestras padecieron de un exceso desmedido de obras que terminaron afectando la percepción de las mismas. Parecía que acá cuando se habla de una muestra personal se piensa inmediatamente en al menos 100 obras tapizando las paredes de X galería. Realmente las cantidades no precisamente son una garantía de la calidad. De hecho a nivel internacional una muestra personal de un pintor generalmente presenta entre 6 y 12 trabajos, hablando de dimensiones medianas (2.50 x 3.0 mts). Arostegui en este respecto fue más astuto y supo darle escala a su trabajo. El esquema heroico y prometeico pareciera que ha sido finalmente abandonado por el fundador del sarandeadado a diestra y siniestra grupo Praxis. Realmente, llama la atención esto, pues la figura de Arostegui ha estado estigmatizada por su papel de fundador y teórico del mencionado grupo. Ahora, a pesar de la "crítica" statusquiana que lo suele acompañar forever, Arostegui presenta una nueva fase de su trabajo que lo ubica como un pintor en desarrollo. Siempre habíamos criticado la reiteración perpetua de "latismo" en la obra de Arostegui, ya iban más de 20 años y dele y que dele y sople que sople el petate. Y a pesar de que al pintor le guste el tango, veinte años sí son algo. Algo como para pegarse la gran chiveada a pesar de su papel de "generador de literatura" y de cierto mercado criollo que jamás se expandió lo deseado. Los

"Habitantes del Silencio" se apartan de aquella comodidad y presentan nuevamente al pintor interesado en la figura humana. Realmente Arostegui siempre ha sido un pintor realista en el sentido más estricto. Ahora, como en sus inicios, los habitantes de silencio vuelven a aparecer. Aquellos trabajos primeros, emparentados a Debuffet y los plásticos precoloniales daban una panorámica densa y ofuscante del entorno nicaraguense. La representación del Xolotlan, con su fondo escatológico de Ipegue, y el hombre como habitante del mismo, fueron el testimonio, si bien tímido y asordinado de una sociedad en crisis, como lo era la del antiguo somocismo. La fuerza proveniente de aquellas obras de formatos pequeños, en general, estaba relacionada no sólo al tema y la denuncia implícita, sino también con la famosa paleta "tisne" y con el uso innovador de una técnica mixta como el collage. Las nuevas piezas son una especie de reencarnación mística de aquellos antihéroes de antaño. Se mistificaron sí de alguna manera. La introspección de estos personajes está atenuada por la aún persistente tendencia del pintor a cierto preciosismo y virtuosismo técnico. Pero está claro que estos personajes vienen del paisaje que tantos cienes de páginas líricas y doctas han hecho y siguen haciendo brotar. Realmente es refrescante ver a un pintor, de esos que por acá e irresponsablemente llaman "vacas sagradas maestras" luchando consigo mismo. Dándonos aciertos y tropiezos. O sea demostrando que está vivo y que su obra no depende de una formulita bien manipulada y firmada por una firma. El retrato de Merceditas demuestra que la veta humorística de Arostegui pervive.

Ramiro Lifar



Exposición de Pintura Nicaraguense a la altura. Todo por supuesto en las Ruinas

Llegamos con la intención de ver todo. Es decir: la expo de fotos de Managua, la expo de fotos de la pintura antigua romana (y no de "originales" como los ingenuos y rapaces publicistas del CCM pretendieron hacernos creer/ y es que eso de cargar frescos es medio calentito, ahora ya saben que no se pueden enrollar/ alas), la exposición de la Juanita, una muestra de libros y otra de cerámica. Quiebre!!!!!! Escogimos mal día, pues ese día se presentaba el "betoven" de América en el teatro. No había nadie trabajando pues al parecer la cola del piano de Di Blassio, o sería tal vez la cola del mismo Di Blassio, había provocado tremenda conmoción culto-espiritual entre los administradores, directores y habitantes de las ruinas. Pero el cpf

estaba y nos dejó pasar a ver la muestra de Pintura Nicaraguense que dio lugar al título de este rollo, así como a la muestra de fotos de la vieja Managua. La primera resultó ser una muestra de pintura a la altura. Lo decimos, pues todos los cuadros estaban colgados a más de 4.50 mts de altura. Suponemos que tal museografía proviene de las restricciones de los donantes holansuecos. Estos como se sabe son altitos. Pero aún ellos, sólo podrán admirar las firmas de los cuadros. Aplausos a las curadoras de las ruinas. Nada más se puede decir a no ser que Sobalvarro se ve bien desde esa altura. Podría lanzarse al muralismo perfectamente. Algo habrá que sacar de estas inovaciones del CCM. La otra muestra, la de fotografías de la vieja Managua, a pesar de su hilarante pobreza organizativa, presenta cierto interés, especialmente por el trabajo de fotógrafos aficionados de la década del 50 y alguno que otro trabajo anónimo de fines de siglo. Las fotos del terremoto en general fueron una decepción debido a sus dimensiones de postal. Si se hubiera invertido al menos en ampliaciones con fotocopia, otra hubiese sido la historia. Y es que no se trata de inventar un "tema" y hacer una exposición y sacar los anuncios en el periódico y hacer el fiestongo y volver a salir en los periódicos. Va un "poquitito más allá". Y esto confirma aquello que tener una pared, cuatro clavos, un martillo y unos cuadritos, no precisamente nos vuelve galeristas ni museógrafas ni curadoras, ni siquiera albañiles. Busquen la tan necesitada asesoría que la hay. Sencillamente tienen que pagar su precio y respetar los criterios de los profesionales. Para mientras y si se quieren ahorrar unos bollitos al menos compren las revistas de arte (ojo: no se trata de Cosmopolitan

ni de Vanidades) y estudien, que para algo les va a servir. De las ruinas renace el Fénix, o como es?????????

Roman Ritual



Gran Premio Comedia Farssete otorgado a la oficialista Jornada Diarina, perdón Dariana.

La concesión del prestigiado premio internacional Comedia Farseete a la Jornada Dariana de este año, nos muestra la justeza y el ojo clínico del prestigiado jurado del magno y excelente evento. Y es que este año la Jornada estuvo que era un charco de los Cisnes. Comencemos rememorando los preciosos y kooltos momentos cuando el embajador de los yunai declamó La Pava y seguidito, haciendo brotar lágrimas (están muy de moda en el campus poético), se lanzó, entre histriónicas gesticulaciones, La

Oda a Roosevelt. La gesta ha sido ya registrada por Ripley. El embajador japonés no se quedó atrás y entre una demostración de Karate y Judo recitó sin equivocarse en punto o coma alguna, la centenaria Marcha Triunfal, y como para demostrar que las damas diplomadas no son bobas, la embajadora de Rusia pintó 12 cuadros (Kandinsky hubiese llorado de envidia/ lo sabemos muy bien PAC) mientras traducía a idioma de sordomudos el Coloquio de los Centauros. Paul Groussac hubiese comprado todos los cuadros. Otro punto culminante, que de seguro impresionó al prestigiado jurado, fueron los actos que la ciudad natal del poeta brindara a Darío. No se equivoquen sí, se trata de Héctor Darío y no de Rubén. Este, es decir Héctor, prometió como futuro alcalde de la ciudad, ponerla en el mapa (?) además de comercializar a Darío (en este caso a Rubén) para "sacarle buen provecho a nuestros númenes". Habló Darío (Héctor, estamos claros, y no Rubén) de borradores con la efigie de Darío (Rubén), camisetas, blomeres con la mirada del poeta, ediciones de lujo de "La Pava", muñecos inflables, tamaño natural con la cara y el cuerpo de Darío (de nuevo Rubén), discos a ritmo de rap con las *sobras* completas del vate. Bueno, con semejante bate que tiene Darío (usted ya sabe cuál a estas alturas) hasta Tony Armas se pondría a llorar. Continuó deslumbrando la Jornada con una carta, convertida ya en "joya epistemológica", de un ministro dirigida a un poeta (el de turno al bate), en donde dando destellos de amplio y profuuuuuundo conocimiento citó el oscuro y prácticamente olvidado verso de "si la patria es pequeña uno grande la sueña", o es al revés Emi? Si le queda alguna duda podría ir a cualquier escuelita de barrio para que algún párvulo que

quiera perder el tiempo le aclare sus endecasílabos. No hablemos, pues, de manchas manchando a Darío. Pliz Bete. Y así se podría seguir enumerando y rememorando los bellos y kooltizzimos moments de la Jornada Diarina de nuestra Kooltura oficial. No faltó, incluso, quién quisiera arrebatarle su lugar a Sandino usando a Rubén como escalera de caracol. Y no faltó quién aplaudió Jornada por tal causa, para meses después y después de carta de paccpac arremeter contra la entrega de este merecido premio. Felicidades pues a nuestras autoridaes. Gladys, Mimi, Héctor, Emi. etc, etc....besitos besitos

Quirón Rubí



Quinto Aniversario de la Asociación de Promotores de la Cultura (APC) causa asombro y alegría.

Asombro porque sobrevivir como núcleo gestor de cultura popular en una época como la actual es casi singular. Recordemos que el proyecto de cultura popular fue desarticulado poco a poco y al

suave en el IC. No interesaba demasiado. La artesanía basta!!! En todo caso la APC, que de alguna manera está relacionada a los desaparecidos CPC, ha sido contra viento y marea la que ha sacado la cara por el antiguo y genuino proyecto del extinto Ministerio de Cultura. La APC recoge el legado de ese experimento del cual aún hay mucha leña que moler. No es tan fácil descartar el proyecto cultural revolucionario sólo porque no ha salido el pez y la serpiente y porque Tomás Borge me cae mal. Suave manito. Decíamos también que nos causaba alegría y es cierto. Mientras existan proyectos autónomos como éste uno siempre estará inspirado para seguir adelante. Las constantes actividades y cursos de capacitación y provocación organizados por la Asociación han probado ser un almacigo de cultura popular. Chiva!!!! La vinculación de algunos artistas plásticos a dicho proyecto, como por ejemplo María Gallo, también han sido fructíferas en ambas vías. Ver la obra experimental de Gallo es prueba suficiente. Felicidades a Emilia y todo el super equipo de la APC. Sigán escuchando el canto primigenio de la pipol, que es la base de la construcción de nuestra *identidad*.

Horacio Lengínour

Felipito González se lleva grato recuerdo del otro lado de la Kooltura Popular.

Sucedió durante la última visita del mandatario español a esta Colonia. Mas precisamente en el Teatro Rubén Darío, donde un grupo de "inditos" nicasios, presididos por la India bonita (violi) y el indio felto (guzmi) agazajaron al neo admirante peninsular. Sus coloridas y sonoras matracas vibraron en el concierto de servilismo criollo ejecutado a la perfección esa noche. Gueguense Gueguense dónde perdiste tu guatusa???

For Sicus



J. C. Orozco

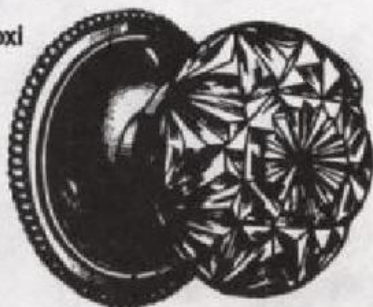
Zapatistas. 19

Nace AKA y se enconcha imediatamismo

Ujum. AKA nació hace escasas semanas. El incubo pretende ser, oígame bien: la Asociación de Kultura Apólitica, evidentemente de Nicaragua. Presidida por flamante y culto ministro y otras

personalidades ,AKA parece
 enconcharse desde ya. Nada,
 como era de esperarse, de las
 ráfagas prometidas a grandes voces
 y vociferaciones despropor-
 cionadas. Ni modo: Akl...Allá....el
 AKA.....morirá. Es Inevitable.

Cmdte Coxl



Sandino, las Ruinas y la ruindad

Como una de las primeras jornadas
 de trabajo de la nueva
 administradora del Centro Cultural
 Las Ruinas, estuvo la de mantener
 cerradas y enflavadas las puertas el
 21 de Febrero.

Las razones enigmáticas de tal
 gesto, cargado de la más crasa y
 estúpida censura a la Cultura
 Nacional, aún quedan en la
 especulación. Bastó aparentemente
 que fuera Sandino el
 homenajeado. Lástima por la Sra
 Sacasa, le Informamos que si no
 fuera por el men, el centro que
 ahora "administra" no existiría.
 Sandino fue echado, pues, a la
 calle sin saber que de allí era y de
 allí venía. Allí se leyó poesía y se
 cantó a la gesta del héroe. Como
 señaló posteriormente Ernesto
 Cardenal este tipo de censura
 facista es el preludio del
 somocismo. Un somocismo, le
 agregaríamos nosotros, nuevo,
 reforzado, más guapo y más
 peligroso.

Néstor Lifar



OTRA VEZ EL EQUILIBRISTA

Por un filo te vas
 en el vacío
 tan contento de ser
 a sueño puro
 equilibrio y verdad
 y maravilla.

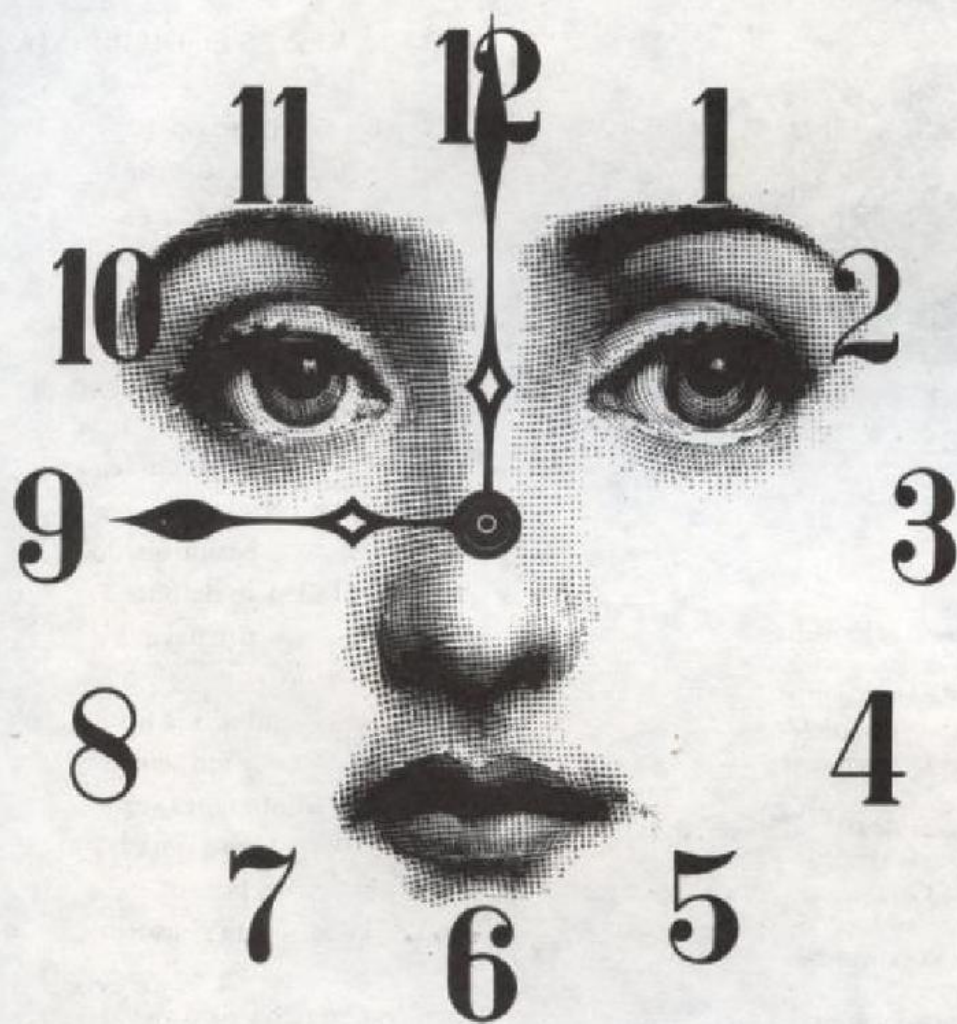
Quien te ha visto y te ve
 desde tan lejos
 por los aires venir
 ensimismado
 y al silencio después
 irte liviano;

de la sombra a la luz
 y tan sereno
 a la sombra otra vez
 como si nada
 nos dejases por fin
 para consuelo;

quien te ha visto ya vio
 toda la magia
 del estar y no estar
 a la ventura
 y el prodigio feliz
 de la memoria.



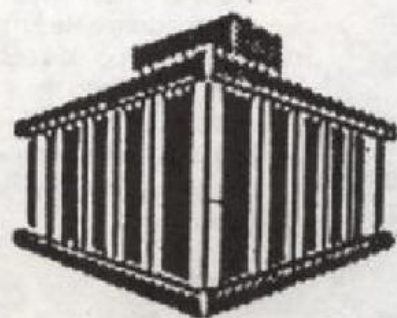
Haciendo tus sueños realidad



teatro nacional

Quien Quié

en el desarrollo de la cultura



Líneas de Excelencia

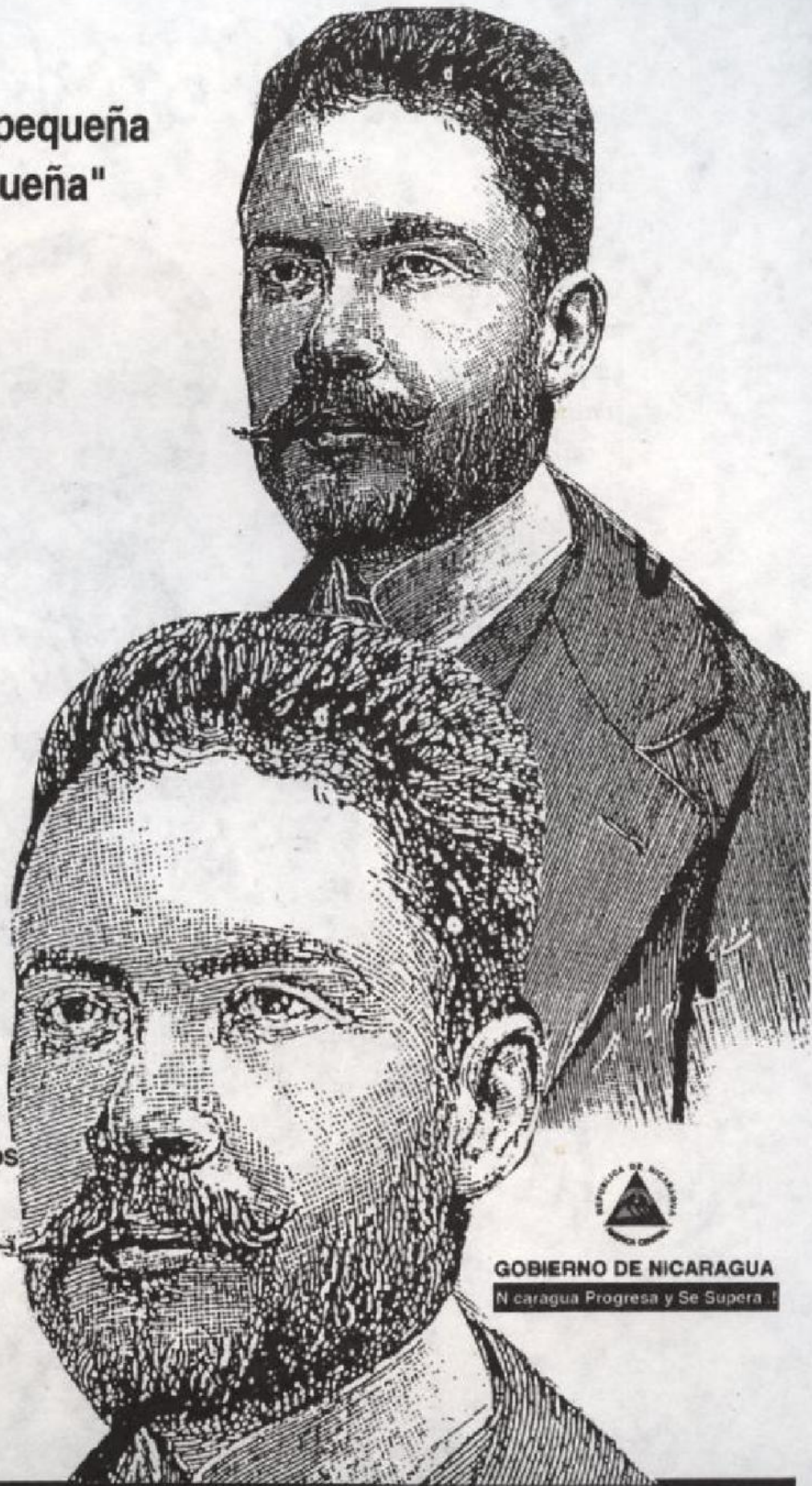
*"Soy el lirio del viento.
Bajo el azul del hondo firmamento
muestro de mi tesoro bello y rico
las preseas y galas:
el arrullo en el pico,
la caricia en las alas."*

Rubén Darío

*Rubén Darío escribió sus
líneas poéticas con excelencia,
legándonos el orgullo de
sentirnos Nicaragüenses.*



**"Si la patria es pequeña
uno grande la sueña"**



**PROTEJA SU
EMPRESA, SU VIDA
Y SU FAMILIA CON
LOS QUE MAS
SABEN DE
SEGUROS EN
NICARAGUA**

**INSTITUTO NICARAGUENSE
DE SEGUROS Y REASEGUROS**



INISER

**Km. 4½ Carretera Sur
Tel.: 66-67-72**



GOBIERNO DE NICARAGUA
Nicaragua Progresa y Se Supera



FESTIVAL DE CINE ERÓTICO BARCELONA 1994

MOSTRA D'ART ERÒTIC

DIBUJO

Xavier Altisent
Emilio Caño
Óscar Caño
J. G. Masque
Musquera
Jesús Paris

ESCULTURA

Joan Artigas
Josep Blanc
Xicu Cabanyes
Conxita Davallillos
Rubén Gómez Vidal

FOTOGRAFIA

Óscar Bertola
Fornes Mir
Rubén Gómez Vidal
Alessandra Zorcolo

PINTURA

Joan Adserà
Aparicio Arthola
Javier Bartomeus
Carme Bosch
Camuñas
Margarita Cantón
Josep M^a Cases
Kiko Feria
Armando Fidaigo
Grimau
Juan Juarez
Ramón de Jesús
Benito Magallón Buil
Miquel Marrugat
Megaciel
Moreno
Paco Muñoz
David Ocón
Manuel Palma
Eduardo Porras
Raúl Quintanilla
Víctor Ramírez
Ana Recio
Eduard Resbier
Luis Saborio
Joan Tuset
Ugalde
Joan Valls



APARICIO ARTHOLA



LUIS SABORIO



RAÚL QUINTANILLA



Juan Juarez



MARGARITA CANTÓN



DAVID OCÓN



MEGACIEL

COLABORADORES

Els Quatre Gats (litografias de Picasso)



- 310 cómodas habitaciones alfombradas y equipadas con aire acondicionado, teléfono, mini-bar y TV color vía satélite.
- Bar y restaurante al aire libre con capacidad de hasta 1000 personas.
- Para disfrutar del eterno sol, piscinas, canchas de tenis y de volleyball con iluminación.

Frente al Aeropuerto Internacional Sandino
 Km. 11 Carretera norte
 Central telefónica (505-2) 631011-28
 Ventas 31715 • Fax 631082-3



pronto en algún lugar del dial

Arte



ArteFacto

Nombre _____

Dirección _____ Tel _____

Ciudad _____ País _____

Adjunto: Cheque Giro postal Valor: \$ _____

Ejemplares anteriores Suscripción A partir del número: _____

Números: _____

Suscripción Nacional: US\$10.00

Centroamérica ...US\$ 40

Suscripción Internacional US\$70.00

*Incluye correo aéreo

"Los que un día fueron vicios hoy son características..."

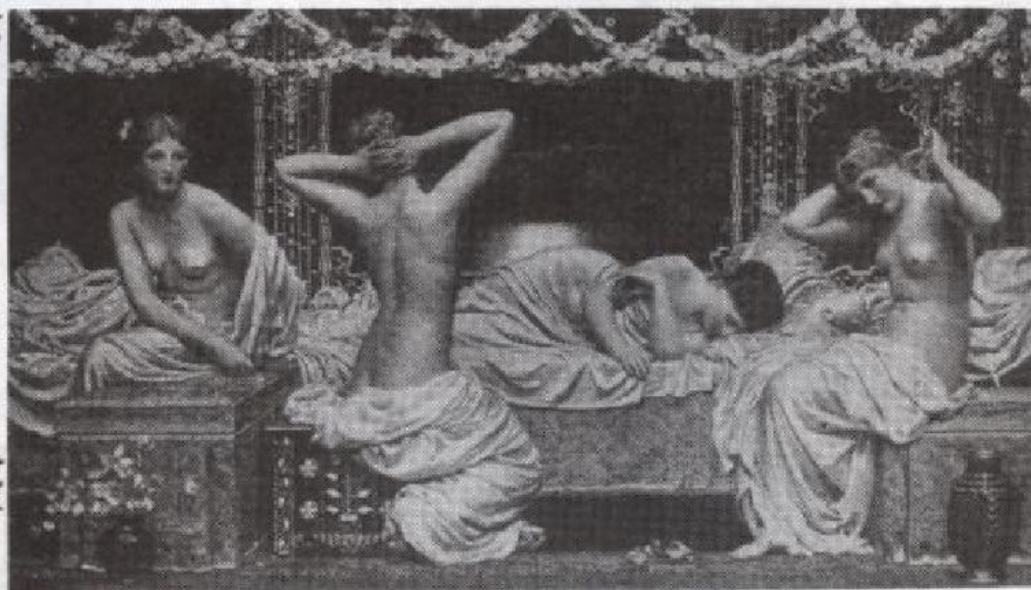
Revista de Arte, Cultura y Crítica
 Apartado Postal: 6128
 Managua Nicaragua

Frecuencia: Cuatrimestral



Telefonos: 660072
 41777

Codina tu piel en algún lugar de la Mancha



Cueros Codina

PRESENTAMOS
ESSO
SUPERDIESEL



Lo hemos diseñado, no tan sólo con su motor, sino con usted y el mundo en mente.

En Esso, en nuestra continua búsqueda de nuevos combustibles de características superiores, hemos rediseñado uno de los más económicos: el diesel.

Presentamos el nuevo ESSO SUPERDIESEL 2000.

¿Cómo hemos podido desarrollar un mejor diesel? Fácil.

- Reduce el humo para un aire más limpio y saludable
- Elimina los derrames al llenar el tanque
- Tiene un aroma fresco y agradable
- Contiene agentes anti-corrosivos eficaces
- Mantiene el motor limpio
- Resulta en mayor rendimiento y mejor economía
- Asegura el funcionamiento adecuado de su motor

Como puede ver, nuestra investigación ha resultado en una nueva generación de diesel superior. ESSO SUPERDIESEL 2000 es un combustible diesel más limpio, fresco y eficiente.

Conduzca limpiamente, conduzca inteligentemente con ESSO SUPERDIESEL 2000.



Tecnología y servicio en los que usted puede confiar.





Abril: Sarabambamba

Teresa Codina



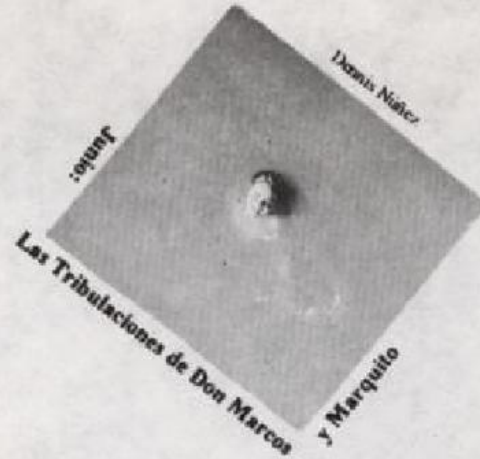
Mayo: Panaca Ibedi

Junto al Mar Latino el Arcano sudado



Mayo: Que me vea!!!

Aparicio Arhola



Donnis Nuñez

Espacio Ahpócrifa:

Instalaciones y Confecciones



Marzo: Galería de los anti-heroes

David Ocaín



Julio: Dirección Nacional Ordené

Francisco Pico



Junio El secreto de la bastia

Juan Houtrota Juárez

al Margen de las Pulperías



Abril: Celise Guanduz

En los celestes parques el Pegaso devino

ArteFactoría

de la estatua de Lezcano 4 1/2 cuadras abajo

Raúl Quintanilla Armijo

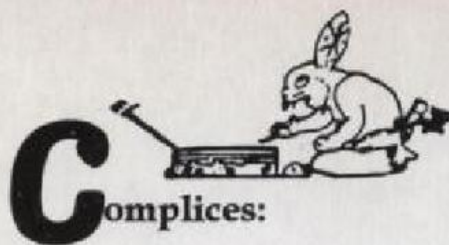


Febrero

Voces del Monte



Cedete Gonzalez



Cómplices:

Alberto Durero
Pintor, grabador y teórico alemán renacentista

Marguerite Yourcenar
Escritora francesa

Teresa Codina
Instaladora y escritora viquiana

David Craven
Teórico e investigador norteamericano

Marcos
La fiera herida

Rubén Darío
Desconocido y manipulado (especialmente en enero y febrero) poeta nicaraguense

Carola Brantome
Poeta nicaraguense

Celeste González
Fotógrafa nicaraguense

Jacintha Escudos
Escritora Salvadoreña

Lily Litvak
Investigadora española

Rebecca Stupak
Fotógrafa y danzarina

Luis Alvarenga
Poeta salvadoreño

Ernesto Flores
Poeta Salvadoreño

Alvaro Darío Lara
Poeta salvadoreño

Vladimir Baiza
Poeta salvadoreño

Otoniel Guevara
Poeta salvadoreño

Joanne Bernstein
Curadora e investigadora inglesa

Armando Herrera
Investigador y crítico salvadoreño

Rossina Cazali
Curadora y crítica guatemalteca

Octavio Robleto
Poeta y dramaturgo nicaraguense

Juan Centeno
Investigador y dilettante nicaraguense

Patricia Belli
Artista plástica nicaraguense

David Ocón
Pintor nicaraguense

Eric Frattinni
Periodista italiano

Anastasio Lovo
Poeta nicaraguense

Oscar Rodríguez
Pintor y grabador nicaraguense

Carlos Martínez Rivas
Poeta nicaraguense

Darío/Sandino
La pesadilla de muchos cuando juntos como Jano

Aparicio Arthola
Escultor y pintor nicaraguense

Gerardo Mosquera
Teórico y crítico cubano

Aldo Gutiérrez Mascenaro
Poeta y navegante nicaraguense

Carlos Blas Galindo
Teórico y crítico mexicano

Félix Lizárraga
Poeta cubano

●



CHRISTOPHER BING

Agradecimientos:

Azucena Quintanilla A.
Jenny Picado
Tania Montenegro
Joanne Bernstein
Casa de la Poesía, Cuba

fuentes:

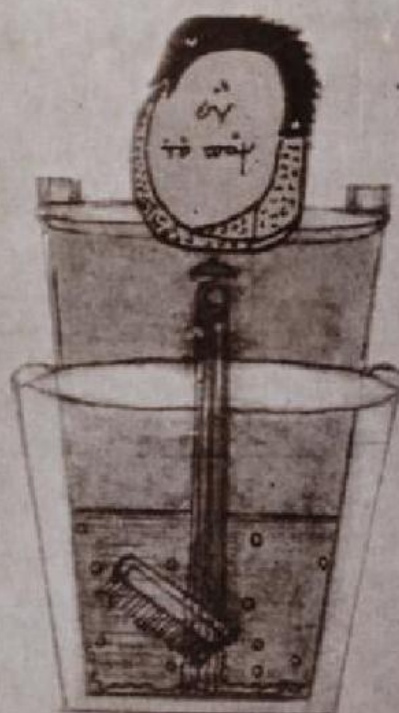


Revista Lapiz
Texto de Gerardo Mosquera
Revista El Europeo
Entrevista a Bianca Jagger
Revista Album
Texto de Lily Litvak
Catálogo Tierra de Tempestades
Editorial Alfaguara
Texto Marguerite Yourcenar



RITUAL

- Pintura
- Escultura
- Teatro
- Danza
- Poesía
- Música
- Variedades
- Instalaciones
- Literatura
- Jazz
- Folklore
- Festivales



agua y cepillo para las abluciones

ArteFactoría

Instalaciones y Diversiones al margen de las Pulperías

Feb. Voces del Monte	Mayo	Que me ves
Raúl Quintanilla A		Aparicio Arthola
Mar. Galería de los antihéroes	Junio	Las tribulaciones
David Ocoñ		de Marquito
Abl. Sarambamba		Denis Núñez
Teresa Codina	Junio	El secreto de la
Abl. En los celestés parques el		bestia
Pegaso devino		Juan B. Juarez
Celeste González	Julio	Dirección Nacional
Mayo Junto al Mar latino el Arcano		Ordeñe
Sudado		Francisco Pico
Patricia Belli	Julio	Rituales
		CMR