

# ArteFacto



**Revista de Arte y Cultura en Blanco y Negro**

**No.4 - diciembre 92**

**Nicaragua**

## Contenido

### Editorial

#### Encuentro de Rituales y Cometas

Bayardo Gámez

#### Chunku Faam

June Beer

#### Aproximación al arte de

#### Centroamérica

Bélgica Rodríguez

#### La inteligencia del alacrán

Juan Chow

#### El gruñido de un salvaje

Manolo Cuadra

#### De mercaderes, marchantillas y galeriistas

Guislaine Perhaps

#### Que pena

Isadora Duncan

#### Versiones y transgresiones

David Ocón

#### De hermandades y Femmes Fatales

Raúl Quintanilla Armijo

#### Acerca de la crítica

Charles Baudelaire

#### Imágenes tras la palabra

Ronald Christ

#### Cuatro Poemas

Marc Chagall

#### Ocurrencias y veredictos



**COMITE CENTRAL**

María Gallo

Juan Bautista Juárez

Francisco Pico

Raúl Quintanilla

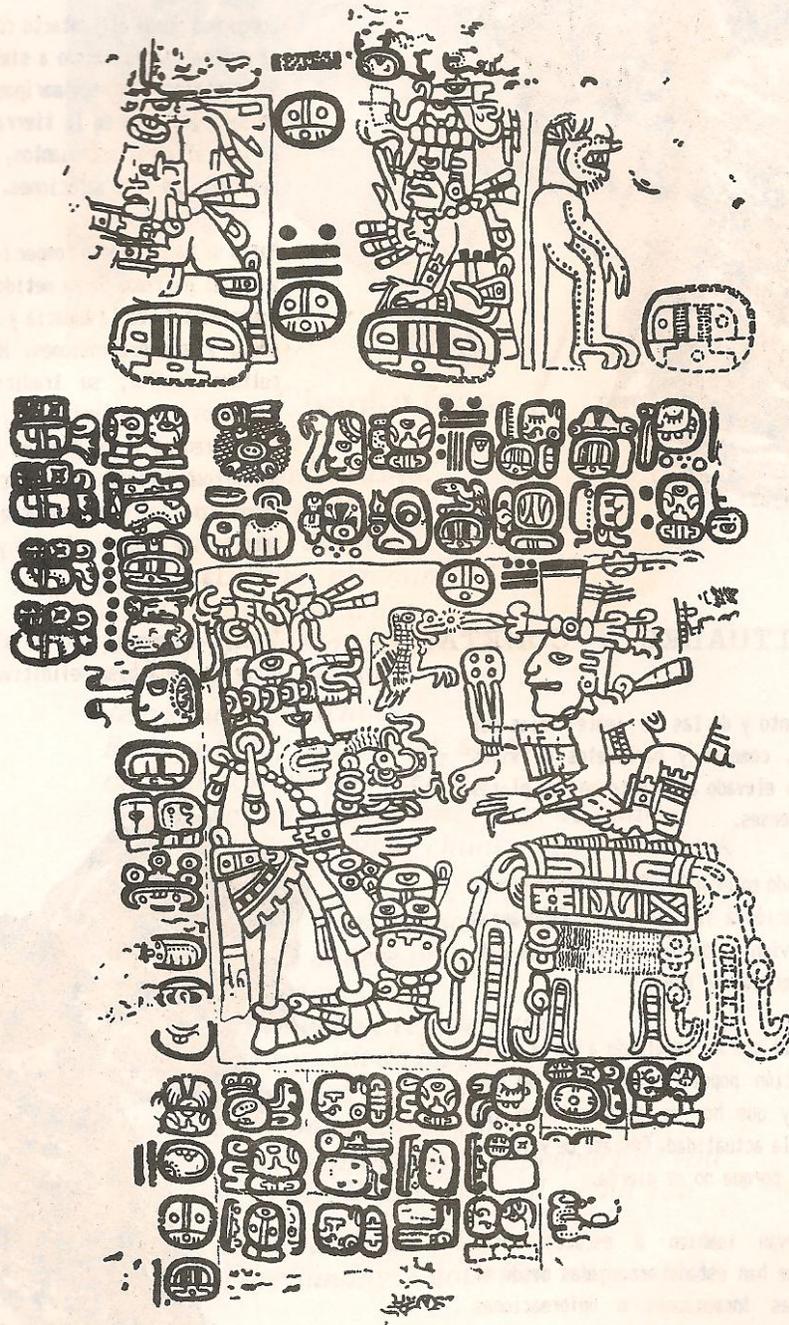
David Ocón

Dennis Núñez

Oscar Rodríguez

Aparicio Arthola

# Editorial



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



## ENCUENTRO DE RITUALES Y COMETAS

Noviembre es el mes del viento y de las corrientes frías del norte. Tiempo de lechuzas, cometas y barriletes de vivos colores. Papel transparente elevado al viento en las plazas de varios poblados nicaraguenses.

Cada vuelo un viaje acompañado en el hilo. Puente entre tierra y cielo. Puente de comunicación a las ilusiones. Esperanzas en la atmósfera mágica del viento, de los azules cielos y de las ondulaciones en la blancuedad de nubes.

Este espíritu del juego es el que ha impulsado a María Gallo a retomar toda una tradición popular, que parte de las vivencias de su infancia y que hoy se enriquece con las concepciones y elementos de la actualidad. Rescate de valores, lucha por que no se diluya, porque no se pierda.

Estas búsquedas nos llevan también a esculcar esas transmisiones culturales que han estado arraigadas desde el núcleo familiar, desde las formaciones o deformaciones religiosas inculcadas por nuestros padres y que quedaron grabadas como archivo iconográfico que permanece en el subconiente de cada uno de nosotros. Es así como aparecen las imágenes del santoral católico, vírgenes y ángeles: Sta Lucía, Sta Marta, Sto Domingo, la Virgen del Cobre, la Virgen del Socorro, San Judas Tadeo, San Miguel Arcángel, el Ángel de la Guarda, etc. Pero también emerge lo oscuro, lo tenebroso, lo pecaminoso, lo que se ha considerado las fuerzas del mal, la corte de los demonios, brujos y brujas en sus aquelarres; dualidad de rostros, exterior inexpresivo y frío, interior en llamaradas.

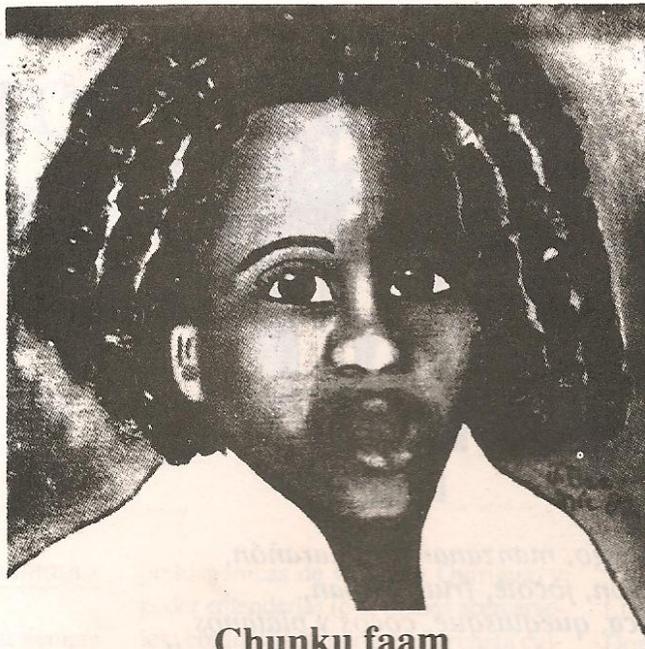
Luego nos queda el contacto con lo circundante y cotidiano de la naturaleza fusionado a simbologías entre algunos animales y vegetales: peces, mariposas, buhos, garrobos, gallos, ceibas, estratos de la tierra en torbellinos, a los sueños, a los altares sacrosantos, rituales y oraciones en el pedimento de fe y abluciones.

María se ha propuesto romper con las reglas del arte académico y con el purismo. Se ha metido al cuarto de los juegos, de lo experimental, de la audacia y la aventura, para descubrir algo nuevo y sin pretensiones. Ha retomado los valores de la cultura popular, su tradición de juegos y también sus elementos y materiales. Allí están los papelillos transparentes y los papeles mantequilla de varios colores. Salen composiciones del espacio, lo liviano y lo pesado, el juego con las transparencias o veladuras que nos dejan apreciar al fondo los trazos y surcos dejados por las gurbias sobre la madera.

Trabajo novedoso. Aporte al movimiento de la plástica nicaraguense y base definitiva para futuras creaciones.



Bayardo Gámez  
Managua  
2 de Noviembre de 1992.



### Chunku faam

*Mango, rosaapple, cashu,  
lime, plum, breadfruit,  
cassava, coco, dashin,  
yampi, coconut, plaantin  
a little a dis a little a dat  
we go fran year to year so.  
De picninny gettin big  
dem shud go to school.  
Book, pencil, pants, shut, shoes  
oh laad how we gon mek it.  
Maybe we cuda baro money fran de bank,  
John seh to Mary on de chunku faam up Black  
(Wata Crick.*

*John, me fraid we no unnastan dem ting  
but wen a look at dese picninny  
a haf to try fa dem  
so les go town wit we regista pepa.  
Hohn an Mary visit de banka,  
a ducko man wit a slipry smile  
who talk like paña playin yanky.  
Zhes, we have a program foar peepke like you  
estep over to Mr. Wilson, he will attend you.*

*Wilson ass dis an 'e ass dat  
den 'e tel me Sunday 'e goin visit we 'paan de  
faam  
an 'e did.*

*He seh de loan sure  
in 15 days we mus go to de bank.  
But wen we gone to de bank  
only half wat we ass, we get.  
I tek it an I try, laad in heven know I try  
I try fa dem little picninny  
fa dem to go to school.  
But dat banka wit de slipry smile  
give me jus enough money to put me in de hole  
an tek meh faam.*



## Finquita

*Mango, manzanarosa, marañón,  
limón, jocote, fruta de pan,  
yuca, quequisque, cocos y plátanos  
un poco de esto y otro poco de aquello  
vamos de año en año así.*

*Los niños crecen  
deben ir a la escuela.*

*Cuadernos, lápices, pantalones, camisas,  
(zapatos*

*ay Dios mío cómo lo vamos a hacer.*

*Tal vez podemos prestar dinero al banco,  
le dice Juan a María en su mini-finca allá en  
(Caño Negro.*

*Juan, le dice María, tengo miedo  
nosotros no entendemos estos asuntos  
pero cuando veo estos niños  
sé que tenemos que hacer algo por ellos  
así es que vamos a Bluefields con los  
(documentos.*

*Juan y María visitan el banquero,  
un chaparro de sonrisa escurridizo  
que hablaba como español hablando yanky.  
Sí tenemos programas para gente como ustedes  
pase donde Mr. Wilson, él los va a atender.*

*Wilson preguntó esto y preguntó lo otro  
luego nos dijo que el domingo  
nos va a visitar en la finca  
y llegó.*

*Nos dijo que el préstamo era seguro  
dentro de dos semanas fuéramos al banco.  
Cuando fuimos sólo nos dieron la mitad que  
(pedimos*

*Agarré el dinero y luché  
sólo Diosito que está en los cielos sabe cómo  
(luché*

*por esos hijos  
para que fueran a la escuela.  
Pero ese banquero de la sonrisa escurridizo  
nos prestó únicamente la cantidad para  
(endeudarnos  
y luego quitarnos la finca.*

# Aproximación al arte de Centroamérica

H O N D U R A S

**BELGICA RODRIGUEZ**

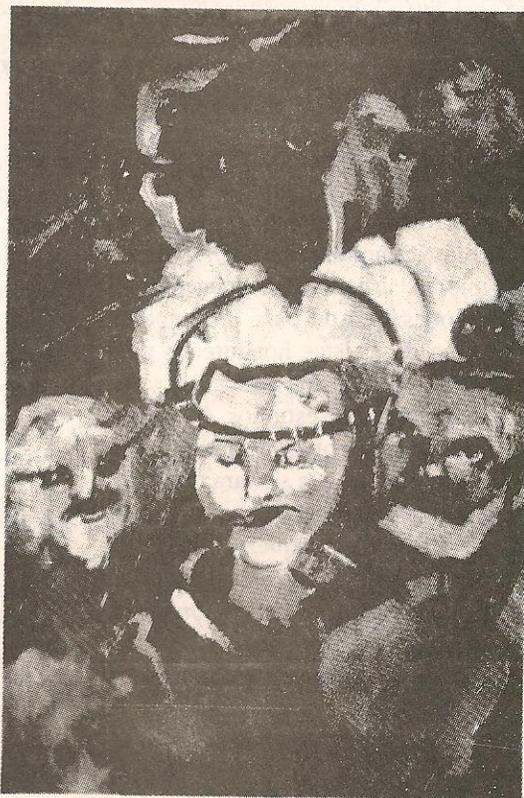
**E**n general a Centro América siempre se le pasa por encima, volando desde el Norte de América del Sur directamente a México. Honduras es uno de los países más pequeños de esa región, y para visitarlo se pueden tener muchas razones. Para no hacerlo también. Para alguien interesado en el arte de América Latina, una razón poderosa debe ser aquella guiada por el interés en conocer las maravillosas y extraordinarias ruinas

prehispanicas de Copan y Quiriguá, y poder entenderlas (o al menos acercárseles) como una importante herencia cultural. Otra razón debe ser la necesidad de informarse sobre el acontecer cultural, específicamente plástico, del que se sabe muy poco en el resto de latinoamérica, no sólo por el público en general, sino también, y lo que es más grave, por parte de críticos e historiadores del arte. Tal vez la simple curiosidad de conocer un país del que muy poco se oye y se habla puede llevar allí al interesado.

Visitar a Honduras es casi una aventura. Llama la atención la cita que hace Juan Domingo Torres en su introducción al catálogo del pintor Rony Castillo: *un amigo poeta suele referirse a la capacidad de soportar el reto de la vida en nuestro país, exclamando en forma sucesiva que en Honduras sólo se puede vivir de tres maneras: enamorado, borracho o loco*. Pero también una motivación bien importante para llegar hasta Tegucigalpa es conocer a Clementina Suárez (1909), poeta talentosa y sensible que ha ganado



**Dagoberto Posadas.**  
*Visiones del desaparecido.*  
Oleo sobre tela.  
95 x 60 cms.



**Ezequiel Padilla.**  
*Borges en el cielo.*  
1988 - 89.  
Oleo sobre tela.  
100 x 80 cms.

el Premio Nacional de Literatura, mujer ya legendaria en la vida social y artística de Honduras, promotora cultural fundadora de la primera galería de arte del país, y quién actualmente posee una de las colecciones más completas de pintura hondureña.

Es una experiencia conocer la famosa colección de retratos suyos realizados por prestigiosos artistas de América Latina especialmente centroamericanos.

Luego de enumerar estas varias razones, leer algunos pocos, poquísimos escritos sobre el arte en Honduras y conversar con artistas y promotores del arte, la queja es la misma: el aislamiento. A este factor se le ha achacado muchos de los males sufridos por este país desde su fundación. A finales del siglo diecinueve, y principios del veinte, no llegaron artistas extranjeros de talla que hubiesen podido crear una escuela de arte, o introducir el país a esquemas y códigos plásticos novedosos, o al menos académicamente rigurosos. Los centros de enseñanza artística no han sido importantes, y tampoco se han creado museos. Hasta hoy no existe ningún museo que pudiese ofrecer a los talentos en ciernes estudiar obras de artistas extranjeros, y sobre todo de los mismos artistas hondureños importantes. De acuerdo a testimonios de estudiosos de la plástica hondureña, buena parte del patrimonio artístico se encuentra en colecciones fuera del país. Sin embargo, un grupo de artistas hondureños pudo trascender todos estos obstáculos y formarse, o continuar estudios, en el exterior, para luego volver a su país y producir una pintura que sentara una cierta tradición de modernidad. El profesor Raúl Fiallos en su pequeño libro *Datos históricos sobre la plástica hondureña* explica que *el marco de la primera exposición colectiva de la pintura hondureña, fue Madrid con motivo de la I Bienal Hispanoamericana de arte de 1951. Con anterioridad a esa fecha los artistas hondureños habían expuesto, con mayor o menor fortuna en el extranjero. Zelaya Sierra en Madrid, Zúñiga y Euze-*



Xenia Mejía. *Mujer*. 1989.  
Acrílico sobre tela. 80 x 60 cms.

*Francia, raras habían sido las exposiciones realizadas en su propia patria por maestros hondureños, y siempre con carácter individual. En 1951 y como acto previo a la I Bienal se organizó en Tegucigalpa una exposición de pintores hondureños contemporáneos. De esta muestra se envió una pequeña selección de nueve obras a la Bienal de Madrid, en la que estuvieron representados lienzos de Aguilar, Zúñiga, Euceda y Velásquez, así como cerámicas y dibujos de López Rodezno. Es importante esta cita porque 1951 no es precisamente una fecha muy lejana. Al analizar el hecho es evidente que poco ha sido el interés por parte del estado mismo en crear situaciones favorables para la difusión y promoción de la producción artística nacional.*

A esto se añade una situación bastante peculiar, sino aberrante para ser más drásticos, de que desde hace mucho tiempo la plástica hondureña se ha identificado totalmente con la obra del artista primitivista José Antonio Velásquez. Su paisaje de San Antonio de Oriente se ha convertido en el logotipo que identifica al país. Velásquez fue un pintor

virtualmente desconocido hasta que en 1954 fue reconocido tanto en Honduras como en el exterior realizando una exposición de sus pinturas en la Galería de la Unión Panamericana (OEA) en la ciudad de Washington. Como una consecuencia de este hecho, al año le fue otorgado el Premio Nacional de Pintura Pablo Zelaya Sierra. Por supuesto no puede quitársele el valor a la obra de Velásquez, ni decir que no es un artista importante, pero hay que admitir que su trabajo representa una porción ínfima en el desarrollo de la pintura hondureña. Al reflexionar sobre este fenómeno se concluye que una generación de artistas hondureños se ha visto desplazada por el "boom Velásquez".

El inicio de un período importante en el desarrollo del arte en Honduras puede fijarse con la apertura de la Academia de Bellas Artes en 1890 por el maestro español Tomás Mur. Pero las clases estaban dirigidas más al objetivo de la enseñanza

en general que a formar artistas. A consecuencia de esto se detecta un "vacío" en la primera década del siglo XX, lo que evidentemente explica la ausencia de una generación emergente que se formara a finales del siglo pasado. Sin embargo, una primera generación de pintores valiosos se destaca en los años veinte. Allí se encuentra a Pablo Zelaya Sierra, Confucio Montes de Oca, Max Euceda, José Miguel Gómez, y Carlos Zúñiga Figueroa. Dos figuras artísticas formadas en Europa se destacan, y ambas marcan un momento fundamental en la pintura hondureña a pesar de que mueren muy jóvenes. Ocho años mediaron entre la muerte de Confucio Montes de Oca en 1925 a los treinta y seis años y Pablo Zelaya Sierra en 1933 a los treinta años. Pocas obras dejan, pero suficientes como para que puedan considerárseles como las primeras que comienzan a formar la plataforma artística moderna en Honduras. Sus obras se constituyeron en una vanguardia histórica. Un caso particular digno de mencionar fue el de Ricardo Aguilar, artista versátil que practicó e introdujo en el medio artístico local

Luis H. Padilla.  
*Mujer en azul.*  
 1989.  
 Oleo sobre tela.  
 72 x 82 cms.



diferentes tendencias plásticas, incluyendo la abstracción geométrica. Por esta circunstancia se le ha considerado "precursor de la pintura de vanguardia". Estos ocho años fueron de crisis económicas, sociales y políticas. De allí que la vida cultural local permaneciera encerrada en las mismas pequeñas cosas del pequeño país. No podía haber apertura ni comunicación con el mundo exterior, lo cual genera un estancamiento mucho más dramático del desarrollo artístico. Los artistas se encuentran aislados. En la década del treinta tímidamente comienzan a aparecer en la escena artística Teresita Fortín y José Antonio Velásquez, ambos pintores autodidactas y primitivos.

En 1940 la Escuela Nacional de Artes Plástica fue fundada a partir de la ya considerada anacrónica Sección de Artes Plásticas de la Escuela de Artes y Oficios creada dos años antes. Su director fundador fue el destacado artista Arturo López Rodezno. Precisamente el trabajo de este artista ha creado una dirección plástica en la pintura hondureña basada en el uso de temas tomados de escenas de la vida diaria, de lo popular y del folklore, expresados plásticamente en formas figurativas virtualmente volumétricas y ligeramente abultadas, que ocupan el espacio pictórico como recursos formales y como expresiones temáticas. Por ejemplo actualmente puede considerarse como continuador de esta línea al pintor Rony Castillo.

De la Escuela Nacional de Artes

Plásticas, a pesar de su precariedad, va a surgir una importante generación de artistas. Unos mayores, pero muy activos todavía, y otros bastante jóvenes. A esta generación le corresponderá construir y consolidar la historia más contemporánea del arte en Honduras. Entre los artistas mayores se cuenta a Alvaro Canales (1919-1983), Ricardo Aguilar (1915-1951), Dante Lazzaroni (1929), Miguel Ángel Ruíz (1928), Moisés Becerra (1929), y algunos más jóvenes como Arturo Luna, Mario Castillo, Carlos Garay, Gelasio Giménez, Juan Ramón Lainez, Felipe Buchard, Virgilio Guardiola, y Anibal Cruz. A esta lista se le debe añadir los nombres de Benigno Gómez, Carlos Garay, Gregorio Sabillón, Julio Visquerra, Jaime Salinas, Ezequiel Padilla, Dino Fanconi, Víctor López, César Rendón, Hermes Armijo Maltez, Luis H. Padilla, Antonio Dubón, Mario Mejía, Lutgardo Molina, Joel Castillo, Manuel Rodríguez, Xenia Mejía, Jesús A. Zelaya, Obed Valladares, y otros.

Un aspecto importante en Honduras ha sido la aparición de "talleres" de artistas. Entre 1974 y 1976 funcionó el *Taller La Merced* con la intención de producir una pintura comprometida con las luchas de las clases sociales más deprimidas y marginadas. A este taller pertenecieron artistas como Virgilio Guardiola (su fundador), Luis H. Padilla, Anibal Cruz, Dino Fanconi, Víctor López, Lutgardo Molina, César Rendón, Ezequiel Padilla y Felipe Buchard. En la década de los

ochenta, entre 1982 y 1985, funcionó el *Taller Dante Lazzaroni*, con el mismo grupo de pintores del *Taller La Merced*, aumentado con Rony Castillo, Gustavo Armijo, Dagoberto Posadas y Julio Guardiola. También este taller se inclinó hacia la producción de una pintura comprometida con los problemas sociales y políticos del país, con una posición enfatizada por el hecho político de la presencia de un gobierno militar, la desaparición de personas y otras situaciones dramáticas. En ese período estos artistas produjeron una pintura de protesta y denuncia. Al desaparecer el *Taller*, continuaron trabajando en la misma dirección de compromiso social. Es importante destacar que, en general, el artista hondureño ha estado bastante preocupado por la realidad social y política de su país. Ha producido una buena cantidad de obras en la que la denuncia, la protesta y la constante alusión a lo social como temas es evidente. Pero lo más importante es que por ello no ha perdido el interés en la calidad, en la buena pintura. No se trata aquí de enfatizar un sentido panfletario de la denuncia por la denuncia misma, sino de un comportamiento, de una interpretación sobre la realidad, y de una presencia fuerte que las grandes contradicciones fundamentales de la sociedad hondureña, sustentada básicamente sobre la pobreza, plantea al hombre común, a sus ciudadanos. En la producción artística de este pequeño país no hay soluciones figurativas de compromiso. De ahí que la producción artística de la generación de creadores hoy activa, significa una rehabilitación de la calidad del arte en el país. A estos creadores se les ha hecho necesario e imprescindible retomar poéticas iniciadas en años anteriores, que se habían proyectado a partir de experiencias dentro y fuera del país.

Al analizar la producción artística de Honduras es claro que una de las preocupaciones es la temática social política; pero más importante ha sido la presencia del ser humano como protagonista de esas situaciones. Estas preocupaciones temáticas se han expresado a través de diferentes tendencias plásticas, desde el realismo social, pasando por el expresionismo abstracto y figurativo, por la figuración geometrizada, por la nueva figuración, hasta llegar a propuestas donde el ingrediente fantástico y

surrealista es bastante fuerte. Esto último es un planteamiento en el que la situación real y el hombre, son expuestos visualmente por medio de imágenes fantásticas y dislocadas, y al mismo tiempo reales y articuladas. Estas imágenes están distribuidas en espacios pictóricos en los que predomina una atmósfera suspendida en el tiempo y el espacio.

Así como pueden establecerse grandes diferencias entre la producción plástica de cada uno de los artistas de Honduras, puede también hablarse de constantes. Una fundamental en el discurso plástico (por cierto bastante desconcertante), es la presencia de dos universos que se juntan sin crear conflictos, sin contradicciones. Uno corresponde a lo bucólico, lo sensual, lo sublime, lo fantástico, y el otro a lo trágico, lo terrible, lo demoníaco, lo siniestro. Así por ejemplo en la pintura de Julio Visquerria y Gregorio Sabillón, estos dos universos se juntan en composiciones que podrían considerarse fantásticas, pero que expresan más bien un realismo inquietante y perturbador cuyo significado es más complejo de lo que a primera vista puede el espectador percibir. En Sabillón una figura femenina, una anciana o una joven, se desdobra y convierte en visiones de ella misma, a la vez que en versiones diferentes como un perro o un gato transparente o una media res colgando. En Visquerria, figura, frutas, flores y animales se mezclan en una especie de danza medio ritualista que no tiene tiempo. Igualmente en el trabajo de Juan Ramón Lainez, a una figuración muchas veces edulcorada, se mezclan imágenes desfiguradas y presencias de animales siniestros. En Ezequiel Padilla la postura expresionista adquiere dimensiones inusitadas; las figuras y las formas se "desfiguran" mezclándose con el fondo, produciendo una realidad real y una realidad pictórica bastante crítica. Para Miguel Ángel Ruiz Matute son importantes las figuras modificadas con vendas y sus transparencias; aquí encontramos un carácter simbólico evidente. Los temas manejados por Luis H. Padilla en una pintura densa y compleja, parecen ser desdoblamiento de múltiples realidades, de segmentaciones de seres humanos en los que se presentan sus dos complejidades psíquicas: el lado del bien y el del mal. En la pintura



Miguel Ángel Ruiz. *Lázaro*. 1988. Técnica mixta sobre tela. 168 x 47 cms.

paisajística de Carlos Garay aflora lo matérico a la superficie de la tela con el manejo de la espátula y la riqueza del color. Por su parte Felipe Bucharid crea una pintura donde lo fantástico es una mezcla de personajes y situaciones incongruentes entre sí. Benigno Gómez produce una pintura que expresa ciertas ceremonias de la vida diaria, mezclando diversas formas y figuras en un juego de transparencias y abigarramiento formal. Dino Fanconi y Dante Lazzaroni geometrizan la figura y se destacan como coloristas. Una de las artistas interesantes actualmente en Honduras es Xenia Mejía. La obra de esta joven puede inscribirse en una tendencia figurativa de fuerte neo-expresionismo; la pincelada violenta y la "desfiguración" de la figura, unido a la violencia del tema, le otorgan a su trabajo una gran carga expresiva. Virgilio Guardiola también se ubica dentro del neo-expresionismo; la suya es una pintura de crítica y denuncia que expresa una realidad social y humanamente compleja. La pintura de Mario Castillo temáticamente afirma lo trágico de las situaciones seleccionadas por el artista; una gran tensión se percibe en la expresión plástica de las formas, sean éstas caballos o seres humanos, debido a la técnica empleada.

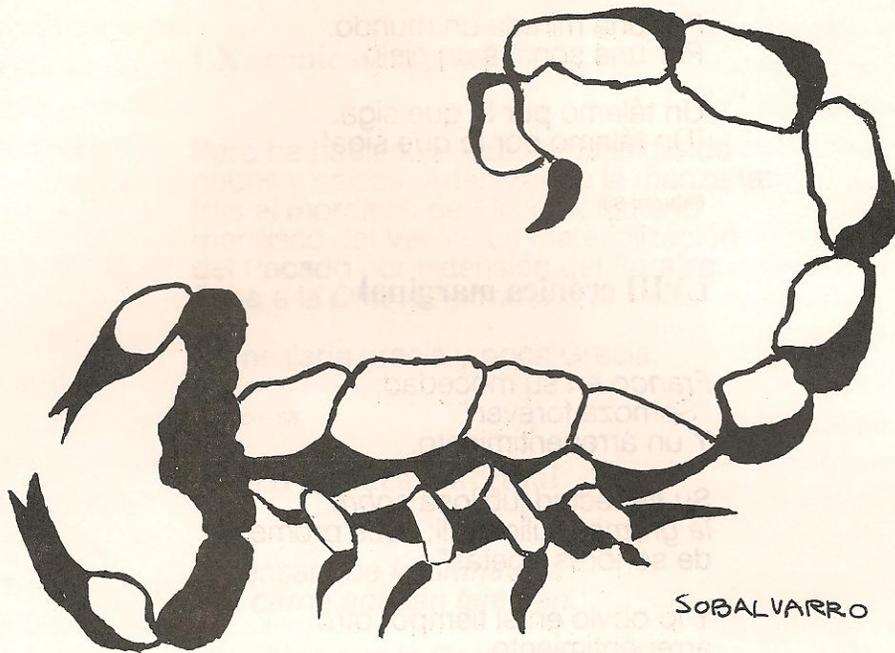
La escultura, como en muchas otras regiones, no está desarrollada. Sin embargo, entre los pocos escultores hondureños de hoy, podemos mencionar a

dos jóvenes artistas, Obed Valladares y Jesús Zelaya. Ambos exploran una nueva dimensión en la imagen figurativa, el primero en la talla en piedra o modelado en terracota, y el segundo en la talla en madera. Hasta cierto punto, la escultura de ambos artistas se inserta en una tradición local como es la utilización de la figura del indígena o el hombre común.

La producción artística de Honduras tiene fuerte interés en la figuración. Por un pathos de distanciamiento de otros países, de otras realidades, por el "aislamiento" del cual tanto se habla, los artistas han intensificado y reafirmado la figura y la forma. El arte en Honduras es a la vez gesto existencial y acontecimiento vital. Lo fantástico está a las órdenes de las circunstancias artísticas y existenciales del creador. Lo trágico se impone sobre la melancolía y se expresa en una angustia barroca, tanto desde el punto de vista temático como plástico. El "horror al vacío", fácilmente detectable en toda la producción plástica hondureña, no es sólo de carácter formal, sino también conceptual, y va todavía mucho más allá porque es intensamente existencial.

Bélgica Rodríguez: Directora del Museo de la OEA en Washington, D.C., U.S.A. Presidenta Honoraria de AICA.

# LA INTELIGENCIA DE L ALACRAN



## LXXII crónica marginal

Un piquete de alacrán  
a las 8 de la mañana  
me confirma  
la existencia de Dios.

Enero 89

## III crónica marginal

Los anti nos sobrecogen,  
¡ay por sus contrarios!  
Düring tuvo su antidüring.  
Cristo su Anticristo.  
Neruda su Vallejo. Y Ernesto  
Cardenal su Carlos Martínez Rivas.

Junio 87

### **X crónica marginal**

Luna que te quiebras  
entre los chelines  
de la rockonola  
de mi soledad.

### **XLII crónica marginal**

De acuerdo, casta mozuela.

Por una mirada un mundo.  
Por una sonrisa un cielo.

Un tálamo por lo que siga.  
¡Un tálamo por lo que siga!

Febrero 88

### **LVIII crónica marginal**

*Franco* en su mocedad:  
"Somoza forever"  
Y un arrepentimiento.

Su senectud jubilosa *sobre*  
*la grama*, Xulio Belli: "dos promesas  
de señores poetas".

Y lo obvio en el tiempo: otro  
arrepentimiento.

Aquél político,  
éste literario.

José Coronel Urtecho — el enamorado  
de los mea culpas.

Agosto 88

### **LXVI crónica marginal**

Vivo *con* la poesía,  
no *de* la poesía.

Yo también  
me precipito  
desde La Renta.

Octubre 88

### **XCV crónica marginal**

Ya no hay, no existe, ay, musa espinosa.

-Ayer "Somoza era su musa"-.  
Heme cantando la presagiada glosa  
que en los 80, en bastardilla seca,  
a las estrellas imprimió B.M.  
para salud de Poe y de *Eureka*.  
Pero expiatorias las galaxias  
son pastos, centones y falacias

Agosto 89

### **LX cronicamarginal**

Pero ha habido bellezas empalagando  
nubes y caídas. Aderezando la manzana:  
tras el mordisco de Ella el voluntario  
mordisco del Varón. La materialización  
del Pecado por extensión del Paraíso.  
Pese a la *Otra temporada* o por ella.

Demasiada gracia y poca Grecia.

Octubre 88

### **XXVII crónica marginal**

Y pensar que la primavera  
y la carne acaban también.

¡Tan bien que la Carne empieza!

Enero 88

### **CII crónica marginal**

Raza de Caín, escúchalo.  
Raza de Abel, admítelo:

jamás será lo mismo  
**LA CANCION DEL ESPACIO**  
que el Cántico Cósmico.

24.1.90



## EL GRUÑIDO DE UN BARBARO



Sobre las esculturas de Edith Grón se han dicho ya bastantes tonterías. Sus apologistas las califican de geniales. No lo son. Se cree que a las mujeres no se les debe decir la verdad. Eso está bien en una insípida reunión social. Pero usar las mismas tácticas con una artista, es desvalorizarla automáticamente y encontrarla convicta de chantaje con base en su feminidad.

### Manolo Cuadra

Voy a decir mi opinión sobre sus trabajos. Pero antes, algunas sobre mí, como crítico. Nada se de esculturas. Tampoco me gusta ese arte. Lo considero, en término de "volúmenes" y "masas", de cuyas acepciones artísticas no tengo sino una problemática noción instintiva, un intento estéril por copiar la naturaleza. La indocilidad de la piedra solo puede prestarse a vuelos limitados del artista que siempre encontrará la intransigencia de las moléculas compactas y rebeldes.

La pintura es otra cosa. La pasta blanca y policroma, la tela obediente, suministran un campo que no da la piedra y otros cuerpos sólidos. Será prosaico pero es verdad. Conclusión: Domesticar la piedra y transfundir a su autonomía casi intratable un poco de arte es

mayor merito que trabajar el lienzo, cuyos colores ya son una obra en sí. Obsérvense ciertos cuadros hechos por niños y locos. Hasta qué punto Edith logra resolver su problema escultórico que empieza a serle adverso desde sus mismos elementos básicos de producción? Voy a intentar un juicio. Pareceres míos indoctos que son la reacción virginal de un salvaje, el grito del bárbaro ante un fenomeno cuyos principios artísticos desconoce.

Descarto entre las obras expuestas, las de "Martí" y "Darío". Son "pastiches" de retratos adocenados. Copias de un primer plano, donde las había puesto el lente, llevadas a la realidad plástica de la tercera dimensión. ¡Pobre Darío obligado en esta escultura a asumir la postura del tipo "municipal y espeso" que tanto le horrorizara! Y así Martí. De Darío se salva un poco, mas por sentimentalismo que por juicio intelectual, aquella piedra en que aparece siendo "Consul, como Stendhal", el pecho atlético, más un poco de vientre donde ya se advierte la cirrosis incipiente y rameada la casaca de adornos, detalles decorativos de su risueña vida consular.

Hay un "Victor Hugo" de amplia frente, lleno de arrugas y expresión cogitiva, enmarcado el rostro por

frondosidades capilares de Walt, en cuyas barbas García Lorca supuso que harían nido los pajaros de Long Island. Paso por alto "La Victoria", copia de una copia y producto al por mayor de la quincallería pseudo-heroica. Y soslayo el "Baile de la Vaca", escultura de suaves movimientos, pero limitada por un localismo cada día con menos demanda. No me interesa el busto de Chamorro, que nada dice sobre su medio siglo de caudillo "existencialista" que es. Y paso sin examinarlos siquiera, sólo mirándolos, los bustos de Pablo Cuadra, un Pablo menos feo que de costumbre y el de Doña Chepita Aguerri, inesperadamente rejuvenecida, el del Dr. Ramón Romero, con su aguda cara de Voltaire, simiesco, si no le salvara su nariz de fino dialéctico. Se quedan también Hildo Sol y "EL Ego", y "La Corriente", y "El Jardinero". Pero estimo "Dos Hermanos", con una pequeña observación: hubiera sido mejor rotularlo "Fraternidad". Es más profundo.

Acabo de descender hacia Edith por una vertiente que en absoluto le es favorable. Pero me interesa llenar esta tarea debido a peligros que he de señalar a la artista. Peligros porque los elogios más ciertos cuanto más inadecuados, dan vértigos. Si. No es necesario que Edith sea genial. Basta con que sea una artista honrada. Esta honradez está en la simplicidad de sus obras, porque bien pudo haber intentado impresionar a base de "nuevas tendencias". Basta que exprese sin miedo sus conceptos estéticos. No es indispensable ser monstruo para ser. Ni para ser poeta es necesario ser Darío. Aunque esa sea la tesis sostenida por algunos jovencitos hispano-viajantes que se consideran como dos Chimborazos continentales. No lo dicen pero lo sienten.

Edith sin embargo, estima su arte como un campo de batalla donde luchan dos naturalezas adversarias y sabe tomar, a su tiempo, represalias sobre aquellos temas que fracasa.

Sería interesante saber porqué Edith, que decae trabajando modelos de viejos, triunfa en sus trabajos sobre niños, derramando sobre ellos una inefable ternura de madre que vuelve a la piedra carne de verdad. Frente a los municipales trabajos sobre Darío, pongamos ese maravilloso "Modelito Cansado", expresión del más puro realismo en que, modelo y artista, se cansan simultáneamente y el resultado es una combinación perfecta de dulce desfallecer que provoca también en el espectador un cansancio contagioso, como de escape hacia el sueño.

Frente al "Chamorro", obra realista que no llega a ser real, pongamos esas dos "Cabezas de Niños", llenas de asombro ingenuo. Allí la piedra se vuelve melodía, llanto y risa y el olor a leche dulce y a orín liviano perfuman unos ideales pañales de lino.

Esta sensación olfativa se siente en la biblioteca donde las cabecitas están expuestas. ¿Cómo se explica este dominio de Edith sobre la infancia, ese mundo de rosada niebla donde el mismo Freud se ha contentado con hacer algunas cabriolas?

Es necesario hacer estas observaciones para que Edith, de ninguna manera artista genial, pero si artista honrada, identifique, dentro de la flora humana, aquellas flores cuya complicada estructura y delicada y enorme psicología sea capaz de dominar tras una búsqueda delicada y enorme.

Saludemos en Edith Gron a un buen escultor. Descartados o no, estos juicios se desinteresan por agradecer a la artista o ponerse de acuerdo con la crítica, sobre todo, con esa crítica galante de salón y de "un busto por un elogio!". A lo mejor esto no es siquiera un juicio. Pero el; suscrito se conforta con que sea lo que dijo al principio: la reacción virginal de un salvaje ante un fenómeno de arte que desconoce.

Noviembre 1953

# IMAGENES TRAS LA PALABRA

RONALD CHRIST

*La producción de cualquier obra de arte está precedida por un acto mental de creación para el cual el lenguaje proporciona los medios. Así pues, el uso creativo del idioma, que, bajo ciertas condiciones de forma y organización, constituye la poesía, acompaña y sustenta cualquier acto de la imaginación creadora, no importa el medio en el cual se realiza.*

*Chomsky parafraseando a Schlegel*

Sin cesar se nos dice, y lo oímos sin comprenderlo: en el principio era la palabra. Especialmente en las artes visuales, rara vez queremos escuchar eso, aun teniendo en cuenta visiones más amplias de la *palabra*, el *logos*, el comportamiento interno que se exterioriza a través de un signo. De repente, lo admirable se torna despreciable: *literario*; lo neutral o subalterno, engrandeciéndose, se hace *titular*. Tememos, precisamente, que la palabra atrape, capture la imagen por fraude, que el pie se convierta en cabeza, *caput*. Sin embargo, a veces lo familiar es cierto, lo obvio es lo correcto; tal atmósfera se encuentra en la obra de Catalina Parra.

Ella prefiere discrepar de mí, creo yo; pero yo dejaré que mi historia —un relato— se desenvuelva y ustedes juzguen por sus propios ojos.

En 1972 Nicanor Parra, el padre de Catalina, publicó una colección que él llamó *artefactos*, la destilación de su programa de antipoesía en instantes verbales irónicos que se ajustan a tres (y más) definiciones básicas del término «artefacto». Etimológica: arte (*artis*, *ars*) + hecho (*factus*, *facere*); arqueológica: un objeto de arte o artesanía primitiva; biológica: cambio operado en la apariencia de un material básico (protoplasma) por un artífice —o casi un *artefacto* en sí — naturalmente por la muerte. Una segunda colección, publicada en 1983, lleva el título de *chistes para desorientar a la poesía*. Impresos como irreverentes tarjetas postales con textos de Parra, gráficas de varios artistas chilenos, y enpacados sueltos en cajitas que reemplazan a la encuadernación, los *chistes* continuaron la estrategia de Parra de la dislocación, epitomizada en su notable título *Poemas y antipoemas* (1964). Uno [de estos *artefactos*] proclama: «la poesía es el arte de sacarle el jugo a un idioma», o más para los fines de Parra: «poesía es el arte de exprimir un idioma»; y eso es lo que él hace: extrae la savia nutricia (sí, *el humor*) del habla aparentemente cotidiana, produciendo un concentrado de linfa crítica, extraña a casi todo excepto al sentido común y al individualismo. A todo, menos al icor lírico.

Otro *chiste* resume su posición:

Aquí el eufemismo de la lengua muerta para «extinto» y «arcaico» le da el beso de la muerte a la poesía y abraza una fría clasificación, sólo unos pocos grados debajo de la declaración *poesía = exprimir*. (Este frío es caliente, yo sé; y el hielo seco es una de las condiciones de la antipoesía). Ambas declaraciones se ajustan a lo que Nicanor Parra determina como *documental*, como en «*Mi literatura será documental*». Los pronunciamientos preceden a las imágenes vinculadas con ellos, ambas vienen literalmente después del hecho, el *facere*, de las palabras. El texto no está subordinado al dibujo, no es un pie de grabado, aunque su posición en el formato dado nos exige pintarlo así, lo cual es sin embargo una dislocación más para el crédito de Parra. En otras palabras, la relación de la imagen con el texto en estos *artefactos* es tradicional.

Muchos *artefactos* combinan el texto y la imagen en la escritura desmesurada e infantil de Parra: la caligrafía con que originalmente los apuntó tal como llegaron a él, mientras se fijaba en los letreros públicos, oía conversaciones por azar, depositaba y revisaba todo en sus



**POETA LIRICO  
PITHECANTROPOS  
ERECTUS**

Poeta lírico Pithecantropos Erectus  
(izquierda)

ATEOP  
 OCIRIL  
 NCEHTIP  
 ?UPORT  
 ?UTCERE

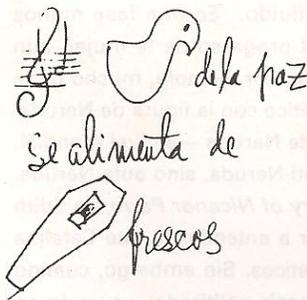
Miconi-Parr

omnipresentes e interminables libretas de notas. Posteriormente, aún en otros *artefactos*, la *imagen* del texto hace una aparición: por ejemplo, en la versión inédita que aparece abajo, él jugó con el dibujo de su escritura a poner el poema literalmente al revés, como escritura vista en el espejo, y a crear una semejanza de rasgos cirílicos (con su línea revolucionaria implícita):

Experimentos muy posteriores se aproximan al jeroglífico, por medio del cual la imagen *se hace* texto y viceversa: Por tanto, si podemos (y debemos) consultar las pinturas y costuras extravagantes, las obras de *appliqué* de la cantante folklórica Violeta Parra, tía de Catalina, a fin de comprender el acceso de la sobrina a una muestra idiosincrática de una tradición chilena, debemos de igual modo explorar las diversas interrelaciones de texto e imagen en la literatura de su padre, de manera que podamos apreciar el desarrollo y la individualidad en el arte de su hija.

Estoy inclinado a creer que la lógica de las imágenes es el primer motor de la imaginación constructiva.

Arnheim citando a Ribot



La paloma de la paz se alimenta de cadáveres frescos

Según Parra recuerda, comenzó a trabajar en Alemania luego de exponerse extensa e intensamente a la nueva imaginación y de un estallido de inarticulado entusiasmo a partir de una exhibición, que Julia Herzberg correctamente identifica como la muestra *Information* de 1969 en Basilea. Hasta hace poco, Parra la recordaba como una exposición de arte Pop, acentuando su orden y su repetición, nunca sus temas, rara vez sus materiales. Su error es también correcto. Más que nada, ella se apropió del lenguaje visual de orden y repetición de *Information*; de los medios de construcción para expresar su temática aun rudimentaris, una temática que era más que probable que hubiera tomado en préstamo.

La repetida memoria de Parra valida su obra: su ordenada disposición se corresponde con la ordenada disposición de sus obras en esa época (aunque la memoria borra la cronología literal de su desarrollo). Por ejemplo, *Typewriter* que es de ese período muestra una gran estilización de la máquina—un excelente clise visual— y lo articula con otras imágenes encontradas —impresiones fotocopiadas de bambú tomadas de una revista alemana, una tira de papel de regalo— imágenes impresas y re-impresas todas ellas —dispuestas en bloques, como tipos, incluso el cordón y el enchufe esquematizados señalan líneas paralelas. *Typewriter* denota orden, repetición: la obra y el quehacer de la Máquina de Información; *denota*; expresa poca cosa más. La pieza podría llamarse también *Ornamentale Variationen*, otra pieza plana del mismo período. En esta segunda pieza, el título de la sección de un libro de diseño desempeña el papel de la epónima máquina de acertijos; y si bien ella podría haber expresado el asunto aquí con unos pocos lugares comunes, todo oraciones, la obra de Parra descansa en la ordenación repetitiva misma: sus variaciones ornamentales. Puesto de otra manera: la ordenación repetitiva que ella descubrió a partir de *Information* generó una sintaxis mediante la cual llegó a tener algo que expresar visualmente, o al menos así parece, (hasta este punto: no hay ni una palabra en el papel rayado y con márgenes que aparece junto a la máquina de escribir, ningún texto). Sus variaciones también fueron ejercicios de gráfica y tipografía modernista, a partir de la cual ella pudo trabajar dejando apenas una traza de la rejilla suiza. Puesto aún de otro modo: mientras Nicanor Parra vinculaba imágenes subsecuentes con textos totalmente independientes para extender lo que él quería decir (que *siempre* debe entenderse como algo acerca de la literatura, aunque se refiera desgarradoramente a cualquier otra cosa), Catalina Parra descubrió un medio de inventar una forma para las imágenes que ella podría querer manipular. (*Inventar*, por supuesto, en el sentido latino de *dar con*, *encontrar*, *descubrir*; el sentido retórico; el significado superviviente de *inventario*). Ella descubrió sus medios para descubrir. En términos tradicionales, su disposición —*dispositio*, el segundo departamento de la retórica clásica— se convirtió en su descubrimiento —*inventio*—el primer departamento. «Variaciones Ornamentales» representa, pues, el principio y lo principal de su fase alemana.

Una lógica de imágenes, su sintaxis, invoca ese otro sentido de *logos*, el que viene primero: *Ornamentale Variationen* organiza agresivamente imágenes no decorativas en orden

repetitivo; informa específicamente esa sintaxis visual por medio de palabras que la usurpan. Esto también encarna para Parra un fin y una plenitud de su fase alemana. Catalina Parra establece una primacía, no supremacía, del *logos*. Para ilustrar ese fundamento más primitivo y elemental, debemos volver de nuevo a los recuerdos.

De una época de su primera infancia, Parra recuerda estar acostada en la cama mientras los autos pasaban veloces junto a su casa, encendiendo y apagando, en crescendos arrítmicamente regulares, la imagen espacial del dormitorio mientras ella llevaba a cabo un continuo experimento: tratar de imaginar objetos sin sus nombres: la casa, digamos, sin *la casa*. Ella fracasaba, todas las veces, con todas las imágenes. (El aún más misterioso segundo versículo del Evangelio de San Juan dice: «La misma era en el principio con Dios».)\* Dice que descubrió que la palabra era lo primero para ella; yo digo que también descubrió que la palabra estaba en todas partes, y que la palabra era la de su padre. Hasta el día de hoy, cualquiera que lo conozca sabe que estar con él significa la inmersión en su escritura: uno es fuente, público, crítica, musa, y tema, todo a la vez, todo el tiempo. Si no, él se escapa —de un modo u otro. En efecto él estaba fuera del país, mientras Parra intentaba experimentar en el nominalismo, y podemos imaginar sus intentos como pruebas de independencia, principios de obra.

Mucho se ha escrito y pensado acerca de la necesidad del varón de superar simbólicamente a su padre y, en consecuencia, la necesidad del artista masculino de sobreponerse a sus padres simbólicos, los artistas que lo han influido. En una fase menos estudiada de la psicología normal, menos especulación ilumina el progreso de la mujer, aún menos de la artista cuando su padre es también el artista precedente. Por ejemplo, mucho de la maduración de Nicanor Parra ha de hacerse a través del conflicto estético con la figura de Neruda, y la identificación final de Parra con la antipoesía, dada la estatura de Neruda —a nivel mundial, pero específicamente en Chile— debe leerse positivamente como anti-Neruda, sino aute-Neruda. Para entender este caso específico podemos recurrir a *The Antipoetry of Nicanor Parra*, de Edith Grossman, que nadie más, creo yo, ha tenido en cuenta para llegar a entender lo que Catalina Parra maduró *en contra*, en el sentido de fundamento y figura estéticos. Sin embargo, cuando andaba cerca, Nicanor Parra rodeaba diariamente a su hija con su poesía politizada; y cuando no andaba cerca, él la seguía rodeando con sus libros, con su reputación. (Me acuerdo de La Reina, en los 70, una domingo por la tarde en casa del poeta: después del café y de que él se retirara a dormir una siesta, la hija adulta rondando el césped, recogiendo hojas sueltas de papel con escritos y dibujos de su padre. Yo me ofrecí a ayudarla, había tantas, y ella sonriente replicó: «está bien, he estado haciendo esto desde que era pequeña»).

Otro recuerdo: niña aún, Catalina Parra ha visto un jardín vecino repleto de crisantemos. De regreso a casa encuentra a su padre enfrascado en el proceso de componer «Desorden en el cielo», que llegó a ser el tercer poema de *Poemas y antipoemas*. El no podía dar con una aguda amenaza para que el sacerdote se la lanzara a San Pedro; pero puesto que la composición es tanto un evento público como personal para él, la niña rápidamente quedó impuesta de la situación:

*Un cura sin saber como  
Llegó a las puertas del cielo,  
Tocó la aldaba de bronce,  
A abrirle vino San Pedro:  
«Si no me dejas entrar. . .*

«Si no me dejas entrar», entonó  
la niña, «te corto los crisantemos»,  
infligiendo su fantástica venganza en  
palabras.

*Displacement of the text/collaboration with the text*: dos motivos en la obra de Parra. Antes de que alcancen un resultado en medio de la estética europea, el arte de vanguardia, y otros intereses de los historiadores del arte registran la normal y específica psicomaquia de su desarrollo. No es mi negocio (literalmente *no es mi negocio*) trascender su mera presencia; pero quiero verlos literalmente en *con-texto*, al menos hasta el punto donde podamos examinar la

adaptación de Parra, como lucha tanto como realización. Por ejemplo, donde podamos reconocer que si la antipoesía es literatura documental, Parra misma podría decir, «mi trabajo es documental». Ella también podría afirmar:

*Yo no ofrezco nada especial, yo no formulo hipótesis  
Yo sólo soy una cámara fotográfica que se pasea por el desierto  
«Mil Novecientos Treinta» (Poemas y antipoemas)*

En efecto, ella le ha dicho a los que le preguntan: «no comento, yo sólo documento». La popular voz ventriloquial de la antipoesía encuentra su contraparte en sus voces de medios de prensa para el pueblo.

De manera que si en Alemania ella se percató de una sintaxis, reconoció una rejilla, descubrió materiales; si Bauhaus, Schwitters, Beuys, Vostell y otros la asistieron; entonces, antes de todo esto era la palabra, y ella estaba con esa palabra desde el principio. Además de gráficas para una colección de Ronald Kay —llamada también *Ornamentale Variationen*—, ella construyó una larga pieza compuesta de una caja de plexiglás con el fondo de fotografías de enormes agujeros que ella y Kay encontraron en el campo y que contenían tierra oscura y dos mangueras negras de goma: *Coffin Capacity: One Person*. Sus títulos informativos provienen de un *artefacto* inédito que vincula los primeros años de Parra en Chile, donde aprendió el texto, con su época en Alemania donde ella experimentó gráficamente. A diferencia de su característica obra posterior, *Coffin Capacity: One Person* presenta sus palabras en el tope como una etiqueta, como un texto que se basta a sí mismo: su componente no verbal como terminación. Al igual que *Let the Pope...* de mucho más tarde, *Coffin Capacity* colabora visualmente con el arte verbal de su padre: la última pieza, ofreciendo una alternativa carente del ingenio melancólico del *artefacto*; la primera, elaborando más rigurosamente, con tonos más pensados. *Coffin Capacity: One Person*—*artefacto* así como la ahora deteriorada construcción, todavía en Chile— adquirió recientemente nuevo vigor cuando los investigadores descubrieron que los sepultureros de Pinochet habían enterrado más de una víctima por tumba). Otro sentido de *artefacto*: bomba.

Así pues, un *motif* y un motivo —énfasis lo de un— en la obra de Parra dirige la lucha de la palabra y la imagen, que comenzó en el fallido intento de una niña de reemplazar la palabra con la imagen; para invertir, en realidad, su orden. Podemos, si quisiéramos, ver esto como el intento de la niña de *desplazar* al padre, ausente pero ubicuo, en el juego del lenguaje; y podemos, como consecuencia, identificar el texto en su obra subsecuente como masculino, y la imagen como femenina; la imagen como el yo, el texto como lo otro. Frustrada por las circunstancias, el poder atrayente y, algunos dirían, la naturaleza humana, la criatura pareció estar de acuerdo, haciéndose —como ella aún se dice a sí misma y a otros, casi para lograr la experiencia en la palabra o para lograr una distancia necesaria de ella mediante la palabra— reprimida. Re-oprimid (en términos de historia del arte; léase modernista). Es decir, rebelde y adaptada en partes iguales. Cuando se vuelve a hacer notar, luego de una exótica intervención del arte, su conflicto emerge poco a poco, engañosamente, en piezas como *Typewriter* y *Nina: en una*, erosionando pálidamente la palabra con amables imágenes; en la otra, presentándole un diseño visual de sí misma, ni significativo ni insignificante, sino completamente ajeno. De manera semejante, digo que mientras la poesía del poeta maduro se definió mediante una resistencia ofensiva (antipoesía) y una agresiva identidad (antimateria), la obra de la joven artista ofrecía una cooperación y una asimilación artísticas, orientada, según era de profunda, no tanto a la materia original, a una voz expresiva, como a la adquisición de un medio. Considerado, pues, como arte, y especialmente como arte en vías de desarrollo, si no necesariamente en progreso, una pieza temprana como *Coffin Capacity: One Person* representa una solución evolutiva donde la necesaria subversión se apodera de las cualidades de proporción e interacción: el texto fundamental descansa por entero y encima, en la posición fundamental, pero elaborado en extenso y con alguna profundidad.

Una categoría del arte de Parra puede verse como partiendo de su relación psicológica de la palabra con la imagen mientras ella la elaboraba mediante la relación con la poesía de su padre, específicamente los *artefactos*, construyendo sobre las advertencias políticas y sociales de esos mensajes de tarjetas postales en combinación con su propia conciencia politizada en

Europa. Una continua categoría de la obra de Parra puede de esta manera denominarse *artifactual*, ya que también cumple los requisitos: objeto hecho de artesanía primitiva (un primitivismo muy cultivado) que despliega una transformación de proto-plasma, la materia prima en los poemas es una suerte de conversación pública; en las obras visuales, los medios de prensa. La operación plástica misma, ya sea o no con material de prensa, distingue característicamente los dos tipos de *artefactos*, de modo que, mientras podemos reconocer orígenes en la poesía con un programa, debemos observar la autorrealización material en la mejor obra con texto de Catalina Parra.

... la imagen ya no ilustra las palabras; son ahora las palabras las que, estructuralmente, son parásitas de la imagen.

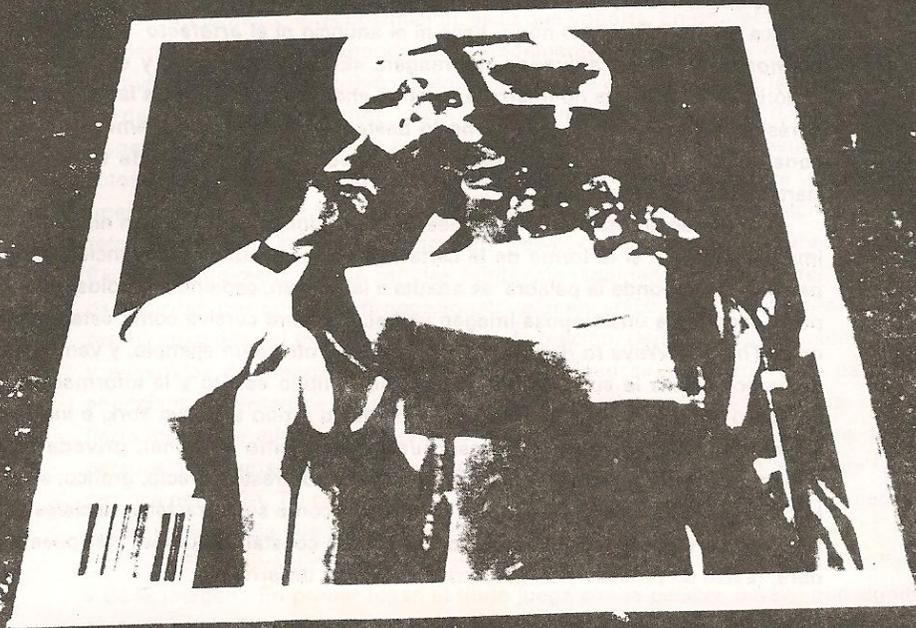
Roland Barthes

La inversión histórica que Barthes observa ampliamente abarca el desplazamiento personal que Parra emprendió, primero mentalmente, luego estéticamente. Su motivación para producir el texto parásito puede ciertamente sublimar su primer deseo de reemplazarlo enteramente; en verdad, el texto puede figurar como un elemento masculino (para ser disminuido), la imagen como uno femenino (para crecer y alcanzar primacía). Tal conjetura activa un conflicto adicional dentro de su obra, que la lleva en derecha hasta la reciente serie *The Human Touch*, donde sólo (¡solamente!) la calamidad, el apocalipsis amenazaba.

Ese conflicto surgió violentamente por primera vez en la superviviente libreta de apuntes de Parra y en los primeros procesos después de regresar a Chile: recortar con tijeras dio paso a perforar y rasgar: el arreglo meticoloso, con la debida ocultación de los medios, se tornó irregular y visiblemente superpuesto, en el que se resaltaba el medio de vincularlo (De súbito, «te corto los crisantemos» irrumpió en el presente).

Una obra pujante a partir de esa época, *Diariamente*, revela el rebanado pan blanco y negro de la prensa del Chile militar: las palabras rotas de la prensa oficial atadas crudamente con burdos cordeles que no tienden el sudario de papel rasgado sobre los detenidos de Pinochet, que se atisban lúgubrememente; el resto de los muertos diarios destacados por presurosas puntadas sobre las listas —lo intermitente irregular también se hace cotidiano. Nada en la ya existente obra europea de Parra predecía un cambio técnico tan significativo: nada lo explica. Yo registro, sin embargo, un regreso a la patria, una renovada proximidad al padre, una disolución de matrimonio. En *Diariamente*, la imagen focal divide intermitentemente a la palabra: las puntadas levantan un bloque del mausoleo de la prensa. La palabra cede ante la imagen: las cajas de palabras se tornan imágenes.

Por contraste, una pieza de la segunda serie de la reciente obra neoyorquina, *The Human Touch* (1989-90), nos da el texto completo; es decir, al anuncio del Chemical Bank le habían arrancado su simpática imagen central, dejando los lemas del tope y del pie: "THE HUMAN TOUCH" y "THE FINANCIAL EDGE", que, a su vez, Parra hace dependientes de un marco de dólares de Susan B. Anthony que bordean un retrato propagandístico de Oliver North y una foto a color de una oficina con una alfombra persa (es decir, iraní), y una mesa de conferencia con sus sillas en el fondo. (Parra encontró la foto no identificada cerca de una sucursal del Chase Manhattan, entre otras fotos grandes de lo que ella supone son oficinas bancarias. Porciones de ellas aparecen en otras obras). "FINANCIAL EDGE" se vincula aquí con monedas, "HUMAN TOUCH" con el rostro medroso de North, al que le ha arrancado la porción inferior. (Lo femenino representando las finanzas corruptoras, y lo masculino lo «humano» corrupto, en la connivencia de frases polares que accidentalmente evocan un conflicto sexual; Paul Goodman advertía que no hay accidentes). Tomado de los clisés coloquiales de una agencia publicitaria (escogida posteriormente por la artista que había trabajado en una agencia publicitaria en Santiago), ambas frases pertenecen al elevado discurso popular que Parra colecciona; por *elevado* quiero decir por selección previa, mientras los primeros *artefactos* y la antipoesía misma constituyen una selección expuesta de tales elementos. Los bordes de cinta comercial —cinta roja, un marco



**LA DEUDA E(X)TERNA  
que la pague el Papa**

**let the Pope pay  
THE E(X)TERNAL DEBT**



The E(x)ternal Debt, 1988

constante en esta serie así como en *American Blues*— refractan su ordenada y de algún modo decorativa fase alemana; el hilo rojo bordeando las monedas y embastando las fotos subyacentes al dinero evoca los siniestros imbunches chilenos de su exposición de 1977: el texto en inglés y los acontecimientos aludidos para marcar la Parra norteamericana. En la guerra encubierta de la imagen y la palabra, vemos que Parra, como el anuncio original marginaliza el texto espacialmente, mientras también lo marginaliza significativamente: la composición gráfica predica totalmente, como no lo hace ni el anuncio ni el *artefacto* modelo; las frases se oponen *connotativamente*, *avivando* la imagen. «En otras palabras, y esto es un importante revés histórico, la imagen ya no *ilustra* la palabra; ahora son las palabras las que, estructuralmente, son parásitas de la imagen». Bueno, no lo bastante. Viven simbióticamente. No obstante, si usted considera la «revisión histórica» una revisión en la historia de Catalina Parra, entonces, ciertamente es una revisión.

Pruébelo esta carta de finales de los 70 donde la palabra en ningún sentido precede a la imagen —ni aun si la forma de la carta pudiera garantizar una intención previa a transmitir una palabra—; no, donde la palabra se adapta a la imagen, cediendo y moldeando el espacio por otra parte negativo a una sinuosa imagen verbal. Escritura cursiva como ésta rara vez aparece en su obra. *Thirteen Ways to Reach Top Talent* (1980) ofrece un ejemplo, y vemos que la caligrafía allí se parece más a la suya propia, más como el título escrito y la información personal que ella comenzó a poner en su obra sólo después de su arribo a Nueva York, e incluso entonces, no de inmediato. Consideremos esta escritura, pues, como personal, privada (como en la carta), femenina; el tipo en su obra es de pronunciados contrastes, erecto, gráfico, semejante más bien a la caligrafía de su padre en sus ejes sostenidos, como sus caracteres unciales en su severa, rígida y ordenada verticalidad (carente, por cierto, del constante humor). Así pues, la carta, una semi obra, revela un proceso y un procedimiento de su desarrollo.



Otras obras de la serie *The Human Touch* llevan el proceso más lejos. En tanto la figura central que puede ser cabeza-vientre-bomba estalla hacia adentro el anuncio —la principal energía de Parra se ocupa de esta implosión, aun cuando la forma carece del contorno explosivo— la frase inferior sufre y se renueva. La fantasía se inmiscuye, casi tachándola o bloqueándola, de manera que «THE FINANCIAL EDGE» («la ventaja financiera») se convierte en «THE FINAL EDGE» («la última orilla») y, finalmente, en sólo «THE EDGE» («el borde»). Ella literaria y críticamente deconstruye ese texto con imágenes, de modo que el llamado contacto humano, siempre presente, empuja al desamparo, militarizando, bombardeando, disparando, aprisionando, torturando, hasta la orilla, la última orilla —y más allá. Ella incluso presenta otros textos irreconocibles en sí mismos, traicionándolos en falsas reconstituciones: las letras del graffiti HIL/EI de una foto de revista no puede deletrearse CHILE; no obstante el contexto de

prisioneros con los ojos vendados, la imagen de cabezas trucidadas, el hilo del imbunche, toda la obra de Parra impone la *Gestalt*, sugiriendo otra encubierta intervención financiera. (Las vendas de los ojos en la foto riman con la gaza y la cinta adhesiva en la obra de Parra).

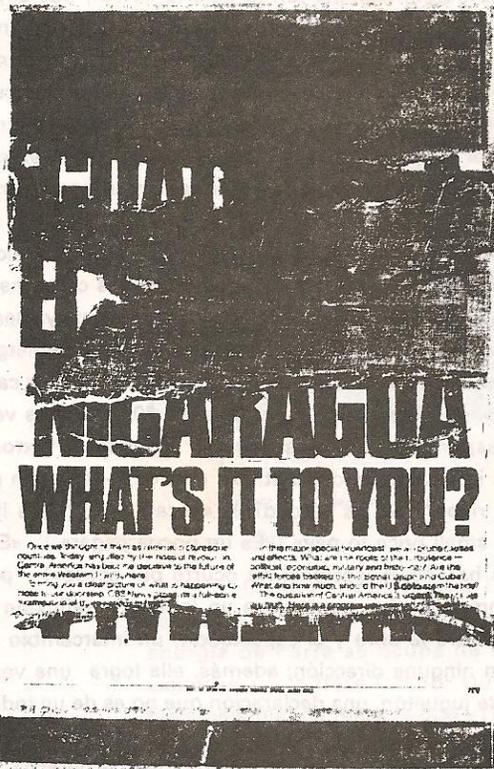
Parra ya no recuerda exactamente donde encontró la fotografía que contenía las letras que reforma en HIL/EI. Acaso, cree ella, la palabra original era HILFE, el término alemán para *socorro*; la revista, está segura, era *Time*. No importa, realmente. La fragmentación del fragmento tomado, la reconstitución, es lo que importa. En primer lugar, es una condición del arte moderno mucho más preponderante, fundamental, que cualquier movimiento o simple corriente. Octavio Paz, creo yo, escribió en alguna parte que el fragmento es la forma de nuestro tiempo. La verdadera forma. Debemos añadir que, al menos desde Gaudí/Jujol, el fragmento ha sido fragmentado a fin de lograr esa forma. Nuestro mosaico es el resultado de fragmentos rotos, rotos intencionalmente. Luego, también, su intervención re-verbaliza visualmente la palabra, una operación que sigue en su progresiva secuencia. Esta reverbalización ocurre también en su reformulación del anuncio de cigarrillos Newport «Alive with pleasure» («vivo de placer»). Aquí Parra se aprovecha de las señales inintencionadamente cruzadas del anunciante que pueden descubrirse por analogía proporcional: *placer: vivir: cigarrillos: muerte*, o redirigiendo los brazos cruzados del modelo en un gesto de traición. Dejando que las fotos de jóvenes saludables y sensuales dominen las palabras «alive /pleasure», haciendo esas palabras parásitas, los anunciantes pierden de vista la asociación automáticamente verbal ahora: *cigarrillos = muerte*. Parra interviene además para separar *pleasure* en *plea* (petición) y *sure* (seguro), forzando la persuasión a fumar para apresurar la muerte. Una vez leída, la obra sugiere inevitablemente una retórica del SIDA. Tal complicación de la palabra por la imagen y la manipulación verbal se aleja bastante de la niña que trataba de revisar su mundo verbal.

En *American Blues* coexisten tres signos del uso más reciente que Parra hace del texto y de la imagen. En primer lugar, el título juega con la palabra *blues*, que significa música tanto como color, incluso como en *dress blue* (uniforme de gala)—esto último especialmente evidente en la instalación donde la presencia abarcadora de la bandera norteamericana subraya el predominio del blanco y el rojo en las obras mismas. (En la galería INTAR, dos espectadores preguntaron si, una vez dentro de la instalación, ellos estaban caminando *sobre* la bandera; otro, sin invocar «Don't Tread on Me», respondió que no, que estaban caminando *dentro* de la bandera. El intercambio señala graciosamente el valor controlador de la palabra aún cuando está casi del todo ausente). En segundo lugar, para las primeras piezas Parra elige una imagen propagandística que suprime el texto por sí misma superponiéndole una pluma fuente. En tercer lugar, el lema publicitario, aunque funciona como un titular, se relaciona inversamente con las imágenes: es parásito de ellas en el sentido de Barthes.

Sin embargo, cuando miramos los textos de Parra una vez que la feliz disposición de ese sentido se enfría, lo *parásito* no describe tanto su relación con las imágenes como hace resaltar esa relación; y la descripción menos aguda de Jessica Prinz parece más precisa: «ya sea impresas o pintadas, copiadas o esculpidas, mecanografiadas o grabadas, las palabras han emergido como una imagen prominente dentro de las artes visuales tanto como también, en muchos casos, como un tema central». Con este surgimiento, que Prinz remonta a los años 60, podemos ver cómo la evolución personal de Parra se corresponde a una más general. Al adoptar textos que son proverbiales/coloquiales, interrogantes, irónicamente declarativos, pulcros —«The rich get richer? Do they?» («¿Los ricos se hacen más ricos? ¿No es verdad?») «Nicaragua-What's it to you?» («Nicaragua: ¿qué te importa?») «It's a small price to pay» («Es un poco a pagar»), «Exceptional performance doesn't just happen» («la hazaña excepcional no ocurre por acaso») — pero, sobre todo, impersonal y retóricamente incompleta, Parra establece un índice de reflexión necesario entre la palabra y la imagen (también entre la obra y el espectador), un intercambio que no es *ilustración* o *descripción* unilateral en ninguna dirección; además, ella logra una voz múltiple, social, un tono de seriedad curiosamente juguetón, una declaración que no es de un individuo que suscita una respuesta individual. Algunos de estos atributos pueden encontrarse en la antipoesía —especialmente el desembarazo, tan problemático para los rígidos, para la derecha. Su propia recitación de «It's a small price to pay» con su énfasis persistente en *pe. ey*, que remeda una sonrisa si no el rictus que algunos al parecer oyen, señala su legado, adquirido a través del rechazo, la asimilación, la adaptación y la nueva expresión. Para ver eso, fíjese en cualquier número de sus obras incluyendo el texto, ninguna mejor que *After the Contras Are Gone*.

El impacto soterrado y manifiesto de *After the Contras Are Gone* parte de una supresión de palabras de inmediato literales, formales, estéticas, retóricas. A la interrogación a medias «Qué pasa después de que los contras se vayan?», la obra responde con la nada negra y vacía, imbuñe cosido al texto: el oráculo silente de todos los imbunches, esas legendarias figuras araucanas cuyos orificios cosidos emiten profecías. Por eso la obra cumple la misión original de descolocar la palabra en toda su formalidad vertical/horizontal —la obra neoyorquina de Parra favorece la tipografía puramente *garde* del *Times*, tal como ella al parecer elige sus «noticias», al responder con una imagen silenciosa de nada. El texto enmascarado juega al *enmascaramiento* al presentar los artículos de la página de opinión virtualmente ilegibles (vendándolos) mientras deja la caricatura bipolar (ella misma imaginando el nombre *Nicaragua* como objetivo en la mirilla, sus letras tantos blancos fáciles). En el texto, ella aplica una respuesta a la pregunta, una respuesta cuyo matiz la relaciona al negro nada de abajo. La obra tiene un equilibrio y una proporción agradables, una calma sencilla que difiere de la obra posterior de Parra que es más agresiva, aunque nada semejante al orden rígido de sus comienzos. El texto es fundamental, no supremo: se origina en el sentido y el concepto; el *logos* de la obra, sin embargo, desplaza ese texto al tiempo que lo eleva, literal y figurativamente. La resolución de esta obra iguala la resolución de un esfuerzo antiguo. Las imágenes hablan; las palabras aparecen. ■

El crítico Ronald Christ es profesor de inglés en la Universidad de Rutgers, Nueva Jersey, y coeditor de Lumen Books.



**editorial**



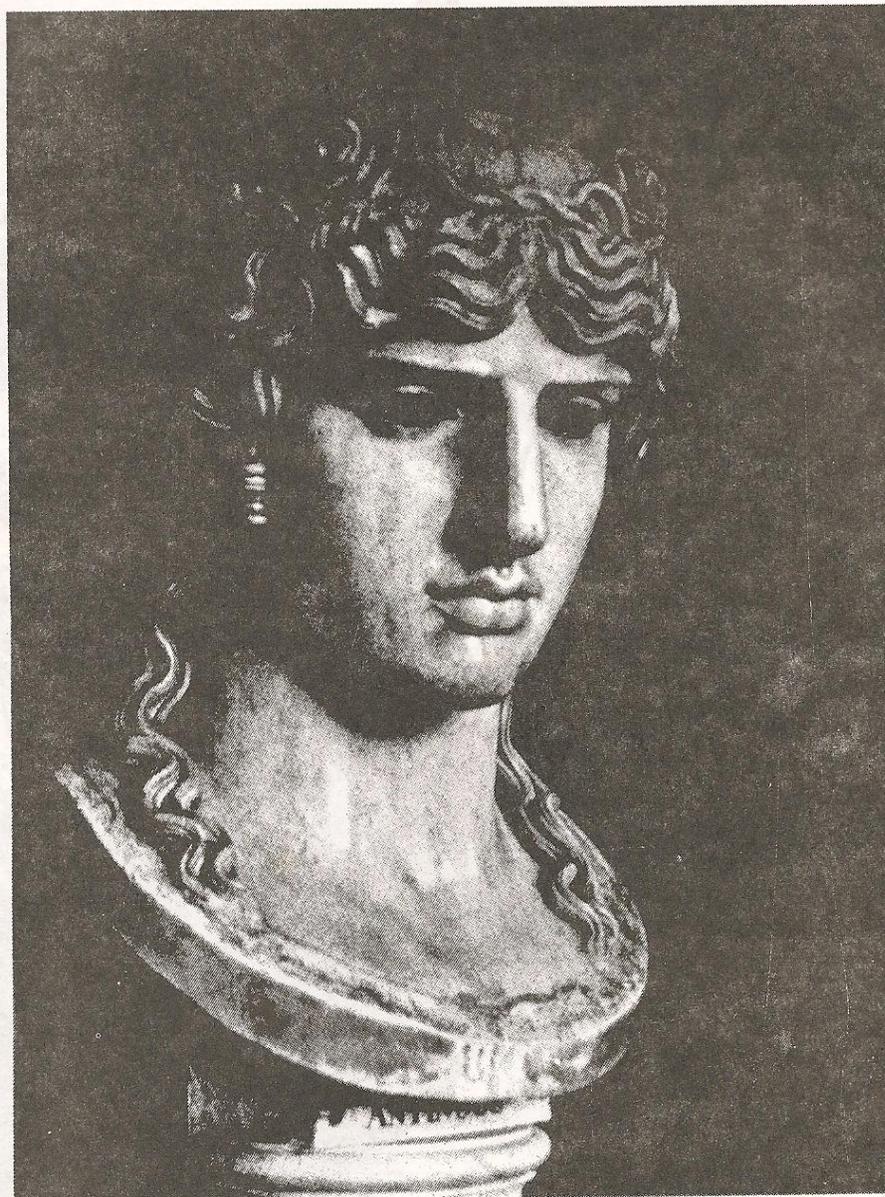
**el amanecer**



Oscar Rodríguez

Marzo, 1962

## Versiones y Transgresiones



.....la carne misma,  
ese instrumento de músculos,  
sangre y epidermis,  
esa nube roja cuyo relampago es el alma.

Marguerite Yourcenar

En la mañana fría, sólo el follaje denso de los castaños, pabellon de ambar tendido a lo largo del Prado filtrando las tenues rachas de niebla que llegan del Guadarrama.

En el centro de la sala, la cabeza del dios levemente inclinada con gesto ensimismado, mudo, absorto, contenido en la superficie pulida de la piedra, capaz de expresar con un rictus, un mohín, su típico aire ausente, distante, lejano. Paradigma de perfección formal, encontrado en un ser de carne y hueso, habitante de Bitinia, trasladado al mármol, al bronce, al pórfido, al alabastro y a materias perdurables.

El último dios de la mitología clásica, encerrado en los museos y los libros de arte de las bibliotecas, en inmensas salas lóbregas como criptas donde rondan guardas grises.

Antínoo redivivo, respirando el aire salado del Adriático, mientras el Egnatia surca el Mediterráneo quieto entre Brindisi y Patrasos.

Esperando un vuelo para Atenas en el aeropuerto de Barajas, surtiendo gasolina en el atardecer de Sugar City, sentándose en un bar de Yúrmala, subiendo al autobús en su travesía por la campiña yugoeslava, mirando furtivamente en el recodo de una esquina de un callejón de Venecia, rasgando la guitarra en las rocas de la Acrópolis, en un tren nocturno a la orilla del Báltico, en un restaurante de Córdoba, en el tranvía de la avenida Vitosha, saliendo a una acera del barrio Escarbet, besándose con su novia en la universidad de York, atravesando la plaza de la Señoría, en una exposición en la Habana.

El verano en pleno desplegando en la amplitud del campo su viento constante que hacía volar pelusas de frutos blancos, en tanto el verde la hierba mantenía su esplendor.

Calles de día y noches solitarias, con la luz afilada cortando a tajos cornizas y paramentos.

Atardeceres silenciosos, fríos, dejando en la distancia los rascacielos de Houston esfumados por la niebla y sus reflejos de oro crepuscular espejeando hasta desgastarse.

Penetrando pasajes oscuros entre canales de agua putrefacta.

La plaza transitada por miles de turistas y palomas nerviosas que indistintamente cagan en la fuente del Neptuno o en las estatuas de la loggia dei Lanci.

Referencia a esa montaña de mármol blanco entre pinares negros y olivos retorcidos, mientras el ruido y el humo de los autos rebota hasta el Pireo.

Vacíos al amanecer los salones de espera con sus helados sillones de cuero negro cromado.

Iluminados los vagones, intensamente alumbrados como largas urnas de cristal.

Todos esos estudiantes alborotando y tirando desechos en los basureros repletos.

Amable la semipenumbra de los bares, suavizando al tacto sus maderas veteadas.

Un casco beisbolero de plástico rojo, las chaquetas de cuero negro con los jeans apretados.

La toga, el manto, la túnica, el perfil en las monedas

acuñadas, el perfil repetido en varias series numismáticas.

La cacería de fieras en los desiertos de Nubia.

El consumo de drogas en los alrededores de la Grand Place.

La audición de arpas eólicas y antiguos cantos dorios.

El ritmo punk, los colores shocking, los pelos erizados,

cortes de puerco espín, cabellos recortados como crines de mulos,

cabellos rubios, rojos, morados, ondulados, lisos, brillantes, entornando. Ojos azules, verdes, negros, castaños, mirando.

Bocas carnosas, finas, grandes, pequeñas, entreabriéndose.

A esta hora, el tráfico de la Castellana enloquece a los gorriones, sobrepuesto al ruido de las máquinas se oye el canto

de un rito funerario iniciado en una tumba del Valle de los Reyes hace dos mil años, ordenado por Elio Adriano, ayer, hoy y siempre

utilizando el poder para servir, y rendirle culto a la belleza.

**David Ocon.**

Managua, Noviembre 1992



## De Mercaderes, Marchantillas y Galeristas

O acerca de como el sueño de llegar al "pueblo" se vino abajo mientras los pintores se caían de la nube en que andaban, como en el cuadro de Magritte excepto que sin los Paraguas.

*Guislaine Perhaps*

Durante los foros de artes plásticas de la década pasada se discutió más de una vez acerca del problema de distribución de la obra pictórica, escultórica y gráfica de los artistas. La preocupación se daba al comprobar que el sistema "monopólico" de galerías en esos entonces existente no lograba de ninguna manera, o solo de manera parcial, el acercamiento entre el público y la obra de los artistas. En esos tiempos (gone and dead por lo que pareciese) el asunto de la distribución de la obra volvió a ser punto de debate, a como ya lo había sido en los tiempos de la primera Praxis (63-67). La diferencia era la posibilidad tangible de concretar esta unión si se planificaba una estrategia adecuada. Diciéndolo de otra manera, en aquellos momentos queríamos, al igual que los teatristas, y danzarines y cirqueros y músicos, que nuestra obra llegara al "Pueblo" (con mayúscula). Demagogos o soñadores, a fin de cuentas, a estas alturas, lo mismo da.

De alguna manera logramos comprender entonces que a través de un sistema de galerías un proyecto de democratización y masificación (ya hasta suenan a malas palabras) del consumo

de la obra, al menos visual, jamás iba a ser posible. Las experiencias de toda la década comprobaron que las galerías solo iban los de siempre. Es decir: los pintores, un sector del gobierno (el ligado a gestión cultural), el cuerpo diplomático, aunque también los internacionales y turistas de revolución y a veces los siempre deseados "adorados" compradores, que en aquellos entonces eran los "sobrevivientes del naufragio" que se habían quedado agarrando el billete ya sea con la revolución o contra la revolución. En fin una crowd "selecta". Pero.. y el pueblo? Bien gracias.

Las alternativas para confrontar esta situación fueron varias. Por primera vez en nuestra historia del arte, se impulsó y desarrolló tanto el muralismo como la gráfica. También se formaron las Brigadas Culturales, compuestas por artistas de las diversas uniones, que recorrieron el país hasta llegar a los propios frentes de guerra. Se conformó una vigorosa, a pesar de dogmática, red de Centros Populares de Cultura esparcidos a todo lo largo y lo ancho del territorio nicaragüense. En todos estos casos el factor fundamental para lograr establecer la comunicación entre los artistas profesionales y el pueblo fue precisamente la participación activa y creativa de ambos. Los inicios pues de una cultura dialógica.

Hoy, cuando prácticamente todas las anteriores alternativas han sido liquidadas, unas por ya no tener razón de ser, otras por desintereses y falta de visión de parte de las actuales "autoridades" de cultura y otras por descuido y desidia y (más grave aun) por falta de organización en que ha caído el supuesto sector progresista (al que pretendemos pertenecer), la discusión acerca de la distribución y el consumo de las obras de arte debería de volver a aparecer sobre los tapetes bordados de nuestras pequeñas mesas.

Claro que esto será hoy mucho más difícil que antes. Por un lado, como he dicho antes, el sector cultura está no solo dividido, además está atomizado y sectarizado incluso (los tomasinos/los danielinos/los ernestinos/ los serginos and so on). O sea no existe organización que nos agrupe, ni nel. Por otro lado a los galeriistas, que ironicamente si están organizados (ver nuestra propuesta de logotipo para ellos) no les interesa en lo más mínimo el asunto. Peor aun, no solo no les interesa eso, sino que además no les interesa para nada el arte plástico mismo. Lo que si les interesa por supuesto son los chambulines verdes ("así que pinta bonito muchachito").

Esto, a pesar de que no es sorprendente en lo más mínimo, no deja de ser preocupante. Recordemos que la primer gran debacle de la plástica nicaragüense se dio precisamente después del terremoto, justo cuando ocurrió el primer "boom" de las galerías. En aquellos entonces y producto de la robadera de Somoza se incremento enormemente el mercado de arte nacional. "Cantidad vrs Calidad" fue la fórmula que los mercadres, mientras ensuciaban

el templo del arte, impusieron entonces. Hoy la consigna es la misma. Osea "Aquí, Allá el Arte morirá".

Y no es que la querramos agarrar a palos de ciego contra los comerciantes del arte. No. Ellos son necesarios. Su espíritu de lucro es fundamental en un sistema como el nuestro. Lo que si les solicitamos o más bién les exigimos es un poco de educación y profesionalismo. Aca en Nicaragua, apartando la experiencia de la original Galería Praxis (63 - 67), de Galería Tague (en sus inicios) y de Galería Fernando Gordillo (también en sus inicios), y ahora parcialmente Galería El Aguila, las galerías de arte han carecido absolutamente de un perfil profesional y coherente.

Así, solo bastaría recorrer las "Galerías" (no hay mejor nombre por el momento) actuales para darnos cuenta de la debacle. En casi todas se expone una miscelánea extraordinaria de objetos (compiten con los semáforos) que van desde pajaritos de Solentiname, pasando por cerámica negra de Jinotega, petates y macramés, pintura primitivista y regionalista, camisetas, arte contemporáneo, cuadros falsos, etc. etc. Pero no solo eso, los precios de toda esa mercadería son variables y lo que aca cuesta 1000 dólares, alla te cuesta 700 y en la casa del productor tal vez 500. Y para rematar sei te gusta un cuadro o un petate también lo puedes alquilar y pagar el alquiler en abonos suaves. Increíble pero cierto.

Ahora bién en lo que si no se equivocan es en cobrar el 30%, como en cualquier Galería profesional de la región. El problema es que aca en nuestra Provincia las galerías no prestan absolutamente ningún servicio profesional a los artistas. (Y no se trata de hacer catálogos e invitaciones bonitas o de exponer "firmas prestigio". Se trata de algo que va más alla y que evidentemente aca nadie persive).

Y como es difícil que la situación cambie, talvez lo adecuado sería exigirle a nuestras "marchantillas del arte" que del 30% que nos clavan donen un 5% a la Escuela Nacional de Artes Plásticas que tan necesitada está de fondos. De esta manera no solo ayudarían al desarrollo de la enseñanza artística sino que también de alguna manera estarían aportando algo a las nuevas generaciones de artistas que van a seguir explotando. Sería al menos justo.

Y con respecto a la discusión del tema en mención de nuevo habrá que insistir en la imperiosa necesidad de que la Union nacional de Atista Plásticos UNAP suma su verdadero papel. La idea del foro, que al parecer paso de noche, entre los designados de la directiva actual, es cada día más necesaria y en resumidas cuentas hay que romper no solo esquemas. También hay que romper la modorra y la abulia que se pasean campantes por nuestro "puesto de mando".





Juan Bautista Juárez



*A. Rodin*

ISADORA x RODIN

## ¡ Que pena !

Desde que vi expuestas sus obras me preocupaba el genio de Rodin. Un día me encaminé a su estudio, situado en la Rue de l'Université. Mi peregrinación hacia Rodin se parecía a aquella de Psique en busca del dios Pan en su gruta. Sólo que mi camino no llevaba a Eros, sino a Apolo...

Rodin era pequeño, cuadrado, fuerte, con la cabeza completamente rapada y una barba abundante. Me fué enseñando sus obras con la sencillez de los verdaderamente grandes. De vez en cuando musitaba algunas palabras ante estatuas; pero una comprendía que aquellas palabras tenían muy poco significado. Pasaba las manos sobre ellas y las acariciaba. Recuerdo que me dió la sensación de que bajo sus manos el mármol corría como plomo fundido. Cogió un poco de yeso, y, respirando con fuerza, lo estrujó en la palma de su mano. El fuego salía de él como un horno radiante. En pocos momentos hizo un seno de una mujer, palpitante bajo sus dedos.

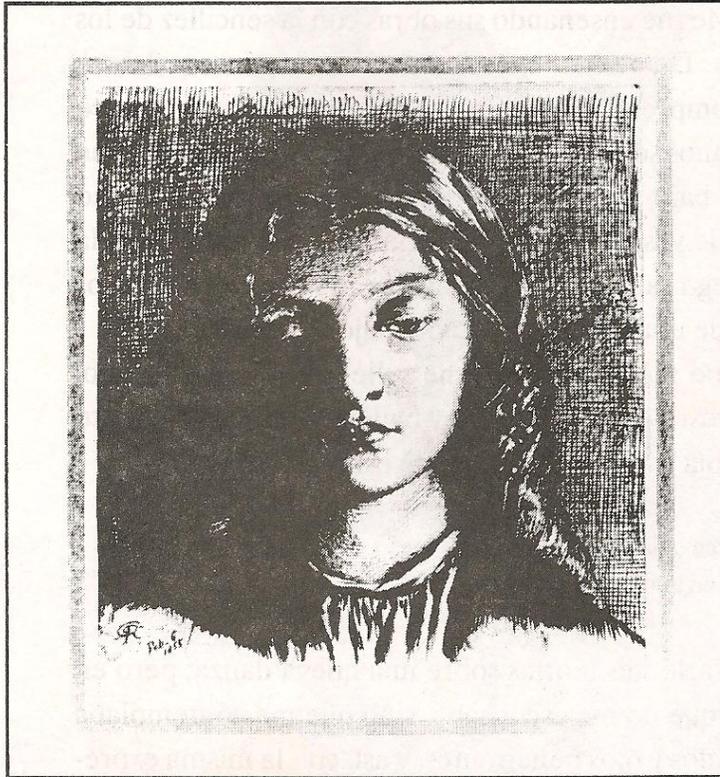
Me cogió de la mano, me metió en un coche y llegamos a mi estudio. Cambié a toda prisa mi vestido por mi túnica y bailé un idilio de Teócrito que Andrés Beaunier había traducido para mí de esta manera:

Pan amaba a la ninfa Eco;  
Eco amaba al sátiro, etc...

Me detuve luego a explicarle mis teorías sobre una nueva danza; pero en seguida me di cuenta de que no me escuchaba, sino que me contemplaba con los párpados entornados y ojos penetrantes, y así, con la misma expresión que tenía ante sus obras, vino hacia mí. Pasó sus manos por mi cuello y por mis senos, acarició mis brazos, y sus dedos rozaron, mis caderas, mis piernas y mis pies desnudos. Palpaba mi cuerpo como si fuera de yeso, despidiendo un fuego que me ahogaba y derretía. Quería yo entonces entregarle todo mi ser, y así lo hubiera hecho si una educación absurda no me hubiera inspirado en aquel momento una actitud de espanto. Me puse mi traje sobre la túnica y le despedí llena de asombro. ¡Que pena! ¡Cuántas veces he lamentado esta ridícula incomprensión, que me arrebató del goce divino de ofrecer mi virginidad al Gran Dios Pan, al Poderoso Rodin! Mi arte y toda mi vida se hubieran enriquecido en aquel momento. No volví a ver a Rodin en dos años, hasta mi regreso de Berlín. Fue luego, durante mucho tiempo, mi amigo y mi maestro.

**Isadora Duncan**

## De Hermandades y Femme Fatales



### Rossetti, Darío y la Estética Prerafaelita

A Julia

*En el arte "moderno", en la literatura como en todo, un aire de familia, una marca de parentesco se advierte en la producción de distintas naciones, bajo climas diferentes. El primitivismo, el prerafaelismo inglés, a contagiado al mundo entero.*

Rubén Darío  
El Cartel En España - 1901

"El día que Elizabeth Eleanora Siddal partió, corrió el láudano por toda la Hermandad: Ella Viola. Ella Sylvia. Ella sumergida en la bañera y el agua enfriándose. Ella Ofelia. Ella, la musa prerafaelita per se. La carne" estupenda... y abrasante que, en vez de la puñalada, atrae el beso" (1). Ella la "dama sublime que hizo vibrar con melodiosa tristeza el laud de Dante Gabriel Rossetti"(2). Ella muerta de repente. Ella tan bella! como el reflejo de una montaña dorada en un lago de cristal"(3). Ella con Caronte en el viaje final de una barca que partía entonces desde Gower Street. El, Rossetti, ahora solo. Corriendo hacia la mesa redonda. Agarrando el manuscrito de sus sonetos a la "Bleesed Damozel". Revisándolo por última vez, con la misma mirada enfermiza e intensa que Hunt la arrebataría momentaneamente en el retrato de la Manchester Art Gallery. El, ante la tarde gris y fría del Londres Victoriano, (que ya Engels describió con demasiada pasión, como para volver a intentarlo), testigo de la partida de su Beata Beatrix hacia el valle de la paz. El, junto a ella. Ante aquella jaula sin pájaros, ataud temprano de Lizzie Siddal, que guardaría para siempre los sonetos de Rossetti."

El evento me lo relata Julia con lágrimas en los ojos. Me apasiona verla así tan afectada por el gesto pasional de Rossetti.

(Soneto XLI "A través de la muerte al amor" / se lo sabe de memoria). Lo que no me cuenta, y estoy seguro que lo sabe, es que años después, el propio Rossetti exhumó su manuscrito. Rompía el mito para los amantes, pero se salvaban los sonetos. Max Brood hubiese estado de acuerdo.

Hoy a más de un siglo de su muerte, Rossetti es aun más conocido como uno de los tres pintores fundadores de la Hermandad PreRafaelita (1848-53). Su poesía es la de la pintura, la de "los cacharros pintados y de todas las formas", la otra, la poesía del verbo, "la de las palabras y algunas vagas reglas" (4), prácticamente es desconocida. Evidentemente esto implica únicamente eso: Desconocimiento y Olvido. A pesar de ello, la negligencia crítica no fué total y ya el autorizado W.B. Yeats reconocía la "influencia subconciente" de Rossetti sobre la poesía inglesa de la generación de principios de siglo. John Hollander, por su parte, como lo atestigua en la introducción a su "Essential Rossetti", escucha, incluso, su voz en el "modernismo canónico" de Elliot, Pound y Frost, mientras el mismo Ezra Pound alaba al Rossetti traductor de literatura medieval. ¡Ah el Dante de Rossetti! Y cabalgando la espiral de su influencia, los senderos de la foresta subterránea nos llevarían

a Rubén Darío, otro de los viriles y valientes Caballeros de la Mesa Redonda de las Alegorías.

Y decimos espiral que conecta con Darío pues al hablar de PreRafaelismo estamos hablando de una estética plenamente afín a la estética del Modernismo. Darío, tanto a través de sus viajes europeos como a través de publicaciones y libros, conoció y bebió en la estética pictórica y poética de la Hermandad Inglesa y de todo el movimiento renovador de mediados del siglo XIX. Tanto Arturo Marasso en su imprescindible "Rubén Darío y su creación poética", como Francisco López Estrada en su "Rubén Darío y la Edad Media" han estudiado y profundizado acerca de la importancia del PreRafaelismo en la Génesis estética del pensamiento y la obra del maestro. Y desde temprano oímos la voz de iluminado de nuestro poeta pregonando la buena nueva: La nueva estética que exaltaba la libertad creadora y cuyo "Ideal era el pasado con ropaje luminoso de futuro", como diría Unamuno en un artículo dedicado al propio Darío (5).

Pero el PreRafaelismo no era, y hay que estar claro de ello, una estética escapista e ideal. No. Era mas bien "la demostración de una conciencia viva ante los peligros del progreso de una civilización material

que, asegurada en la técnica desarrollada por el capitalismo, podía poner en peligro la cultura humana"(6). Estética anti-industrial de clara cepa Ruskiniana, humanista y a la vez clasista y de élites. La misma estética acrata y "post-modernista" de las Palabras Liminares de "Prosas Profanas" (1896) y del Prólogo Poema "Cantos de Vida y Esperanzas" (1905). La misma estética anticapitalista del "Rey Burgués" (1887) y del "El Fardo"(1888) (7).

PreRafaelita, pues, por Modernista, Darío desde su "España Contemporánea"(1901) participa plenamente ya de la nueva estética. Esta, si bien es cierto que había brotado cincuenta años antes con la Hermandad Secreta de Rossetti, Millais y Hunt y con la obra de John Ruskin y William Morris, seguía ejerciendo una influencia vital y renovadora sobre las artes y la cultura ropea. Darío, asumiendo su papel de Sir Galahad no tarda en criticar dura y despiadadamente al estab-



Dante Gabriel Rossetti

lishmente y a su moral y estética relamida que impedían "la influencia de todo soplo cosmopolita, como así mismo la expansión individual, la libertad, digámoslo con la palabra consagrada, el anarquismo en el arte, base de lo que constituye la evolución moderna o modernista" (8).

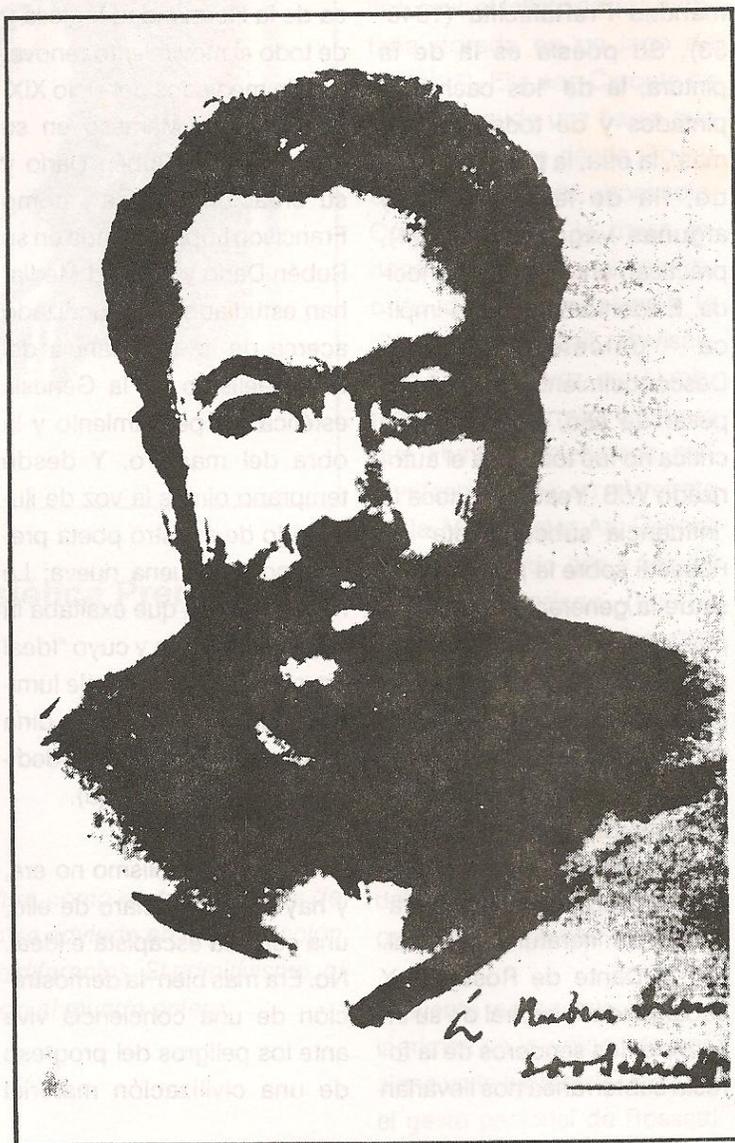
Como eje de esta nueva estética, enarbolada por Darío y su cohorte, estaba, hemos dicho, la libertad absoluta y el retorno al Medioevo. Un medioevo, dicho sea de paso, ideal y ahistórico que se contraponía al "monstruo" de la revolución industrial. Darío percibía pues, esta "edad Media" de igual manera que Ruskin y sus ídolos de la PRB; como la única salida a la crisis impuesta por el capitalismo triunfante y triunfalista de la revolución industrial.

Rossetti, a quien Darío conocía como poeta y pintor, era cuerpo y alma de la Hermandad Pre-Rafaelita. Siguiendo a Ruskin y a su Propio instinto, será Adalid de la "Correlación de las Artes". Como era de esperare, el diálogo, el abrazo, la brama, la sinestesia entre las artes se hizo entonces, una vez más, realidad. Pintor y Poeta, Dante Gabriel Rossetti supo aprovechar los efectos y las técnicas de ambas expresiones, poesía y pintura, para alimentar su arte. Fue el, antes que Rilke, Auden y que el propio Darío en sus prosas de Azul ("Aguafuer-

te", "Al carbon", "Naturaleza Muerta"), quién transformó aquel género conocido como Transposición Pictórica. Suyos son más de 26 sonetos que tratan acerca de la pintura de los grandes maestros del renacimiento y que recuerdan inmediatamente las palabras de Darío, en su "Iluminación" del Raro Fra Domenico Cavalca: "Si la pintura 'primitiva' ha dado vuelta a la inspiración de los prerrafaelitas la poesía trecentista y cuatrocentista, resuena

también en el Laud de Dante Gabriel Rossetti"(9). De este laud de Rossetti saldrán entre otros el precioso y ambiguo soneto "La Virgen de la Rocas", inspirado en el cuadro de Da Vinci que se encuentra hoy en la National Gallery de Londres.

Esa resonancia del pasado y de lo Medieval en Rossetti sería plenamente emulada por el laud de clavijas Americanas de Rubén Darío. El también retorna a las fuentes. A todas las



fuentes posibles, sentando, de paso, las bases para un futuro desarrollo estético que el movimiento Post-Moderno pareciera haber hecho suyo ya. Hoy, al escuchar a nuestro Rubén decir: "...Mas he aquí que vereis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: que quereis! yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer" (10) o su premonitoria premisa: "Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas, en Palenke y Utatlán, en el indio legendario, y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro..."(11) y en Whitman, no deja de sorprender la vigencia estética de su planteamiento. Lo triste y patético, en todo caso, es que la causa del surgimiento de aquella "Edad Media" imaginaria y sus "Imaginario y Valientes Caballeros" con sus sensuales y ambiguas Femmes Fatales, es cecir, la miseria y la explotación del hombre, aun existe plenamente hoy en día, y los tugurios y barriadas que sirvieron de telón de fondo para el surgimiento y desarrollo del Pre-Rafaelismo, sirven hoy de fondo para la venida del segundo milenio.

**Raul Quintanilla Armijo**  
 Octubre 1992  
 D.R.



**notas:**

- 1 Rubén Darío/ Diario de Italia (citado por Fco. López Estrada) en "Rubén Darío y la Edad Media"
- 2 Rubén Darío/ Villiers De L'Isle Adam (Los Raros)
- 3 John Ruskin / Citado por William Gaunt en The Pre-Raphaelite Dream".
- 4 Carlos Martínez Rivas / Canto Fúnebre a Joaquín Pasos /LIS
- 5 Miguel Unamuno / sobre Literatura Hispanoamericana / citado en "Rubén Darío" y la "Edad Media".
- 6 Francisco López Estrada / "Rubén Darío y la Edad Media"
- 7 Julio Valle Castillo / Introducción a Rubén Darío (Rubén Darío, Poesía)
- 8 Rubén Darío / España contemporánea
- 9 Rubén Darío / Fra Doménico Cavalca (Los Raros)
- 10 Rubén Darío / Prosas profanas
- 11 Idem 10

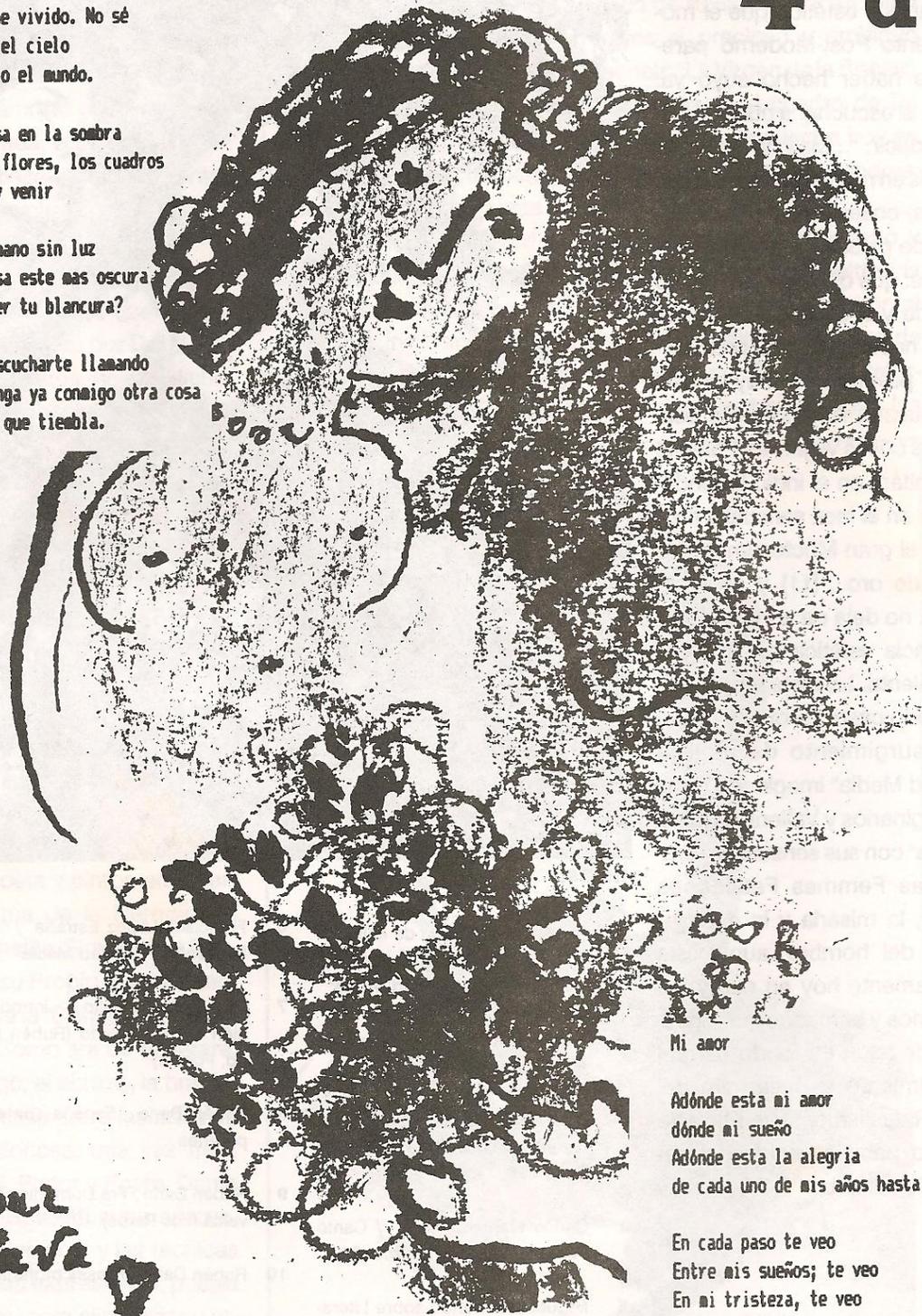
Yo no se

Yo no se si he vivido. No sé  
si vivo. Veo el cielo  
y no reconozco el mundo.

Mi cuerpo pasa en la sombra  
El amor, las flores, los cuadros  
me hacen ir y venir

No dejes mi mano sin luz  
Cuando la casa este mas oscura  
como voy a ver tu blancura?

Como voy a escucharte llamando  
cuando no tenga ya conmigo otra cosa  
que la noche que tiebla.



Mi amor

Adónde esta mi amor  
dónde mi sueño  
Adónde esta la alegría  
de cada uno de mis años hasta el atardecer

En cada paso te veo  
Entre mis sueños; te veo  
En mi tristeza, te veo  
en la soledad

En la noche y en el día yo te escucho  
en el mas pequeño ruido  
Te escucho cuando me llaman  
Te escucho silenciosa

Solo es mio

Solo es mio  
el pais que se encuentra en mi alma  
Entro en el sin pasaporte  
como en mi casa  
El ve mi tristeza  
Y mi soledad  
Me adormece  
y me cubre con una piedra perfumada  
En mi florecen los jardines  
Mis flores son inventadas  
Las calles me pertenecen  
Pero no hay casas  
han sido destruidas desde la infancia  
Los habitantes vagabundean por el aire  
en busca de una vivienda  
Ellos habitan mi alma.

Por eso yo no sonrío  
cuando mi sol apenas brilla  
o lloro  
como una ligera lluvia  
en la noche

Hubo un tiempo en que yo tuve dos cabezas  
un tiempo en que estos dos rostros  
se cubrian de un rosado amoroso  
y se fundian como el perfume de una rosa

Hoy me parece  
que aun cuando retroceda  
avanzo  
hacia un alto pórtico  
detrás del cual se extienden muros  
donde duermen truenos apagados  
y relampagos quebrados

Solo es mio  
el pais que se encuentra en mi alma



Mi novia blanca

Camino por el mundo como a través de un bosque  
sobre los pies, sobre las manos, por aqui, por alla  
De arbol en arbol las hojas van cayendo  
Vienen a despertarme, tengo miedo.

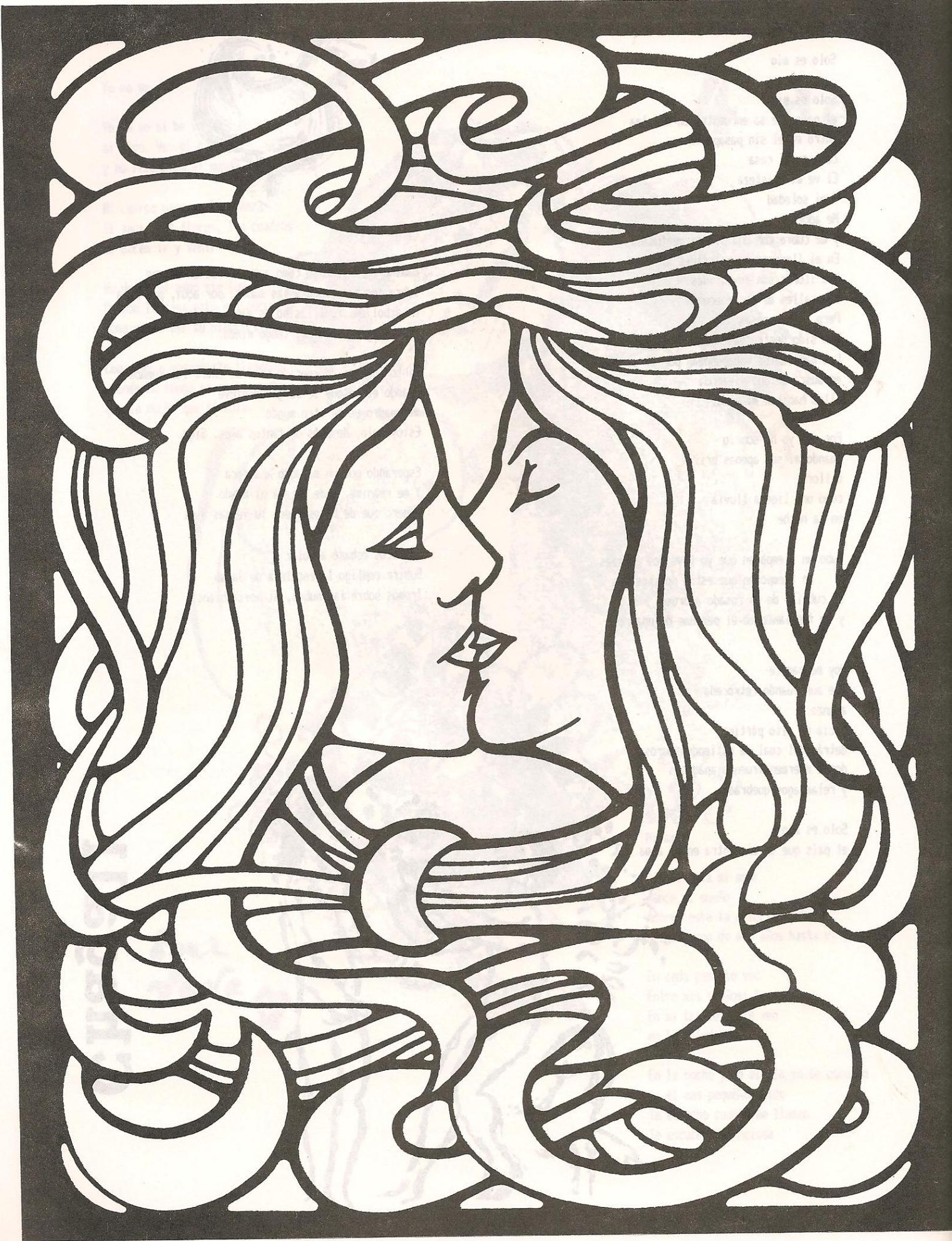
Pinto como si adormecido como si entre los sueños  
Cuando el bosque se carga de nieve  
mi cuadro es de otro mundo  
Estoy solo, después de tantos años. Sigo

Esperando que un milagro aparezca  
Y me reanime, y de caza a mi miedo  
Espero que de todos lados tu vengas a mi

Entonces echaré a volar  
Subire contigo la escalera de Jacob  
Iremos sobre las nubes, mi novia blanca.



**Chagall**



## La CRITICA

**C**reo sinceramente que la mejor crítica es la que resulta divertida y poética; no aquélla, fría y algebraica, que con el pretexto de explicarlo todo, no tiene odio ni amor, y se despoja voluntariamente de toda especie de temperamento; sino la que es como un cuadro reflexionado por un espíritu inteligente y sensible, ya que un bello cuadro es la naturaleza reflejada por un artista.

Pero este género de crítica está destinada a las colecciones y a los lectores de poesía. En cuanto a la crítica propiamente dicha, espero que los filósofos comprendan lo que voy a decir: para ser justa, o sea para cumplir con su razón de ser, la crítica ha de ser parcial, apasionada, política, hecha desde un punto de vista exclusivo, aunque abierto a un máximo de horizontes.

Exaltar la línea en detrimento del color, o el color a despecho de la línea, es, sin duda, un punto de vista; pero no es amplio ni justo, y demuestra una gran ignorancia respecto a los destinos particulares.

Un punto de vista más amplio sería el individualismo bien entendido: pedir al artista la expresión ingenua y sincera de su tem-

peramento, auxiliada por todos los medios que provee el oficio. Quien carece de temperamento es indigno de pintar cuadros y —puesto que estamos hartos de los imitadores y, sobre todo, de los eclécticos— debe entrar como obrero al servicio de un pintor temperamental.

Aunque provisto de criterios ciertos, criterios extraídos de la naturaleza, el crítico debe cumplir su deber con pasión, pues ser crítico no impide ser humano y la pasión aproxima los temperamentos análogos y eleva la razón hasta alturas novedosas.

Stendhal ha dicho que la pintura es la moral construida. Entendido esto de la moral de modo más o menos liberal, puede decirse otro tanto de cualquier arte. Todo arte es lo bello expresado por medio del sentimiento, la pasión y el ensueño de cada artista, es decir la variedad en la unidad, las distintas caras de lo absoluto. A cada momento, la crítica se toca con la metafísica.

Cada siglo, cada pueblo, poseen su expresión y su moral. El gran artista será, en consecuencia, para el crítico razonable y apasionado, quien una, a la condición aquí requerida, la ingenuidad.

Charles Baudelaire

## Ocurrencias y Veredictos

### AL FIN ARTHOLA

Increible pero cierto: la exposición personal del escultor y pintor Aparicio Arthola al fin se dió en la Galería Práxis. Así a pesar de todos los atrasos y problemas burocráticos, las invitaciones por ejemplo se regaron un día antes (garantizando así que no llegara un solo comprador), la muestra del artista se llevo a cabo. Obviando los siempre pandos bastidores y marcos, podemos afirmar que la muestra fue una demostración de la calidad y audacia de este artista de la "nueva" generación. Más de 60 pinturas y diez esculturas llenaron las salas de Galería Práxis. Quizás demasiadas para ser exactos. Pero de todo este trabajo, realizado en el '92, fueron pocos los trabajos débiles (las multitudes por ejemplo, no solo se salían de lo artholesco, además eran decorativas, lo que ya es difícil de concebir en este artista). Privo en esta muestra el Arthola pintor (excelentes sus retratos de Dennis Núñez, de Mario la Bestia, de la Teresa y la Esther, de Julio y su novia, bueno su bodegón "La última media que se tomó el negro") sobre Arthola escultor. Aún así demostró ser uno de los escultores más eclécticos y atrevidos del medio (recordemos su candida escultura titulada "La Presidenta"). Felicitamos pues a Arthola y por que no, también a la nueva directiva de la UNAP, al fin hicieron algo.

RQ

### De Leon en Galería Josefina

Omar de Leon fue presentado nuevamente a los managuas. Esta vez lo hizo Galería Josefina con un rimbombante y falaz título: a saber "Retrospectiva de Omar de Leon". No es la primera vez que sucede. Repetimos: No se puede hacer una "Retrospectiva" en 9 mts cúbicos y mucho menos con algunos dibujos de las libretas de bocetos, cuatro óleos y dos acuarelas de un pintor. Retrospectiva implica estudio, investigación y muchísima obra para poder hacer un verdadero trabajo de selección. Pero en fin la exposición fué un éxito de público y también de ventas, lo que confirma que Josefina Duarte sigue siendo la mejor vendedora de cuadros de nuestro medio. Felicitaciones también.

FP



### PREMIO DE PINTURA FRANCISCO MORAZÁN

Convocado por el gobierno de Honduras el premio Fco. Morazán, se supone es uno de los eventos más importantes de la plástica hondureña. Este año se convocó a toda la comunidad de artistas centroamericanos, lo cual no deja de ser una agradable sorpresa. Lo decimos pues verdaderamente es importante relacionarnos y tener conocimiento de lo que se está haciendo en la plástica de nuestra región. La representación de Nicaragua esta bastante bien. Fueron Roger Perez de la Rocha, Dennis Nuñez y Aparicio Arthola. Decíamos lo de "supuestamente importante" pues pudimos darnos cuenta que los cuadros debieron ir sin tensar y que además no se contaba con presupuesto para catálogo. Esto no deja de sorprender cuando los premios son de (supuestamente) 10 y 5 mil dólares.

EO

### Próxima visita del Grupo BOCARACA

Como parte de la delegación Costarricense a las fiestas de décimo aniversario del Museo de Arte Contemporáneo Julio Cortázar llegará en el mes de diciembre el grupo de artistas plásticos BOCARACA. Bocaraca es actualmente la vanguardia de la plástica tica. Grupo de jóvenes encaminados en la senda de la experimentación plástica, aprovecharán su estadía para estudiar el espacio del Cortázar, donde próximamente tendrán una exposición de

grupo. Bienvenidos pues a la tierra de Darío y de Sandino.

### DIEZ PARA CORTAZAR

Este diciembre estará celebrando 10 años de existencia el Museo de Arte Contemporáneo Julio Cortázar. Nacido en 1979 de la entonces militante solidaridad internacional de los artista plásticos latinoamericanos (entre ellos Tomasello, Lam, Guayasain, Deira, Caballero, Seguí, Matta, etc. etc.) el museo ha venido poco a poco consolidandose como tal. Lastimosamente la dificultad presupuestaria no ha dejado de marcarlo y su proyección a nivel nacional e internacional se ha visto notablemente afectada. Para celebrar este décimo aniversario la dirección del Cortázar ha planificado tres magníficas exhibiciones de artes plásticas: Una selección de obras del pintor Leonel Vanegas; La exposición personal del trabajo experimental de María Gallo y una muestra colectiva titulada "El folklor en la Plástica Latinoamericana". De nuevo felicidades y a la recherche du temps perdu.

### BRAHMS E IMAGEN EN EL RIOS

Yo voy por Carola y por casualidad. Y la cosa no sale del todo mal. Al contrario sale bien. Brahms, uno de los pocos grupos con vitalidad y sentido de aventura, se une, aunque evidentemente de manera improvisada, al grupo de poetas Imagen. Los resultados, a pesar de lo desigual, fueron prometedores. Lo primero que llamo la atención fue el espíritu joven que se vive en la UCA. Allí en el Neysi Rios estaba una mara que verdaderamente estaba gozando de la lectura de poesía. Incluso daba la impresión que los poetas eran sus verdaderos héroes. No importaba mucho la calidad de la poesía. Los héroes leían y el pueblo aplaudía. Todo en la penumbra y en medio de nubes de incienso que ya tenían a la Patricia al borde del desmayo. Pero rico: El incienso y el happening Dgecía desigual en algún lado, pues evidentemente la fusión entre música y poesía jamás sucedió. Si se bajaba el volumen y entonces leían los lectores. Pero la idea es buena y dará excelentes resultados si se somete a un rigor más demandante. La

poesía de igual manera fue desigual. La hubo buena, regular y lamentablemente mala. Una poesía joven y extremadamente marcada por las ansias sexuales de este fin de siglo maldecido por la peste. Así las figuras de pepinos, bananos, vaginas, clítoris, fluidos y demás cosas sabrosas abundaron en la noche. Pero bueno habrá tiempo para todo y la existencia misma de Imagen, a pesar de haberse desbandado por enésima vez, está entre lo más saludable y provocador del momento.

RQ

**PORFI ORGANIZA SU SEGUNDA MUESTRA COLECTIVA DE WIYOS EN BARCELONA**

Aja. El versátil profesor, catedrático, pintor, arquitecto y curador Porfi Díaz García está organizando una nueva muestra de arte nicaragüense en España. Y eso que allí no se ahorcan perros ni perras con chorizos de Viena. Como era de esperarse Porfi está buscando una nueva remesa de Wiyos que reemplazen a los anteriores wiyos, pues estos últimos wiyos no quieren saber absolutamente nada ni de Barcelona ni de Chichigalpa. Para los wiyos interesados Porfi promete volver hacer las suyas. No habrá catálogos, ni reseñas, ni cuadros. Desde Artefacto les sugerimos a las nuevas víctimas que lleguen bien rasuraditos, especialmente en la parte de la nuca. No sería malo también llevar zepol o cofal para después del gran batazo de Porfi, que recientemente está buscando su ingreso como cuarto bate al equipo del Boer.

FP



Boanergues Cerrato



**LILIA PRADO**  
(2)

Sí no  
Fuera  
Por mi  
Buena salud  
Ya me habría  
Muerto





sol nocturno

O. G. REJLANDER: *The Evening Sun*, c. 1860

## *Destino*

Matamos lo que amamos. Lo demás  
no ha estado vivo nunca.

Ninguno está tan cerca. A ningún otro hiere  
un olvido, una ausencia, a veces menos.

Matamos lo que amamos. ¡Que cese ya esta asfixia  
de respirar con un pulmón ajeno!

El aire no es bastante  
para los dos. Y no basta la tierra  
para los cuerpos juntos  
y la ración de la esperanza es poca  
y el dolor no se puede compartir.

El hombre es animal de soledades,  
ciervo con una flecha en el ijar  
que huye y se desangra.

Ah, pero el odio, su fijeza insomne  
de pupilas de vidrio; su actitud  
que es a la vez reposo y amenaza.

El ciervo va a beber y en el agua aparece  
el reflejo de un tigre.

El ciervo bebe el agua y la imagen. Se vuelve  
- antes que lo devoren - (cómplice, fascinado)  
igual a su enemigo.

Damos la vida sólo a lo que odiamos.

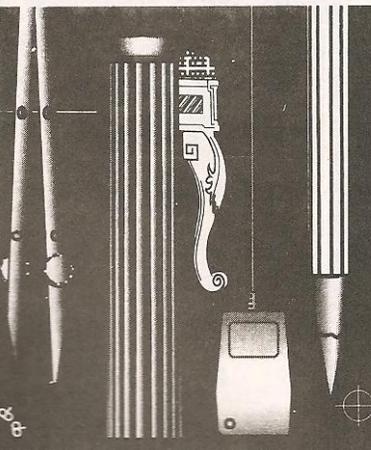
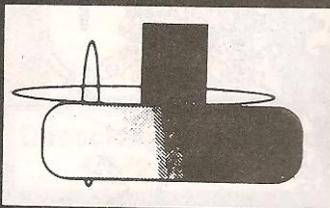
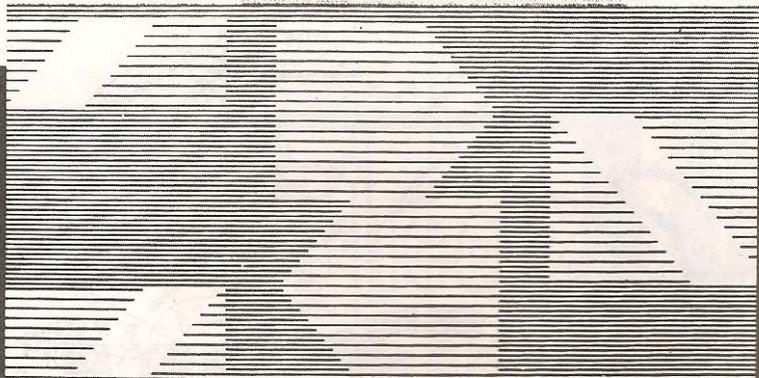
Rosario CASTELLANOS



Dina Redman

**Fin....**

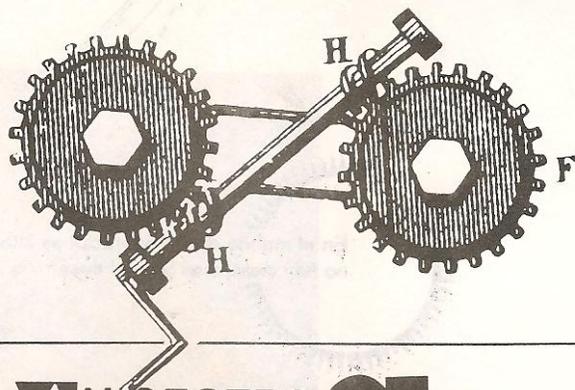
Teléfono: 784143



# multiformas

Artes Gráficas y Ediciones

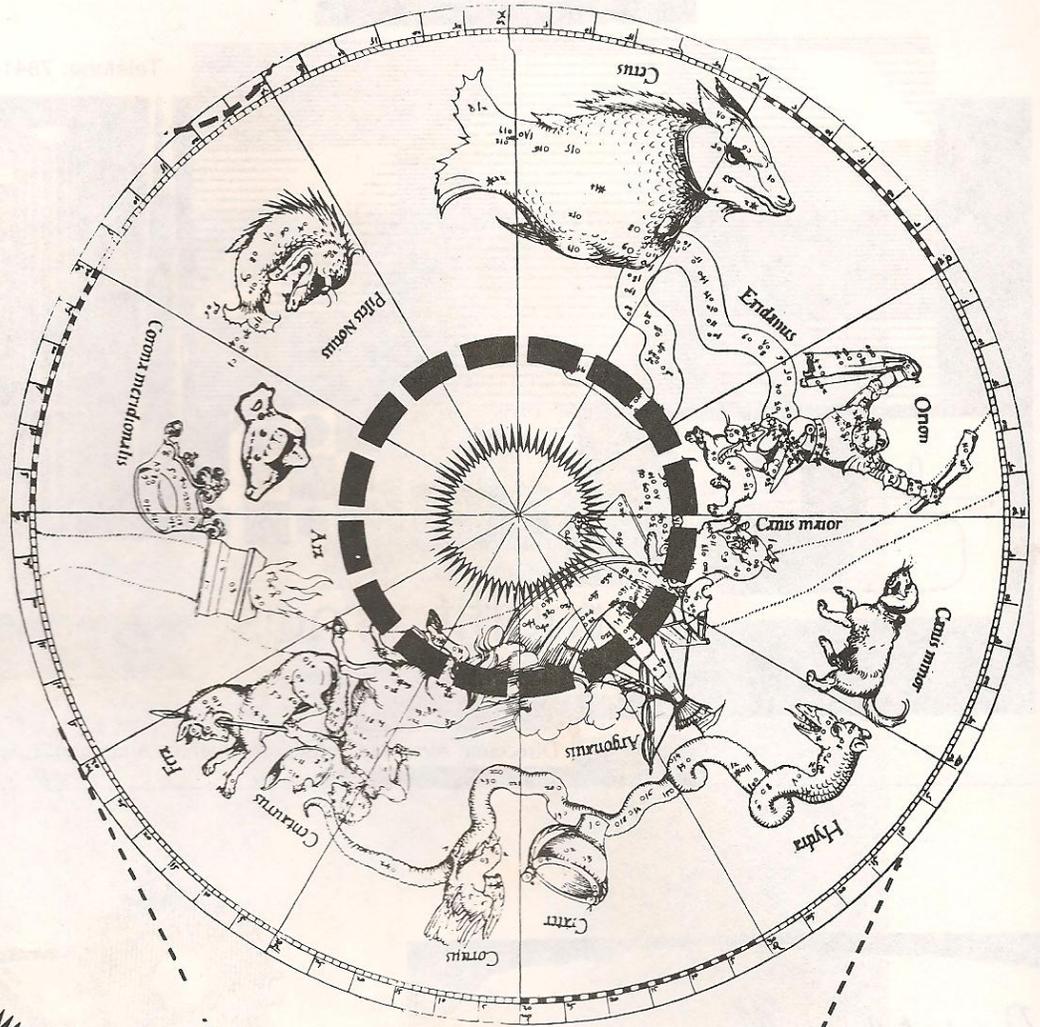
Dirección: Avenida Central, casa # 502 Altamira D'Este



VIDEOTEC **a**



dondé  
mirar es   
Placer



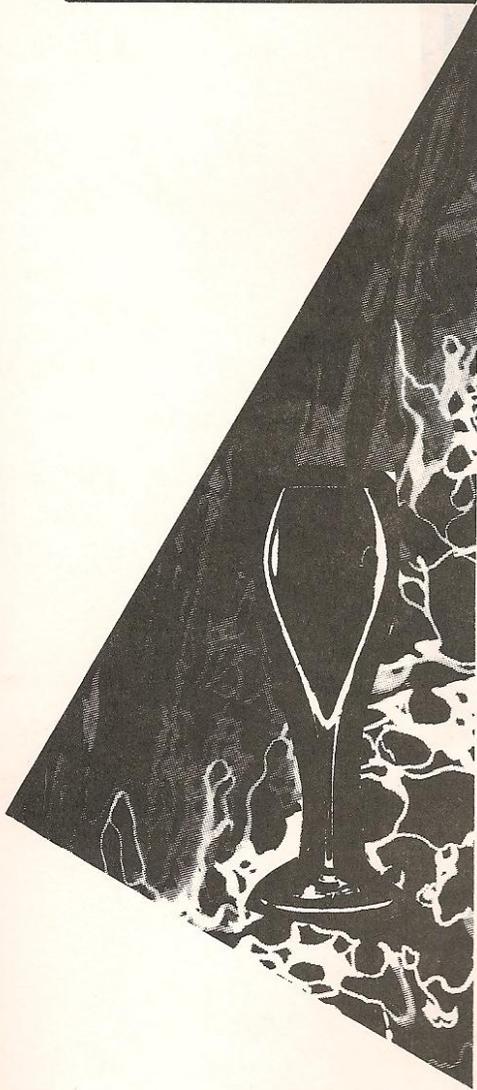
En el mundo de las operaciones internacionales  
no hay distancias para el desarrollo...



**Banco Nacional de Desarrollo**  
**Gerencia Internacional**

# SUPER-licor BOLONIA

Dirección: Del Portón del antiguo Hospital El Retiro  
1.1/2 c. arriba, junto a Universal Marítima



# S



# L

Tel: 666581



tu rubia con sabor

# ArteFacto # 4

Edición y diseño: Raúl Quintanilla Armijo

Producción: Juan Bautista Juárez



Ana Sengelmann

**Agradecimientos** Revista WANI (poemas June Beer)  
Revista ART NEXUS (Texto de Bélgica Rodríguez)  
Tito Chamorro  
Nerhy Sánchez  
Lehman Colleague ART Gallery  
(textos de Ronrd Christ)

Zona Cultural Autónoma de Nicaragua

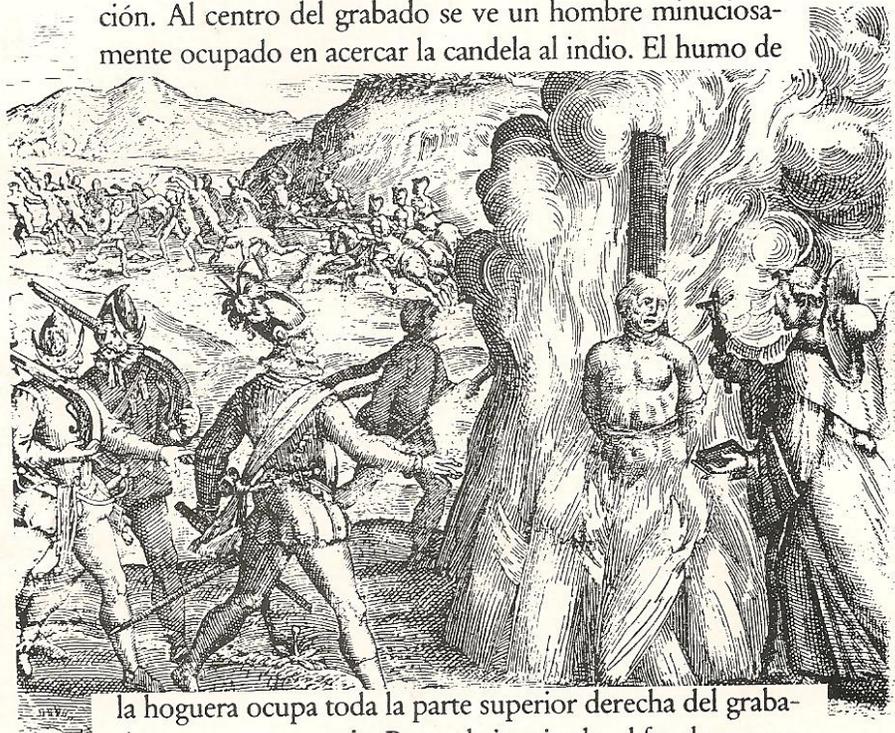
Teléfonos: 660072 - 41777

**Esta Revista es Grátis**

**Edición:** 1000 números



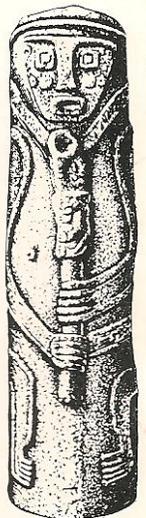
EN EL GRABADO SE VE LA EJECUCIÓN, más bién el suplicio; de un jefe indio. Está atado a un poste a la derecha. Las llamas comienzan ya a cubrir la paja al pie del poste. A su lado, un padre franciscano, con su sombrero de teja echado sobre la espalda, se le acerca. Tiene un libro -un misal o una biblia- en una mano y en la otra lleva un crucifijo. El cura se acerca al indio con algún miedo, ya que un indio amarrado siempre da más miedo que un indio suelto: quizá porque pueda soltarse. Está todavía tratando de convertirlo a la fe cristiana. A la izquierda del grabado hay un grupo de conquistadores, de armadura de hierro, con arcabuces en las manos y espadas en ristre, mirando la ejecución. Al centro del grabado se ve un hombre minuciosamente ocupado en acercar la candela al indio. El humo de



Cabrera Infante

la hoguera ocupa toda la parte superior derecha del grabado y ya no se ve nada. Pero a la izquierda, al fondo, se ven varios conquistadores a caballo persiguiendo a una indiada semidesnuda -que huye veloz hacia los bordes del grabado.

La leyenda dice que el cura se acercó más al indio y le propuso ir al cielo. El jefe indio entendía poco español pero comprendió lo suficiente y sabía lo bastante como para preguntar: "Y los españoles, ¿también ir al cielo?" "Sí, hijo", dijo el buen padre por entre el humo acre y el calor, "los buenos españoles también van al cielo", con tono paternal y bondadoso. Entonces el indio elevó su altiva cabeza de cacique, el largo pelo negro grasiento atado detrás de las orejas, su perfil aguileño todavía visible en las etiquetas de las botellas de cerveza que llevan su nombre, y dijo con calma, hablando por entre las llamas: "Mejor yo no ir al cielo, mejor yo ir al infierno".



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