

# ArteFacto



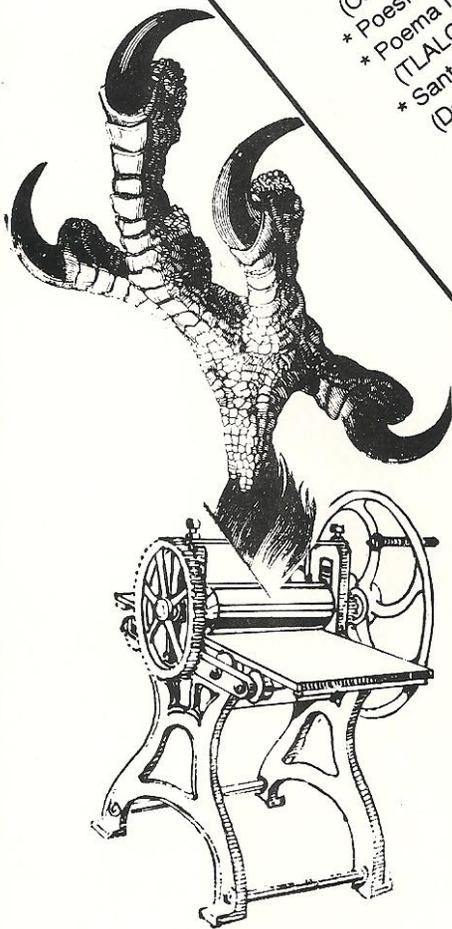
*Denis Núñez  
Aparicio Arthola  
Juan Juárez  
Paco Pico*

*David Ocón  
Oscar Rodríguez  
María Gallo  
Raúl Quintanilla*

- \* Entrevista con Róger Pérez de la Rocha.
- \* Acerca de lo Feo en Aparicio Arthola  
(Carlos Vicente Ibarra)
- \* Azul de Alberti  
(Raúl Quintanilla)
- \* Nota acerca de la Crítica de Arte en Nicaragua.  
(En contra del 205  
(Carlos Maturana)
- \* Poesía Erótica Nahuatl  
(TLALOC) J.O.Q.
- \* Santos Medina y su obra  
(David Craven)



PROXIMO NUMERO



#### CONSEJO EDITORIAL

María Gallo  
 Juan Bautista Juárez  
 Paco Pico  
 Raúl Quintanilla

David Ocón  
 Oscar Rodríguez  
 Denis Núñez  
 Aparicio Arthola

## "LA CULPA DE LAS ROSAS"

Para Elena De Kazaniak

Tendido en medio del jardín tu velo negro se agita al viento, sientes que sobrecoge su lúgubre intrusión en el espacio verde, mañana alrededor de tu cuello lo enarbolaras como bandera de duelo.

Mas cerca del mármol y los coposos racimos blancos tu rostro te aparta del verano, te retrae a la rutina y al inútil trasiego entre las flores que cuidas con desgano.

La nieve endurecida en las montañas deja sobre tu pelo su vencido fulgor rozando los bordes del temido y cotidiano estrépito, mientras se disipa su frescura vas alimentando el vigor adolescente de los geranios, la gracia intacta de las margaritas con esmerado odio.

Sumando ausencias a tus días repetidos levantas las niebla del espejo cuando posas y mantienes tu perfil exacto en la línea de una estatua.

Elena, donde están las naves de los aqueos? aquí encallaste con tu belleza a cuestras a medio camino del Mar Negro.

Anclada en el Valle de las Rosas te ocupas de una casa restaurada que cruje día y noche el afán de las polillas.

Alguna que otra vez algún huésped nocturno acude a su portón chirriante en tránsito hacia Burgas, tu despliegas las sábanas almidonadas sobre el lecho caliente, entregas el par de llaves breves, introduces los cuerpos en los cuartos llenos de cortinas y ventanales altos. Así el oficio doméstico se cumple; alajas, anotas, pides documentos y preguntas, después te vas en la noche ligera como una sombra mientras persiste la luna recortada por hilera de nubes altas y el canto triste de las palomas en los aleros encendidos: Te fuistes, te fuistes, te fuistes.

Han llegado a consolarte tus amigas este extraño verano, agitado entre el sopor caluroso y rachas de lluvias fría, cansancio e hipertensión, tedio absoluto irremediable, expandiéndose más allá de los muros de piedra gris y la mezquita blanca de los musulmanes hasta el pie de tu escalera junto a la avenida donde ruedan los autos y los carrmatos de los gitanos.

Al menos tu expresión es serena cuando tu gentil esposo te ofrece las viandas frescas y extiendes el brazo despojando del velo, luego viene el auriga deteniendo los ágiles caballos ante un grupo de jóvenes,



la escena se desenvuelve en el mínimo espacio cónico de la tumba tracia, frescos que retienen todavía el leve transcurso de tu vida diaria, así te vas ese domingo luminoso hábilmente pintada en la memorable ruina bajo los pinos Zornitsa.

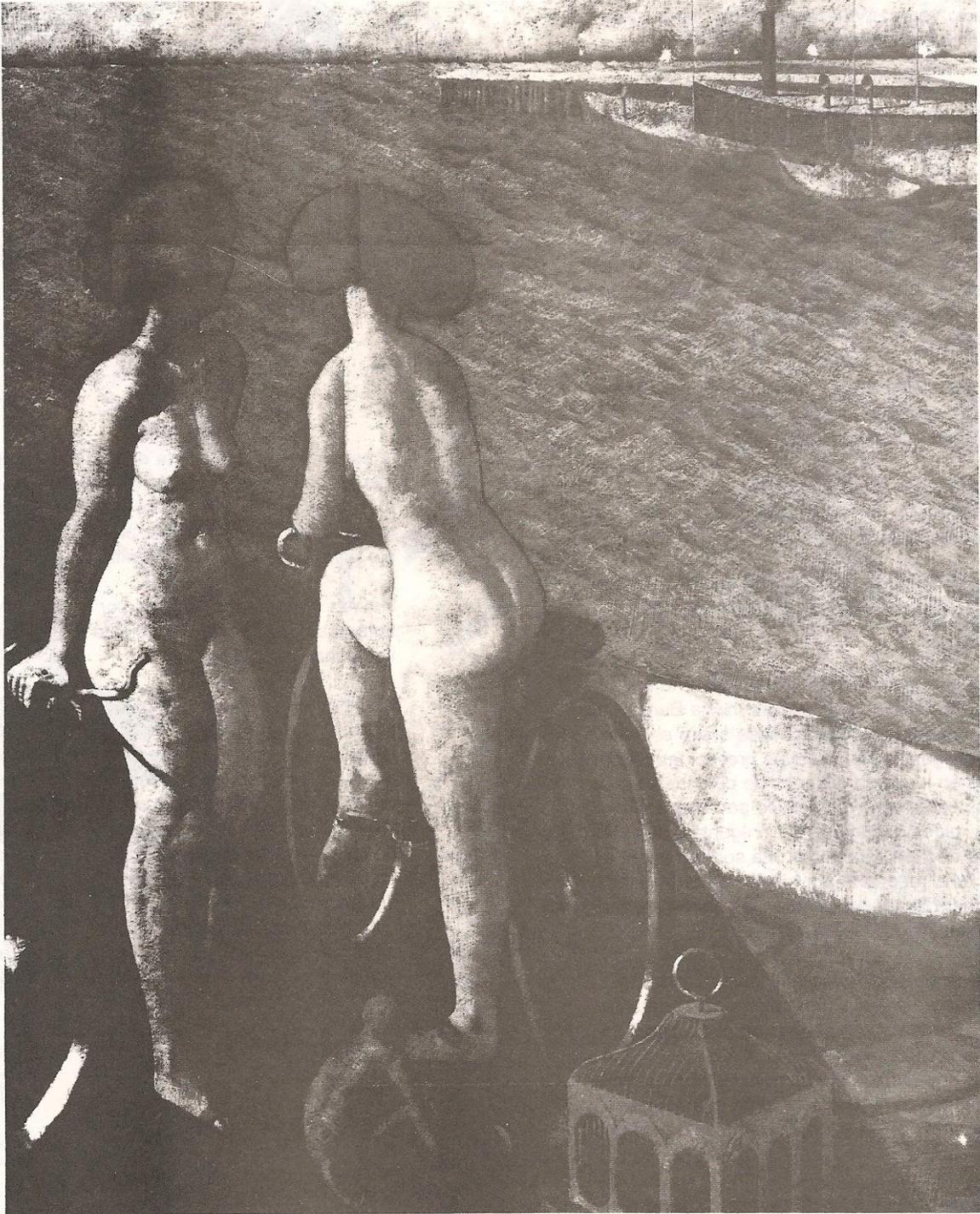
Hoy en día de aseo, trajinas por la casa como una autómata y la fuente que dejaste en el jardín abierta vuela incesante agua.

Reclinada en el barandal del corredor ves la pintura de la María, Virgen india nostálgica frente a un lago de acero, ahora viene tu rostro heleno repetido desde Bizancio al renacimiento al borde del desgaste al filo de la orilla donde pasas y caes, dura antes los espejos, consolándote vanamente con el fulgor de tus flores, ajenas a los festivales donde los jóvenes coronados por tupidas guirnaldas se bañan con agua perfumada en las calles flaqueadas por inmuebles colectivos, tu pasas como estatua de duelo, el amplio velo echado al cuello, sin duda el mal humor y la tristeza te los trajo el verano y sus rosales excesivos.

DAVID OCON

Paris Elena De Katanik

También en medio del jardín tu pelo negro se agita  
al viento, aliento que me inspira en la distancia



en el espacio  
lo enciende  
Más cerro  
cos lo me  
y al mull  
gano  
La lluvia  
tu pelo se  
nido y ca  
cun y se  
canos la  
manos o  
Quemado  
las hojas  
perfi exa  
Eros, de  
aquí sica  
rmo de  
Andrés s  
casi red  
las polif  
Alguno de  
de a su p  
de los de  
los cuern  
tres años  
las enor  
te vas en  
diverse  
y el cenit  
hor- la lu  
Han lega  
verno se  
lunas tra  
remedid  
de pibis  
nos hast  
donde tu  
don

Walter Dill  
Juan Ramón  
José Ma  
Rafael

Dado Cruz  
César Horta  
Doris Horta  
Aparicio

Al menos  
sacos, te creas, las vainas y extendes la  
riza después del voto, luego viene el suizo de  
nada los ojos caídos sin un grupo de jóvenes

# ARMANDO MORALES

## LAGO, MUJER Y BICICLETA

A: Armando Morales

Siempre quise traerlo a este lado de la sala, apartarlo del ruido que llega de la calle, de la verde humedad del jardín y ofrendarle un sitio de penumbra en donde su luz comenzara a transcurrir cercana al irse de mis días. Quiero saber de la mujer que no se cansa de permanecer callada, por qué con tal desdén finge ignorar el Gran Lago que se cierne tras su solitaria desnudez.

Su bicicleta es la herrumbre de los años, transporte del recuerdo, pátina con ruedas que siempre está volviendo al atelier en donde la engendraron.

Ese lienzo es todo un reino lacustre suspendido en la pared, una nostalgia impaciente que no alcanza en Granada, es la memoria texturada, el oleaje de ála y óleo que inunda mi casa solariega en mitad de la meseta.

Un leve prosar sin veladura ni artificio, es lo vertido aquí, pintor, acerca de tus trazos; de tu mundo.

MARTIN AGUILAR

de 1956-57 es que no queda hacer un  
móvil en ella. Luego al descubrirse  
Bellas Artes en Mérida, en Mérida  
dibujos y las pinturas, info sus excelsas  
de expresión, hasta por las esculturas y  
examinamos algunos. Era un forma natural  
ya en pintura. Lo sentí de nuevo, finca  
del nunca lo descubri. Cuando me lo contaron  
ARMANDO MORALES. Es un  
carácter que persiste en pintura.  
de empresa a pintar. Cada día  
S. E. Armando Morales, Guayaquil  
CENTRO DE INVESTIGACIONES

# ARMANDO MORALES



CELIA S. DE BIRBRAGHER

**C**.S.B. Armando cuéntame, ¿cuándo empezaste a pintar? ¿Cuándo descubriste que querías ser pintor?

ARMANDO MORALES. En realidad nunca lo descubrí, cuando me dí cuenta ya era pintor. Lo sentí desde niño, sin razonamiento alguno. Era mi forma natural de expresión, hacía pequeñas acuarelas y dibujos y tan pronto hubo una escuela de Bellas Artes en Managua, en 1941, me metí en ella. Lo que sí descubrí alrededor de 1956-57 es que no quería hacer nin-

guna otra cosa, sino meterme de lleno y profesionalmente a ganarme la vida como pintor. Tenía entonces cerca de 30 años.

**C.S.B. En tu trabajo hay diferentes épocas, una abstracta y después una figurativa. En los últimos cuadros la figuración es cada vez más acentuada, ¿por qué?**

A.M. Recuerdo que cuando estudiábamos en Bellas Artes, y aún después, teníamos largas pláticas los pintores locales, o estudiantes de pintura, porque lo seguíamos siendo -y yo todavía lo soy- y coin-

cidíamos siempre en que dábamos por sentado que la figuración abierta y directa ya se había hecho y que no había nada más que decir en ese lenguaje. Por ejemplo Miguel Angel, Tiziano, Rubens, Courbet, Renoir, Degas, Modigliani ya habían hecho todo lo que se podía hacer con el desnudo, y así con todas las demás imágenes posibles. Cronológicamente ese lenguaje ya lo habían sobrepasado Gauguin, Cezanne, Picasso, Braque, Miró, y por tanto había que buscar una forma original y nueva de expresión. Pero en muchos casos este afán era artificial,



superficial. No nos dábamos cuenta de que en el fondo sentíamos que si bien cronológicamente la figuración había sido sobrepasada no por eso se habían extinguido las posibilidades de expresión con ella. Y que la evolución un poco precipitada de lo moderno, en su prisa por ser nuevo siempre -la novedad elevada a una categoría esencial en el arte- había dejado todo sin profundizar, y por ende mucho sin decir. Tal vez observábamos las profundas vetas sin explotar; en el desnudo digamos, y sentíamos la tentación de profundizar nuestra búsqueda de expresión en esa dirección... pero se temía no estar "a la moda", no ser "moderno". Esto era en los primeros años formativos. Después ya instalado

en Nueva York y con más libertad y holgura me incliné gradualmente hacia la pintura abstracta dejándome llevar por influencias como Afro, Burri, Tápies, Motherwell hasta llegar a lo que yo consideré un callejón sin salida. Esto fue por 1968 ó 69. Poco a poco me salí a través de una iconografía un poco híbrida, bidimensional al principio, que no me satisfacía enteramente pero que había que dejar salir aunque no fuera más que para ver qué veía después... Y a la par hacía "para mí" estudios de frutas y objetos en acuarela y dibujo con mucho rigor y verosimilitud. Estudios que después incorporé poco a poco a mi pintura al óleo. Fue entonces que me interesé por la pintura Metafísica de De Chirico con sus

arreglos de figuras y maniqués en grandes espacios muy huecos. Al principio temí mucho la influencia, pero pronto me dí cuenta de que por quererme escapar caía en trampas más profundas, hasta que me dije que si acaso tenía algún talento ya me sacaría de encima la influencia de De Chirico y que si no lo tenía pues no importaba que me la sacara de encima o no. Todavía no sé qué pasó.

Más importante fue el descubrimiento de *De Humani Corporis Fabrica* (Estructura del Cuerpo Humano) del anatomista y médico flamenco del siglo XVI Andreas Vesalius, o mejor dicho de las ilustraciones que para esa obra hizo Van Calcar. El estudio profundo de la anatomía humana y el análisis de su mecánica en Vesalius me sugirió una forma de expresión formal basada en un análisis racional de la figura humana que sometida a rigurosos cánones podía rendir un drama aún inexplorado del desnudo. Después las cosas se me han complicado un poco porque la profundización del espacio y de la ilusión de tercera dimensión, un poco facilista, me inquietan y tiendo a cerrar espacio, a coser primeros planos con fondos para acercar estos y aplanar un poco el cuadro; pero también me inquieta y perturba esto, y vuelvo a "perforar" el espacio con túneles y concavidades hasta quedarme en una como "segunda dimensión y media..." Me interesa mucho observar, a propósito de esto, que Giotto nunca mostró un centímetro cúbico más de espacio que el estrictamente necesario, ni uno menos tampoco, y en esta "avaricia" espacial está gran parte de su grandeza. Y en esas andamos ahora. Siento que en este enfrentarme a influencias sin esquivarlas, en buscar nuevas raíces para reafirmarme y en la ya prolongada manipulación artesanal de mi trabajo he ido ganando una libertad que no sé a qué horas ha borrado el fantasma de los temores a los juicios de la moda, tan presentes en la juventud.

**C.S.B. Hay un aspecto que me interesa analizar y son los temas que tú tratas: bodegones, desnudos, paisajes, tauromaquias.**

**A.M.** Siempre he conservado una gran flexibilidad en esto, o capricho si quieres, es una actitud de pintor más que de artista. Pero hay que considerar que el fenómeno de confinarse a pintar dentro de una gama reducida de asuntos es típicamente moder-

no y recuerda la tendencia a las especializaciones en los médicos, porque hay pintores como Goya, por ejemplo, que pintó retratos, arte religioso, tauromaquias, caprichos, cuadros históricos, telas de género, aquelarres, fiestas populares. El pintor en el momento de pintar no piensa en exposiciones, ni en enfrentamientos con el público, ni en el efecto que el conjunto de su obra va a causar, sino en cada cuadro, en ese cuadro y ese asunto que le interesa ahora. Es básicamente un problema de libertad.

**C.S.B. Hay algunos temas que trabajas en los últimos años, como las selvas, por ejemplo, me pregunto ¿por qué si estás pintando en París?**

**A.M.** La imagen de la selva, y la naturaleza en general, siempre me ha atraído, pero sobre todo el bosque tropical cerrado, probablemente desde que leí cuando tenía unos diecisiete años *La Vorágine*, de Rivera. Me prometí meterme un día al Amazonas y lo hice quince años más tarde tomando un barco de carga en Iquitos, con largas paradas en Leticia, Manaus, Santarem y Belem do Pará. Hice apuntes con

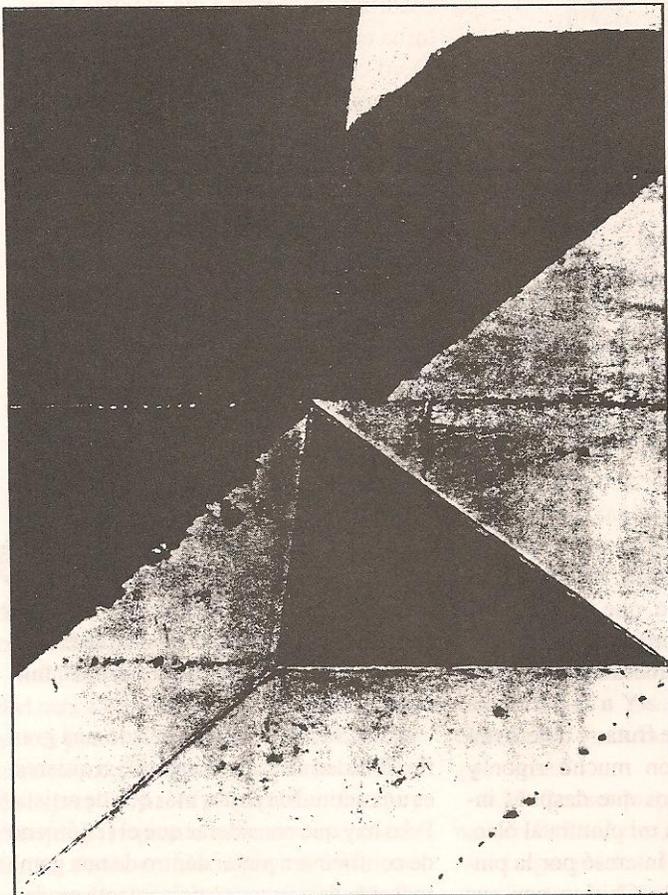
óleo -de los que conservo uno- y desde entonces he seguido pintando selvas, de memoria naturalmente (más lo que he visto en la Costa Atlántica de Nicaragua). No importa que esté en Nueva York o en París, el lugar donde se está no tiene nada que ver con lo que uno pinta; casi toda la obra de Turner sobre Venecia la hizo en Londres y las selvas de Rousseau fueron hechas también en París y toda la pintura del Renacimiento (al menos la de asuntos Mitológicos o Bíblicos) es imaginaria y hecha en Siena, Florencia, Roma o Venecia. Pero no creas que la selva tropical me interesa como imagen pintoresca y simple, me interesan sobre todo sus concavidades y convexidades que crean espacio, como en las catedrales los espacios generan naves, arcos, cruceros, nichos, deambulatorios, bóvedas, arbotantes. Y luego el fenómeno del crecimiento vertical irrestricto, los conos de luz y los "biombos" de sombra (o al revés), y de la pluralidad de formas, casi infinita y, sin embargo, sometida a un orden. Los millones de piezas de información adquiridos en mis viajes (tengo muy buena

memoria visual) los rehago "ad infinitum" en la serenidad de mi estudio en París. No uso fotos, nunca he tenido una cámara y las de las revistas, que las hay, me resultan extrañas, en el sentido más estricto de la palabra: son vistas escogidas por otros no por mí, y las rechazo casi como en un proceso de inmunidad biológica.

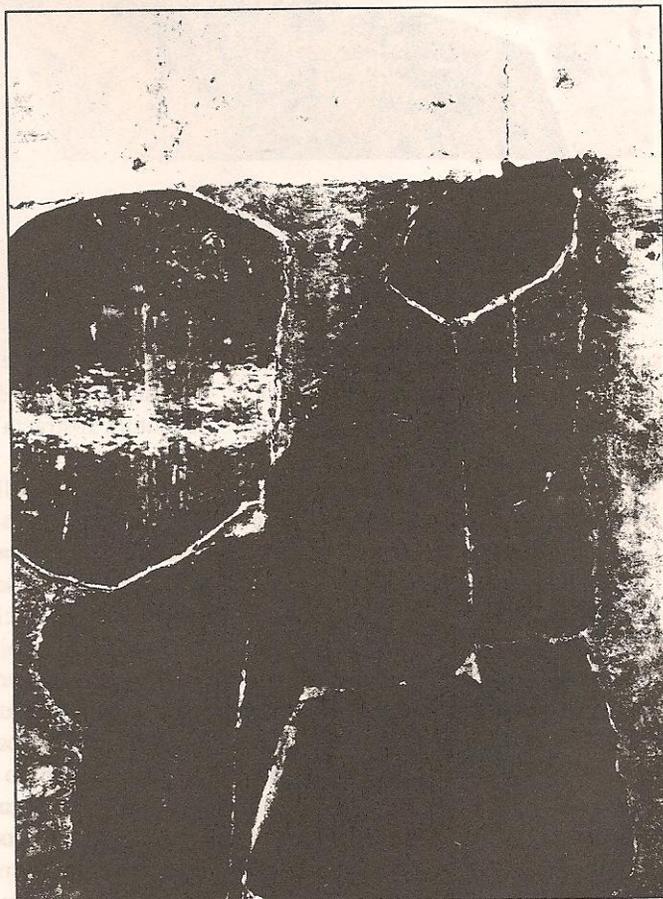
**C.S.B. Armando, en tus cuadros algo me intriga mucho: presencias de arquitectura, de animales, de caballos, de bicicletas que no son totalmente coherentes, es decir, son coherentes pictóricamente pero me pregunto ¿por qué hay un desnudo con una bicicleta, o por qué hay un caballo detrás de un desnudo?**

**A.M.** Yo creo que esos elementos que tú dices son parte del "utilaje" de cada pintor que por alguna razón recurren automáticamente en los bocetos y que luego pasan tal cual al cuadro final. No creo que haya ninguna razón misteriosa en esto, ni menos razón erótica en la yuxtaposición de desnudos con caballos y/o bicicletas. En los países subdesarrollados, como

*Pintura.* 1964. Oleo sobre tela. 164 x 131 cm.



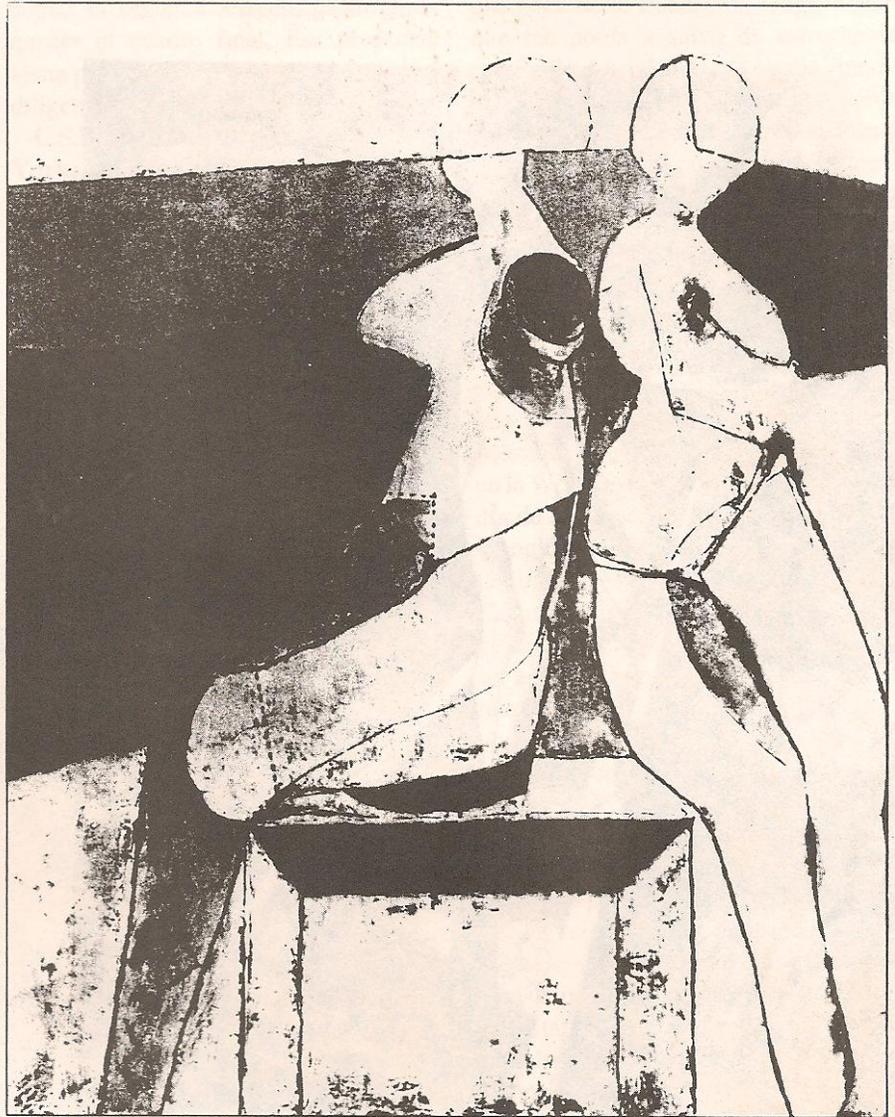
*Figura sentada.* 1966. Oleo sobre tela. 164 x 131 cm. Foto: Peter Moore.



Nicaragua de donde yo vengo y de donde nunca he acabado de salir aún cuando salí desde hace treinta y pico de años en realidad todavía estoy allí, aquí en París o en Londres vivo en una especie de extraterritorialidad perpetua, que se mueve con la suela de mis zapatos- decía que en los países subdesarrollados los animales están, digamos, socialmente integrados el ser humano de una manera más natural. Se ven pasar caballos que van de ninguna parte a ninguna otra, gallos y gallinas andan por entre las mesas de restaurantes populares, nadie nota ni objeta una cosa u otra, los perros callejeros andan por todos lados y cada vez que ven un grupo de gente, sea procesión, manifestación política, accidente de tráfico o fiesta, se integran naturalmente al grupo humano como propio, hay un imperativo o solidaridad social en esto. Mi tío Juan entraba a caballo a su casa pasando por la sala de estar cuando el zaguán o cochera estaba ocupado por el automóvil, creo que ésto no se veía tan raro. Mi abuelo viajaba siempre en mula, no así mi abuela que era más moderna y andaba en automóvil o coche de caballos. Pienso que observadores de los países desarrollados tienden a ver acechanzas patológicamente eróticas en esta coexistencia con animales, en cambio San Francisco de Asís lo habría entendido.

Lo de la presencia de elementos de arquitectura es más simple: sirve para lo que siempre ha servido, para crear espacio. Y en cuanto a las bicicletas pues la verdad es que aparte de ser elementos morfológicos muy airosos, funcionales, económicos de elementos, y caligráficos, tienen la virtud de que pueden servir de apoyo natural a un desnudo en cualquier ambiente sin que parezcan estar fuera de lugar, sea en un muelle, en una playa, en una esquina, en un campo; no así una silla una mesa o cualquier otro objeto que aunque podría servir de apoyo o asiento se vería raro en una playa o en una encrucijada. La forma de la bicicleta repito es muy expresiva, y se presta a apoyos cromáticos muy útiles. También tienen anexa una asociación de juventud similar a la de los desnudos.

**C.S.B. Yo recuerdo la primera exposición que ví de tu trabajo, un cuadro grande muy bello que era cerca del mar, daba la impresión de ser de noche. Pero en realidad para tí ¿tus cua-**



*Dos figuras.* 1968. Oleo sobre tela. 164 x 131 cm.

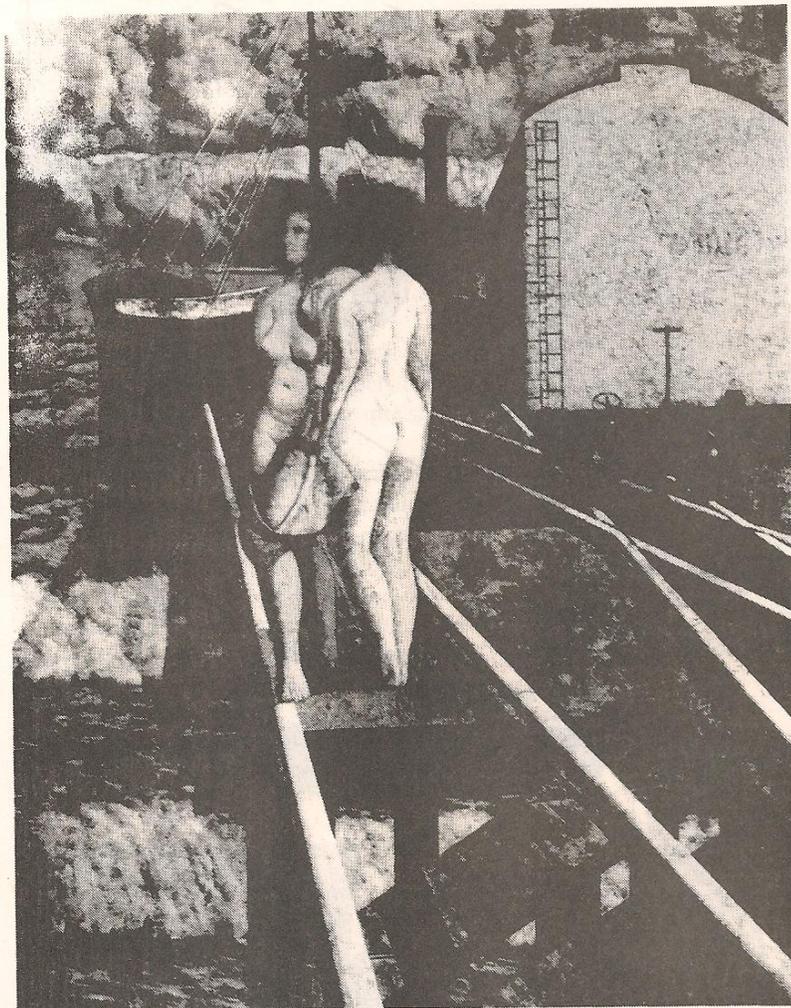
**dos son diurnos o nocturnos?**

**A.M.** Con excepción de un cuadro reciente, *Paso de Calais*, prácticamente todos los cuadros son diurnos. Pero es cierto que durante la factura se mete, y voy dejando entrar, una luz un poco ploma con inclinaciones a oro o a cobre. Confieso que el efecto me deja un poco perplejo porque si bien no anochece los cuadros, sí los hace crepusculares, pero en todo caso no me atrevo a enmendarla por que a esas alturas de la factura ya el cuadro se ha vuelto como una entidad autónoma, y así se expresa, y tengo un acuerdo tácito, de no sé qué origen, en dejarlo ser. Las veces que he tratado de imponer mis planes originales, ya en esta hora tardía y agónica del trabajo, los resultados han sido muy negativos. El cuadro se resiente... y se calla. Por eso prefiero

cargar con la culpa del oscurecimiento.

**C.S.B.** Pero tal vez lo que siento en ese punto crepuscular al alba o al anochecer, es una atmósfera, y por supuesto ésto lo crea el color como tú dices, pero también veo en tus trabajos una característica muy especial: la textura que tienen, ¿cuál es tu técnica, cómo la trabajas?

**A.M.** En realidad no lo es porque como bien podrás observar la superficie del cuadro generalmente es muy lisa, pero da la impresión de textura y es el resultado de un largo proceso, simple en realidad. Grosso modo, lo podría sintetizar así: copio de un boceto una primera imagen con colores magros y de rápido secado que dejo secar unos diez días, luego una segunda imagen siempre copiada del boceto -cuidadosamente con un reticu-



lado o a mano alzada- pero hecha con más cuidado y verosimilitud con respecto al boceto usando esta vez una paleta sin restricciones y que dejo secar otros diez días, después un ensuciamiento hecho con un cierto sentido que sólo la mano sabe y con la mínima intervención del cerebro -bueno, no tan mínima- que también dejo secar aunque menos tiempo, porque generalmente es una capa muy somera y que cubre sólo tal vez un veinte por ciento de la superficie. Entonces vuelvo a ensuciar la tela con grises pardos, grises plomos, grises azules, grises dorados o rojizos y a veces negro. Esta capa la quito "afeitándola" antes que seque, y literalmente afeitándola porque lo hago con hojas de afeitar, centenares de ellas, pero con mucho cuidado para hacerlo con cierta dirección, considerando paralelas y entrecruzando

en ángulos de seis u ocho puntos, según el caso (esto de los puntos es una nomenclatura de cartografía en referencia a la Rosa de los Vientos). Queda así, de la emadurnada gris última, lo que uno decide no quitar y lo que no se puede quitar porque se metió en las anfractuosidades finísimas de los brochazos anteriores. También en esta "afeitada" se quita algo de la primera ensuciada y aún de la segunda imagen, y lo que queda es ese juego de colores como afloramientos geológicos con infinidad de puntos en ordenado desorden que da una puntuación al cuadro. Porque el objeto de toda esta diligencia artesanal no es imitar textura sino producir una puntuación, como los puntos y comas en un párrafo, que obliga al ojo que la observe y seguirla con cierta cadencia y evitar que se deslice o resbale

mucho. Para terminar, barnizo con un barniz de retocar, corrijo con un pincel muy fino y cien mil brochazos donde es necesario, dejo secar esto unos meses y finalmente aplico un barniz final de cera de abeja que pulo fuertemente con una tela que no deje pelusa, y ya está listo el cuadro.

**C.S.B.** Hay otra cosa que es muy particular de tus cuadros y es el tono cuando el cuadro está terminado, hay unos que tienden a violeta, hay otros hacia terracota y otros a azules, ¿por qué?

**A.M.** Son tendencias cromáticas que se acentúan solas y que yo dejo ser, como te decía antes; uno reconoce, solo después de muchos años de experiencia, esa misteriosa voz de cuadro y la dejo hablar.

**C.S.B.** Hablabas de los bocetos, que siempre trabajas con un boceto previo. Cuéntanos acerca de ese proceso.

**A.M.** Mis cuadros grandes son de factura muy lenta, a veces mas de dos meses de trabajo diario, diez horas como promedio con mucha frecuencia, casi siempre son tomados de apuntes, generalmente al óleo y sobre papel hechos muy rápidamente, a veces en quince o veinte minutos. La idea-imagen visual que da inicio a un cuadro siempre llega súbita y es muy fugaz, y si no se atrapa pronto no se atrapa del todo o a lo sumo se atrapa rancia o marchita, de allí la conveniencia de "inventar" al menos las líneas generales del cuadro procurando guardar el paso, gracias al esbozo pequeño con el impulso creativo, tan elusivo y tan fugaz. A veces se hace uno tras otro sin parar por horas y horas, son las horas más ricas para un pintor. Después, con el auxilio de un aparejo reticular se pasa a grande y la vista continuada del boceto, por asociación de ideas, conserva viva la emoción del primer impulso -y esto es la médula de una obra de arte... cuando lo es-. Claro está que con los cuadrados de hilo del aparejo se va siguiendo con facilidad la forma y los colores del boceto, casi como copiar un mapa. A veces esta operación de pasar de pequeño a grande que naturalmente corresponde a la imagen pintada con colores magros de que hablaba antes, me la hace un aprendiz, con frecuencia mi hijo Sebastián, (que si y no quiere aprender a pintar), y como su grafía no es igual a la mía, cuando él ha terminado esa imagen "magra" (con colores que tienen menos

de 70% de medio en su mezcla) y ésta ha secado y yo vengo a sobreponer la segunda imagen ya con una paleta irrestricta, me encuentro que tengo enfrente una imagen cartográfica, similar a la del boceto y un arreglo de colores y tonos también similar, pero que tiene "otra cosa" diferente, otra "mano" o grafía, como decía antes, y yo al usar parte de esa "otra mano" y

copiar la segunda imagen, puedo enriquecer el cuadro final. Esa presencia ajena pero afín es muy importante en mi diligencia creativa.

**C.S.B. Háblanos un poco sobre Nueva York, ¿qué fue para tí Nueva York?**

**A.M.** Fue un gran estímulo, era la primera vez que vivía en una ciudad grande y por un período prolongado. Fui con

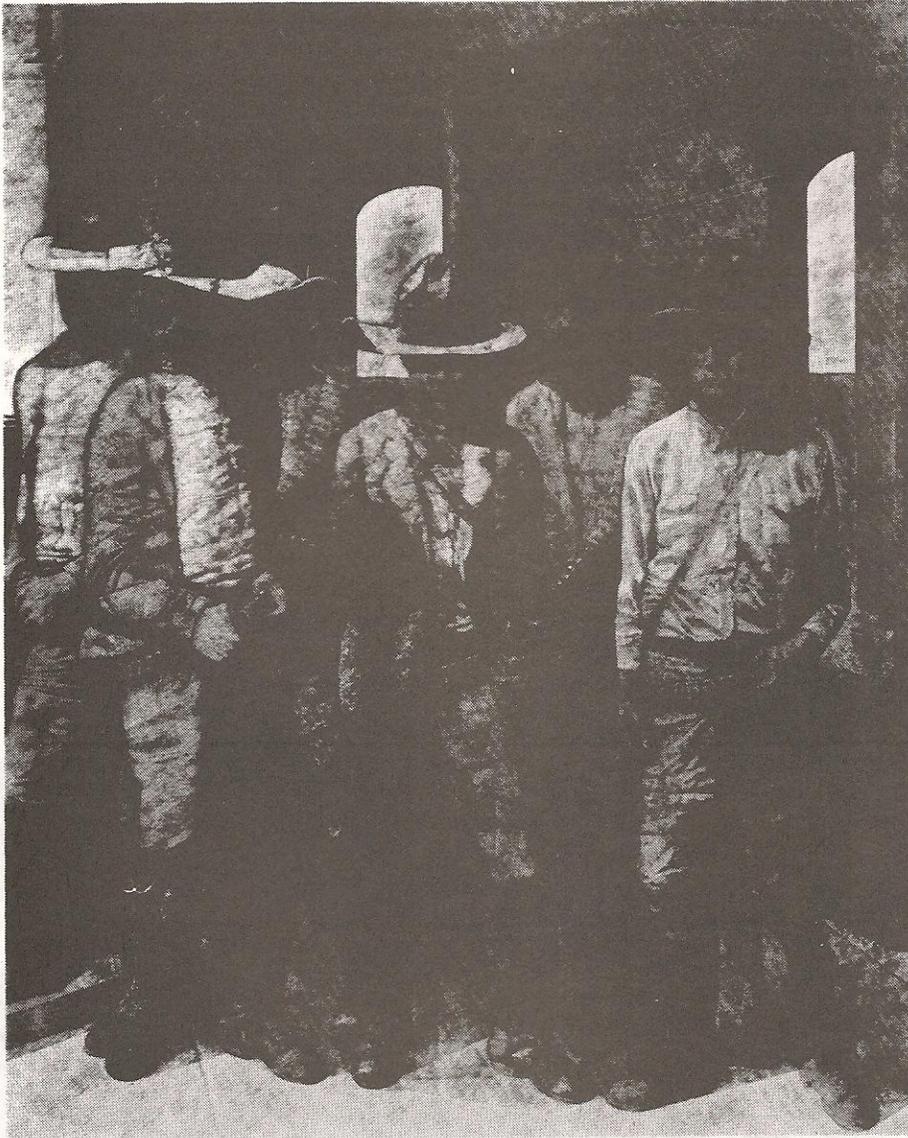
una beca de la Fundación Guggenheim que me ponía a salvo de estrecheces económicas y, además, ya estaba enteramente formado, no era un chico verde sino un hombre de más de treinta años y con un extenso bāgaje de conocimientos. Me puse a trabajar muy duro y encontré que la gente de Nueva York trabajaba duro, eran puntuales, formales, responsables, el paso de su vida era similar al mío. Y también vendí mucha obra desde el principio y eso me dio confianza. Y vi mucha cosa, en museos y galerías, me acuerdo de una estupenda exposición de *Arte Italiano Contemporāneo*, en la Worldhouse Gallery (tal vez alrededor de 1960) con mucha obra y muy bien escogida de De Chirico, Carrā, Burri, Gutusso, Afro, Sironi, Capogrossi, Campigli, Greco (Emilio), Védova y tantos otros que fueron importantes para formar un acervo de imágenes visuales utilísimas. Viví muy intensamente, luego hice un primer intento de venirme a París y la cosa no funcionó, no era la hora -Soy rápido en reconocer la conveniencia de las cosas que me pasan, aunque a primera vista parecen a veces adversas, soy un fatalista a posteriori. Así me pasé alrededor de veintidos años en esa ciudad, allí me casé y finalmente me vine a Europa, casi de prisa porque me di cuenta de que me estaba enraizando mucho en los Estados Unidos y que si no me venía entonces no me venía nunca.

**C.S.B. Tú has viajado mucho por América Latina, ¿Te ha influido la presencia de lo latinoamericano?**

**A.M.** Claro que sí, positivamente sí, y esto aparte de la presencia explícita de imágenes estimulantes como las de mi viaje al Amazonas en 1959, pues siento sobre todo esa cosa de nuevo continente, de tierra nueva y cerril, huelo eso y tal vez aparece en mi pintura. Soy esencialmente americano, y fíjate que con esto no digo norteamericano. Luego viajé mucho, además de Centro América y México, Panamá, Colombia, Venezuela, Perú, Brasil.

**C.S.B. ¿Y París? entiendo que París significa mucho para tí.**

**A.M.** Sí, claro está, un estímulo en mi trabajo, más potente, y más maduro, sereno y lúcido. Diferente del de Nueva York, que a su hora también fue muy útil pero que ahora encontraría anacrónico. La luz de París es escasa, el clima es húmedo, las relaciones con la gente son a veces



Sandino y su Estado Mayor  
Armando Morales, Nicaragua, 1985

incómodas, la burocracia en cualquier transacción puede ser laberíntica, y sin embargo, desde que estoy aquí pinto más y mejor, creo yo, y hasta gozo de buena salud. ¿Por qué todo esto? No lo sé porque además apenas salgo, ni leo periódicos, ni tengo televisión, ni voy al cine y vivo en una especie de Tabaida en el centro de una urbe. Pero es así. Hay cosas del modo de ser parisino que comienzo a discernir como positivas, por ejemplo, creo que su ideal es la imperfección... que me parece una gran sabiduría, además no tratan de imponer un estilo de vivir, no hay ninguna presión, hay una indiferencia que deja vivir.

**C.S.B. Entonces ¿podríamos decir que, París te ha permitido encerrarte en tí mismo y estar así - aislado del mundo y dedicarte a trabajar?**

A.M. Eso de aislarse del mundo habría que discutirlo, por más encerrado que uno esté no estoy seguro que uno esté aislado. En la Edad Media los monjes encerrados en sus monasterios fueron los menos aislados y los que transmitieron el saber desde ese encerramiento, y los eremitas del siglo II y III lo mismo, dígame si no de San Simeón el Estilita que se encaramó en una columna para aislarse y que desde allí acabó predicando y comunicándose más que nunca... En París se puede vivir así, guardando "las consideraciones de los tiempos", claro está, y otras consideraciones más difíciles como la santidad... Todo esto es un poco disparatado pero es cierto.

**C.S.B. Y sin embargo ¿Te enteras de lo que pasa en el mundo sin prensa, ni cine, ni televisión?**

A.M. Totalmente, y muy a mi pesar lo sé todo. No sé cómo, las noticias importantes andan en la calle o se las dan a uno por teléfono, hay gente que tiene placer en informar... y a veces ves en un periódico tirado en la calle algún titular que te da la clave de todo lo que puede estar pasando, te interese o no.

**C.S.B. Tus planes futuros, ¿tienes un proyecto próximo?**

A.M. Siempre tengo el proyecto de hacer un taller con aprendices en Nicaragua. Me interesa colaborar en la formación de nuevos artistas en mi país de ese modo, pasando un tiempo allá cada año. Pero por el momento no se puede, las iniciativas tomadas en ese sentido, hasta la fecha, no resultaron

**C.S.B. Después de tantos años de experiencia ¿tú crees que se puede hablar de un Arte Latinoamericano en el sentido de que sea un arte reconocible, diferente, y que la vida latinoamericana influye en la forma de hacer ese arte?**

A.M. Yo creo que sí. Como hay una literatura hispanoamericana bien identificable, hay un arte nuestro identificable también, Alejo Carpentier enfocaba este asunto muy certeramente. Es difícil saber el santo y seña de esta identidad y nos meteríamos a especulaciones eruditas. Simplifiquemos y veamos ¿De dónde si no de América podrían ser Lam, Tamayo, Matta, Cuevas, Botero? Y necesariamente la vida y las costumbres latinoamericanas influyen en ésto, tanto como el arte influye en ésas. Me parece además que el contacto con otras culturas en vez de disolver esa identidad la aumenta, así como las presiones político, culturales, económicas, y aún militares, en vez de dispersarnos nos hacen cerrar filas.

**C.S.B. Háblanos de la pintura religiosa que estás haciendo ahora, decías que lo habías sentido muy profundamente, ¿por qué?**

A.M. Hay un drama intenso y arcaico en la morfología de los asuntos religiosos, y me refiero casi exclusivamente a imágenes de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, que parece prestarse más que

ninguna otra imagen a un análisis hondo y profundo de la estructura del cuerpo humano, en el sentido del libro de Vesalius de que hablaba al principio, y eso encima del pathos de inevitabilidad que conlleva el asunto, similar en intensidad a las tragedias de Esquilo y Sófocles... Tampoco sé si todo esto es pintable.

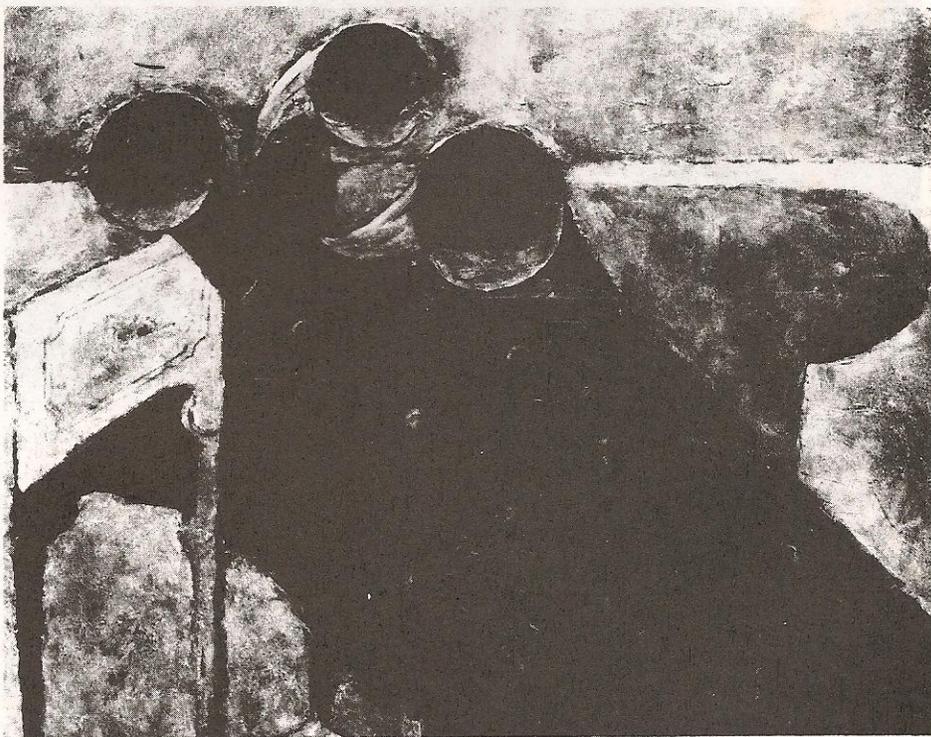
**C.S.B. Hay un tema que es la felicidad, tú me hablas de la felicidad de la familia y yo te pregunto por la felicidad del arte.**

A.M. No creo que exista la felicidad puesto que se tiene la certeza de que todo es fugaz y perecedero, a lo sumo se está contento. Puede ser que éso sea lo que se llama felicidad, pero para mí no. Usemos el término en su acepción corriente, en lo de la familia no es que crea en su felicidad sino en el estar juntos, en el acercamiento generacional que la vida moderna ha venido extinguiendo, la verdad es que no creo que nada de esto tenga que ver con el arte.

**C.S.B. ¿No hay un momento especial de gran placer?**

A.M. Sí lo hay, claro, como cuando salen de la mano esos apuntes rápidos o cuando se sueña con el siguiente cuadro, que es el único que cuenta.

**C.S.B. En las diversas épocas por las que pasa tu pintura debe haber cuadros para tí significativos, que recuerdas especialmente. ¿Hay obras claves**



que marcaron determinadas épocas?

A.M. Sí hay, por ejemplo, algunos de la serie *Guerrillero muerto* de los años 56 ó 57, o *Dos figuras sentadas* de 1970 (col. Fernando Bonino, N.Y.) en que por primera vez usé la técnica que todavía uso, o *La estación III* 1984 y el *Parque municipal* también de 1984. O *Mujeres de Puerto Cabezas II* (1985); y el *Adiós a Sandino I* (1985-86). De ambos he hecho réplicas este año que son las que tú has visto. Y la *Selva tropical*, 1988. Y también dos cuadros recientes *Dos desnudos, coche, puerto al fondo* 1988, en que me metí con problemas de espacio muy

complejos, y ese cuadro nocturno de que te hablaba antes, *Paso de Calais* de 1989, que fue muy difícil. Y los bodegones que esta vez los hice muy grandes lo que permite la estructuración de su espacio con más claridad tal vez. En general la obra más reciente es la que me interesa más. Ahora no sé si nada de esto va a ser un hito importante en mi trabajo.

C.S.B. Tengo la impresión de haber visto *Mujeres de Puerto Cabezas* también en la FIAC de 1984.

A.M. Esa es una primera versión, probablemente de 1983 u 84; al que me he referido antes es a la de 1985-86 que creo

es *Mujeres de Puerto Cabezas III*, y hay una versión o réplica más pequeña que regalé al presidente de Nicaragua Daniel Ortega. Y luego ésta de 1989.

C.S.B. También haces marinas, ¿pintar marinas es añoranza del mar o placer plástico?

A.M. En realidad no son marinas, sino paisajes lacustres, del Lago Nicaragua junto al cual, en Granada yo nací y viví mis primeros años, y donde yo regreso cada vez que voy a Nicaragua. Siempre sentí una fascinación por la vida de ribera alrededor del puerto y toda la lenta sensualidad de los alrededores. Una buena parte de mi obra viene de allí.

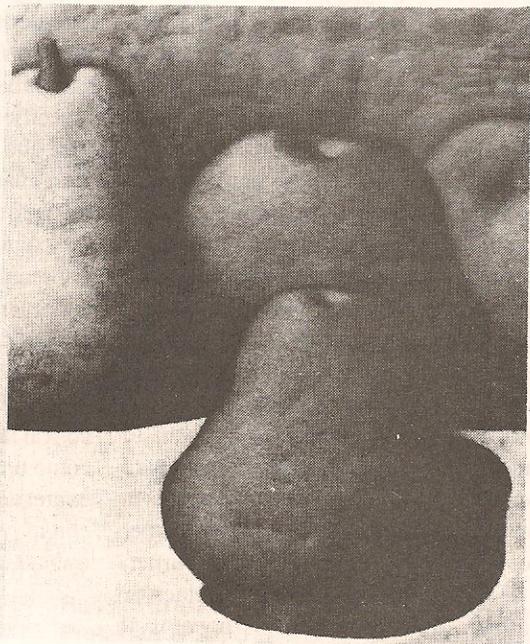
C.S.B. Me contabas que has dejado de hacer pasteles.

A.M. Hace años que dejé de hacerlos, porque los trabajaba de una manera muy peculiar, porque habiéndolos puesto sobre un papel que yo preparaba con yeso y pasta de modelar enseguida borraba, pero una parte del pastel quedaba en transparencia como una acuarela seca y eso producía mucho polvo de desecho, que interfería con mi trabajo al óleo, de modo que me obligaba a parar éste y trabajar sólo pastel por dos o tres semanas y después quitar el polvo de una vez de toda la casa con una aspiradora, pero este trabajo sostenido por dos o tres semanas hacía que la arcilla del pastel secara la humedad de la yema de los dedos y con ello perdía un poco la sensibilidad o la habilidad táctil de éstos, y tardaba a veces meses en recuperarla. De allí que decidiera cortar el trabajo con pastel.

C.S.B. Decías que cuando trabajas en los bocetos utilizas mucho los dedos ¿Cómo?

A.M. Es que mucho trabajo óleo, bocetos al óleo, sobre papel también preparado con yeso y pasta de modelar, y a veces unto el color para después quitarlo con los dedos pero por la porosidad del papel, aunque actúe con rapidez, ya una parte del color se ha arraigado en el papel y al quitar lo que se puede lo que queda es casi siempre una transparencia muy fina un poco como acuarela también, y los colores en transparencia son muy luminosos. Y esto sólo se puede hacer con papel y con los dedos o la base de la mano.

Quisiera agregar sobre el trabajo de bocetos, trabajo al que yo doy mucha importancia porque es el que representa mejor el impulso inicial de la invención.

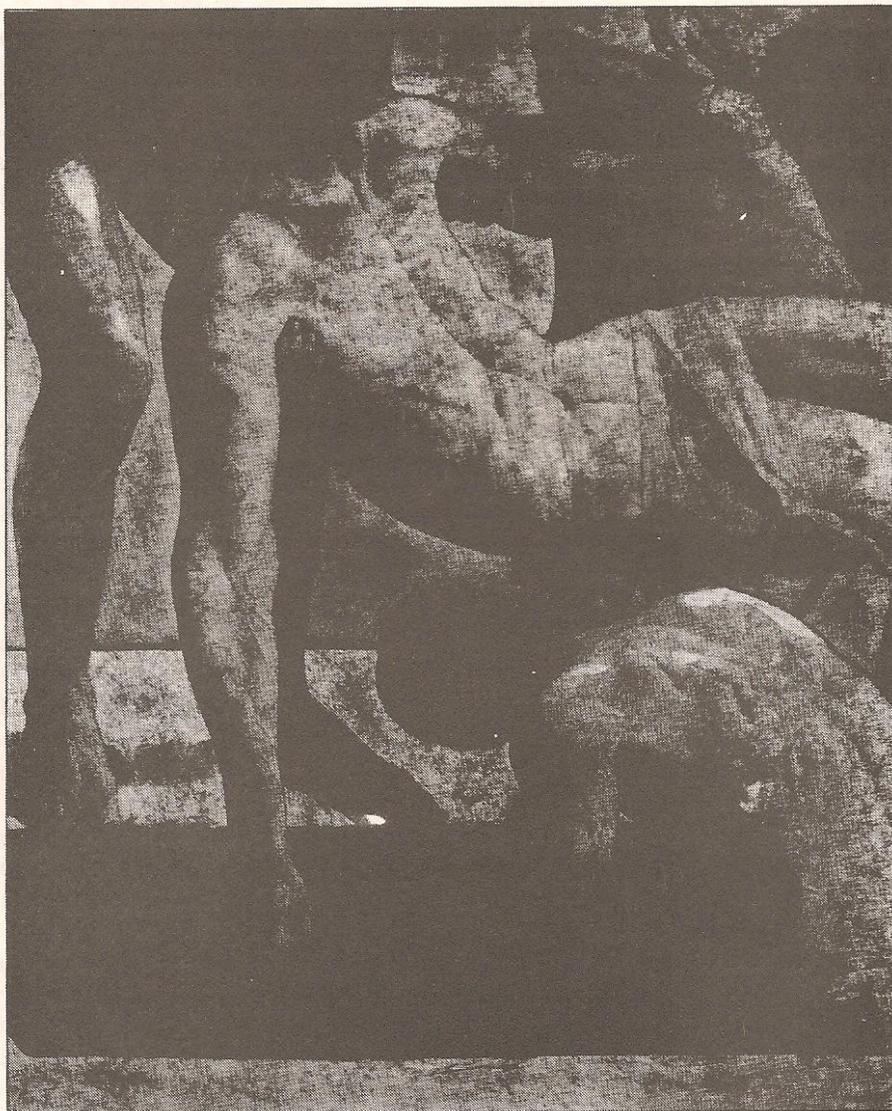


A veces durante la factura de uno de éstos, por rápidos y casi automáticos que sean, me detengo en duda si seguirlo desarrollando o dejarlo tal cual está en ese momento. Con frecuencia opto por copiarlo rápidamente y el cabo de minutos, media hora o más, me encuentro con dos bocetos en esa etapa: uno lo arriesgo en ulterior desarrollo y el otro se queda en lo que estaba, pero a veces el que desarrollo también llega a una etapa de disyuntiva y con este vuelvo a repetir la operación, a veces acabo por tener seis u ocho réplicas sobre el mismo tema, que a su vez pueden dar paso a varias réplicas en grande.

Otra fuente de variaciones sobre el mismo tema es lo que hago sobre fotografías grandes de mis propios cuadros: pinto encima haciendo enmiendas y a veces sale una cosa totalmente diferente de lo que está representado en la fotografía, ha salido a veces una tauromaquia de un paisaje o un desnudo de un bodegón. Del trabajo así obtenido a veces doy a tomar nuevas fotos y acabo por tener obras disímiles enteramente, de una sola foto original. Por ejemplo: una ilustración en colores de una de las Cuevas de Ajanta representando la juventud de Buda la pinté encima y me dio el boceto para un cuadro que expuse hace años en Nueva York *Mujer entrando en un espejo* y a su vez hice lo mismo con una foto de éste. Sólo en línea directa de esa especie de linaje iconográfico han salido desde 1977 tal vez más de cien obras entre bocetos y cuadros grandes que incluye varias réplicas de *Mujer entrando en un espejo*, varios bodegones, *Estación III* y *Mujeres de Puerto Cabezas* de que hablábamos antes, y varios *Desnudos* y *Bañistas*. Y ese linaje Búdico creo que no se ha extinguido.

Me ha parecido que a los pintores que lean esta entrevista les interesaría tal vez saber de todas estas cosas del oficio y es por eso que me he extendido mucho sobre ello. A todos los estudiantes o no estudiantes, que me han preguntado cómo trabajo, cuál es mi técnica, se los he dicho sin ocultar nada, me parece pueril que los maestros de pintura tan pronto descubren una técnica propia la ocultan y la hacen "su" secreto. Yo creo, por el contrario, hay que compartir estos pequeños descubrimientos.

**C.S.B. Cuando vi tu exposición en la FIAC una de las cosas que más curiosidad me causó fue la presencia de bocetos**



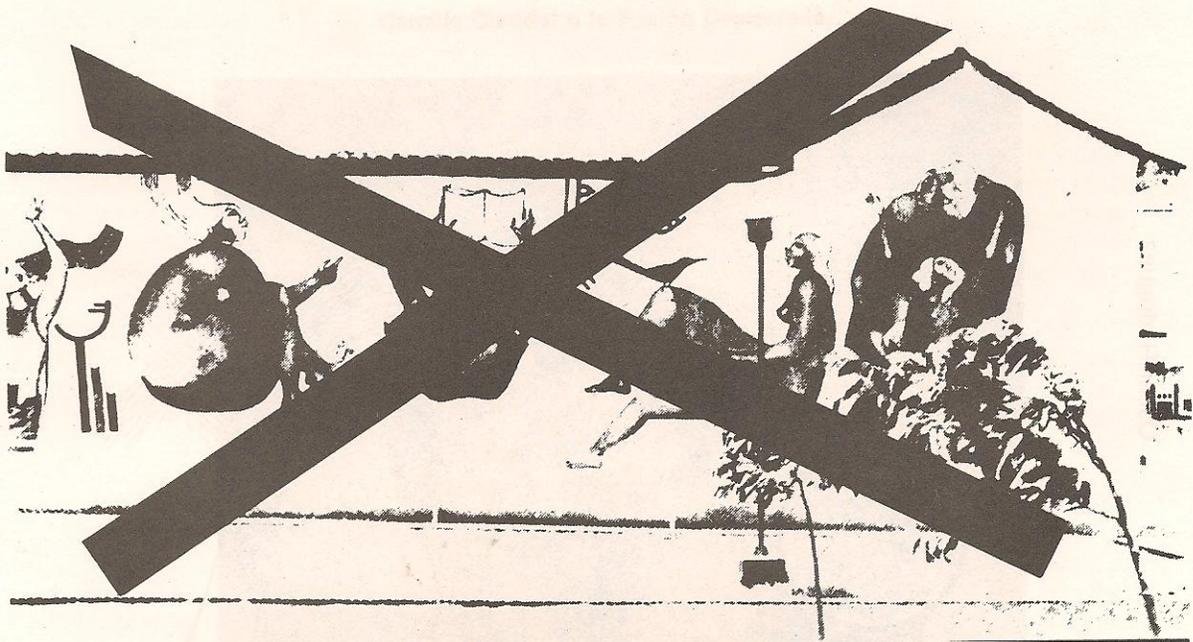
*Puesta en el sepulcro*. 1989. Oleo sobre tela. 162 x 130 cm.

**tos pequeños al lado de cuadros grandes, lo que no pude entender entonces, ahora tú me lo estas aclarando. Creo que hay una particular belleza en la relación entre unos y otros.**

A.M. A mí me dejaba perplejo que mucha gente me preguntaba cómo es que yo podía hacer las dos cosas, como si fueran dos líneas de trabajo, y encima de eso mostrarlos juntos como la Galería Claude Bernard hizo en la FIAC. Siempre me pareció lo más natural, pues hay muchos pintores que hacen estudios o esbozos o apuntes o bocetos o como tú lo quieras llamar previos a la obra final; para mencionar sólo unos pocos tenemos a Delacroix, a Rubens, a Constable, a Turner etc. Y yo he visto exposiciones de Turner, y de Constable, y creo que Delacroix también, que mostraban los bocetos al

lado de los cuadros grandes. Me ha extrañado la sorpresa de algunas personas; falta de información o de cultura específica en el arte supongo, parto de la base que éstas son cosas que ya se saben. Y en cuanto al valor de una y otra forma de expresión pues naturalmente los bocetos son una forma de expresión espontánea y directa inclusive a veces más importante que la obra "terminada" (me atrevo a sugerir eso en algo de la obra de Constable... y en la mía también). Por eso la idea de Claude Bernard de mostrar una cosa al lado de otra me pareció magnífica como un intento de mostrar el total de la expresión de un pintor y se debería hacer con mayor frecuencia cuando el tipo de trabajo así lo requiera.

París, octubre 1989. FIAC



25 de abril 1992

**Una carta abierta a Doña Violeta Chamorro, Presidente de Nicaragua:**

Como académicos, artistas, y autores que representan varios países e instituciones, quisiéramos expresar nuestra consternación absoluta frente a los actos de censura política por parte de las personas asociadas con la coalición gobernante de la U.N.O. nos referimos a las acciones de ciertos militantes de la U.N.O. en la ciudad de León, donde cientos de libros escritos por autores como Gioconda Belli, Ernesto Cardenal y Sergio Ramírez fueron quemados y también a la destrucción en Managua donde, a las órdenes del alcalde Arnoldo Alemán, se borraron los murales que estaban situados en el parque Velásquez y por la Avenida Bolívar. No podemos permitir con silencio la censura y la eliminación de obras de arte tan importantes hechas por muralistas reconocidos como Alejandro Canales, Leonel Cerrato y otros. Estos murales, pintados en varios estilos contemporáneos, celebraban algunos de los éxitos históricos del pueblo nicaragüense, es decir, la victoria contra Somoza, la cruzada de alfabetización en las áreas rurales y otros logros.

Llamamos la atención de usted con la esperanza sincera de que usted revoque estas acciones tan vergonzosas de las fuerzas más reaccionarias de su país.

David Craven  
Professor of Art History  
State University of New York  
Cortland, New York

Dawn Ades  
Professor Of Art History  
University of Essex, England

Dore Ashton  
Professor of Art History  
Cooper Union

Alicia Azuela  
Professor of Art History  
Universidad Nacional Autónoma de  
México

O.K. Werkmeister  
Professor of Art History  
Northwestern University

David Kunzle  
Professor of Art History  
University of California,  
Los Angeles

May Stevens  
Professor of Art  
School of Visual Arts, New York

Jayne Cortez  
Poet and Author  
New York City

Nancy Spero  
Artist  
New York City

Mel Edwards  
Professor of Art  
Rutgers University

Elizabeth Hess  
Art Critic  
The Village Voice

Andrew Hemingway  
Lecturer in Art History  
University College, London

Carol Duncan  
Professor of Art History  
Ramapo College

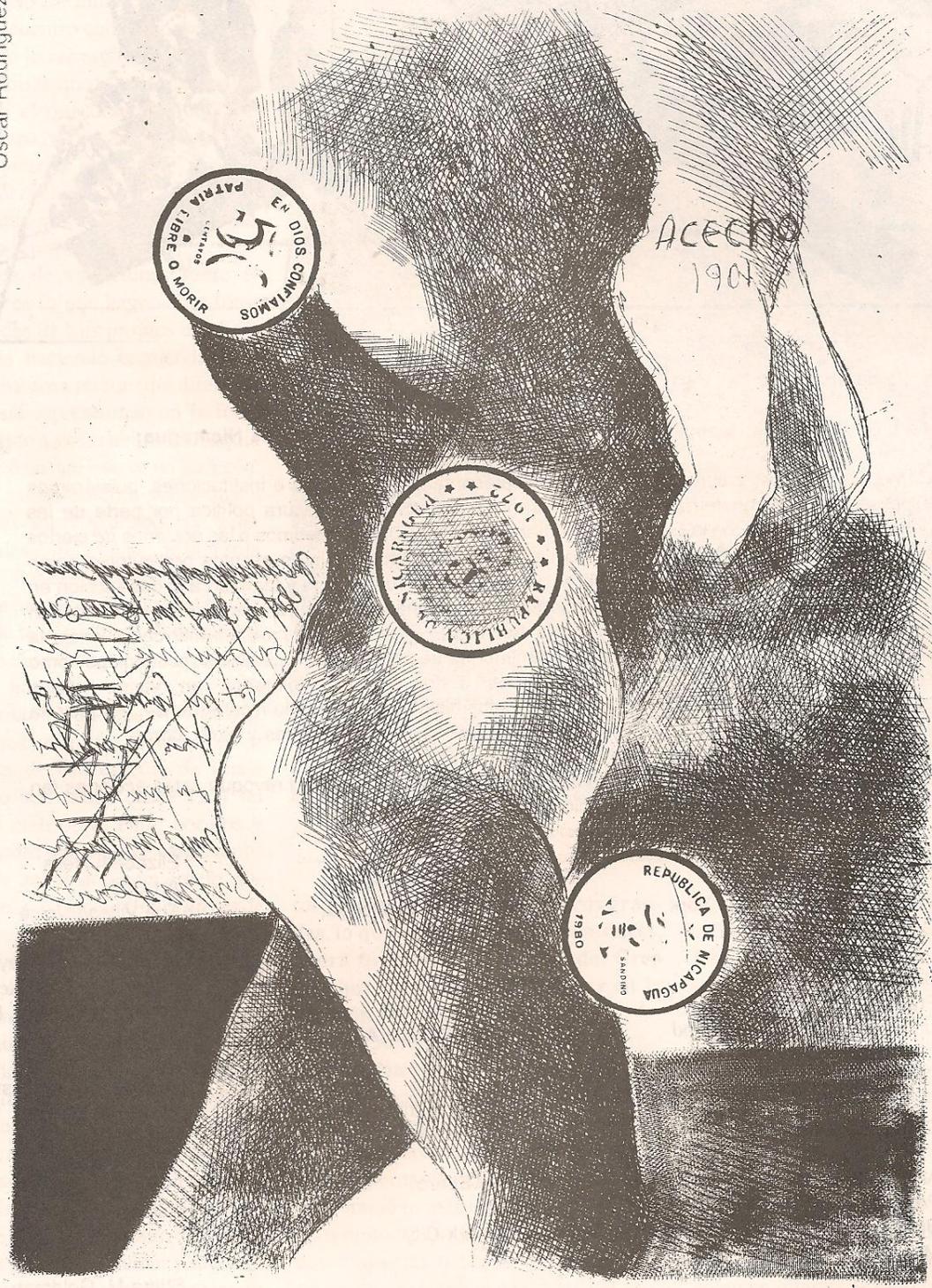
Juan Sánchez  
Professor of Art  
Hunter College

Shifra M. Goldman  
Professor of Art History  
Center for Latin American  
Studies at U.C.L.A.

Rudolf Baranik  
Professor of Art  
Pratt Institute

León Golub  
Professor of Art  
Rutgers University

Oscar Rodriguez



ACECHO  
1904

*[Illegible scribbled text]*

EN DIOS CONTIAMOS  
PATRIA LIBRE O MORIR

REPUBLICA DE NICARAGUA  
1980

REPUBLICA DE NICARAGUA  
1980



Raúl Quintanilla Armijo.

A Ernesto Cuadra que no cree nada de esto.

El 10 de Marzo de 1913 ocurrió lo ya esperado. "Dos esbirros armados de pies a cabeza, provistos de cascos y de botas... entraron en mi taller..."Nada quedaría entero. Todo, en cosa de segundos, roto; las esperanzas, los sueños, el amor, los mil y un vástagos que sus manos habían sacado de la piedra inerte. Aquellas manos, fragmentadas de nuevo por Rodin, quedarían desde entonces atrapadas en la nada. Estérriles y en brama. Las manos de Camille.

Antes, en 1905, fue ella la que como diosa enfurecida penetró en el taller y destruyó todo. Aquella vez, el semen que se deslizaba por sus delicadas piernas se mezcló arbitrariamente con los desperdicios fríos del mármol. Desde arriba, Rodin, el viejo fauno, lo escuchaba todo. Eran los tiempos de los celos espantosos. De los celos más dañinos que cinces sobre piedra, de la envidia inexplicable de un genio ante una matriz tan fecunda y ardiente.

Camille tenía un hermano llamado Paúl. Su nombre aparece en letras mayúsculas en las historias del arte y la literatura moderna. "El fino poeta católico..."etc. etc. De paso y solamente a veces, como apéndice documental, se menciona a la hermana coja y loca llamada Camille. Nada referente a su vida, mucho menos a su obra. Camille no sale en los libros. De nuevo pues, la historia genital del arte, escrita, claro está, por huevones. El prepucio ahogando inútilmente otra vez al himen. La parodia de la vida real aplicada a la superestructura.

El 10 la jauría cayó sobre Camille. Siete días antes su padre y único defensor había muerto. Ahora vendría el cautiverio. Primero el manicomio de Ville-Evrard y cuatro meses después el desolado Montdevergues, de donde nunca jamás iba a salir. "La libertad para las almas cautivas" no iba a ser posible. Solo la muerte, amante de Lesbos, la dejaría partir 30 años después, hacia las puertas del infierno. Allí, otro ángel caído y Augusto la esperaría pensativo, para empezar todo, irremediablemente, de nuevo.

Villeneuve esta en la campiña francesa. Allí, un 8 de diciembre de 1864, nació Camille. Era el sitio indicado; las montañas eran gigantes de piedra y los ríos arrastraban lentamente un barro que pedía ser acariciado. Tal vez allí, viendo hacia París en el horizonte, comenzó un día todo. Todo, para Camille, era la pasión única e incontenible por la creación, el abandono total del resto. Nadie lo iba a comprender. Ni siquiera y extrañamente Paúl que si admiraba a Verlaine y a Rimbaud.

1880 es París. Camille ingresa a la Academia Collarossi y un poco después a la Escuela Nacional de Bellas Artes. Va a ser allí donde se da el primer contacto. Alguien compara su "David y Goliat" con una pieza de Rodin. Tres años después, en el taller de A. Boucher, se daría el encuentro definitivo. Los oscuros ojos de Camille se posarían y recorrerían, entonces, cada vena de la tosca mano del maestro. Encuentro fortuito de dos almas gemelas. El mismo día la invita a trabajar en su taller. El mismo día se hacen amantes. El mismo día comienza la provocación. Provocación mutua que invadiría con igual intensidad y fuerza lo artístico y lo sensual. Rodin no necesitaba una alumna. Camille no necesitaba un maestro. Aún así, ambos se necesitaban, De allí, quizás, el inicio y el centro de la tormenta que vendría.

Sus esculturas, las de ambos, fragmentos arrancados a la vida, son el espejo de esa pasión. Se enamora, se aman, rompen los códigos morales de la burguesía. Viven y trabajan juntos. Rodin sirve de modelo, Camille sirve de modelo. Rodin hace una escultura ("El idolo eterno y Camille contesta con otra "Sakountala"). Conversación con palabras de yeso, de mármol, de barro, de bronce, de carne humeda patinada con sudor. Son el escándalo del París escandaloso y de doble moral de finales de XIX. Ella, entonces, la vergüenza de los Claudel, el él viejo rabo verde, el roba cuna, el sátiro. Todo, por supuesto, sin la menor importancia para los amantes.

Hablar de Rodin, después de lo dicho por Darío, es casi innecesario. Hablar de Camille, al contrario, es obligatorio. Al entrar en contacto con la obra y la persona del maestro su obra crece y madura a pasos agigantados. Inmediatamente despierta el interés y la admiración de los críticos Mirbeau, H. Braisne, C. Mauclair y Revel, quienes prestan su pluma para defender y elogiar la obra de la novel escultora. Camille se vuelve, de pronto, la inspiración no solo de su amante y de los críticos, sino también de otros artistas como Debussy (quién además de amarla en secreto le dedica varias composiciones musicales) y como Ibsen (quién se inspira en ella para el drama "Cuando los muertos despiertan").

Quizás el éxito de Camille fue demasiado para Rodin. A pesar de saber su evidente y clara superioridad no supo lidiar ni tolerar el lugar conquistado por ella a cincelazo limpio. En el 98 se separan. Camille seguiría trabajando durante quince años más. Después vendría Montdevergues y el vacío. A partir de entonces la historia se vuelve oscura y borrosa. Quedan únicamente las cartas de Camille: las cartas escritas desde el frío manicomio desde donde acusa al hombre que la poseyó y que la destruyó. Allí, Rodin aparece no ya como el maestro-hermano-amante, sino como el escultor sin escrúpulos que se apodera e incluso firma las obras de Camille, como el escultor más allá del bien y el mal que trunca los sueños de una mujer, como el poseído que fragmenta despiadadamente las manos de Camille. Aquellas manos que jamás volverían a tocar el barro, el yeso o el mármol. Aquellas manos que lo único que hicieron fue gritar desesperadamente a través de aquellas cartas que nunca recibieron respuesta. Queda también el silencio marmoreo de Rodin.

Hoy, como lo había previsto Ibsen, "los muertos despiertan" Camille se levanta y se agiganta. Camille Claudel es un mito hoy mas que necesario. Su vida y sus obras nos confrontan desde las mas diversas biografías, películas y exhibiciones, pero el sabor amargo del paréntesis inexplicable de Montdevergues queda para siempre en el paladar de la historia del arte. La expiación vino demasiado tarde.

## BIOGRAFIA LITERARIA



- "Voy a ir a conocer al poeta Martínez Rivas", -  
dispuso en aquel entretanto la guatemalteca.

Oyó hablar de quien, siendo el grande, es nadie.  
Se le hizo interesante.

Llega. Cobriza y palabrotas. Bella. En los rasgos  
faciales se combinan los mayas con los quichés;  
los cakchiqueles con los tzutuhiles. Carga  
carpeta de pintora, parda de intemperies.

Halló al silvano, al tocador de maracas frustrado;  
quien le ofrece queso fresco ahumado pan miel agua.

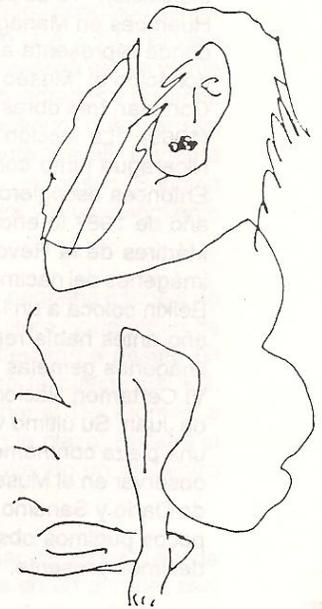
Quien le muestra una reproducción del  
DESCENDIMIENTO DE CRISTO DE LA CRUZ, de  
Roger van der Weiden. Haciéndole ver  
la espiritualidad, el poder dramático, la  
comprensión del sufrimiento humano en las  
fisonomías; cada una, absorta en su individual  
estupor. Le habla de las veces que, en Madrid, en  
una Sala de Museo del Prado, durante años,  
se acercó a esas manos como talladas en madera;  
tallándose las él mismo en la memoria,  
para cuando hicieran falta... (Todo esto,  
en atención a que ella es pintora, claro).

La guía - "Por aquí" - al traspatio que da a occidente.  
A contemplar la puesta de sol giorgione-tiziana.  
-"Algo" -dice él- "que Erick Blandón no olvidó nunca;  
y a lo que, en su ocasión, aludió en prosa filigrana".-

Ella, no volvió a aparecerse a visitarlo. Pero  
se supo, sí, que comentó: - "¡Que puto  
aburrimiento el tal poeta Martínez Rivas.  
Me cago en todos sus DESCENDIMIENTOS.  
En su traspatio que da a occidente.  
En los coñoesumadre sol-poniente.  
Y hasta en el número 8 de Altamira D'Este!".-

Septiembre ardido,  
1985

cmr  
alta  
mira  
nvbr  
1991





### PRESENCIA DE ARNOLD BELKIN EN NICARAGUA

Belkin, el canadiense, el mexicano, el latinoamericanista inicia su relación con Nicaragua desde temprano. Desde antes de la revolución se solidariza con la lucha del pueblo nicaragüense. Así, en 1978, junto con Nacho López, presenta la obra colaborativa "Homenaje al Movimiento Sandinista" en la exposición inaugural del Foro de Arte Contemporáneo. En 1981 organiza entusiastamente la exposición "19 de Julio, América con Nicaragua" que se exhibe tanto en el D.F. como en el Roberto Huembes en Managua. Tres años después pinta en México su mural "Imágenes de Nuestros Días" donde representa a la revolución triunfante del pueblo nicaragüense. Ese mismo año envía como donación al Museo de Arte Las Américas en Solidaridad, hoy Museo de Arte Contemporáneo Julio Cortazar, tres obras representativas de diversas épocas de su producción pictórica: "Progresión I-B" (1969), "La lección Final de Anatomía" (1975) y "Las bodas de Somoza" (1980). En 1985 visita Nicaragua junto con el pintor Vlady. De ese viaje surge su texto "Bitacora de Nicaragua" (1985). Entonces escogieron el sitio de los "dos murales que México obsequiara a Nicaragua". Ya para el año de 1987 lo encontramos encaramado en los andamios del segundo piso del Palacio Héroes y Mártires de la Revolución pintando su mural "Los Prometeos". De sus manos salen entonces las imágenes del nacimiento del hombre nuevo; Prometeo liberador y libertador. Sustentando esa historia Belkin coloca a un lado a Zapata y al otro a Sandino, símbolos vivos de la lucha antiimperialista. Un año antes había realizado la serigrafía "Dos Montañas" en donde aparecieron por vez primera las imágenes gemelas de los héroes. En el mes de Julio de 1987 se inaugura tanto su mural como el VI Certamen Nacional de Plástica en donde participa como jurado internacional al lado de Adelaida de Juan. Su último viaje a nuestro país lo realiza en 1990. Entonces acepta la invitación para realizar una pieza conmemorando al general de hombres libres Augusto César Sandino, que hoy se puede observar en el Museo Sandino. El año pasado finalmente se realizó su sueño de exponer en la patria de Darío y Sandino. Fue esta la extraordinaria muestra de 30 años de gráfica que lamentablemente pocos pudimos observar en la Galería Praxis en Marzo-Abril de 1991. Hoy desde ARTEFACTO le decimos presente.

## Bitácora de un viaje a Nicaragua

Arnold Belkin

El 10 de Agosto de 1985, en compañía del pintor Vlady, visité Nicaragua por una semana. El motivo del viaje era conocer el país y escoger los sitios para realizar dos murales que México obsequiará. Hice una bitácora del viaje que presento a continuación:

Sábado 10 de Agosto. Salimos de México a las dos y media. En el avión se encontraba un grupo de norteamericanos nombrados Testigos Por la Paz. Iban a visitar Nicaragua en una misión de buena voluntad. Su tarea consiste en hablar con la gente de las zonas más amenazadas, entrevistar a cuantas personas puedan. Luego volverán a Estados Unidos a informar sobre el proceso nicaragüense y a tratar de influir en la opinión pública para que el gobierno de Ronald Reagan cese el apoyo militar a los "contras" y pare la agresión. La joven mujer que se encontraba sentada a mi lado, Susana, llevaba un enorme bulto que traía escrito en el envoltorio:

- 2 mochilas para niños
- 1 muñeca de peluche
- 2 carros de juguetes
- 1 jabón en su jabonera
- 3 toallas para limpiar platos
- 144 (1 caja) de lápices
- 1 platillo volador

Sábado por la noche. Estamos hospedados en El hotelito, una casa de asistencia que la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura (A.S.T.C.) mantiene para sus invitados. El lugar es modesto pero limpio y agradable. Hay aire acondicionado y una pequeña alberca en el patio. Managua es muy calurosa, aunque nos aseguran que es invierno. Nos recibió Luis Morales, el secretario ejecutivo de la Unión de Artistas Plásticos de la A.S.T.C. y nos proporcionó el itinerario. En el puerto aéreo, Vlady se encontró con unos parientes suyos, una joven pareja que vino de Francia con una brigada de solidaridad compuesta por técnicos y obreros, que están haciendo trabajos voluntarios de construcción y reparación de máquinas en la zona norte del país. Nos acompañaron a cenar y Luis los invitó al paseo que por los volcanes haremos mañana. Conocimos a un escritor soviético que se hospeda en El hotelito. Está escribiendo un libro de cuentos de Nicaragua en ucraniano y mientras Vladý platicó con él, Luis me relató el impacto que causó la exposición de Francisco Toledo que se presentó en Managua el año pasado. Después de una rápida nadada en la piscina caímos exhaustos en la cama. El vuelo había durado casi cinco horas.

Domingo 11. Puntual a las nueve llegó por nosotros Arnoldo Guillén, conocido pintor nicaragüense y coordinador de actividades de la Unión de Artistas Plásticos de la A.S.T.C. El va a ser nuestro edecán durante los próximos siete días. El Parque Nacional Volcán Masaya está a veinte kilómetros de Managua. Cubre una extensión de cincuenta y cuatro kilómetros cuadrados y contiene varios cráteres de volcanes, todos activos. Visitamos el Nindirí y el cráter Santiago, que humean constantemente. Cerca está Masaya, un pueblo que se especializa en artesanía. De allí fuimos a Niquinohomo a visitar la casa que habitó el general Sandino, ahora convertido en museo. Sandino luchó enconadamente contra el imperialismo de los norteamericanos y su figura y su pensamiento están constante y merecidamente presente en la Nicaragua de hoy.

Almuerzo en Granada, una bella ciudad colonial. Allí encontramos una pequeña escuela de Bellas Artes que fue fundada por un pintor que vive allí. Se dedica a la escultura, y da clase de dibujo y pintura: Granada está situada en el borde de una gran laguna. Nos llevaron a pasear en lancha por las isletas, que son de una singular belleza. Desde la laguna, en la puesta del sol, pudimos ver a lo lejos el volcán Nindirí que habíamos escalado en la mañana. De regreso a Granada, ya de noche, encontramos un festival de música y danza popular en la plaza. Bailaba el grupo de Ballet Folklórico de Nicaragua que en la tarde habíamos visto ensayando en el Centro Popular de la Cultura.

Lunes 12. Visita a la casa Fernando Gordillo. La sede de la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura, una amplia casa de construcción moderna situada en un parque, casi en frente de El hotelito. En la sala de exposiciones se presenta una muestra colectiva de pintores nicaragüenses. Tuvimos una reunión con la directora del A.S.T.C., Rosario Murillo, la joven poeta

que es también la primera dama de Nicaragua. Hablamos de nuestro proyecto y discutimos la posibilidad de conseguir una dotación de publicaciones de arte de la UNAM, el INBA y algunas editoriales particulares en México, pues en Nicaragua hay gran escasez de libros de arte. A las 10:00 fuimos a la Escuela de Artes Plásticas donde di una conferencia sobre pintura mural. Después recorrimos la Escuela que se encuentra en la orilla del Lago de Managua, en una serie de casitas que construyó un arquitecto francés hace unos cincuenta años. 2:00 almuerzo con la directiva de la Unión Nacional de Artistas Plásticos, y por la tarde fuimos a conocer el famoso Teatro Nacional Rubén Darío en el centro de Managua, que alberga provisionalmente el Museo de Arte Americano. Esto es una colección de pintura y esculturas de artistas de América Latina que han donado su obra a Nicaragua en solidaridad con la revolución Sandinista. El teatro tiene enormes espacios y los muros de cada lado del foyer principal, la Sala Sandino, nos llamaron la atención como posible sitios para llevar a cabo los proyectos de mural. El Teatro Rubén Darío es uno de los pocos edificios grandes en Managua. La ciudad de Managua se destruyó casi totalmente en el terremoto de 1972 y no ha sido reconstruida porque las grandes sumas de dinero que se enviaron de todas partes del mundo fueron robadas por Somoza y sus subalternos. Por la noche di una conferencia Vlady y hubo un encuentro con los pintores en la casa Fernando Gordillo. Decimos posponer mi presentación hasta el día siguiente e invitar a los estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas y de la Facultad de Artes y Letras.

Martes 13. Desde muy temprano ordené mis transparencias para la conferencia de esta noche en la A.S.T.C. A las nueve llegaron dos compañeros de la Unión de Artistas Plásticos a hacernos una entrevista para Ventana, el suplemento cultural del diario sandinista Barricada. A las diez volvimos por la parte central de Managua a visitar algunos edificios públicos y a ver la gran explanada donde se proyecta hacer un monumento a la Revolución. La mayoría de los edificios están en ruinas, o sencillamente ya no existen y Managua parece un gran proyecto de urbanización con las calles trazadas y sin casas.

Me dicen que el urbanista brasileño Oscar Niereyer está haciendo un plan para la reconstrucción de Managua, pero ya han pasado tres años desde que vino aún no ha mostrado ningún proyecto. Frente al Teatro Rubén Darío, en un pequeño conjunto de edificios están las Ruinas del Gran Hotel, que antes del terremoto fue el hotel de lujo más importante. Las ruinas incluyen un gran anfiteatro y muchos salones en la planta baja en donde los muros que los separan se cayeron en el temblor, dejando pedazos de pared y grandes agujeros que dan una sensación de escenografía. La ruina ha sido cuidadosamente escombrada, limpiada e ingeniosamente adaptada como un centro cultural que maneja la A.S.T.C. Vimos una gran exposición de pintura contemporánea nicaragüense, una especie de Salón Anual, otra de fotografía antigua que la gente ha traído de sus antepasados familiares, en donde se premió la foto más antigua, una daguerrotipo. Arriba en el segundo piso hay un gran número de salas que se están adaptando como talleres para los artistas.

Almorzamos en el mercado Roberto Huembes, un mercado que fue construido por el gobierno sandinista para combatir la especulación y asegurar una distribución equitativa de los alimentos. El mercado es grande, un poco como nuestro mercado Abelardo Rodríguez, y lo vimos surtido modestamente, con suficiencia y sin excesos. Platicamos con un grupo de tres personas que supervisan las actividades y el movimiento del mercado. Ellos son comerciantes que fueron elegidos por los demás para desempeñar estas funciones administrativas. La gira terminó con la visita al Museo de las Fuerzas Armadas que está ubicado frente al mercado, un grandísimo galerón muy bien acondicionado para museo, con mamparas arregladas en tal forma que el visitante es conducido en forma cronológica por la exposición. La presentación es sencilla y didáctica, y visitar este museo es fundamental para cualquier que vaya a Nicaragua. Al final nos pasaron un videotape de la lucha sandinista y la caída de Somoza. Por la noche di otra conferencia sobre mis murales y obra de caballete en la casa Fernando Gordillo ante un público de sesenta personas, entre pintores, estudiantes de arte plásticas, alumnos de la Facultad de Arte y Letras, y algunas de las norteamericanos que se hospedan en El hotelito.

Miércoles 14. Antes de salir a León recorrimos algunos edificios públicos de Managua en busca de muros: el Palacio de Comunicaciones, que no es ningún palacio sino un edificio de correos de los años treinta, ya un poco deteriorado, y el Palacio Nacional, que es donde se encontraba la antigua Asamblea. Ahora contiene oficinas de impuestos. Vimos el salón de actos, que aún conserva los impactos de las balas del primer enfrentamiento cuando los sandinistas irrumpieron en la

que es también la primera dama de Nicaragua. Hablamos de nuestro proyecto y discutimos la posibilidad de conseguir una dotación de publicaciones de arte de la UNAM, el INBA y algunas editoriales particulares en México, pues en Nicaragua hay gran escasez de libros de arte. A las 10:00 fuimos a la Escuela de Artes Plásticas donde di una conferencia sobre pintura mural. Después recorrimos la Escuela que se encuentra en la orilla del Lago de Managua, en una serie de casitas que construyó un arquitecto francés hace unos cincuenta años. 2:00 almuerzo con la directiva de la Unión Nacional de Artistas Plásticos, y por la tarde fuimos a conocer el famoso Teatro Nacional Rubén Darío en el centro de Managua, que alberga provisionalmente el Museo de Arte Americano. Esto es una colección de pintura y esculturas de artistas de América Latina que han donado su obra a Nicaragua en solidaridad con la revolución Sandinista. El teatro tiene enormes espacios y los muros de cada lado del foyer principal, la Sala Sandino, nos llamaron la atención como posible sitios para llevar a cabo los proyectos de mural. El Teatro Rubén Darío es uno de los pocos edificios grandes en Managua. La ciudad de Managua se destruyó casi totalmente en el terremoto de 1972 y no ha sido reconstruida porque las grandes sumas de dinero que se enviaron de todas partes del mundo fueron robadas por Somoza y sus subalternos. Por la noche dio una conferencia Vlady y hubo un encuentro con los pintores en la casa Fernando Gordillo. Decimos posponer mi presentación hasta el día siguiente e invitar a los estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas y de la Facultad de Artes y Letras.

Martes 13. Desde muy temprano ordené mis transparencias para la conferencia de esta noche en la A.S.T.C. A las nueve llegaron dos compañeros de la Unión de Artistas Plásticos a hacernos una entrevista para Ventana, el suplemento cultural del diario sandinista Barricada. A las diez volvimos por la parte central de Managua a visitar algunos edificios públicos y a ver la gran explanada donde se proyecta hacer un monumento a la Revolución. La mayoría de los edificios están en ruinas, o sencillamente ya no existen y Managua parece un gran proyecto de urbanización con las calles trazadas y sin casas.

Me dicen que el urbanista brasileño Oscar Niereyer está haciendo un plan para la reconstrucción de Managua, pero ya han pasado tres años desde que vino aún no ha mostrado ningún proyecto. Frente al Teatro Rubén Darío, en un pequeño conjunto de edificios están las Ruinas del Gran Hotel, que antes del terremoto fue el hotel de lujo más importante. Las ruinas incluyen un gran anfiteatro y muchos salones en la planta baja en donde los muros que los separan se cayeron en el temblor, dejando pedazos de pared y grandes agujeros que dan una sensación de escenografía. La ruina ha sido cuidadosamente escombrada, limpiada e ingeniosamente adaptada como un centro cultural que maneja la A.S.T.C. Vimos una gran exposición de pintura contemporánea nicaragüense, una especie de Salón Anual, otra de fotografía antigua que la gente ha traído de sus antepasados familiares, en donde se premió la foto más antigua, una daguerrotipo. Arriba en el segundo piso hay un gran número de salas que se están adaptando como talleres para los artistas.

Almorzamos en el mercado Roberto Huembes, un mercado que fue construido por el gobierno sandinista para combatir la especulación y asegurar una distribución equitativa de los alimentos. El mercado es grande, un poco como nuestro mercado Abelardo Rodríguez, y lo vimos surtido modestamente, con suficiencia y sin excesos. Platicamos con un grupo de tres personas que supervisan las actividades y el movimiento del mercado. Ellos son comerciantes que fueron elegidos por los demás para desempeñar estas funciones administrativas. La gira terminó con la visita al Museo de las Fuerzas Armadas que está ubicado frente al mercado, un grandísimo galerón muy bien acondicionado para museo, con mamparas arregladas en tal forma que el visitante es conducido en forma cronológica por la exposición. La presentación es sencilla y didáctica, y visitar este museo es fundamental para cualquier que vaya a Nicaragua. Al final nos pasaron un videotape de la lucha sandinista y la caída de Somoza. Por la noche di otra conferencia sobre mis murales y obra de caballete en la casa Fernando Gordillo ante un público de sesenta personas, entre pintores, estudiantes de arte plásticas, alumnos de la Facultad de Arte y Letras, y algunas de los norteamericanos que se hospedan en El hotelito.

Miércoles 14. Antes de salir a León recorrimos algunos edificios públicos de Managua en busca de muros: el Palacio de Comunicaciones, que no es ningún palacio sino un edificio de correos de los años treinta, ya un poco deteriorado, y el Palacio Nacional, que es donde se encontraba la antigua Asamblea. Ahora contiene oficinas de impuestos. Vimos el salón de actos, que aún conserva los impactos de las balas del primer enfrentamiento cuando los sandinistas irrumpieron en la

incorpora piso, muebles, el altar y elementos escultóricos pintados. El armazón y el techo también están incorporados al espacio pintado. Una especie de polifórum en miniatura. A las cuatro, visitamos el Museo de Alfabetización, una casa convertida en pequeño museo, muy bien montado, en donde lo más conmovedor son los retratos de los jóvenes que formaron las brigadas de alfabetización y que en plena campaña educativa murieron en el campo, muchachos y muchachas de catorce, quince, dieciséis y diecisiete años que fueron a las campañas y no regresaron vivos. Se exhiben sus retratos, fichas biografías, y en una vitrina, la ropa, camisetas y zapatos tenis, que les pertenecían; objetos que fueron traídos por los padres como ofrenda al museo. A veces estas prendas fueron lo único que les quedó a los padres.

A las ocho de la noche concluimos la jornada asistiendo al Festival de la Canción Romántica en un anfiteatro frente a una laguna en el centro de Managua. El escenario es una balsa que flota sobre la laguna. Concurrieron unas cinco mil personas, casi todos jóvenes, entre los cuales se encontraban algunos altos funcionarios del gobierno, también muy jóvenes.

Viernes 16. Volvimos al Teatro Rubén Darío a ver las paredes y a tomar medidas, y luego partimos hacia el norte del país. Pasamos por Darío, donde nació el poeta (antes se llamaba Metapa) Almorzamos en Matagalpa y visitamos la Asociación de Mujeres Nicaragüenses para hablar con las madres de combatientes caídos. Hay muchos movimiento militar en Matagalpa, pues los "contras" están a escasos veinte kilómetros, y el país está siendo agredido constantemente por los mercenarios que apoya el gobierno norteamericano en un afán de destruir esta frágil y conmovedora revolución.

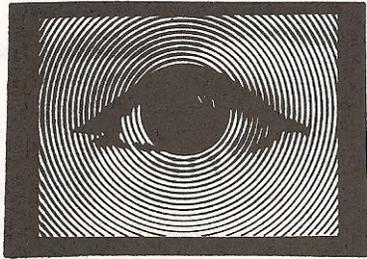
De regreso, por la tarde me informaron que los italianos que pintaron los murales en la iglesia del Barrio Rigüero, al enterarse de nuestra presencia en el país, habían solicitado al Ministerio de Cultura una reunión, y acudí a los jardines de la A.S.T.C., en donde ellos me esperaban con unos diez jóvenes muralistas nicaragüenses, una norteamericana y una joven italiana. Intercambiamos opiniones y experiencias sobre la enseñanza del muralismo. Ellos van a montar una escuela de muralismo pagada totalmente por el gobierno italiano, en donde se van a enseñar técnicas de mural: fresco, acrílico, cerámica, además de dibujo monumental, composición e historia del muralismo. Está por inaugurarse la escuela en estos días y ellos van a permanecer tres años en Nicaragua para echarla a andar, y después la dejarán en manos de los nicas.

A las ocho de la noche hubo una cena de despedida que nos ofreció Rosario Murillo, directora de la A.S.T.C., con algunos artistas y poetas en una casa de protocolo que el gobierno mantiene para recibir y festejar visitantes. La casa que se encuentra en las afueras de Managua, situada en un lujoso jardín, perteneció a un somocista. Rosario invitó también al director del Seguro Social para explicarnos su idea de tener un mural en el I.N.S.S., a donde acude la gente para cobrar pensiones y recibir orientación. Yo había visitado ese edificio por la mañana y tomé fotografía del muro, pero me pareció más interesante el espacio del Teatro Rubén Darío. Rosario explicó que el proyecto de construir el Museo Nacional del Arte Americano no se va a realizar de inmediato y mientras tanto se tienen que ocupar los grandes pasillos y el vestíbulo del Teatro Rubén Darío para alojar la colección de pinturas. No hay otro sitio donde pueda ubicarse. Esta noticia nos bajó la moral pues había pocos espacios alternativos. Quedamos en volver a pensar y seguir en contacto.

Sábado 17. De salida para México Rosario me habló por teléfono a la sala de protocolo del puerto aéreo, donde esperábamos abordar el avión, para confirmar que los dos muros largos del Teatro Rubén Darío tenían que ser reservados para los usos del museo. Acordamos mantenernos en contacto y seguir pensando en alternativas. Dos horas más tarde, ya en el avión, se me ocurrió que habían dos muros al fondo de los pasillos arriba de las entradas a la sala, que miden unos treinta y cinco metros cuadrados cada uno, y que sería más factible realizarlos allí, porque no se usan para exhibir cuadros, no interfieren con el espacio de la exhibición, y porque se puede realizar un mural de ese tamaño en tres meses. Los muros laterales, los que ocupa el museo, miden doscientos metros cuadrados cada uno, y un mural allí llevaría dos años de trabajo.

Al llegar a México, envié un telegrama a Rosario proponiendo los muros de treinta y cinco metros como alternativa.

Agosto 20 de 1985.



## ACUARELA

A veces me siento transparente, frágil,  
sutil, relampagueante, extremadamente  
delicada, expresándolo  
todo a través de un sensible trazo mojado  
como una lágrima.

MARIA GALLO



**LA VIDA TE TRAE SORPRESAS - SORPRESAS TE TRAE LA VIDA**

O acerca del "filo" de una navaja.

Raúl Quintanilla Armijo

a Isabel Martínez

Porque provoca y porque si

**ACTO 1**

COCA COLA, TELCOR, PEPSI COLA, RASPADOS LOLI, ROPA AMERICANA usada pero pareciese nuevecita, WINDSOR es clase, VICTORIA quiero llenarme de ti, KODAK EXPRESS inmediateamente, FLOR DE CAÑA hoy lo toma y mañana cero goma, PREGO el jabón jabón (cortesía del Lago de Granada), POLAROID, DELMOR sus chorizos preferidos, INTERCAMBIO, NISSAN PATROL, BUDGET RENT A CAR como en el acto 5 y por supuesto ALKA SELTZER PARA EL MALESTAR ESTOMACAL de esta puñalada.

**CONTRA-SUBTEXTO**

No hay justificación alguna para la "escenografía" beisbolera que golpeo nuestros ojos el 4 de Julio pasado. Ni siquiera el cuentecito de "protestas" acerca de como la nueva realidad neoliberaloide de la época light esta pesando sobre nuestros hombros, convence a nadie. Nelazo. El mal gusto escenográfico, apartando el dólar de Oscar Rodríguez, es un insulto no solo al público "consumidor", si no también a las mismas compañías patrocinadoras que a esas horas seguramente no hallaban en que hoy meterse y eso sin mencionar las implicaciones subliminales con respecto al arte y su nuevo y "obligatorio" patrocinio corporativo. sorpresas te trae la vida.

**ACTO II**

(antes de la GRAN Premier)

- \* "El evento "Cultural" del año" (GRE)
- \* "El "genio" revitalizador del teatro nicaragüense" (refiriéndose al director Door) (La Prensa)
- \* "La sorpresa cultural de los últimos veinte años" (La Prensa)
- \* "El "happening" artístico más esplendoroso desde el güegüense" (Mionsito)
- \* "Desde Sofocles jamás me he reído tanto" (Maloso)

**CONTRA - SUBTEXTO**

(el que no corre vuela)

Toda la verborrea triunfalista y el macro-entusiasmo desmedido, vertido por los medios de comunicación (principalmente La Prensa) y por las autoridades culturales del país desde antes del espectáculo crearon dos cosas:

1. Una expectativa tremenda y el condicionamiento obvio del público, que a fin de cuentas dio los "resultados esperados y

2. La negación absoluta de todo el movimiento teatral nicaragüense. Y me refiero no sólo al movimiento surgido durante la revolución, sino también a todo el teatro nicaragüense en cuestión. O sea, para ser más específico, si no es por Don Door aquí (en la Provincia) no hay NADA en teatro. Léase: nada hicieron durante los últimos años La Comedia, el Justo Rufino, el Talía, el Nixtayolero, los Managua Players, el Guachipilín, la Escuela de Teatro, los Botella Azul etc, etc. A no ser "socio-drama" claro esta o es "sucio-drama" Doña Gladys?

### ACTO III

NO HUBO.

### CONTRA - SUBTEXTO

El acto III debería haber sido el Acto I de la obra original de Cabrera. No fue así. Es decir en la versión para la "nueva" Nicaragua se eliminó este primer acto no se sabe porque. Aunque a lo mejor fue por lo que nos contó el poeta Robleto que vio la obra original. Era este primer acto una crítica del capitalismo dependiente latinoamericano. Y bueno ni quiera Dios y la sala de las arañas también que alguien fuera a molestarse por estos democráticos rumbos.

### ACTO IV

### LA OBRA

### ESCENA I

#### La "verdadera" historia de Pedro Navaja.

La verdadera historia de Pedro Navaja fue una mentira. Es decir, la trama y el drama de una realidad latinoamericana como lo es la DEPENDENCIA fue desperdiciada de la manera más campante y extraña. Door evidentemente se fue por el lado de la joda. Todo ese mundo lumpen de nuestros países y sus "clases" dominantes (apéndices incluidos) se volvió jocoso y risible. La gente que asistió en su inmensa mayoría salió "jodida pero contenta". No necesitaron pensar en nada. Tan solo se divertieron y rieron a todo dar. En fin, suficientes Pedro Navajas hay por las calles y oficinas de Managua para volver "crítica" una obra de teatro, pareciese decir el director. "Quiso Fácil" diría Blades.

### ESCENA 2: El director

Indudablemente, si bien es cierto que Nelson Door esta lejos de ser el genio que pinta La Prensa, si es un artista de talento y de trayectoria como lo demuestra tanto su trabajo en Nicaragua como su curriculum. Lamentablemente pareciese que el hielo seco se le fue a la cabeza. Solo así se puede explicar el texto que escribió para el "programa" (también beisbolero) de la obra. Habría que aclararle a Don Nelson que acá en Nicaragua aguantamos todo menos la condescendencia, venga de donde venga. Que es eso de "Descartamos artistas"? Estamos claros que el director hace y deshace en su obra, pero de allí a venir a insultar y a manosear a nuestros artistas y todavía vanagloriarse de lo mismo, hay una gran distancia. "Quién a hierro mata a hierro muere".

### ESCENA 3

#### Los Actores y Actrices

Acá hubo de todo, desde personajes y situaciones bien logrados, hasta momentos de un patetismo singular e inexplicable (a pesar de ser favoritos de directoras y directores). Indudablemente nuestro teatro es relativamente joven y las expectativas tienen que ser lógicas y comedidas. Entre los aciertos de actuación en Navaja, de acuerdo a mi juicio, están los vividos por Salvador Espinoza,

Evelin Martínez, Leandro Sánchez, Christian Somarriba y Gonzalo Zapata. Este trabajo demuestra que acá si se hizo teatro durante las últimas décadas y que no es del aire ni de la varita mágica de algún hada madrina que sale la experiencia. Por último y aunque parezca necio, ojalá que nuestros artistas del teatro no agarren la vara de tanta adulación que ha brotado a borbotones en los últimos días.

#### ESCENA 4

##### Coreografía y Musicalización

El trabajo realizado tanto por Julio Cansino (musicalización) y Dennis Montenegro (coreografía) fue de calidad profesional. Por primera vez el sonido fue claro y de una fidelidad casi impecable. Lamentablemente a los técnicos se les fue la mano con el volumen. Con respecto al trabajo de Montenegro, se pudo ver la importancia de su experiencia en el género de variedades. Sus coreografías dieron no sólo vida y color sino que además lograron en muchos momentos salvar el espectáculo. De sus bailarines, evidentemente todos experimentados, destacaron, como siempre, Amarilis Soza y Guiselle Lemus.

#### ESCENA 5

##### El Público

Evidentemente entre lo más sorprendente de "Navaja" estuvo el público, y no me refiero al sudor a Chanell Number Five que lleno el auditorio, ni a los sacos que obligaron a usar a los trabajadores del I.C. Me refiero al público absolutamente apasionado y sin criterio que vimos esa noche. Como explicar el comportamiento supra exitado del público es una de las grandes interrogantes que plantea "Navaja". Es cierto que la propaganda triunfalista que salió desde tres meses antes de la obra pudo haberlo influenciado, pero bueno, no es para tanto. Días antes, en el Edgard Munguía, se había dado otra ovación. Esa vez explicable ante el impresionante trabajo del Teatro Fronterizo (De Ñaque, Piojos y actores). Como explicar pues las dos situaciones? Lo único que se me ocurre pensar es que nuestro público es un público sentimental, un público que aplaude no el hecho teatral en si sino a sus conocidos y amigos. "No hubo curiosos, no hubo preguntas, NADIE lloro".

#### ACTO V Y MUTIS

"Como en una novela de Kafka" el verdadero significado de la "Verdadera Historia de Pedro Navaja" está en la ciega que cruzaba la escena de izquierda a derecha y de derecha a izquierda y de la izquierda a derecha y de derecha a derecha. Ella al igual que "Navaja" no sabe ni de donde viene ni adonde va. (Con respecto al carro hay que revisarle el brazo pigma y por supuesto el brazo loco también)

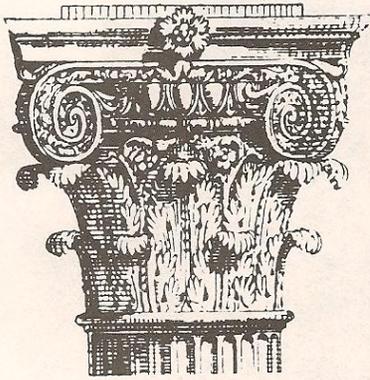
Raúl Quintanilla Armijo

Desolation Road

Managua, 10 de Julio 1992

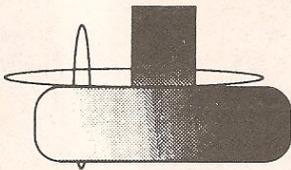


## Galería El Local



Telefono: 41777

María Gallo  
Raúl Quintanilla  
Oscar Rodríguez  
Denis Núñez  
Ernesto Cuadra  
Aparicio Arthola  
Salvador Aguilar  
Mauricio Rizo  
David Ocón  
Juan Juárez  
Yelva Ubau  
Miguel Angel Abarca  
Pedro Vargas  
Jorge Tablada  
Juan Rivas



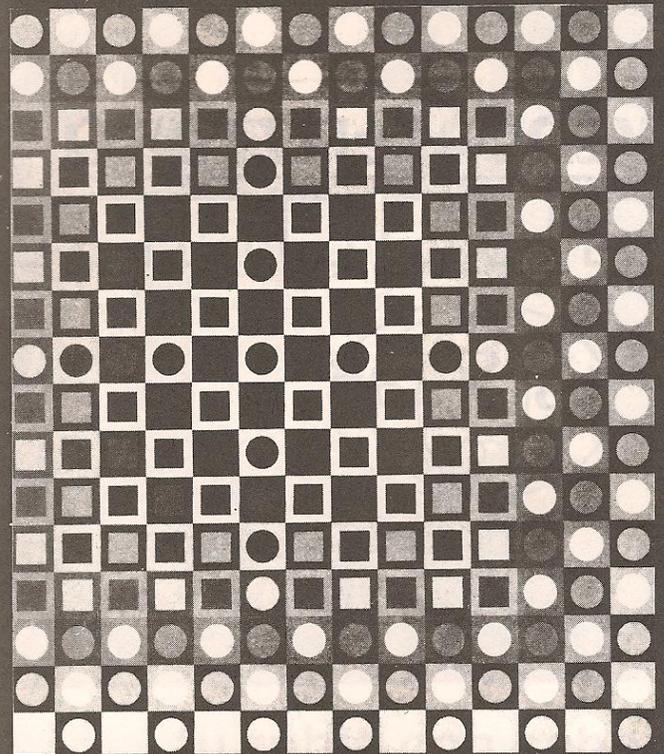
# multiformas

Artes Gráficas y Ediciones

Dirección: Avenida Central, casa # 502 Altamira D'Este

Managua, Nicaragua.

Teléfono: 784143



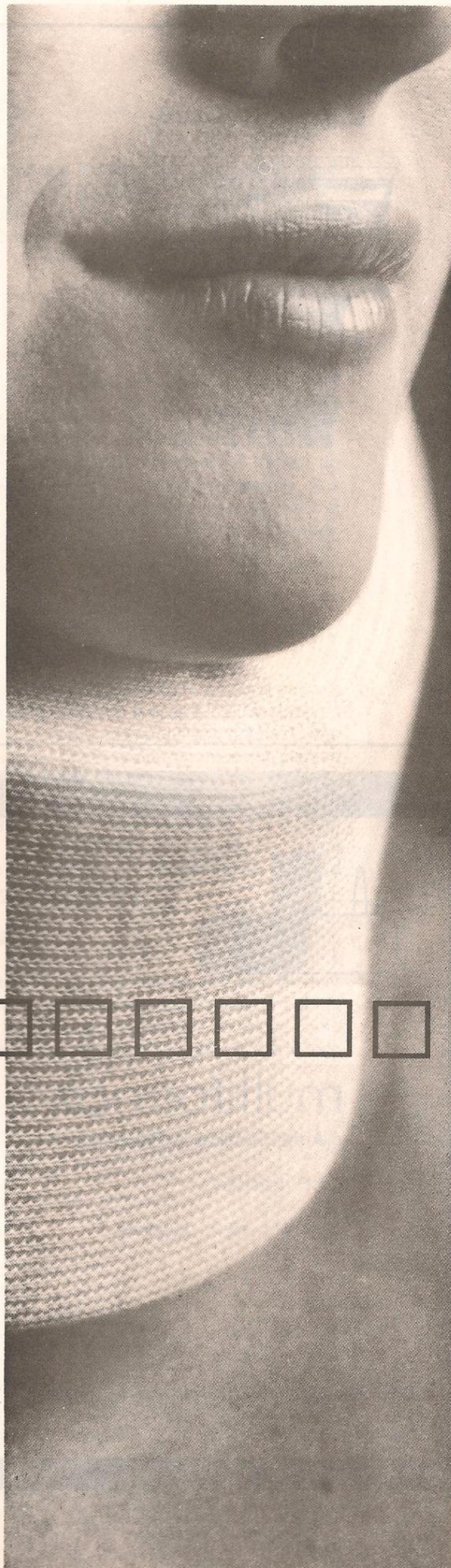
# MEDIMPORT S. A.

*Pensando en la  
seguridad de su futuro  
introduce la prestigiada línea*

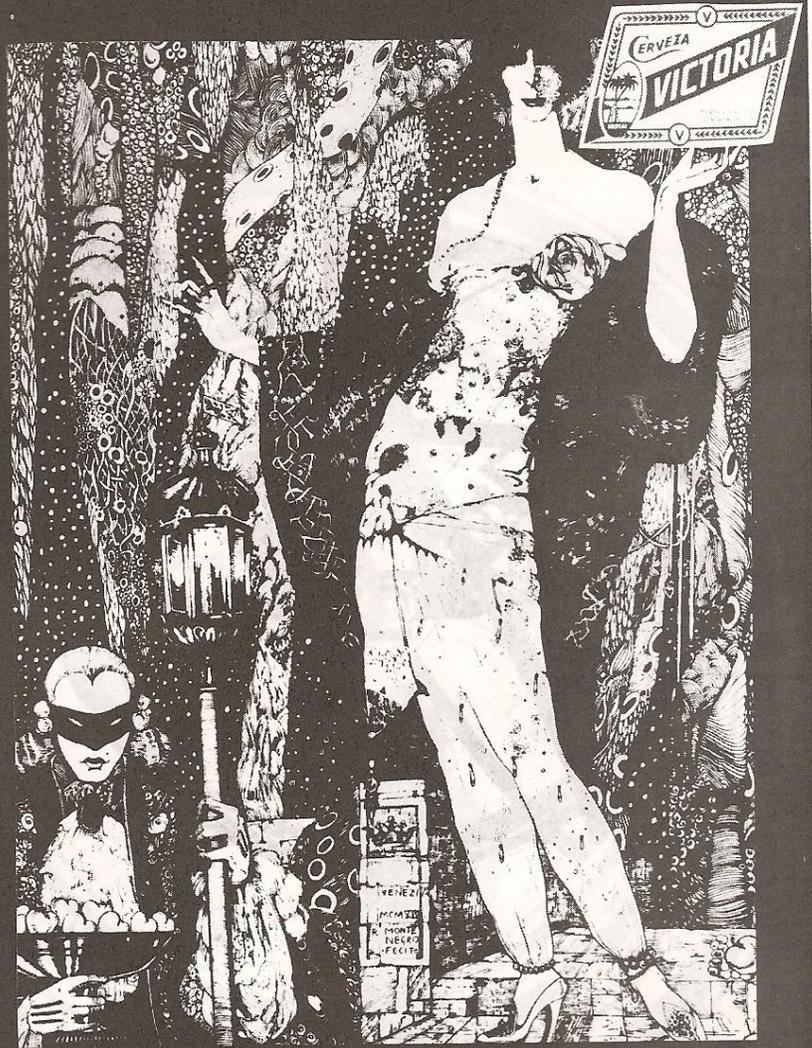
## KENDALL-FUTURO



Medicinas Importadas, S.A.



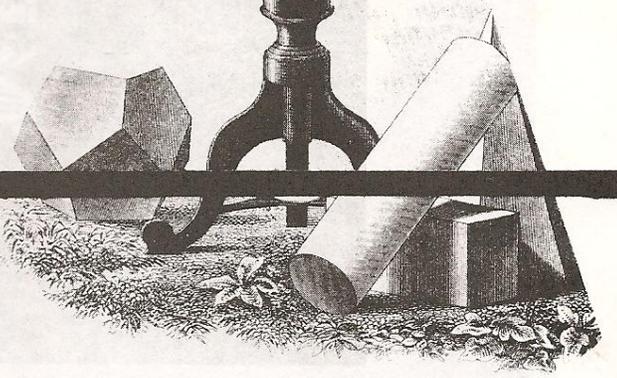
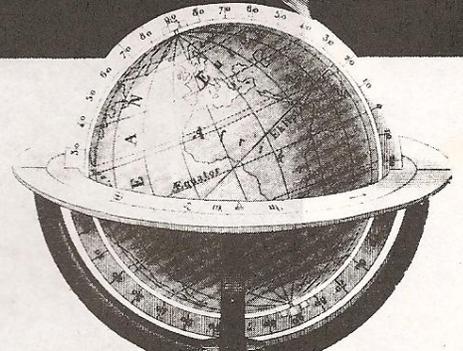
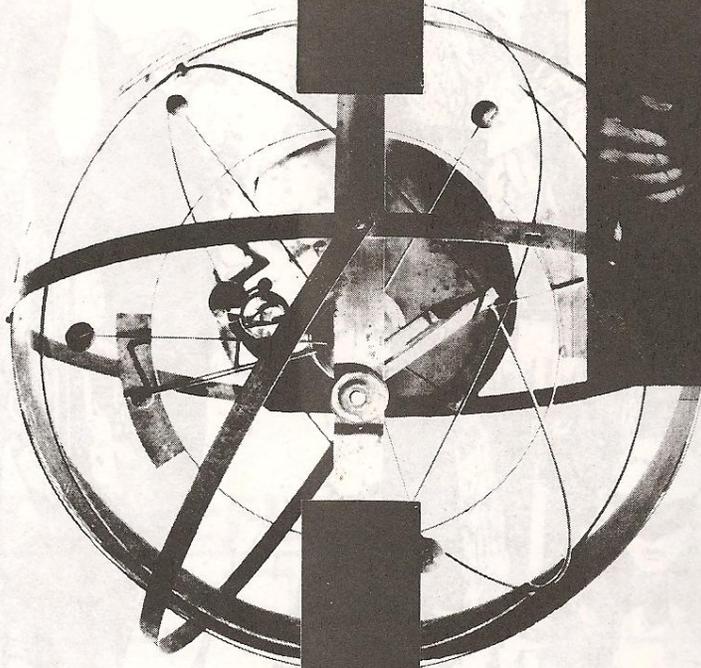
# VICTORIA



Por el desarrollo de la cultura  
pueblo de Nicaragua  
tu rubia con sabor

VICTORIA

En el mundo de las operaciones internacionales  
no hay distancias para el desarrollo...



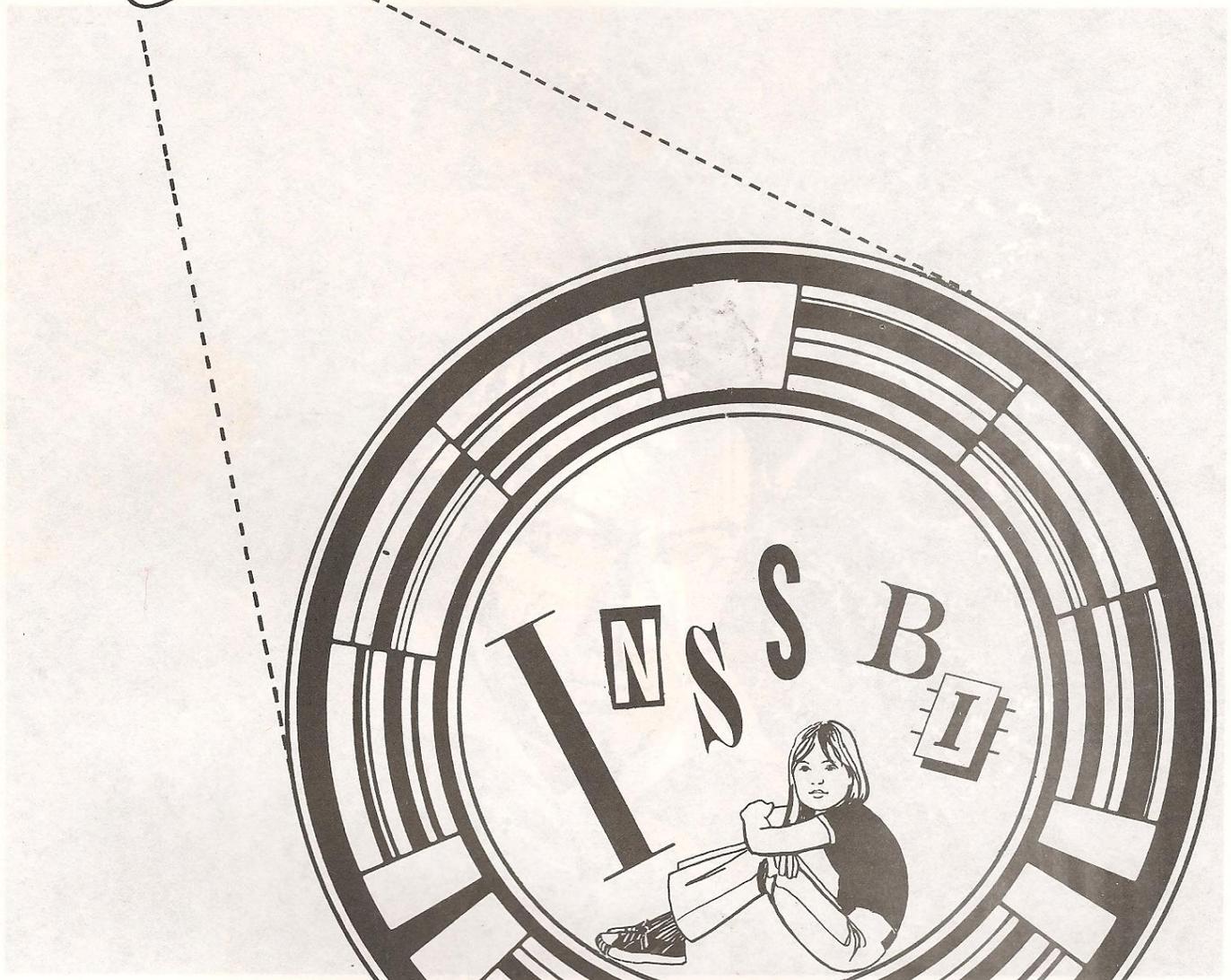
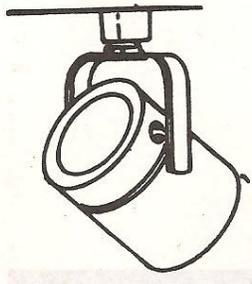
**Banco Nacional de Desarrollo  
Gerencia Internacional**

... con sabor

ArteFacto # 2



LOS CAMINOS DEL



**Por el desarrollo de la cultura y el bienestar del pueblo de Nicaragua**



LOS CAMINOS DEL



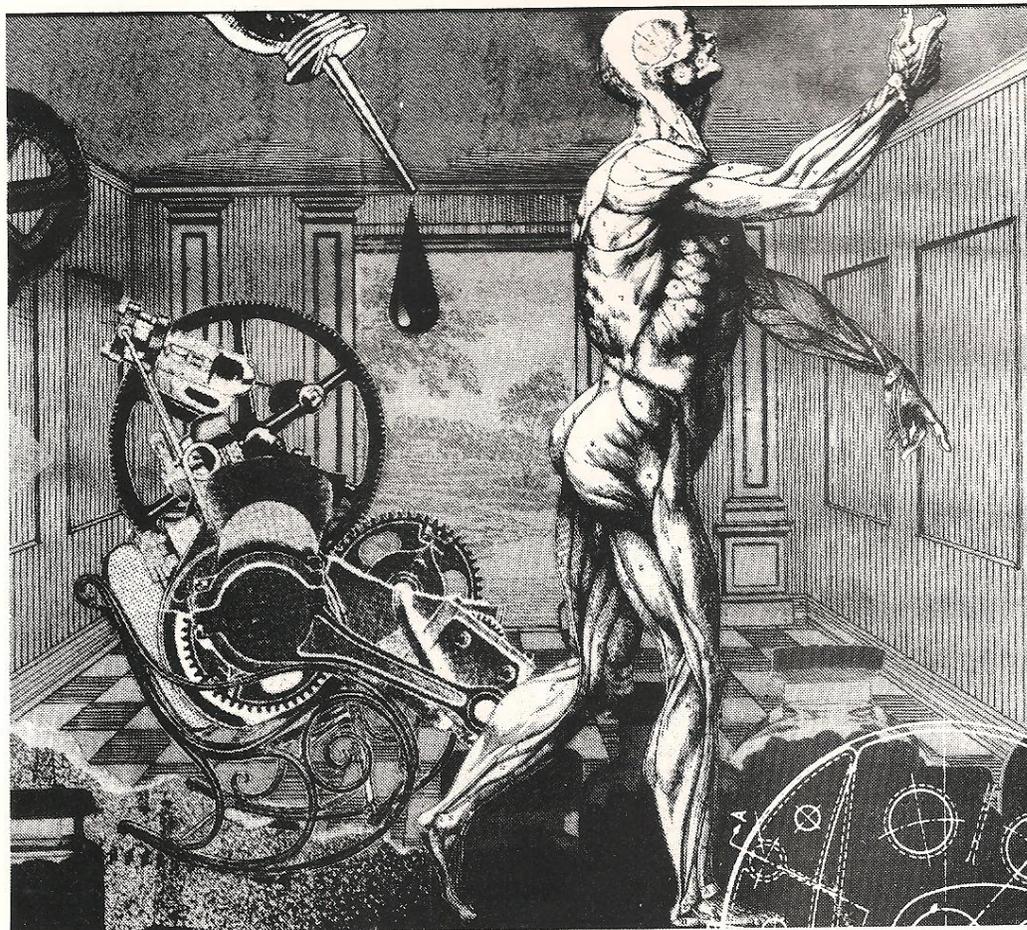
ROCK

# ArteFacto # 2

Editor : Raúl Quintanilla Armijo

## CONSEJO EDITORIAL

María Gallo	David Ocón
Juan Bautista Juárez	Oscar Rodríguez
Paco Pico	Denis Núñez
Raúl Quintanilla	Aparicio Arthola



## AGRADECIMIENTOS:

Galería EL LOCAL  
Museo de Arte Contemporáneo Julio Cortazar  
Revista Arte en Colombia (Entrevista de  
Armando Morales)  
Revista Idiay Pues (Texto de David Ocón)

Jenny Picado  
Nhery Sánchez  
"Los Caminos del Rock" Todos los viernes de  
9:30 - 10:30 P.M. por Radio Rica.  
Barricada

ARTEFACTO: Zona Cultural Autónoma de Nicaragua.

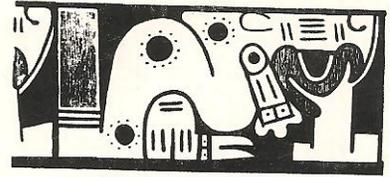
ESTA REVISTA ES GRATIS - NO SE VENDE

Edición: 1.000 números

## PRODUCCION

Juan Bautista Juárez

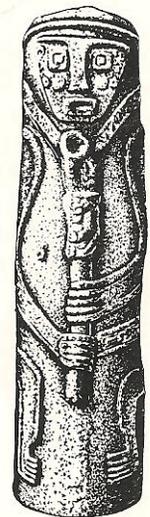
Diseño: Raúl Quintanilla



## ArteFacto # 2



Torturas "piadosas" practicadas por las hordas españolas sobre nuestros antepasados indígenas.



**DE LOS QUINIENTOS AÑOS  
¡NO ME DIGAS NADA!**

JULIO - AGOSTO 1992

