

ArteFacto

6

Revista de Arte y Cultura





CONTENIDO

Portada

Juan Bautista Juárez

Editorial (como siempre brodersito)
¡Como siempre brodersito!

Torres - García voltea el mapa
Raúl Quintanilla Armijo

Poesía
Milagros Terán

Portrait
Gertrude Kasebier

Pinturas Campesinas de Nicaragua en Dinamarca
Peter Ludvigsen

Bañistas varias
Renoir

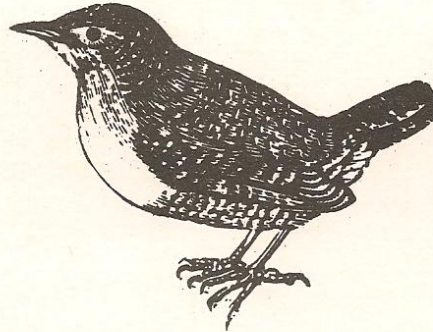
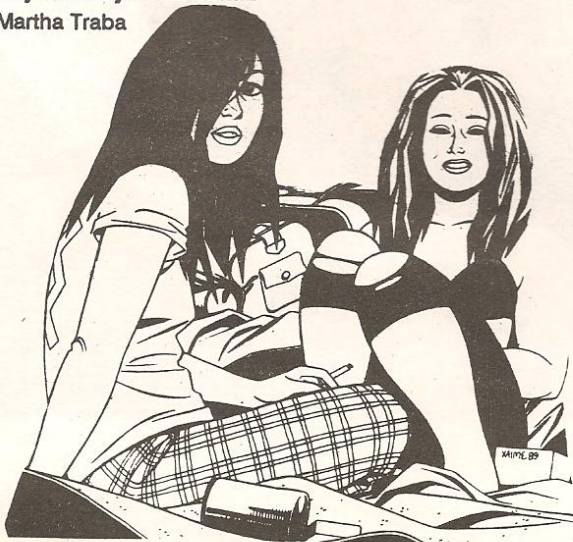
Pierre Auguste Renoir (1841 - 1919)
Carlos Martínez Rivas

Memorias de Ciego: El autorretrato y otras ruinas
Jaques Derrida

Todos los Imbéciles
Charles Baudelaire

Poesía
Tania Excálibur Montenegro

Soy tu mar y en mi confía
Martha Traba



Subyugados
Tito Chamorro

Vicente en el sol del trópico
Bayardo Gámez

des vignetts
Carlos Martínez Rivas

Falsos bíblicos
Oscar Rodríguez

Corazones
Nora Muchnik

¿Que se hace a la hora de morir, Tina Modotti ?
Elena Poniatowska

Anverso y reverso
David Ocón

Urna Votiva
Carlos Martínez Rivas

Arte Bienal
Patricio Muñoz Vega

Patio de Tarde
Julio Cortázar

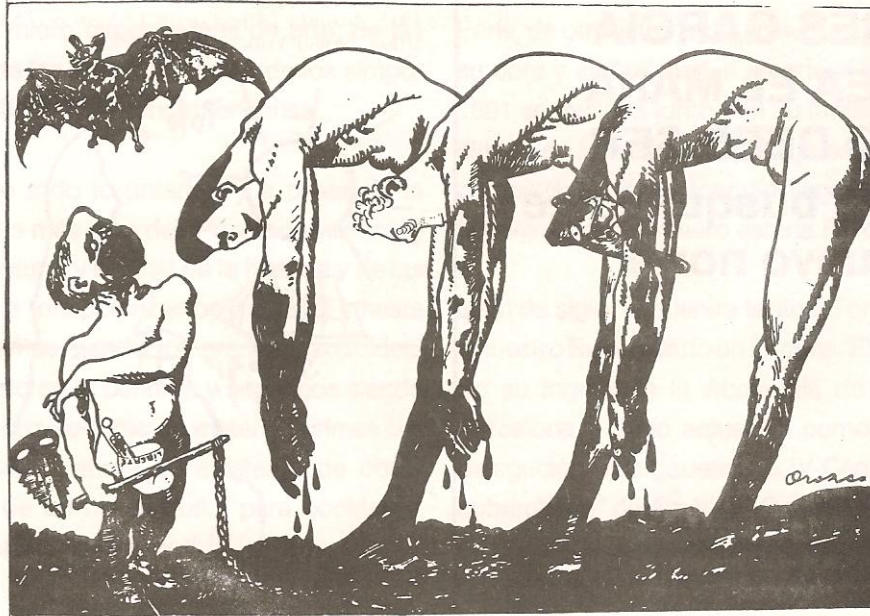
Lavado de ropa
Octavio Robleto

Entre Pulgones
Dennis Nuñez

Ocurrencias y veredictos

Foto portada
Donal Gaitán

NUEVAMENTE DE ESPALDAS



...¿Me seguiréis...?
...¡Hasta la ignominia, señor!

¡Como siempre Brodercito! hubiera dicho el cuidador de algún parqueo. Y de alguna manera tendría la razón. Ahora a tres años de "Nuevo gobierno democrático" finalmente ha transcurrido el tiempo suficiente para hacer una aproximación de definición del "nuevo" sector Cultura (con C). Claramente se ven ahora dos situaciones concretas y concomitantes, mas dos ipegües no tan dulces. Por un lado llevo la "concertación" al campo de los cisnes y veladas donde fue recibida con bombos y platillos y con platillos y guaspirolazos de Black Label por casi toda "nuestra" intelectualidad. El hecho a pesar de los pesares no debe de pasar a la ligera pues de hecho esta feliz concertación entre las élites (pronúnciese Elits) de "izquierda y derecha (y viceversa) de "nuestra" cultura no es más que "sólo la puntita" del iceberg que analizara al pueblo de Nicaragua.

Hablamos por supuesto de la concertación "nacional" entre la burguesía tradicional (que alegremente ha resumido sus momentaneamente perdidas cuotas de poder) y la nueva burguesía sandinista (que igual de alegres y sin "cansarse" -algo les quedo de gritar tanta consigna- enarbolan sus legítimos y relucientes títulos de propiedad). Que los intereses económicos y pragmáticos prevalezcan sobre sus divergencias políticas e ideológicas es solo cosa de tiempo. Para muestra el botón cultural.

Por el otro lado se ha dado el abandono total y absoluto de todo programa encaminado al desarrollo de la cultura popular. Todo aquella guasa de "masificación y democratización" de la cultura está out y por regla además. Y no están tan perdidas "nuestras autoridades de kool-tura en este sentido pues cultura popular implica organización y conciencia popular y claro chivissisísima, así que conformémonos con lo folkórico. Los ipegües, como dijimos, amargos.

Por un lado se ha dado y se sigue dando cada vez con mayor vigor y entusiasmo la participación "masiva" de una gran mayoría de los artistas al nuevo proyecto cultural "democrático". Poco importa que el mismo y ellos estén de nuevo a las espaldas del pueblo. Pero en fin el papel de juglares de la burguesía les ha sentado bien y una nueva era de co-producciones kool-turales, generalmente mediocres y paquianas, ha surgido para la alegría de "todos".

El otro ipegüe es cortesía de la vanguardia y está engarzado coitalmente al abandono de la cultura mencionado anteriormente. Así a pesar de tener las posibilidades económicas y materiales su único apoyo al desarrollo de la cultura se limita, apartando el proyecto concertante de centro y uno que otro proyecto de proyección personal en vistas de la elecciones del 96 a impulsar certámenes de belleza y otras banalidades mas. Vivan pues las Misses y paz a los restos del DAP cultural. ¿Y el pueblo? No tan bien, gracias.

Ese montón de agarralavaras, que algún día llenaron con esperanzas las plazas y las fronteras de la revolución y hasta la vanidad de más de un comanche, ahora llena las casillas de porcentajes de desempleo, pobreza extrema, criminalidad y desesperanza de índices económicos fácilmente convertibles en irrisorios temas de agenda. Ante esta "simpática y divertida" situación, avalada por el aparato crítico del nuevo status quo, quedan solamente los márgenes. La periferia asumida concientemente a pesar de su dulce y agrio olor a harakiri. De allí y desde allí nuestro papel de francotiradores con las municiones contadas.

TORRES-GARCIA VOLTEA EL MAPA COMO DEBE SER O Hacia la búsqueda de un nuevo norte

a Xavier Peñalba
rememorando aquellas
premonitorias cajas de fosforo

Raúl Quintanilla Armijo

I De Posmodernismos y Mapas Invertidos

La actual revalorización, por no decir apropiación, EEUUrocéntrica de Torres-García, y porque no, de todo el arte latinoamericano, no deja de ser, a pesar de lo justa y más que tardía, *sospechosa*.

Toda esa algarabía y jolgorio ante el "descubrimiento" del llamado *Otro*, de ese "otro" tan importante para la justificación y potabilización del nuevo "ismo", no es más que un *simulacro* metido de lleno y a fondo en la dinámica neo-liberal de finales de siglo. Ambos, "descubridores" y "recién descubiertos" a quinientos años, avalan acríticamente esa Posmodernidad putativa que aspira a una supuesta heterogeneidad y democratización global. Todo, claro está y por supuesto, dentro de los marcos dorados y escatológicos de un modelo económico de homogeneidad capitalista. No nos enredemos. Para muestra un botón: los años noventa y especialmente ese 1992 tan cargado de connotaciones históricas, de hiper-publicidad y de falsos mea culpas, fue un buen año para la comercialización y venta del "arte y la cultura

13.º Joaquín Torres-García. *El Norte es el Sur*. Legado del artista, Nueva York.

ESCUELA DEL SUR

PUBLICACION DEL TALLER
TORRES - GARCIA
MONTEVIDEO URUGUAY

latinoamericana." Fue, recordemos, el año de los 2.970.000 dólares por la "Vendedora de Flores" de Diego Rivera; de los 2.420.000 dólares por el "Valle de México" de José María Velasco; del 1.650.000 por el "Autorretrato con Pelo Suelto" de Frida; de los 962.500 dólares por el "Retrato de Olga" de Tamayo de los 166.000 dólares por la "Floresta Tropical I" de Armando Morales, quien solamente dos años antes cotizaba su "Escena Lacustre" en 66.000 dólares. Incluso el mismo Torres-García, un virtual "desconocido" en las arenas de Christies y Sothebys, no anduvo tan mal, logrando los 286.000 dólares con su atípico "Ritmo con oblicuas Blanco y Negro". Fue, pues, y seguramente será difícil volver a igualarlo, el año de los records en las casas de subastas. El año

de las macro y micro exposiciones de arte, de las publicaciones, de las investigaciones, de los simposios y de las bibliografías latinoamericanas.

Pero a pesar de todo lo anterior, y a pesar de la Posmodernidad o más bien del "Posmodernismo"; y a pesar de Fukuyama y su final de la historia y de las ideologías y de la "despolarización" mundial y hasta provincial, seguimos siendo los grandes excluidos, seguimos estando en la periferia y seguimos siendo únicamente los proveedores de materias primas baratas, de postres y ahora de artistas y de obras exóticas llenas de un no se qué... para occidente. ¡"Viva pues el Realismo Mágico"!

Joaquín Torres-García propuso justo lo contrario. Eran entonces los tiempos de la Escuela del Sur, del legendario e inmerecidamente olvidado Taller Torres García (TTG). Era el año de 1943. Entonces el maestro uruguayo volteó el mapa de América y al hacerlo redefinió nuestra geografía política. Necesitaba Torres-García, al igual que hoy nosotros, un nuevo norte. "Nuestro norte es el sur"- nos dice - "Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo"... Esta rectificación era necesaria; ahora sabemos dónde estamos." De allí su propuesta estética de liberación y renovación, propuesta contraria, claro está, al colonialismo mental, económico y político. La periferia se rebelaba pues y se hacía eje y norte del nuevo compás y del futuro. Era el inicio de un Posmodernismo excéntrico y universalista. Antes había sido ya Rubén Darío, verdadero iniciador de todo el discurso modernista y posmodernista.

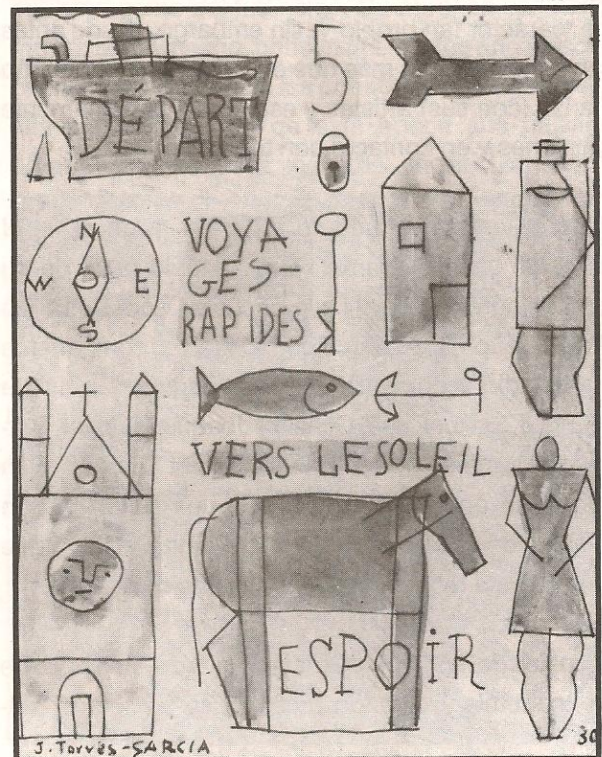
II

Tierras Solares Anteriores a París

Joaquín Torres-García nació en Montevideo, Uruguay el año de 1874. El mismo año de la primera exposición impresionista y cuatro años después de la muerte, en la rue de Faubourg Montmartre #16 en

París, de otro Raro uruguayo, que al igual que él, con su obra y actitud vital, marcaría el arte universal. En 1891 se traslada junto con su familia a Cataluña a la ciudad de Mataró. Se repetía pues la historia del otro compatriota. Pero Joaquín llegaría más tarde que Isidoro a París. Primero estaría Barcelona.

El fin de siglo encuentra tanto a Torres-García como a nuestro Rubén Darío en España. El primero buscando su ingreso a la Academia de Bellas Artes de Barcelona y Darío actuando como secretario de la delegación nicargauense al IV Centenario del "Descubrimiento" de América. Coincidirían luego en Barcelona a pesar de que ninguna referencia queda de algún encuentro fortuito. Visitaron sitios en común y vivieron una época crítica para la España Borbónica convertida repentinamente y para siempre en X-Imperio. "Estaba dolorosa y abatida la raza, agonizaba el país" - nos dice entonces el poeta. Y lo que agonizaba era el imperio colonial. Como quien dice a todo chanco le llega su sábado. Y el sábado de los gamberros fue en 1898 cuando los "búfalos de dientes de plata", que aun esperan su sábado, liquidaron los últimos vestigios del Imperio Español (Cuba,



Joaquín Torres-García Watercolor on Paper, 1930



Puerto Rico, Filipinas y Guam). Mas no todo era dolor y agonía en ese fin de siglo. También estaba el alma indomable del pueblo catalán. Y Rubén Darío siente y nos transmite aquella "mina de energía... (aquel) vasto yacimiento de fuerza"...."aquel viento moderno que trae algo de porvenir..". (aquella) "evolución...que constituye lo que se dice propiamente el pensamiento moderno o nuevo y que ha tenido en Barcelona su aparición y su triunfo más que en ningún otro punto de la península". La Barcelona de fin de siglo cautiva tanto a Darío como a Torres-García. Ciudad de "carácter tan propio y, sin embargo, desde antes tan universalizada más que europeizada", " Pequeño París...(con sus) artistas y escritores, genuinamente catalanes y en contacto con todo el mundo" .

Torres-García después de su breve estancia en el taller de Josep Vinardel, en el pueblo natal de su padre, ingresa en 1894 a la Escuela Oficial de Bellas Artes, La Lonja, de Barcelona. Entre sus compañeros de estudio y bohemia estaban Joaquím Mir, Isidre Nonnell, Xavier Gosé, Canals y Joaquim Sunyer. Perteneció también al Cercle Artistic Sant Luc. "El joven pintor se encuentra, pues, con una Barcelona en plena efervescencia modernista y una Cataluña que comienza a rehacer su identidad nacional" .

A finales del 95 Torres-García comienza a alejarse de la academia y cuando presenta su primera exhibi-

ción personal de dibujos y carteles en el salón del periódico "La Vanguardia" en 1897, está ya iniciado en la pintura moderna. Su arte está marcado durante esta época por figuras como Mucha, Steinlen, Toulouse, Lautrec y Casas, artistas todos ligados al cartel y al afiche tan en boga para finales del XIX. Recordemos que una de las primeras impresiones de Darío al llegar a Barcelona fue "aquella luminosa alegría de sus calles, enfloradas en una primavera de afiches". Si, en Barcelona "el arte decorativo alcanzaba notable vuelo" . Y Torres García

comenzaba a emplumar. Rubén Darío, sagaz crítico de arte, realiza entonces un estudio acerca del "arte de la reflexión", como él llamaba al arte del cartel y del afiche. Allí nuestro poeta nos abre su alma contagiada ya por el pre-rafaelismo inglés y nombres como los de Aubrey Beardsley, William Morris, Alfonso Mucha, Theophile Steinlen y los de los catalanes Ramón Casas y Santiago Rusiñol desfilan por la contundente crónica del panida nicaraguense.

En el año de 1900 Torres-García comienza a sentirse atraído por la obra de Pier Puvis de Chavannes, otro de los favoritos de Rubén Darío. El Clasicismo del maestro francés marca, pues, al pintor uruguayo, quien entonces inicia sus estudios del arte y la cultura greco-romana. Eran los tiempos del café "Els Quatre Gats". Aquel "remedo del Chat Noir de París", abierto por Pere Romeu, a quien Darío describe como " ...silencioso, gentilhombre cabaretier, ..pintor de cierto fuste...", . Allí en Quatre Gats se reúnen Torres-García, Nonnel, Mir, Sunyer, Rusiñol, Utrillo (el español), los escritores Eduardo Marquina y Luis Zuleta, el arquitecto Josep Pijoan, Pablo (entonces Ruiz) Picasso, su amigo el trágico Casagemas y los hermanos Joan y Julio González. "La presencia en Barcelona de este elemento dinámico, abierto, vital y progresivo que es la taberna de Pere Romeu significa no sólo un aire renovador.... sino una auténtica plataforma de proyección del nutrido e innovador con-

junto de artistas jóvenes a los que apoya y orienta incondicionalmente". La culminación de esta primera etapa barcelonesa se da en 1901 cuando la revista "Pel e Ploma" destaca un artículo sobre el pintor y su obra. Acompañan sus dibujos, claramente influenciados por Puvis de Chavannes, los primeros textos teóricos de Torres García.

Para 1904 y 1905, después de la importante visita a las cuevas de Altamira, encontramos a Joaquín trabajando en colaboración con el arquitecto y alquimista catalán Antoni Gaudí. Diseña para él parte de los vitrales de la Sagrada Familia de Barcelona y de la Catedral de Palma de Mallorca. En los años siguientes lo envuelve una urgencia muralística y así, a la par de su obra de caballete, realiza entre otros, los murales al fresco para la Capilla del Sacramento en la Iglesia de San Agustín en Barcelona, los del ábside de la Divina Pastora en Sarrià y los del despacho del Municipio de Barcelona. Lamentablemente, lo único que se conserva de ellos son bocetos y estudios preliminares, ya que en la Barcelona de entonces, al igual que en la Managua de ahora, también habían mentalidades pre-paleolíticas y vandálicas cobijadas por la inmunidad gubernamental.

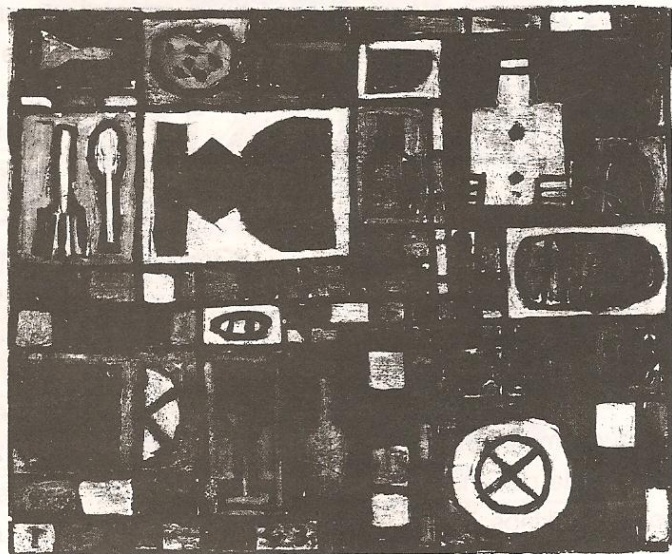
III

Manolita y Los Consejos de Joan

Una noche cualquiera, entre "jóvenes melencidos, corbatas mil ochocientos treinta... y bocks circulando", en los Quatre Gats, Joan González, hermano del escultor, y amigo íntimo de Joaquín, le dijo así: "Usted es ahora artista sólo en parte. Cuando haya pasado por todo aquello que ahora cree poder evitar, lo será del todo. La verdad que, según dicen, es lo único que falta a sus obras, la encontrará precisamente viajando por el mundo. Viajando por el mundo y viajándolo mucho encontrará la energía y la delicadeza de las cosas; haciéndose libre conocerá la libertad, y luchando la lucha, y amando el amor". El futuro le daría la razón.

Así, en 1910, tras conocer el amor, amando a Manolita Piña de Rubies, abandona su puesto en la Escola Mont d'Or de Barcelona e inicia con su esposa el periplo que lo llevara a Bélgica, donde pinta el cielo raso del pabellón del Uruguay en la Exposición Universal de Bruselas (1910); a París; a Suiza; a Italia (1912) donde conoce y trata a Giotto, Gaddi, Massaccio, Ghirlandaio y al divino Fra Angélico, y de regreso a Barcelona, donde pinta los murales del Salón de San Jorge (1913-15) y publica "Notes sobre Art" su primer libro de teoría del Arte. Ya en su obra, expuesta en la Galería Dalmau en Barcelona y cuyo catálogo fue escrito por Eugenio d'Ors (Xenius), el acento neoclásico -mediterráneo "novecentista" comienza a dar lugar a las composiciones estructuradas en base a la intersección de líneas verticales y horizontales, anunciando así su ulterior destino plástico.

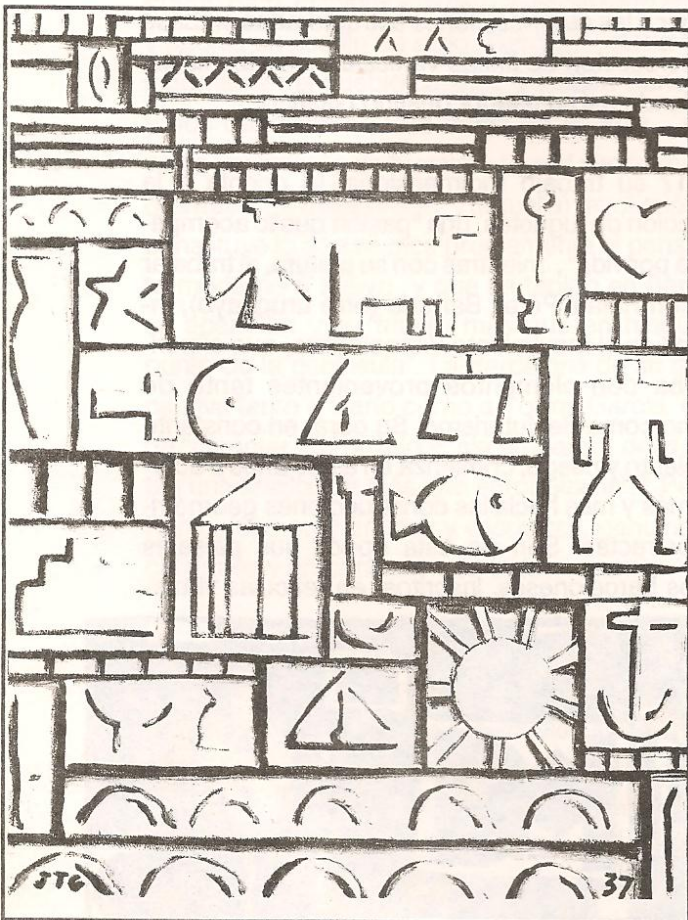
En 1917 su trabajo tridimensional lo orienta a la producción de juguetes, una "pasión que le acompañara de por vida", mientras con su pintura, al trabajar junto con Rafael Pérez Barrada (otro uruguayo), incursiona en el movimiento Vibracionista, que experimentaba con elementos provenientes tanto de cubismo como del futurismo. Su obra, en constante movimiento y riesgo, comienza en estos años a acercarse más y más hacia las construcciones geométricas abstractas. Son de esta época sus paisajes urbanos barceloneses, inscritos en retículas virtua-



Estructura con Objetos Esquemáticos, 1943

les formadas por las horizontales y verticales de las calles, ventanas, puertas y árboles.

En 1920 viaja brevemente a Bilbao y luego a París, donde convive con Joan Miro, Hans Arp, David Alfaro Siqueiros y con Picasso quien promete ayudarlo, pero no cumple, y desde donde se embarca hacia Nueva York. Allí el encuentro con la gran ciudad y su dinámica capitalista. Y allí también el encuentro con Marcel Duchamp, Katherine Dreier, Morris Kantor y Stuart Davis, con quien realiza una exposición apoyado por Isabelle Whitney. Es el tiempo de sus afortunados libritos de bocetos y apuntes, verdaderas joyas del dibujo a mano alzada, que capturan el alma



febril de la gran metrópolis. Es también el tiempo de sus primeras esculturas-construcciones en madera, parientes cercanas de sus queridos juguetes que infructuosamente trataba entonces de industrializar. Después de dos intensos, difíciles y provechosos años neuyorkinos, Torres-García alista sus maritales

y regresa a Europa. Se traslada primero a Livorno en Italia y luego en 1924 a Villefranche-sur-Mer en Francia.

IV

Un Parentesis y Paris

(Entre puerto y puerto y palmazón y sin sabor, estuvieron, estemos claros, las sábanas limpias, las caricias y el amor eterno de Manuela por Joaquín y viceversa. Y como si esto fuera poco, tres gardeles, Ifigenia, Olimpia y Augusto, todos amados, todos amantes y todos, con el tiempo, artistas.)

Paris "era la ciudad del Arte, de la Belleza, y de la Gloria"-había dicho Darío. Torres-García iniciaba pues la conquista de la Gran Ciudad. Ayudándolo estaría Julio González, quien lo presenta a Edgar Varese y a Luis Fernández, y quien lo lleva además por un viacrucis medieval a través de todas las iglesias góticas y románicas en busca de la proporción áurea. En 1926 realiza su primera exposición personal parisina y dos años después en 1928 organiza, en la Galerie Marck, la exposición de los "Rechazados al Salón de Automne". En esa exposición Torres-García conoció a Van Doesburg. A partir de entonces se alimentará su obra de dos grandes corrientes: La abstracción de la vanguardia europea y el legado artístico precolombino. La primera la confronta con la obra y las teorías de Theo Van Doesburg y de Piet Mondrian, gestores ambos del movimiento neo-plasticista holandés y propugnadores de una estética geométrica pura no anecdótica. La segunda, el encuentro con sus raíces suramericanas precolombinas (Nazca, Chavin, Inca), paradójicamente, también ocurre en París, en el Museo del Hombre, donde entre miles de objetos robados por los europeos a sus verdaderos y legítimos dueños, Torres-García comprende la relación entre aquel arte geométrico y geometrizable de nuestros antepasados americanos y el arte de la vanguardia europea constructivista. Estaba ahora claro, las culturas indoamericanas tenían el mismo nivel estético

co y de abstracción y por ende teórico de las culturas europeas del siglo XX.

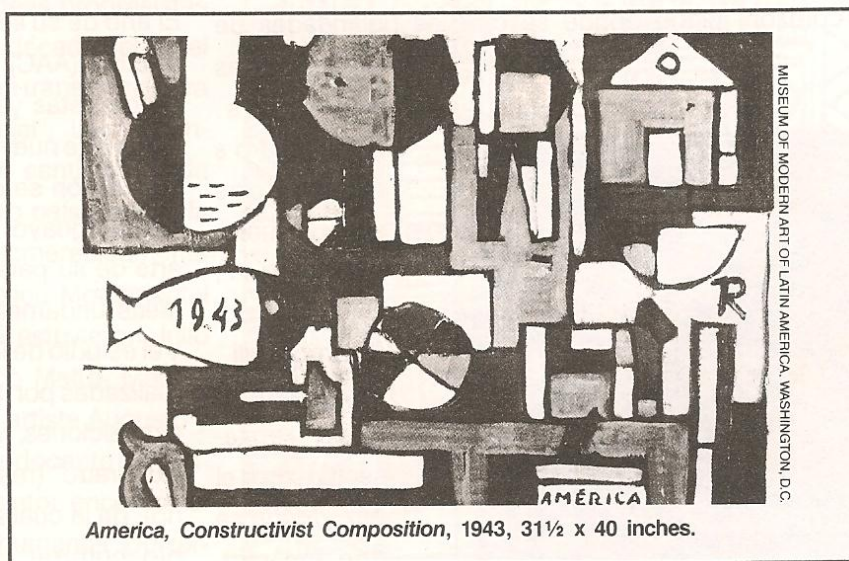
En el acelerado de aquel París de Fiesta de los años 20 y 30, Torres García no se pone lento. Más bien agarra un speed alucinante y ya para 1929, junto con el poeta belga Michel Seuphor funda el grupo *Cercle et Carre*, donde se aglutinan los más importantes artistas abstractos del momento. Su fin: combatir el avance "reaccionario" del movimiento surrealista. Miembros del efímero, pero vaya que fundamental grupo de abstraccionistas fueron, entre otros: Piet Mondrian, Hans Arp, Sophie Tauber-Arp, Le Corbusier, Amade Ozenfant, Vasilio Kandinsky, Stella, Baumeister, German Cueto, Kurt Schwitters, Fernand Leger, Van Doesburg, Nickolas Pevsner y el propio Torres-García. A pesar de la aparente heterogeneidad del grupo, existía un nexo vital, como acertadamente lo señala Bélgica Rodríguez, que los unía: la búsqueda de un "arte riguroso y estructural que contrastaba con el arte instintivo, indefinido y visionario (léase surrealismo) que entonces se ponía de moda en París"....Es decir, propugnaban por un arte cuya preocupación esencial "era el problema plástico en sí y cuyas preferencias eran por lo constructivo y lo geométrico". Pronto *Cercle et Carre* crecía a más de 80 miembros. Juntos realizaron la importante "Premiere Exposition Internationale du Groupe Cercle et Carre" en la Galería 23 de París y juntos, pero no revueltos, también realizaron y publicaron la revista mensual homónima. De "*Cercle et Carre*", la revista, salieron sólo tres números. Poco después vendría la separación del grupo. Habían durado escasamente un año, pero en ese tiempo habían marcado hondamente el decurso de la historia del arte moderno. La cabanga ante la pérdida del Círculo y su Cuadrado la asumió Torres García

trabajando. Pocos meses después ya estaba organizando la primera exposición del Grupo Latinoamericano de París, donde participan Carlos Mérida, José Clemente Orozco, Diego Rivera, German Cueto, Agustín Lazo, Del Prete, Forner, Lola Velásquez, Pedro Figari y Joaquín Torres García. Como si esto fuera poco, a finales de 1931 participa activamente en la fundación del grupo internacional "Abstracción-Creación", grupo instrumental para vincular la abstracción de los años 20 con el trabajo de los informalistas de post-guerra.

V

El Universalismo Constructivo

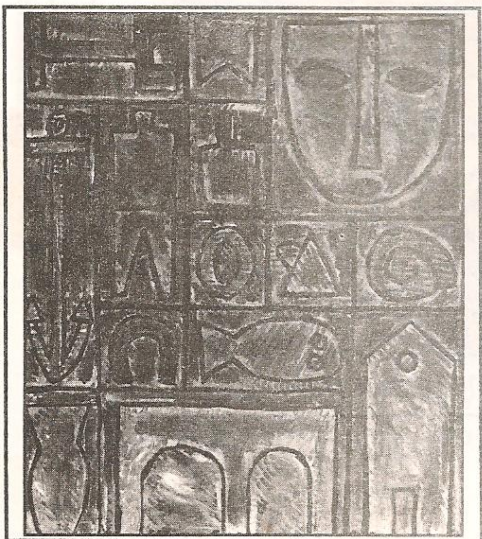
En el año de 1926 Torres-García desarrolla su teoría del Universalismo Constructivo. Esta, esquematizando un poco, podría ser descrita como el uso de estructuras y retículas áureas y principios constructivistas para ordenar una amplia serie de símbolos y arquetipos universales. Símbolos propios y apropiados. Símbolos de origen primigenio, enraizados en las culturas precolombinas, africanas, greco-latinas, antiguas y modernas, "el signo tradición del hombre abstracto" como diría el propio artista. El símbolo y el signo geométrico revisitados, por la mirada del pintor. "Traza entonces" - nos recuerda Dawn Ades- "la



America, Constructivist Composition, 1943, 31½ x 40 inches.

génesis y evolución de los diferentes modos de representación".

Torres-García integraba pues, a su filosofía humanista del Universalismo, los principios del cubismo, del neoplasticismo y del surrealismo. Era su creencia que para "realizar un arte completo debemos apoyarnos en estos tres movimientos" y luego categórico nos dice: "Eso es lo que yo he hecho". Estos principios anclados en la tradición de la vanguardia europea, Torres-García los revitaliza con la yuxtaposición de su universal y primigenio alfabeto visual formado por símbolos y signos de las culturas más diversas en tiempo y espacio. Este legado de arquetipos universales, recordemos, le proporcionó una fuente única de formas, diseños y diagramas de color que sustentaron teórica y conceptualmente su propuesta estética. Los símbolos y pictogramas de Torres-García permiten una interacción mágico-mística del espectador, sea de donde sea, concepción esta coincidente con la mantenida por el artista, quien consideraba al "arte de expresión geométrica como un ritual, como algo sagrado". El mismo Torres-García nos explica la concepción de su universo de signos. Un universo dividido en tres planos: el *intelectual* representado en la figura del triángulo y poseedor de los símbolos matemáticos y geométricos (p/e el reloj y la estrella); el *magnético* representado por la figura del corazón, plano donde se dan las polaridades de



símbolos y las simetrías. Símbolos magnéticos son p/e hombre-mujer, sol-luna y corazón-cuchillo; y el plano físico, representado por el pez, donde se dan los símbolos vegeta-

les, animales y minerales.

VI

El Retorno y La Escuela del Sur

Algo sucede en París y el año de 1934, tras una breve estadía en su querida Barcelona donde introduce, a través de la formación del grupo Arte Constructivo, la idea constructivista, Torres-García y su familia regresan a Montevideo. Resulta curioso observar cómo, en los pocos libros y diccionarios de arte en que aparece mencionado el pintor, esta fecha aparece como el fin de su carrera artística. Hasta allí llegan las referencias. Nada se menciona generalmente de lo ocurrido en la última década y media de su vida en América Latina. Es como si su aporte, generalmente visto como "secundario", hubiese acabado al salir de Europa. Una vez más la visión eurocéntrica de la mayoría de los historiadores de arte desvirtúa la historia. Ocurre realmente todo lo contrario: al llegar a Montevideo comienza el período más fecundo de su vida artística. Es acá, en América Latina, donde el pintor consolida su ideología artística y filosófica. Es acá, donde, finalmente, obtiene el distanciamiento crítico con Europa, pudiendo de esta manera sintetizar y fundamentar su teoría y praxis artístico-ética del Constructivismo Indoamericano Universalista.

El año de su llegada funda la Asociación Arte Constructivo (AAC). Esta reúne a un grupo de artistas progresistas ya establecidos que apoyaban la idea de un arte nuevo y singular para América Latina. Esta asociación se convirtió pronto en la vanguardia del arte uruguayo. Su propuesta para la renovación del arte de su país se basó en la aplicación de las dos ideas fundamentales del maestro: El Constructivismo y el estudio de lo Precolombino. Entre las actividades realizadas por la asociación, estuvieron sus múltiples exposiciones, la publicación de la revista "Círculo y Cuadrado" (reencarnación del Cercle et Carré parisino), de la cual aparecieron 10 números, el intercambio cultural con la vanguardia europea, y las innumerables manifestaciones, luchas en contra de

la oficialista reacción cultural y manifiestos en defensa del arte moderno. La AAC fue realmente semilla del posterior e influyente Taller Torres-García.

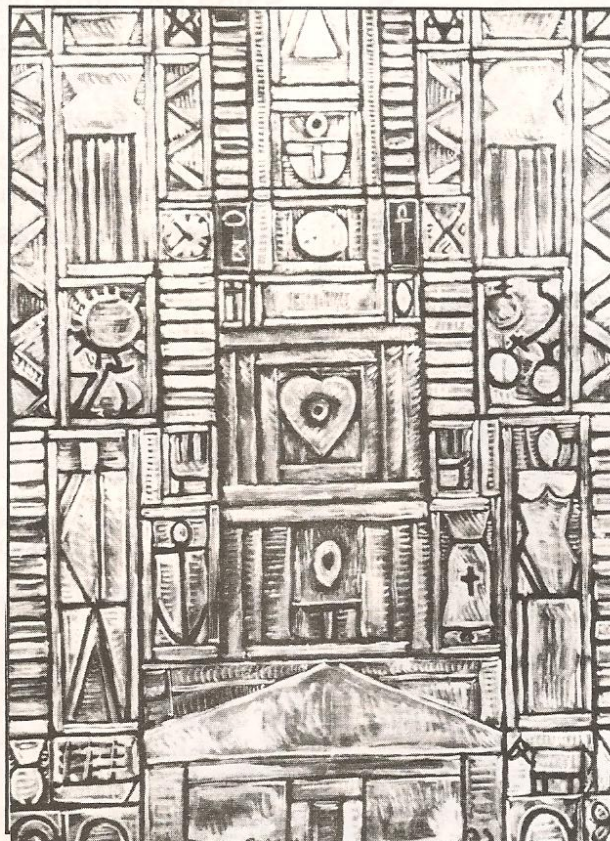
En 1938 Joaquín Torres-García realiza su Monumento Cósmico en el Parque Rodó de Montevideo. La obra será la culminación de la etapa americana del artista. Basada conceptualmente en la Puerta del Sol de Tihuanaco, el Monumento Cósmico está compuesto por una pared trabajada en bajos relieves, organizados sobre la superficie de granito uruguayo. Los símbolos y signos característicos de Torres-García toman vida y movimiento. Allí están el sol, la luna, la escalera, el ancla, los corazones, el hombre y la mujer. Símbolos personales e universales. Sobre el muro, los volúmenes geométricos primarios: el cubo, la esfera, y la pirámide. Las lecturas equívocas y múltiples, formales y místicas, literales y filosóficas. Vicente Huidobro hizo la suya ya para 1940.

A principios de 1944 el artista realiza finalmente uno de sus grandes sueños; la formación del Taller Torres García. Desde sus inicios hasta su clausura en el año de 1962, el TTG fue una de las experiencias plásticas y didáctico-pedagógicas más importantes de América Latina. Basado tanto en las ideas integracionistas del Movimiento inglés Arts and Crafts de Ashbee y William Morris, como en los talleres gremiales del medievo y renacimiento y en las ideas progresistas de la Bauhaus y el Vchutemas de la década del 20, el TTG partía de la "creencia de la visión transformadora del artista y su responsabilidad social". Las influencias del mismo, pronto se dejaron sentir por toda América e incluso llegaron a nuestro país durante la década del 80 cuando se formó la inmerecidamente desaparecida Escuela de Arte Público Monumental D.A.S.. Entre los alumnos del TTG estuvieron Julio Alpuy, Gonzalo Fonseca, Francisco Matto, Manuel Pailós, José Gurvich y los hijos del artista Augusto y Horacio. Además de la amplia labor docente de Joaquín Torres-García en el TTG, el pintor encontró el tiempo para escribir y editar su monumental "Univer-

salismo Constructivo" (1.014 páginas), compilación de todas sus teorías artísticas.

Dos años después, con el TTG en pleno auge, Joaquín Torres-García publica otro de sus trascendentales manifiestos, "La Regla Abstracta" en donde prevé y visualiza el surgimiento de un arte poderoso y virgen en el Nuevo Mundo. Un arte alejado del "Babel Europeo". Un arte Americano.

Los últimos años de su vida, hasta el 49 cuando muere, Torres García los dedica al TTG y al desarrollo de ese arte nuevo, vigoroso y americano. Con ambos, su arte y su labor docente formativa, se convierte en uno de los propulsores del arte abstracto americano. Hoy su influencia ha trascendido a su país, y sólo conociendo su obra y filosofía se puede tener una cabal comprensión de los movimientos abstractos americanos. Torres-García está presente así en el movimiento MADI argentino, en los cinéticos de Venezuela y Argentina, en los Constructivistas de México, en los pictogramas de Adolph Gottlieb en Estados Unidos y en nuestro país en la obra "Indoamericana" de Santos Medina y Julio Quintero. ■





▪ RAIMUNDO ▪

Vamos a cambiar de realidades.
He descubierto un escenario perfecto.

A la izquierda un mundo raro,
indivisible.
A la derecha, árboles de otra época,
matices.
Al fondo está la fuerza,
la luz, la puerta sin abrir.

Salgo por entre las rendijas.
Brinco de inquietud,
me disfrazo de una plenitud inacabada,
todavía presente.

Aguardo las manos únicas,
las mentes nuevas
inconfundibles.

Milagros Terán

MORIR DE LEJOS

A Juan de la Cruz

**El anuncio de tu muerte
me llegó por teléfono
Chicoutimi lluvioso y frío
llenas las calles
de ángeles diferentes.**

**Llenó el silencio
mis pocos metros cuadrados
el corazón lo hallé
perdido
evocaciones de hace meses.**

**Te acordás cuándo le pusimos
al ángel mi fajón amarillo?**

**La Rivière Saguenay
divide en dos el pueblo,
Chicoutimi Nord et Chicoutimi Sud
yo estoy en la mitad del puente
y desde el mirador
de la Croix de Sainte Anne
te busco.**

**Ahora lloro
leyendo tu contestación
a mi tarjeta,
Quebec sin mí
n'est pas "une ville horrible",
son Managua y mi pecho
(sin tus ángeles
sobre sus tejados)
los que han quedado
desolados.**

**Chicoutimi, P.Q.
junio '87**



LAS MUECAS

El acomodo, el sueño, la puerta abierta.
La primera cana descubierta.
El mimo, el susurro del hombre,
el hambre, la sombra del adiós.
El gesto desabrido, la caricia torpe,
el sueño, el aburrimiento.

Tus ojos verdes mustios
sobre mi cuerpo lacerado.
El acomodo, el sueño,
la superficie tosca, la inclinación
tenue de la luz.

La culpa. El sonido del arrepentimiento.
La revisión interna. El verano triste,
tan triste y tan gris como el invierno.
Las aberraciones. El tambor de la espera,
el sueño, el aburrimiento.
Los intentos salados como lágrimas,
las muecas, el adiós.



Milagros Tejada



GERTRUDE KÄSEBIER: *Portrait (Miss N.)*, c. 1903

Pinturas campesinas de Nicaragua en Dinamarca

Peter Ludvigsen

El lago Nicaragua está situado en la parte meridional del país. A menos de treinta kilómetros de la costa, disperso en el lago, se encuentra un grupo de islillas que llaman de Solentiname. En las décadas del setenta y del ochenta estas islas contribuyeron a la historia de América Latina de la manera más insólita. Hasta entonces, y a través de los siglos, la vida en las islas había transcurrido sin grandes cambios. Gracias a la naturaleza generosa y al clima tórrido, el machete y el pico bastaban a las familias para cultivar pequeñas parcelas en los claros de la selva virgen de las islas. La tierra da varias cosechas al año y en el mar se practica la pesca. Las islas cuentan con una población aproximada de dos mil habitantes. Nicaragua fue un dominio de la familia Somoza durante más de cuarenta años; pero por alguna razón desconocida la garra codiciosa del dictador no llegó nunca a Solentiname. Quizás pensaron que no valía la pena...

En 1967 llegó a las islas el primer sacerdote, el también poeta Ernesto Cardenal, hombre culto y de origen social elevado. El fue quien plantó el árbol de la sabiduría en Solentiname. Ernesto Cardenal y un amigo suyo de Costa Rica enseñaron a los campesinos de Solentiname a expresar su vida cotidiana por medio de la pintura, haciéndoles ver su existencia en las islas bajo una luz nueva, más disciplinada.

El comienzo, una calabaza hueca

En 1986, el Museo de los Trabajadores de Copenhague organizó una exposición sobre los pintores campesinos que había sido precedida por exposiciones del mismo tipo realizadas en diversos países de Europa Occidental y de Amé-

rica del Norte. La exposición del Museo de los Trabajadores fue financiada por el Movimiento Sindical Danés mientras que la recolección de las pinturas y otros preparativos de la exposición corrieron a cargo de ARTIF (Organización de los Trabajadores de Teatro), la Arbejdernes Kunstforening (Sociedad de Trabajadores de Arte) y el propio Arbejdemuseet (Museo de los Trabajadores) fundado en 1883 y uno de los primeros de su clase en el mundo.

En agosto de 1986 fuimos a Solentiname a recoger las pinturas. No fue fácil llegar hasta allí, porque la carretera entre Managua y San Carlos, capital de la provincia, había sido minada por los Contras, que operaban en la selva tropical, en la parte meridional del país. Hay una embarcación de pasajeros que casi todos los días hace la travesía desde San Carlos hasta Solentiname. De lejos las islas parecen todas iguales y dan la impresión de estar completamente cubiertas por la selva tropical, pero de cerca puede verse que en todas las islas hay chozas en las playas, a intervalos de doscientos o trescientos metros. Acercándonos más comprobaremos que casi todas las familias tienen dos chozas, una para vivir y la otra para cocinar. Estas últimas tienen un agujero en el techo para dar salida al humo. Cada choza está rodeada de bananos, mangos y maizales.

A su llegada, Ernesto Cardenal instaló en la isla principal, Mancarrón, allí se construyó una iglesia y cuando nosotros visitamos la isla en 1986 existía un centro cultural al lado de su casa. Las chozas son de adobe blanqueado y tienen la parte baja pintada de azul. Los niños habían pintado murales en

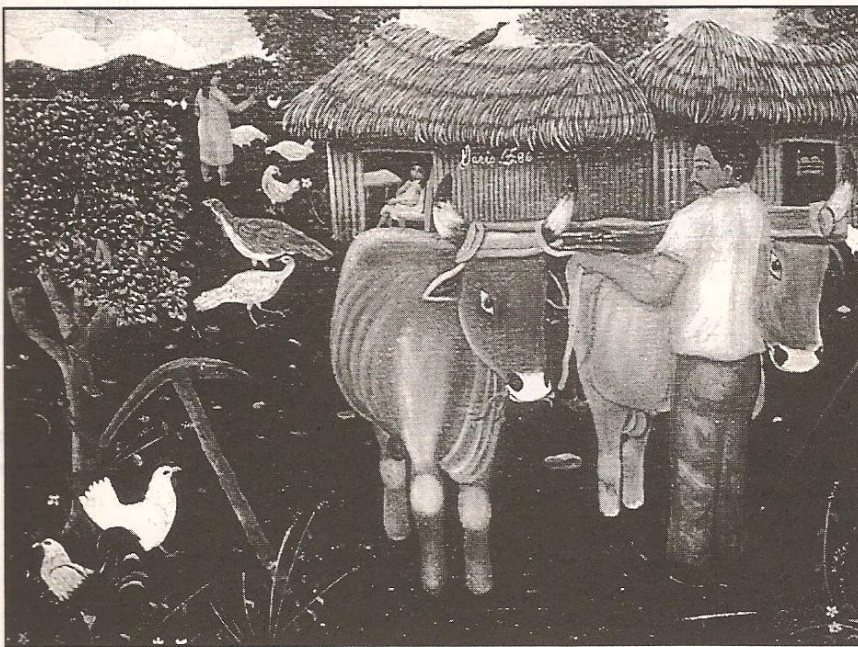
iglesia y la explosión de colores era una delicia. Lo mismo podía decirse de la plaza de la iglesia, donde se establecieron las cooperativas de Solentiname y donde los domingos se reunían los campesinos para hablar de la Biblia; allí vivió el amigo costarricense de Ernesto Cardenal que enseñó a los campesinos a pintar al óleo.

Cuando visitamos la isla en 1986, Marina Silva venía pintando desde hacía más de diez años y su arte había experimentado una transición que los artistas de Europa Occidental necesitaron varias generaciones para conseguir. Pero, dejémosla hablar a ella: "Todo comenzó con una calabaza ahuecada. En las islas tenemos pocas tradiciones culturales y una de ellas es la decoración de guacales (calabazas) que utilizamos como vasijas o tazas. Pero ahora que todo el mundo usa el plástico, esta actividad ha cesado. Ernesto llevaba poco tiempo en la isla

cuando reparó en una calabaza decorada en casa de Eduardo Arana. Ernesto facilitó a Eduardo los materiales necesarios para que pudiese pintar un cuadro. Eduardo tuvo dudas porque no sabía leer ni escribir, pero logró pintar un cuadro bastante bueno".

"Así es como empezó todo, cambiando nuestras vidas. Fue algo nuevo y absolutamente maravilloso, y para nosotros los campesinos fue como una resurrección espiritual. Antes, llevábamos una vida miserable, agobiados por el trabajo. No vivíamos, sólo existíamos, y nuestra actividad cotidiana era monótona y rutinaria, hecha de trabajo y nada más que trabajo. El marido estaba en el campo, la esposa se ocupaba del hogar y los hijos los ayudaban. Entonces, cuando cobramos conciencia de nosotros mismos a través de la pintura, aprendimos a mirar nuestro entorno con nuevos ojos".

"Habíamos sido inconscientes de la



Darío Zamora, La liberación del yugo.

Pinturas campesinas de Nicaragua en Dinamarca

Por Leonardo

belleza que nos rodeaba. Teníamos los ojos vendados, pero al descubrir el arte de pintar, descubrimos un nuevo mundo. Ahora la pintura forma parte de nuestra existencia. Por así decirlo, ahora se puede llamar vida a nuestra existencia”.

“Ernesto Cardenal no sólo nos dio a nosotros los campesinos el estímulo para pintar, sino que además fomentó la habilidad manual y artística de cada persona construyendo un pequeño taller para la talla en madera y la fabricación de cerámica, consiguiendo un telar y organizando más tarde un taller de poesía”.

“La vida habría continuado como había sido durante siglos, si Ernesto Cardenal no se hubiera establecido en

Solentiname. Teníamos talentos ocultos que desconocíamos porque nos mantenían en la ignorancia. Vivíamos aislados del mundo circundante”.

“En mi familia éramos once hijos y yo también he tenido once hijos. El mayor de ellos, Alejandro, hizo su primera pintura a los 17 años. Sus paisajes nos emocionaron a todos; admiramos en particular la esmerada pintura de las hojas, la reproducción minuciosa de las islas, los árboles y los animales.”

El mundo puede cambiarse

Olivia Guevara Silva empezó a pintar en 1976. Cuando hablamos con ella en 1986 vivía en lo que había sido un chalet burgués, en las afueras de Managua. Después de la revolución, Cardenal fue nombrado Ministro de Cultura de Nicaragua. Cuando los miembros de la Guardia Nacional de Somoza fueron encarcelados con vistas a su readaptación social, el nuevo ministro dispuso que Olivia se trasladase a Managua y se encargase de su educación para que las pinturas campesinas les enseñaran a ver la vida con nuevos ojos.

Olivia nos dijo en 1986: “Hoy día vivo en Managua. La esperanza nació en Solentiname; ahora toda Nicaragua es una esperanza, pero no por ello dejo de pintar mis islas, la belleza de Solentiname. Cuando veo cuadros en los que no figura el agua siento como si faltara algo. Lo mismo me ocurre con los pájaros de las islas, las garzas blancas y los cormoranes; los pájaros de Managua me parecen tan pequeños que no me dan ganas de pintarlos”.

“Ahora sólo pinto cuando tengo tiempo. Cuando terminé mi primera pintura me sentí feliz y realizada; pero pintar me hace vivir y me mantiene en

*El pintor campesino
Pablo Mayorga
trabajando.*

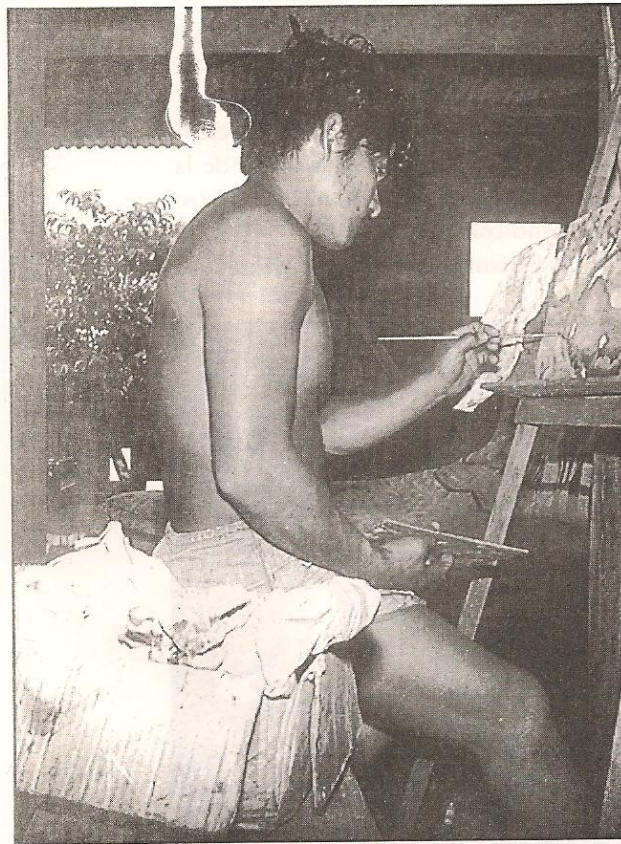


Foto del autor

paz conmigo misma. La guerra fue terrible. Lo fue la huida a Costa Rica, la disolución de la congregación, la destrucción de nuestra cooperativa y la muerte de mi hijo Donald. Pintar me ayudó a sobreponerme a todo”.

“Al comienzo, podía ver cómo mi hija Mariita pintaba, cómo mezclaba los colores. Le pregunté por qué mezclaba los colores en vez de aplicar el verde directamente del tubo. Me enseñó cómo mezclarlos. Mariita había descubierto la técnica a través de la experimentación. En mi casa todos pintaban. Mostrábamos las pinturas acabadas a Ernesto y las discutíamos: María enseñó a pintar a Gloria, Gloria enseñó a Marina y Marina enseñó a Miriam. Pablo Mayorga era un niño cuando comenzó a pintar. Carlos no empezó sino en 1976. Como es muy tímido e introvertido y no iba a la iglesia, nunca estaba presente cuando hablábamos de pintura. Empezó más tarde que nosotros, pero ahora algunos de los mejores cuadros son suyos”.

“Cuando todo marchaba bien y se abrían nuevas perspectivas para muchos de nosotros, un campesino descontento denunció al comandante de la Guardia Nacional de San Carlos lo que ocurría en Solentiname. Una rápida batida nocturna lo destruyó todo. Sin embargo, los cambios que se habían producido en unos pocos años entre la gente de Solentiname no se olvidaron tan fácilmente. Los colores y los dibujos habían formado parte siempre de la ornamentación tradicional de las islas. La expresión de los colores era análoga a la expresión oral. Las historias, los colores y los dibujos pertenecían a una existencia que se repetía de generación en generación. Los debates sobre la Biblia, la pintura, la poesía y la

actividad comunitaria rompieron el equilibrio de la existencia tradicional. En las discusiones se expresaron deseos de cambio, las pinturas mostraron un mundo comprensible, real pero capaz de ser cambiado.”

El modo de vida tradicional se vio interrumpido por la perspectiva implícita en la “crítica”. Se fijó una nueva meta para la existencia.

La exposición de Copenhague

Con la victoria de los sandinistas en 1979, el sacerdote poeta de Solentiname fue nombrado Ministro de Cultura. Sin embargo, también él había aprendido algo en Solentiname. Ahora sabía cómo servirse de la cultura tradicional de los campesinos nicaragüenses para construir una nueva sociedad y crear una conciencia cultural en una población antes completamente oprimida.

Así pues, los principios de Solentiname se hicieron extensivos a todo el país y en los años ochenta las escuelas de arte y los talleres de poesía proliferaron por doquier. Antes, y durante muchos años, el único depósito de pinturas al óleo en Managua era el Ministerio de Cultura, situado en una de las lujosas mansiones que el dictador Somoza tenía en las afueras de la ciudad. Los artistas depositaban allí sus obras, se les pagaba y recibían un nuevo surtido de materiales de pinturas. Todo esto cambió con el ministro Cardenal. La exposición que el Museo de los Trabajadores de Copenhague organizó en 1986 tenía la finalidad de proporcionar apoyo financiero a la política cultural propugnada por Ernesto Cardenal. Las setenta y cinco pinturas, compradas en Nicaragua para

la exposición mediante una subvención del Movimiento Sindical Danés, se vendieron en el curso de la exposición. El resultado fue extraordinario. La gente se interesó mucho en la exposición y se mostró muy dispuesta a comprar. Una vez clausurada ésta, el producto de las ventas se entregó al Ministerio de Cultura de Managua para invertirlo en la creación de nuevos centros culturales.

Las ricas tradiciones de la población nicaragüense constituyeron el fundamento de la nueva Nicaragua. La pintura campesina contribuyó decisivamente a distanciar a los campesinos de su modo de vida. Esta nueva conciencia se fue desarrollando y, transcurrido un decenio, se volvió contra sus iniciadores, cuando los sandinistas perdieron las elecciones de 1990. Los propios artistas de Solentiname nos cuentan por qué ocurrió esto. Ellos aprendieron a mirar la realidad de otra manera, conocían sus islas en los más mínimos detalles; expresaron esos detalles con amor, pero cada vez que lo hacían, se disociaban de las cosas que amaban tanto. Pasaron a formar parte de un proceso cultural que, lentamente pero con seguridad, les enajenó de su propio ser. ■

PIERRE AUGUSTE RENOIR (1841-1919)

CUANDO se mira este dibujo al aguafuerte; esta Bañista Sentada, de Renoir (la hoja, sostenida contra la pared por una regla, frente a mi mesa), percibe uno el corazón del artista, su tierna visión, colmando de robustez y de placidez a esa muchacha; a la que, en mil novecientos cinco, el pintor, de sesenta y cuatro años, aquejado de neuritis, con sus dedos agarrotados, le pidió, con aquella campesina turbación que dicen que no perdió nunca, posar para él.

Aquí, ella, una muchacha de los alrededores, en ese mediodía de mil novecientos cinco, dejó de crecer. No envejeció. Sigue siendo joven, en el Museo de L'Ermitage, y aquí, en mi casa. Confiada, pletórica de pechos y nalgas.

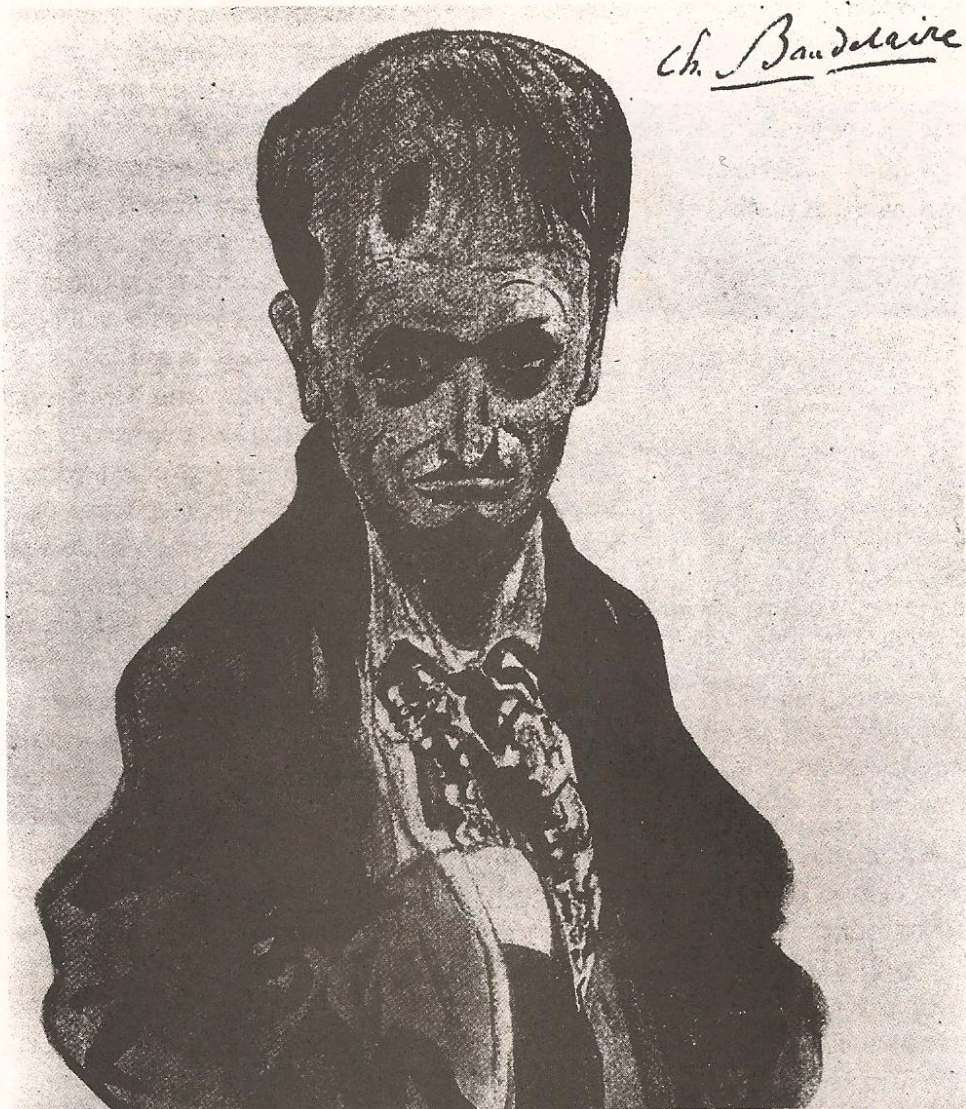
¿Quién celebra hoy a los roedores. A pintores grises, gris gabán gris-ratón, que mordiscan el queso con hoyos de lo sórdido? / Édouard Manet, supremo pintor de los fondos negros; Claude Monet, intangibles nenúfares removiéndose en el agua intacta; Camille Pissarro, ojo de águila sobre la hormigueante Ciudad: él, el más grande entre los grandes que añadieron un eslabón más a la larga cadena.

Altamira D'Este, Casa # 8; casa codiciada por las garras de la ZOO-T.

CARLOS MARTÍNEZ RIVAS,
lunes 17 de mayo de 1993.

Carlos Martínez Rivas





Autorretrato de Charles Baudelaire

MEMORIAS DE CIEGO: EL AUTORRETRATO Y OTRAS RUINAS

por JACQUES DERRIDA

Por accidente, y a veces al borde del accidente, sucede que describo sin ver. No con los ojos cerrados, desde luego. Sino abiertos y desorientados en la noche; o en el día, al contrario, con los ojos fijos en *otra cosa*, mirando a otra parte, frente a mí, por ejemplo, cuando estoy al volante: garabateo

entonces algunos rasgos nerviosos con la mano derecha, sobre un papel prendido al tablero o junto a mí sobre el asiento. A veces, también sin ver, sobre el mismo volante. Son anotaciones para la memoria, *graffitis* ilegibles, o podría decirse una escritura en clave.

tura, si, della pittura no. Ese mendigo tiene todos los atributos de los ciegos de las *Escrituras*. Su gesto es de escultor, ya que mientras mantiene un bastón en la mano izquierda, reconoce con la mano derecha el busto de una mujer que bien podría ser ciega también ella, con el rostro ofrecido a la caricia y los ojos entornados hacia arriba, desorientados



Autorretrato de Dürero

como los del hombre pero en un movimiento que duda entre la imploración y el éxtasis («Yo digo: ¿qué buscan en el cielo todos estos ciegos?», última pregunta de *Los ciegos* «vagamamente ridículos; terribles, singulares como los sonámbulos» de Baudelaire). Pero si los dedos mudos del ciego significan «sí» a la escultura, «no» a la pintura, la palabra basta para invertir las cosas y para convertirlas. La palabra, es decir, la retórica:

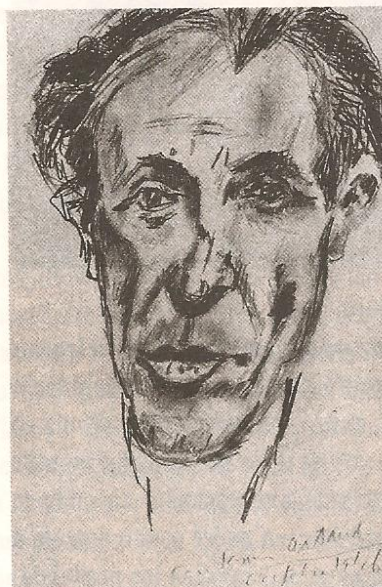
Desde hace mucho se ha discutido acerca de cuál de las dos artes, la pintura o la escultura, era la más excelsa, y se relata una historia, que dice que se dejó la decisión a un ciego, quien llevó su juicio en favor de la primera, de acuerdo con lo que se le decía, que lo que parecía plano y unido en un cuadro al tocarlo, a la vista parecía tan redondo como lo era la pieza de escultura.¹

Apoyado en el zoclo de la estatua, *más abajo* que ella y como abandonado en el suelo, el dibujo es muy *sumiso*: sumiso en la jerarquía de las artes, sumiso en el juicio del ciego que toca pero que también escucha lo que se le dice del relieve. De hecho, ¿qué toca el ciego? Al reconocer las líneas del rostro a la altura de los ojos, al delinear con la mano, pero como de memoria, lleva sus dedos a la frente del otro: gesto de amor o de bendición, gesto protector también (parece esconderle o cerrarle los ojos: no veas, te cierro los ojos, ves: ¿qué hace uno cuando le cierra los ojos al otro?). A menos que uno lo imagine, Pigmaleón animando a una estatua, a punto de darle la vista a través del tacto: un ciego da

la vista a un ciego (tú no ves, vé, ves, has visto, habrás visto, ya viste). También resulta que los ojos de la escultura siempre están cerrados, «amurallados» en todo caso, como decíamos, o volteados hacia adentro, más muertos que vivos, más muertos que los de las máscaras.

Pero, ¿qué es una máscara? Nos queda por hablar de la memoria del ciego como una *experiencia de la máscara*.

—Lo detengo un momento, antes de que vaya demasiado lejos. Si uno *no* recuerda a *ningún* dibujante *ciego*, propiamente privado de la vista y de los ojos (*ab oculis*), ¿no sería ir en *contrá* del buen sentido, no sería ceder a una provocación fácil pretender exactamente lo contrario, a saber, que



Dibujo de Artaud

«¿Qué es dibujar? —pregunta Van Gogh—. ¿Cómo se logra? Es la acción de abrirse paso a través de un muro de hierro invisible.» Esta carta está citada por Artaud (O.C., XIII, p. 40). En un ensayo dedicado a los dibujos y retratos de Antonin Artaud (*Forcener le subjectile*, en Artaud, *Portraits et Dessins*, París, 1986), intento interpretar específicamente la relación entre lo que Artaud llama la inhabilidad necesaria del dibujo en la apertura de lo invisible y en el rechazo de cierto orden teológico de lo visible, y otra «inhabilidad» de Dios como «arte del dibujo». Como si Artaud refrendara aquí el engeguemiento decidido de Rimbaud: «Sí, tengo los ojos cerrados ante vuestra luz. No soy cristiano.»

J.D.

todo dibujante es ciego? Que sea víctima de una devoradora poliferación de lo invisible, nadie lo discute, pero, ¿es eso suficiente para hacerlo un ciego? ¿Y para justificar esta contraverdad? El mismo Monet, al final, casi perdió la vista.

¿Qué sucede cuando se escribe sin ver? Una mano de ciego se aventura solitaria o disociada, en un espacio mal delimitado, tantea, palpa, acaricia todo lo que inscribe, confía en la memoria de los signos y suple la vista, como si un ojo sin párpado abriera en la punta de los dedos: ojo extra acaba de nacer junto a uña, un solo ojo, un ojo de tuerto de



Escuela de Guerchin: Della scoltura si, della pittura no

cíclope. Dirige el trazo, es una lámpara de minero en la punta de la escritura, un sustituto curioso y vigilante, la prótesis de un vidente que, en sí, es invisible. Sin duda se dibuja en mí la imagen del movimiento de las letras, de lo que inscribe así ese ojo al dedo. A partir de la recuperación absoluta de un centro de mandato invisible, un poder oculto asegura a distancia una especie de sinergia. Coordina las posibilidades de ver, de tocar, de mover. Y de oír, porque son ya palabras de ciego las que dibujo así. Siempre hay que recordar que la palabra, el vocablo, se oye, el fenómeno sonoro permanece invisible en cuanto tal. Dado que nos preocupa más el tiempo que el espacio, no se dirige sólo de ciego a ciego, como un código para invidentes, nos habla, en realidad, todo el tiempo, del enceguecimiento que lo constituye. El lenguaje se habla, eso quiere decir del *enceguecimiento*. Nos habla siempre del *enceguecimiento* que lo constituye. Pero cuando además escribo sin ver, durante la experiencia excepcional que evocaba hace un instante, en la noche o con los ojos en otra parte, enseguida se anima un esquema en mi recuerdo. Virtual, potencial, dinámica, esa gráfica atraviesa todas las fronteras de los sentidos, su ser-en-potencia es a la vez visual y auditivo, motor y táctil. Más tarde, su forma aparecerá a la luz como una fotografía revelada. Pero por el momento, en este momento mismo en que escribo, literalmente no veo nada de esas letras.

Tan raras o teatrales como sean, yo decía *accidentales*, estas experiencias se imponen de todas maneras como una puesta en escena ejemplar. Lo extraordinario nos recuerda

lo ordinario de lo que nos sucede todos los días, la experiencia misma del día, lo que siempre conduce a la escritura a través de la noche, *más lejos* que lo visible o lo previsible. *Más lejos* puede significar aquí el exceso o la privación. Más saber, más poder: la escritura se entrega más bien a la *anticipación*. Anticipar es tomar la delantera, tomar (*capere*) desde antes (*ante*). A diferencia de la *precipitación*, que expone la cabeza (*praeciput*); la cabeza por delante, la cabeza en primer lugar, la anticipación sería más bien asunto de la mano. El tema de los dibujos de ciego es ante todo de la mano. Ésta se aventura, se *precipita*, es cierto, pero esta vez *en lugar de* la cabeza, como para precederla, prevenirla y protegerla. Barandal. La anticipación protege de la precipitación, avanza al espacio para ser la primera en tomar, para llevar adelante el movimiento de la toma, del contacto o de la aprehensión: un ciego de pie explora al tanteo la extensión que debe reconocer sin conocerla todavía —y lo que en realidad aprehende es el precipicio, la caída— y si ha franqueado ya alguna línea fatal, con la mano desnuda o armada (uña, bastón o lápiz). Si dibujar para un ciego es ante todo mostrar las manos, es también señalar *lo que se dibuja con la ayuda de con qué se dibuja*, el propio cuerpo como instrumento, el dibujante del dibujo, la mano de las manipulaciones, de las maniobras, de las maneras, los juegos de mano o el trabajo de la mano, el dibujo como *cirugía*. ¿Qué quiere decir *con* en la expresión *dibujar con las manos*? Casi todos los dibujos de ciegos podrían titularse *Dibujos con la mano*, como se diría *El dibujo a mano*, por ejemplo, según la sintaxis del *Autorretrato llamado a pantalla* de Chardin.

* * *

¿Cómo demostrar que el dibujante es ciego o, más bien, que al dibujar no ve? Hay músicos sordos, unos muy importantes. Hay cantantes y poetas ciegos, muy importantes



Caricatura de Baudelaire hecha por él mismo

y de quienes luego hablaremos. También hay escultores ciegos: obsérvese el dibujo de la escuela de Guerchin, *Della scol-*

—Aquí hablamos de dibujos, no de pintura. Desde este punto de vista, me parece, hay para el ojo por lo menos *tres* tipos de falta de poder, o digamos más bien tres *aspectos*, para subrayar con un rasgo más lo que la experiencia de la mirada (*aspicere*) dedica al encegucimiento. *Aspectus* es al mismo tiempo la mirada, la vista y lo que se deja ver: por una parte el espectador y por la otra el aspecto, también llamado espectáculo. *Spectacles*: anteojos en inglés. Esta falta



Autorretrato de Leonardo

de poder no es impotencia ni desfallecimiento, sino que al contrario entrega su recurso *quasi trascendental* a la experiencia del dibujo.

El *primer aspecto*, llamémoslo así, lo vería yo en la *perspectiva del acto gráfico*. En su momento de apertura original, en la potencia *trazadora* de la línea, en el instante en que la punta en la punta de la mano (del cuerpo en sí en general) se adelanta al contacto con la superficie, la inscripción de lo inscribible no se ve. Improvisada o no, la invención del trazo no es lo que sigue, no se regula por lo que está presentemente visible y que estaría puesto allí frente a mí como un tema. Aun así el dibujo es mimético, como se dice, reproductivo, figurativo, representativo, aun si el modelo está presente frente al artista, es necesario que el trazo



Baudelaire
por sí mismo

proceda en la noche. Escapa al campo de la vista. No sólo porque *todavía no es visible*, sino porque no pertenece al orden del espectáculo, de la objetividad espectacular, y lo que entonces hace surgir no puede en sí ser mimético. La heterogeneidad permanece abismal entre la cosa dibujada y el trazo dibujante, ya sea entre una cosa representada y su representación, o el modelo y la imagen. La noche de este abismo puede interpretarse de dos maneras, ya sea como la vigilia o la memoria del día, en otras palabras, una reserva de visibilidad (el dibujante no ve en el presente, sino que ha visto y verá: la aperspectiva es la perspectiva anticipadora o la retrospectiva anamnésica), o bien como radical y definitivamente extraña a la fenomenalidad del día. Esta heterogeneidad de lo invisible y lo visible puede obsesionar a éste como su única posibilidad. Puede subrayarse con las palabras de Platón o de Merleau-Ponty: la visibilidad de lo visible, por definición, no puede ser vista, no más que la diafanidad de la luz de la que habla Aristóteles. Mi hipótesis —recuérdese que seguimos en la lógica de la hipótesis— es que el dibujante se ve siempre como víctima, cada vez universal y singular, de lo que habría que llamarlo *invisto*, como se dice lo intacto. El lo recuerda, y es llamado, fascinado o recordado por ello. Memoria o no, y el olvido como memoria, de memoria y sin memoria.

Por una parte, pues, la *anamnesia: anamnesia de la memoria en sí misma*. Baudelaire relaciona la invisibilidad del modelo con la memoria que lo ha transportado. *Devuelve* la invisibilidad a la memoria. Y lo que dice el poeta de *Los ciegos* es tanto más convincente puesto que habla de la *imagen gráfica*, del dibujo representativo. Este se vale *a fortiori* del otro. Habría que citar aquí sobre todo *L'art mnémonique*. Por ejemplo:

Quiero hablar del método de dibujo de M. G. Él dibuja de memoria y no según el modelo (...) todos los dibujantes buenos y verdaderos dibujan a partir de la imagen inscrita en su cerebro, y no a partir de la naturaleza. Si se nos objeta con los admirables croquis de Raphael, de Watteau y de muchos otros, diremos que esos son apuntes muy minuciosos, es cierto, pero sólo son apuntes. Cuando un artista verdadero ha llegado a la ejecución definitiva de su obra, el modelo le resultaría más

bien un obstáculo que una ayuda. Sucede también que hombres tales como Daumier y M. G., acostumbrados desde hace mucho a ejercer su memoria y a llenarla de imágenes, encuentran que frente al modelo y la multiplicidad de detalles que implica su facultad principal está turbada y como paralizada.²

Baudelaire, es cierto, interpreta entonces la memoria como reserva natural, sin historia, sin tragedia, sin suceso, como

Roger de Piles cuenta la *Historia de un escultor ciego que hacía retratos en cera*. También es una historia de la memoria: «(...) Un día entre otros, habiéndolo encontrado en el Palacio Justiniano donde copiaba una estatua de Minerva, aproveché la oportunidad para preguntarle si no veía un poco para copiar tan bien como lo hacía. 'No veo nada, me dijo, y mis ojos están en la punta de mis dedos (...) Tiento mi original —dijo—, examino sus dimensiones, sus prominencias y sus cavidades: trato de retenerlas en mi memoria, luego pongo la mano sobre la cera, y por la comparación que hago entre una y otra, llevando la mano de un lado al otro varias veces, termino lo mejor que puedo mi obra.' (...) Pero sin ir más lejos, tenemos en París un retrato hecho por él, y es el del difunto señor Hesselin, abogado de la Cámara de los Dineros, que quedó tan contento y encontró la obra tan maravillosa, que rogó al autor se dejara pintar para llevar su retrato a Francia y para conservar su recuerdo. (...) 'Me di cuenta de que el pintor le había puesto un ojo en la punta de cada dedo para hacer notar que los que tenía en el rostro eran totalmente inútiles.'» *Cours de peinture par principes*, prefacio de Jacques Thuillier, París, 1989, pp. 161ss., yo subrayo.

J.D.

la matriz *naturalmente superficial* —según sus palabras— de un visible deslindado, elegido, filtrado. Esta no rompe con el presente de la percepción visual sino para ver mejor para dibujar. Memoria creadora, esquematización, tiempo y esquema de la imaginación trascendental según Kant, con su *síntesis* y sus *fantasmas*. *Duelo* también es palabra de Baudelaire, duelo, como en mi sueño, entre dos ciegos y para la apropiación del exceso: el excedente de visión, la visión visionaria del *vidente* que ve más allá del presente visible, la sobrevista o la sobrevivencia de la vista. Y el dibujante que confía en la vista, en la vista presente, el que tiene miedo de suspender la percepción visual, el que no quiere hacerle su luto, ése empieza a volverse ciego por el simple miedo de perder la vista. Este inválido ya está en el camino de la ceguera, ya es «miope o présbita». La retórica baudelairiana también utiliza figuras políticas.

Se establece entonces un *duelo* (yo subrayo, J. D.) entre la voluntad de ver todo, de no olvidar nada, y la facultad

de la memoria que se ha acostumbrado a absorber vivamente el color general y la silueta, el arabesco del contorno. Un artista, dado que tiene el sentimiento perfecto de la forma, pero está acostumbrado a ejercer sobre todo su memoria y su imaginación, se encuentra entonces como asaltado por un motín de detalles que exigen justicia con la furia de una multitud enamorada de la igualdad absoluta. Toda justicia se encuentra necesariamente violada; toda armonía destruida, *sacrificada* (yo subrayo, J.D.); más de una trivialidad se hace enorme; más de una pequeñez, usurpadora. Cuanto más se inclina el artista con imparcialidad hacia el detalle, más aumenta la anarquía. Ya sea miope o présbita, toda jerarquía y toda subordinación desaparecen. Es un accidente que se presenta con frecuencia...

Así, pues, para Baudelaire es el *orden de la memoria*, más allá de la percepción presente, el que precipita la rapidez absoluta del instante (el tiempo del guiño que oculta la mirada en un parpadeo, el instante llamado *Augenblick* o *wink*, *blink*, y lo que naufraga *in the twinkling of an eye*), pero también la «síntesis», también el «fantasma», el «miedo», el miedo de ver y de no ver lo que no hay que ver, por lo tanto precisamente lo que hay que ver, el miedo de ver sin ver el eclipse entre los dos, «la ejecución inconsciente» y, sobre todo, las figuras que sustituyen un arte por otro, la retórica analógica o *económica* (es decir, familiar) de la que hablábamos antes, el trazo-por-trazo:

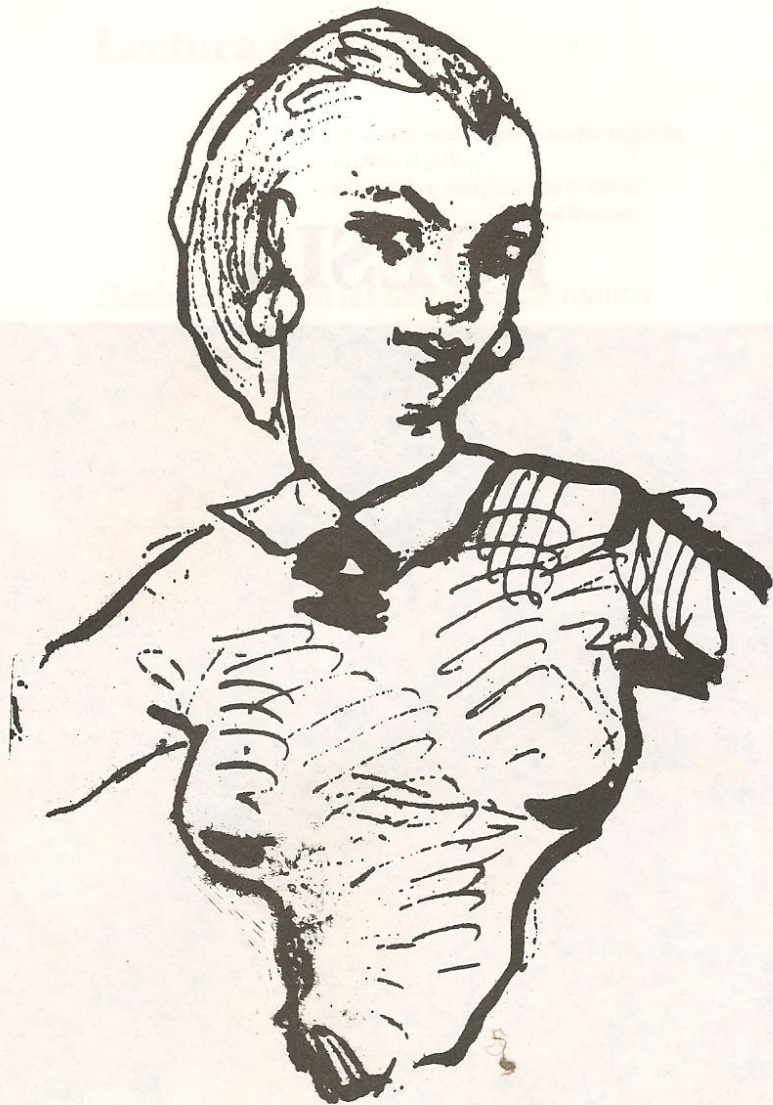
Así, en la ejecución de M. G. se muestran dos cosas: una, una contención de la memoria resurreccionista, evocadora, una memoria que dice a cada cosa: «Lázaro, levántate y anda»; la otra, un fuego, una ebriedad de lápiz, de pincel, que casi parece un furor. Es el miedo de no ir lo suficientemente rápido, de dejar escapar el fantasma antes de que la síntesis sea extraída y captada; es ese terrible miedo que posee a todos los grandes artistas y que les hace desear con tanto ardor apropiarse de todos los medios de expresión, para que jamás sean alterados los órdenes del espíritu por las dudas de la mano; para que finalmente la ejecución, la ejecución ideal, sea tan inconsciente, tan *fluida* como lo es la digestión para el cerebro del hombre saludable que ha cenado.

Al asignar el origen del dibujo a la memoria más que a la percepción, Baudelaire a su vez realiza un acto de memoria. Se inscribe en una tradición iconográfica que se remonta, por lo menos, a Charles Le Brun.

Notas

1. Richardson, *Traité de la peinture et de la sculpture*, Ginebra, 1972, pp. 105-6 (reimpresión de la edición en francés de Amsterdam de 1728, pp. 128-129).

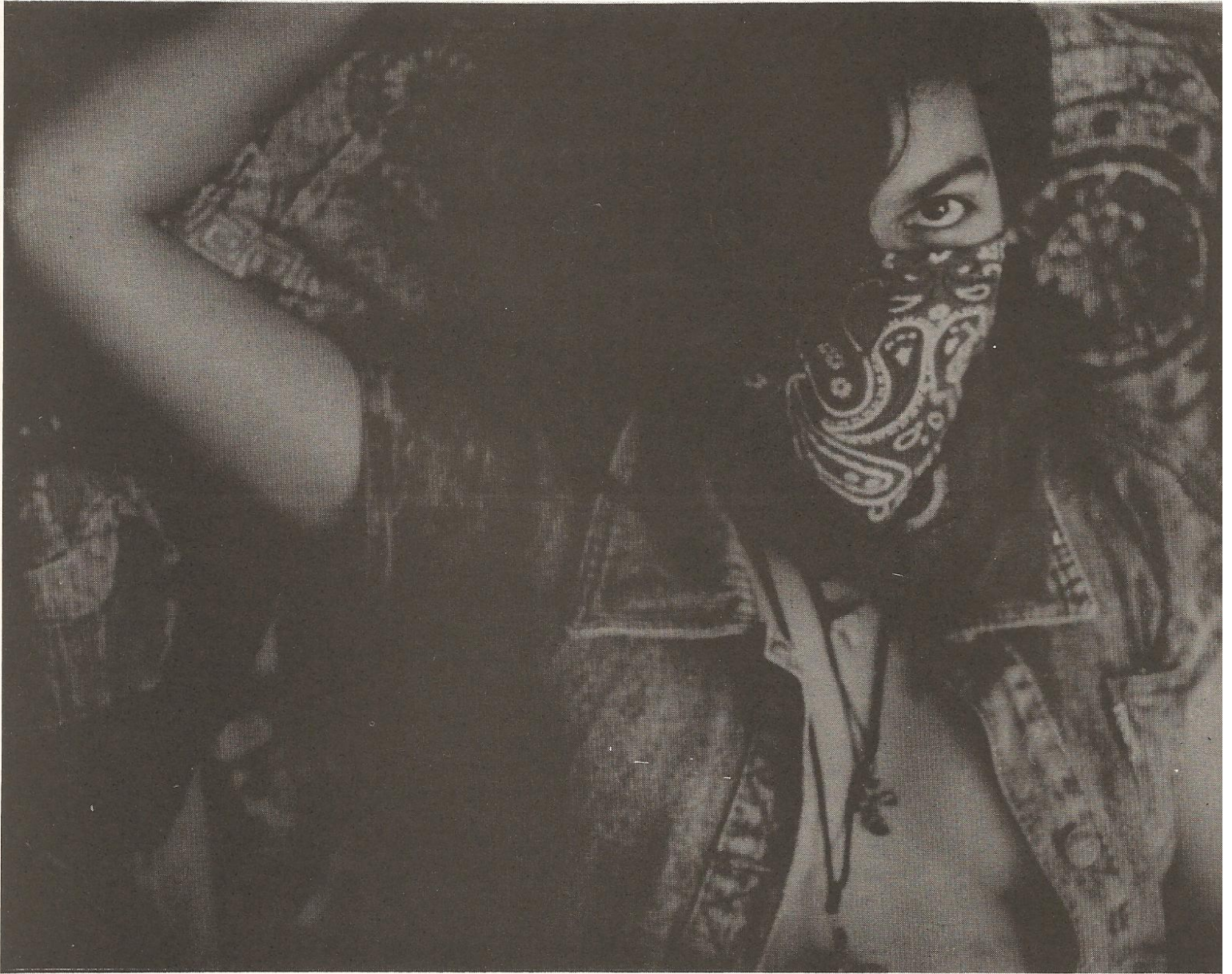
2. Baudelaire, «L'art mnémonique» en *Oeuvres complètes* (París, Ed. de la Pléiade, pp. 895-7).



Todos los imbéciles de la burguesía que pronuncian sin cesar las palabras: "inmoral, inmoralidad, moralidad del arte" y otras idioteces semejantes, me recuerdan a Louise Villedieu, puta a cinco francos, quien acompañándome una vez al Louvre, donde nunca había ido, se puso a enrojecer, a cubrirse el rostro con las manos, y tirándome a cada momento de la manga me preguntaba ante las estatuas y ante los cuadros inmortales, cómo se podía mostrar públicamente semejantes indecencias.

CHARLES BAUDELAIRE
(Mi corazón al desnudo)

POESIA



Tania Excálibur Montenegro

Lectura de manos

"Y si está escrito que la mujer trigueña
te clave el puñal,
ella, tarde o temprano, te lo clava."

Miguel Barnet

Estaba escrito en las líneas de tus manos
que ella llegaría,

una herida profunda

divide tu vida:

de sus ojos

a tu llanto.

Ese temblor que angustia tus dedos
es la llama más antigua de su nombre.

Besos como cataclismos
forman puntos bordeados de holocaustos.

La mujer morena
te llenará de amuletos,
infiernos y goces.

Cada día será una reencarnación
de hechizos y lunas llenas.

Vendrá un gato negro, un cuervo con pico corvado
y una ramita,

en la que se desperezará tu sexo.

Te hará morir en cada grito
y nacerás entre tus senos.

Ella será tu exilio al paraíso
tu contrato final con Belcebú.

Ni Ishtar, Diosa de la Vieja Religión,
te salvará de tus anillos.

¡Rasga tus manos!

Si leyeras tu suerte en sus arrugas
te darías cuenta del peligro en tus mejillas.

Embosca sus pasos en una calle oscura,
no dejes que su olor llegue a tus ojos.

Embiste sus caderas
imátala!.

Exorcisa su magia tu pelo.

Que si a la mujer morena se le ocurre,
hoy o mañana te encuentra.

Continúa el combate / cambio y fuera

Es hora de desactivar las alarmas de tus pantalones y
venirte a hacer posta en las hondonadas de mi valle.
No es necesario que llevés un calendario, ni una linterna
o radio transmisor para espiar al enemigo.
No sabés que preparo una emboscada donde tu cuerpo será
tu semen-terio y tu espalda, una barricada chintana que se
reirá del encuentro.
Necesito un combate cuerpo a cuerpo
donde embestir mi fuego contra tu madrugada
para reposar este cansancio de esclavos
este dolor de bluejeanes rotos
esta inocencia de noche desflorada.
No habrán torturas ni lamentos enjuagados,
ni desiertos con sabor a canela.
Vení a enfrentarte con mi puño
y este abandono de la infancia,
con esta muestra pictórica de gritos
que empalidecen de asombro
ante los chispazos de tus balas.
Aquí no hay espejos para encontrarse con otros planos
ni pecadores para purgar culpas de verdades inventadas.
Sacá tus pertrechos
bombardeame con el ojo de agua que escondés en la mirada.
Y no temás
mi campo de concentración esta afiliado al Tantra Yoga.



SOY TU MAR Y EN MI CONFIA

Sandino (Carta a Doña Blanca Arauz de Sandino, 6 oct. 1928)⁽¹⁾



Con Ricardo Martínez y José L. Cuevas en México, 1975.

Marta Traba

INTRODUCCION

"Soy tu mar y en mi confía" es el capítulo desnarigado al "Mirar en Nicaragua" de Martha Traba. El vándalo de esa historia no es ni mas ni menos que el poeta de moda. El mismo que de vez en vez nos da cátedra de "Libertad de expresión" y otras patrañas, que evidentemente no siente muy profundamente. El texto de Traba, interpretación bastante personal e incluso trastocada de la realidad política social y cultural Nicaragüense, evidentemente no le gustó a Don Pablo por aquello del antiimperialismo y la crítica mordaz y correcta a la dictadura somocista y su burguesía faldera.

Martha Traba realmente no necesita de mucha introducción. A ella le debemos, todos los plásticos e investigadores de la plástica nicaragüense y latinoamericana. Su libro "Mirar en Nicaragua" (1981), publicado fragmentaria por el Pez y la Serpiente es junto con el texto de David Craven acerca de la plástica y la cultura nicaragüense en la década de los 80 y junto con el indispensable texto de Jorge Eduardo Arellano, la base fundamental para el estudio de nuestra plástica contemporánea.

Fermin Fevre, quien la conoció a y trató personalmente la describe así: "Contradictoria, polémica, arbitraria, avasallante. Mujer terrible que no perdonaba nada. Era inteligente pero apasionada y esto último la llevaba a la desmesura. Se complacía en sostener posturas ácidas, incómodas incluso para ella misma. Pero lo hacía con convicción y sin atenuantes. Hizo de la crítica de arte una fuente de revelación y de lucha. Identificó en ella no solo su actitud política sino su vida misma. Tuvo, así, una visión esencialmente vital y comprometida del arte y ejerció la crítica como una militancia en donde se jugaba la vida.

"Crítica de arte despiadada Martha Traba jamás temió decir su verdad. Mucho que aprender para los que pretenden ser críticos de arte en esta provincia. Muerte entonces a la crítica salamera y "ratificadora" de hoy en día.

Durante los veinte años en que se consolidó la pintura moderna nicaragüense, la relación directa de los artistas con la política es casi nula. Excepción hecha de la serie de *Guerrilleros muertos*, 1955, de Armando Morales y las ilustraciones para los *Salmos* de Ernesto Cardenal realizadas por Dino Aranda; no hay otros señalamientos de la violenta situación nicaragüense, ya que los dibujos tremendos de Bayardo Gámez o las Crucificadas de Bernard Dreyfus entran más adecuadamente en un espacio expresionista o surrealista general, que en(2) el campo de la denuncia social.

Bayardo Gámez, por ejemplo, definió así su obra; "...incansable búsqueda para llenar ese vacío al que estamos sometidos, regido y minado por una sociedad mecánica de consumo y explotación. La obra viene siendo la plasmación subjetiva, consciente o subconsciente de un mundo exterior e interior, como síntesis, respuesta, aceptación o rechazo de los valores imperantes...". Levanta el estandarte "del momento en que podamos ser hombres creadores, donde podamos hablar, vomitar, patallar, enfurecernos, protestar o ironizar a lo que nos rodea". (3)

Citemos ahora a Edmundo Desnoes: "Así, la observación de Schuckling sobre los artistas que son demócratas en lo político y aristócratas en lo cultural, en ningún lugar tiene mayor validez que en América Latina: desterrados -ellos y su obra- de su sociedad, llevados a un exilio forzoso dentro de ella, no tanto por el rechazo, que es ya una actitud intelectual, sino por la indiferencia o el desconocimiento, trabajan para una élite a la que no siempre pertenecen ni quieren pertenecer"... "Por lo general, el artista latinoamericano pertenece a la clase media y

soporta todas las desgarraduras y descuartizamientos -así como ciertos privilegios- de su clase. Pero aún dentro de ella es objeto de una doble discriminación; porque si sufre el desdén de las clases más elevadas, se gana la indiferencia de las clases inferiores de las cuales se aleja económicamente." (4)

En Nicaragua, aunque la procedencia social de la mayoría de los artistas plásticos es mucho más modesta que la de los poetas vanguardistas, el espacio social que van a ocupar no difiere en nada de la audiencia de los poetas.

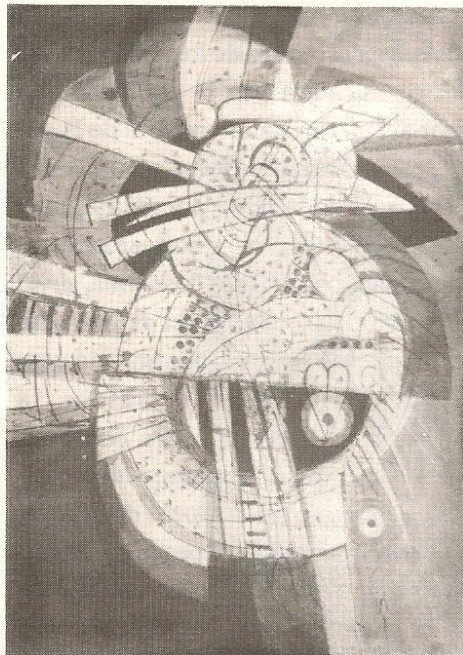
La emergencia pública de los pintores en 1959, coincide con el episodio protagonizado por Pedro Joaquín Chamorro Zelaya, quien capitanea un grupo de rebeldes para derrocar el gobierno de Somoza, es encarcelado por tres meses, condenado a veinte años de prisión y luego, correspondiendo al juego sinuoso de Somoza con otro poder casi paralelo al suyo, amnistiado.

La lucha entre *La Prensa*, el diario-poder de la familia Chamorro y *Novedades*, débil vocero de la familia Somoza, se mantenía desde mucho atrás, cuando Pedro Joaquín Chamorro Cardenal se enfrentaba, desde escolar, al poder creciente del primer Anastasio Somoza. La dinastía Chamorro contaba en su poder cinco presidentes de la República, un record nunca batido en la mayoría de nuestros países "dinásticos". Fruto Chamorro (1853-55), Pedro Joaquín Chamorro (1875-79), Emiliano Chamorro (1917-21), Diego Chamorro (1921-23) y Emiliano, nuevamente y por breve período, en 1926.

El historiador Tulio Halperin Donghi (5) resume así el ascenso y consolidación del

poder conservador en Nicaragua: "En Nicaragua el interés de los Estados Unidos se vinculaba con la posibilidad de abrir allí un canal alternativo al de Panamá; en 1907 contribuyeron a expulsar al dictador liberal Zelaya y desde 1912 una guardia de la legación norteamericana, constituida por infantes de marina, sirvió de apoyo al predominio del partido conservador nicaragüense, que en 1916 concedía a los Estados Unidos la autorización necesaria para construir, cuando lo creyera oportuno, el nuevo canal, a cambio de tres millones de dólares, destinados sobre todo a pagar las deudas internacionales de Nicaragua. En 1924 se retiró la guardia de la legación y estalló la guerra civil, concluida instalando en el poder a un nuevo presidente conservador, mantenido en él, ante el hostigamiento de la oposición, por fuerzas militares norteamericanas. En esta guerra se hizo célebre un jefe de guerrilleros, el general Sandino, capaz de jaquear tanto a la guardia nicaragüense como a las fuerzas de ocupación. Ante su resistencia y a fin de liquidar el episodio nicaragüense, los Estados Unidos se resignaron finalmente a admitir un presidente liberal en 1928. Poco después, Sandino era asesinado; aún más importante era que la Guardia Nacional hubiese sido armada y reorganizada durante la lucha por el ocupante. Gracias a la superioridad militar de ese cuerpo, su comandante, el general Anastasio Somoza, iba a conservar hasta su muerte un papel dominante en la política nicaragüense, y la hegemonía norteamericana pudo perpetuarse por ese medio menos directo y más escandaloso."

El 18 de febrero de 1934, tres días antes de ser asesinado por Anastasio Somoza al salir de la casa del presidente Sacasa, Sandino dio una entrevista a *La Prensa*,



cuyo redactor tituló y subtuló el artículo de la siguiente manera: "En Nicaragua hay tres poderes y yo soy uno de ellos", declaró a *La Prensa* el General Sandino". Y los subtítulos: "No entregaré las armas a la Guardia Nacional porque no es autoridad constituida", "Me han matado a 17 compañeros y las cárceles de las Segovias están llenas de sandinistas" y "No quiero la guerra, antes abandonaré el país, pero no influiré con los míos para que hagan lo mismo".

La lucha de Sandino contra la invasión norteamericana dejaba a salvo a conservadores y liberales: "Laboramos, como ud. ve, con todos los nicaragüenses, tanto conservadores como liberales. El coronel X, por ejemplo, es conservador, pero está convencido de la rectitud, de la justicia de nuestra causa. Nuestra única aspiración es arrojar al invasor extranjero". De las innumerables declaraciones, proclamas y entrevistas de Sandino, ninguna me parece más expresiva que la que Max Grillo, (*Repertorio Americano*, Tomo XVI, No. 21, 2 junio 1928) pone en su

boca "Mi patria, aquella por que lucho, tiene por fronteras las de la América española. Al empezar mi campaña pensé sólo en Nicaragua; luego, en medio del peligro y cuando ya me di cuenta de que la sangre de los invasores había mojado el suelo de mi país, acrecentose mi ambición. Pensé en la República Centroamericana, cuyo escudo ha dibujado uno de mis compañeros. Vea usted; un brazo extendido que levanta cinco montañas y sobre el más alto pico, un quetzal. Sabía usted que el quetzal es el ave de la libertad porque muere veinticuatro horas después de haberla perdido?"

"He organizado -continúa diciendo Sandino- un gobierno en las comarcas que dominan mis fuerzas. Con los materiales telefónicos que he tomado en mis asaltos a los marinos yanquis, he establecido una red de comunicaciones entre diversos puntos. Con el oro de las minas de la región he acuñado moneda. Diga usted a Hispanoamérica que mientras Sandino aliente la independencia de Centroamérica, tendrá un defensor. Jamás traicionaré mi causa. Por eso me llamo hijo de Bolívar...." (6)

El asesinato de Sandino termina, temporalmente, con uno de los tres poderes, la oposición armada que él representaba, pero también descabeza el segundo poder, el de los gobiernos constituidos, bien fueran liberales o conservadores, y no deja más juego que para la brutal consolidación de Anastasio Somoza al frente de la Guardia Nacional. Un cartel subversivo pegado en las calles de Managua el 21 de febrero de 1948, para recordar el 14 aniversario del asesinato de Sandino, prueba que sus fuerzas siguieron siempre vivas, y que estaban bien claras respecto al alcance de la dictadura somocista. El

cartel, a un lado el retrato de Somoza con bicornio napoleónico adornado con dos tibias cruzadas bajo la calavera, especifica: "Negocios privados: ferrocarriles-va-pores-azúcar- algodón- ganado- maíz- cueros- maderas- ajonjolí- gallinas-minas de oro- empresas eléctricas- juegos prohibidos- aguardiente-trata de blancas", y, al otro lado del retrato: "Sistema: prisioneros- asesinatos- torturas- sobornos- destierros- confinamientos- deportaciones- ley fuga- mujeres rehenes."

Treinta años después, la degeneración de la dictadura somocista, perpetuada dinásticamente en Anastasio Somoza hijo, mantenía, en un estado de agudización crítica llegando a su punto límite, los mismos enemigos; la guerrilla sandinista, disciplinada y adiestrada como un verdadero ejército, y los conservadores y liberales sin ejercicio del poder político desde 1934, pero dotados del más efectivo órgano de oposición, que seguía siendo el diario *La Prensa*. Cuando su director, Pedro Joaquín Chamorro, es asesinado el 10 de enero de 1978, su muerte actúa como un detonador. El asistente del secretario de Estado norteamericano para los asuntos interamericanos declara: "El asesinato convierte la tensión en abierta conflagración...Este asesinato, más que cualquier otro factor, cataliza la oposición al régimen. La resurrección del fantasma del asesinato político de Sandino en 1934, recae como un ultraje sobre el frustrado pueblo".(7) El 22 de agosto de 1978, Edén Pastora, el más conocido de los jefes guerrilleros sandinistas, capturó el Palacio Nacional de Managua, poniendo fin a la ignominia. Esa ignominia, que para las nuevas generaciones comenzó en 1956 con el ascenso al poder del último miembro de la dinastía Somoza, se disfrazó, en un principio,

de modernización refleja, cuando la dictadura comprendió astutamente que sólo dentro de ella se conseguía el nivel óptimo de los negocios. Estos negocios, cuya lista aumentó considerablemente del cartel antes descrito, excluyeron tanto a las grandes familias como, naturalmente, al pueblo. El límite del latrocinio somocista se alcanzó después del terremoto devastador de 1972, y del aprovechamiento desvergonzado y abierto que hizo de él, el dictador.

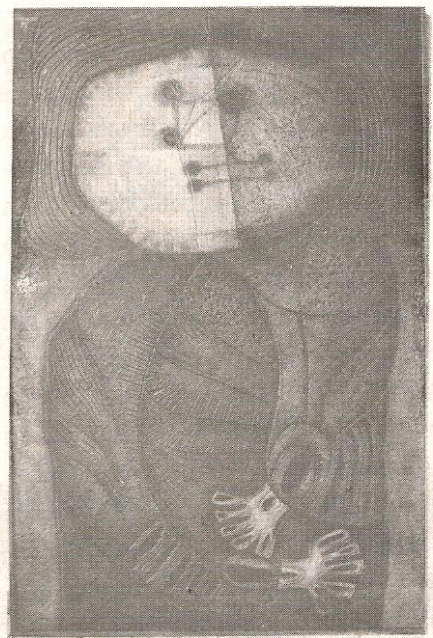
Los veinte años históricos en los cuales se desarrolla el arte nacional son, por consiguiente, los años de la oposición latente, la ira encubierta, la ignominia popular, la impopularidad absoluta de un dictador cuyo sostenimiento en el poder sólo era comprensible por el terror impuesto por su guardia pretoriana, y por el favor y apoyo decidido de los sucesivos gobiernos norteamericanos.

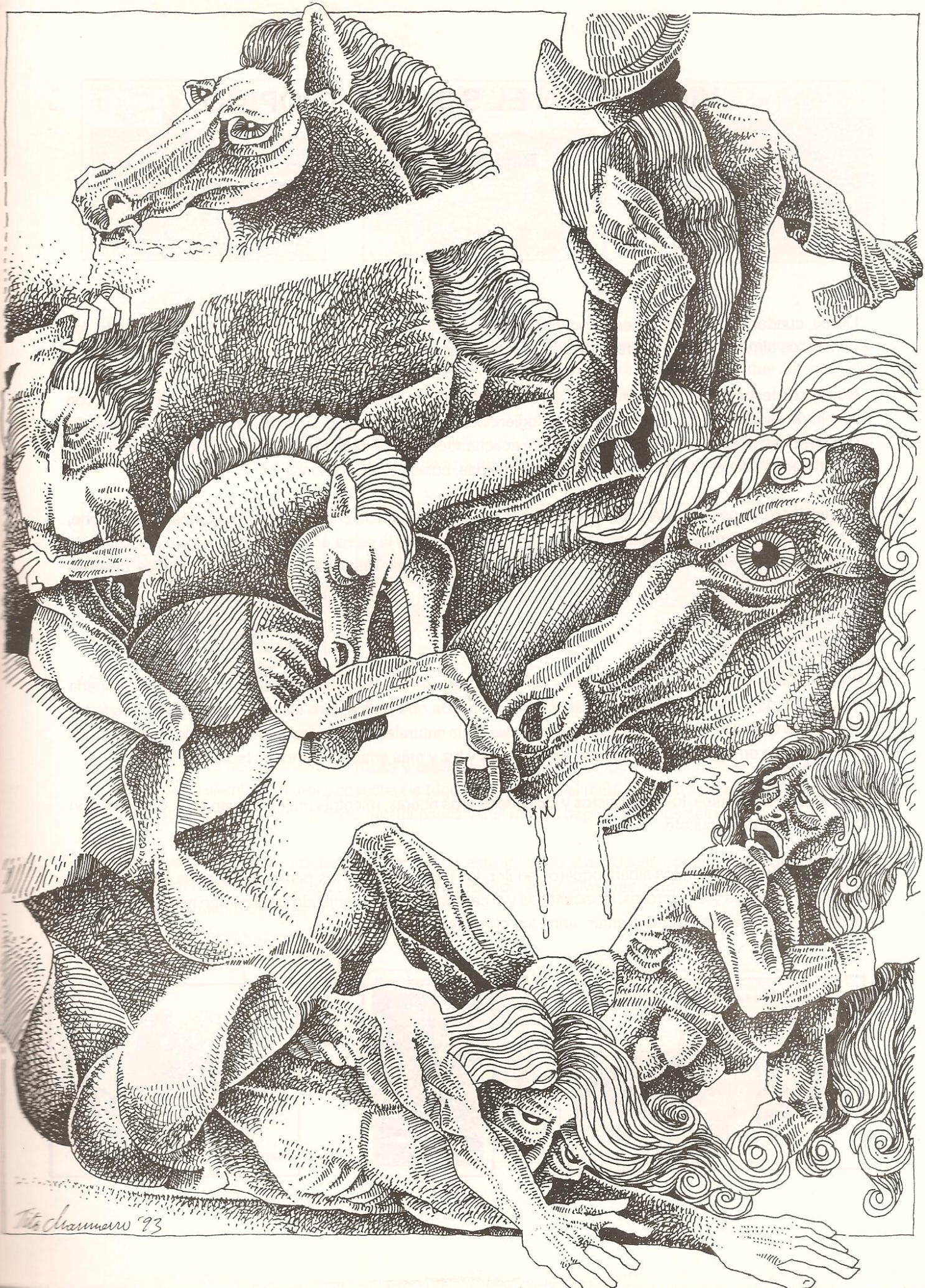
Dentro de esta tragedia general, cuál es la representatividad que tuvieron los nuevos artistas?. De qué modo les concierne?. No debatiré ni siquiera plantearé aquí, la responsabilidad del artista en un proceso histórico, tema demasiado extenso, controvertible y repetidamente examinado, que sería asunto de otro libro. Soló quiero recordar la inutilidad manifiesta de exigirle al artista cualquier tipo pre-fabricado de respuesta, cuestión que también ha sido reiteradamente comprobada. Las respuestas políticas a una situación política se dan libremente, casi siempre favorecidas por determinadas técnicas. Sin embargo, aunque el texto escrito, por su naturaleza explicativa y descriptiva ha sido en el siglo XX mucho más apto para denunciar una situación política adversa, la novela de los dictadores que se convirtió en los últimos años

en el gran tema latinoamericano, ha trabajado casi siempre a posteriori de los acontecimientos, bien sea tocando el siglo XIX, como en "Yo el Supremo" de Augusto Roa Bastos, bien sea referido a alguno de los monstruos del presente siglo XX, como en "El Señor Presidente" de Miguel Angel Asturias, bien sea combinando fragmentos de unos y otros, como lo hizo García Márquez con "El otoño del patriarca". La poesía pudo ser beligerante y hacer el papel de combatiente, como ocurrió con Ernesto Cardenal, pero también marcar un determinado pesimismo, como fue el caso de Carlos Martínez Rivas. La caricatura, sistema ideal para hostigar en regímenes que tienen cierto margen de tolerancia (el porfiriano de José Guadalupe Posada en México, la Regeneración de Rafael Núñez, en Colombia, hostilizada por Alfredo Greñas) perdió vigencia en los últimos años. No así el dibujo que, por el contrario, se incrementó a todo lo largo del continente en las últimas décadas, manejado por gente joven que lo transformaron en un medio de expresión positivo desde el punto de vista de información y mensaje, ilustrador de situaciones y encargado de rechazar la aventura sin sentido de las vanguardias en el vacío. Sin embargo, la opción de los dibujantes nicaragüenses de mayor envergadura, Montenegro, Bonilla y Saénz, fué independiente de cualquier intención política y es casi imposible imaginar por otra parte, que la brutalidad del régimen hubiera permitido, por ejemplo, "Los funerales del dictador" del mexicano José Luis Cuevas, prefigurando el certero asesinato de Somoza, o las feroces "Telas para envolver un sistema", del colombiano Gustavo Zalamea. La pintura post-revolucionaria carece todavía de perspectiva crítica, aunque hay que señalar los men-

cionados trabajos de Hugo Palma presentados en el Museo Carrillo Gil.

El trabajo de los artistas en los veinte años descritos, fue confirmando la imagen de Nicaragua, sacándola de su imprecisión y también, en ese mismo sentido, del manejo inevitablemente elusivo de los poetas. Se crea una imagen compensatoria, frente al vacío nacional excavado por la dictadura. Pero no se trató de cualquier imagen compensatoria, sino de una particular, definida dentro de cierta corriente de la cultura visual contemporánea, rechazando otras opciones y, entre ellas, la norteamericana. Ninguna de las incitaciones brillantes y escandalosas de arte norteamericano en el período a que aludimos, fue traspuesta a Nicaragua. Esto es lo que yo considero formas de resistencia cuya importancia no creo exagerar cuando las calificó como un comportamiento que preserva la unidad visual de casi todo el continente y le da lugar diferente en el escenario pretendidamente global único del siglo XX.





Stochmann '93

VICENTE EN EL SOL DEL TRÓPICO

Bayardo Gámez

a Thea y Frank

1

Libros, cuadernos, lápices, pinceles por todos lados, así como goteras del invierno recién comenzando, los periódicos almacenados en el recipiente que contiene las goteras.

Noches de lectura, de música en cintas, los días sorprendidos, los días gestándose, el cuarto de Vicente con su mirada escudriñadora y su sombrero protegiéndose de ciclones o guardando los ciclones y la piel trigueña deslizándose desnuda en el reposo. El cuervo acechando, al fondo mujeres conversando, ignorando cuanto sucede en el interior del cuarto con sábanas floreadas, curvas y ondulaciones.

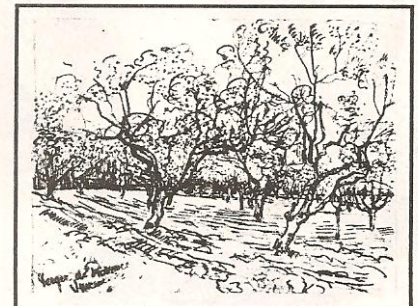
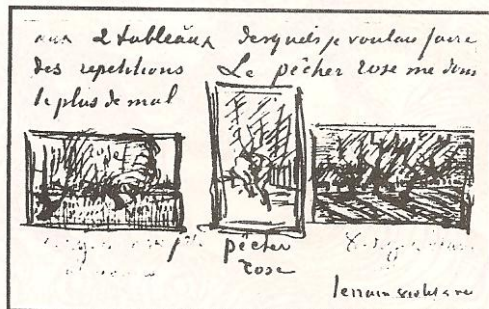
Surgen los volcanes, los relámpagos, los truenos y la lava en estallido encendiendo la oscuridad de la noche, iluminando los guardianes de templos y de tumbas; la butaca y la cama en la espera, el espejo colgando de un cordel, este espacio que te espera y los ojos salpicantes de este fuego, de estos vientos, espirales, ciclones envolventes.

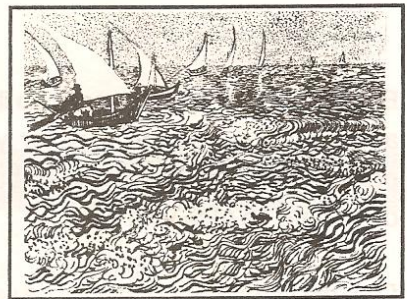
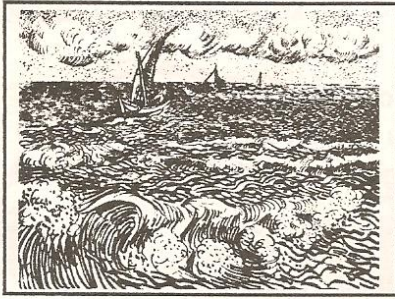
2

Aquí encontramos la herencia de Oriente, de los chinos y japoneses sobre Occidente, aunque no se quería reconocer, pero ellos también nos enseñaron a ver desde otra óptica, otro sentido de la estética desde las cosas más sencillas, con otra valoración en el paisaje y la naturaleza. Ahí se recogen los ciruelos que después se convierten en gigantescos girasoles amarillentos y luz y más amarillo por todos lados.

Las aguas, los puentes, los acueductos y los paseos a las riberas, mientras mujeres lavan ropa y coches con visitantes cruzan el puente.

Los melocoteros en flor, los albaricoqueros en flor, los frutales en flor, los perales en flor, los almendros en flor, las primaveras y los cipreses, las acuarelas y el carbón, los lirios creciendo en el campo arado, las papas, naranjas y limones en sus recipientes, entre los cielos tempestuosos.





3

Brochazos aquí y allá en recorridos sinuosos, los trazos a caña negros y fuertes, las olas ondulantes, tormentosas, salobres y el velamen deslizándose, el velamen surcando nuevas olas que se acercan, envolventes, salpicantes, velámenes que se soltaron en nubes, a convertirse en nubes.

Barcas en la orilla del mar, sobre la arena punteada en el reposo de su estructura, mástiles y velas en la espera a próximos viajes de búsquedas y encuentros de alimentos terrestres para seguir viviendo.



4

En el verano estás acompañado de rocas y encinas, y se va preparando el terreno para el cultivo que en otros lugares es siembra de trigo, cosecha de trigo y que aquí es el maíz entre un sol encendido, zanates y tijules, el campesino con la seguridad de sus pasos y sus manos depositando las semillas.

La tierra y el sol devorantes, abrasantes, tiempos de este sol hasta el atardecer, continuando con la siembra, para después convertirse en gigantesco girasoles amarillos, flores silvestres o árboles de maleza que quieran coartar el crecimiento de otras plantas.



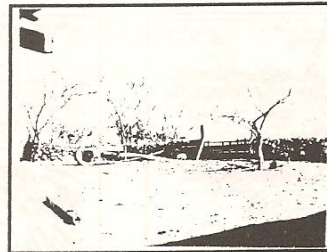
5

Ese día llegó el cartero, pero no llevaba ninguna carta, era persona ya muy conocida en el pueblo, amable, amistoso; fue invitado a pasar y sentarse, tomó asiento descansando su brazo sobre la mesa y entre conversaciones Vicente plasmaba en un boceto ese rostro de barba larga y gorra, mirando fijamente, atento de cuanto se dice y se hace.

Otro día estuvo la muchacha de cabellos recogidos, blusa rayada de vivos colores y falda punteada; el pastor estuvo por la tarde acompañado de su bastón y sombrero de palma, Vicente apuraba a sorbos su pipa de aromático tabaco.

6

Este es mi cuarto, éste mi sanatorio, mi luz, mis ventanas, al fondo está el patio y el jardín floreciendo, pero aun hay mucho que rastrear y palear para botar basura, quemar pestañas y sacar uñas para ir construyendo el nido, el recinto acogedor de nuestras existencias.

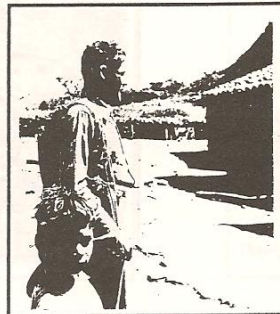
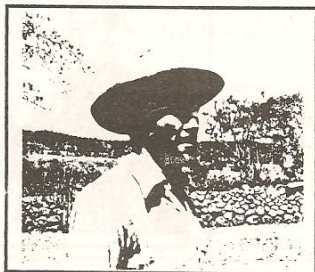


7

Montaremos la carreta de este Angelus pero no de Millet, sorberemos café ofrecido en taza de contemplación ante paisaje, árboles, raíces y ramas retorcidas. Con estos hilares iremos tejiendo este abrigo, este ropaje de calidez.

Por la tarde ya en la cena llegaremos a saborear las papas recogidas de la cosecha, ahora acompañadas de frijoles cocidos con crema; otro café caliente, humeante ante las lluvias del invierno.

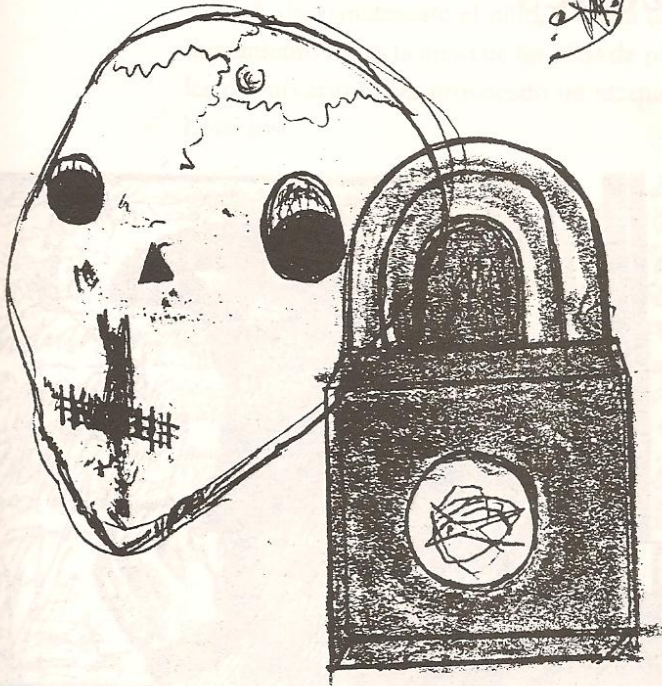
En la solera colgando una lámpara de gas, al fondo, en el cuarto, el quinqué de mi abuela ante las imágenes de los santos. Desde temprano mi tío Erasmo cortaba la leña y los chavalos buscaban buruscas para el fogón.



Estelí 16 Junio de 1987

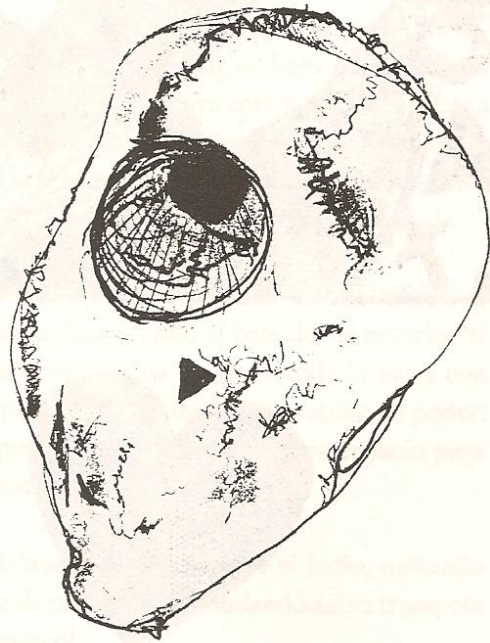
I. mirada última -pero, aún viendo.

cmr



II. Última mirada -ya, sin ver.

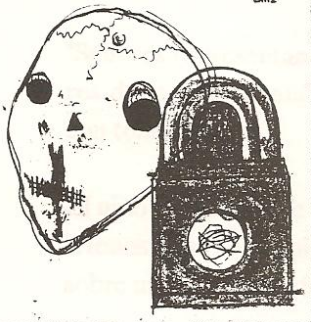
cmr



II. Última mirada -ya, sin ver.

cmr

I. mirada última -pero, aún viendo.
cmr

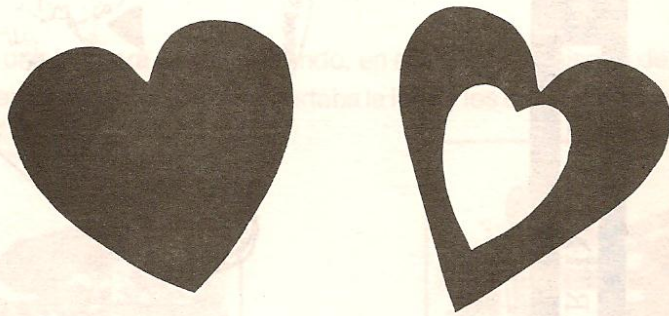


CARLOS MARTINEZ RIVAS

Corazones



Oscar Rodríguez



NORA MUCHNIK

Queda abierta la canción, quiero decir la sesión", dijo finalmente el niño, a quien el ordenamiento sobre la mesa de las pilas de papeles del notario había provocado un ataque de bostezos.

"Un momento", dijo el notario con voz severa. "Faltan los folios tamaño oficio y las libretas para los puntos muertos". El alguacil tocó su silbato y dispuso la papelería en cuestión en los últimos resquicios de espacio que quedaban sobre la larga mesa.

"Y las barbaridades?", preguntó el bebedor con su risita cavernosa. "No quedará registro de las barbaridades?"

El indio lo escuchó atentamente, asintiendo con su cabeza emplumada.

"Las barbaridades no nos interesan, son una vergüenza y es mejor olvidarlas", dijo Doña Juana terminando de pintarse la uña del dedo meñique.

"Ah, no", dijo en voz baja el niño al indio que estaba a su lado. "Yo recordaré todas las barbaridades, me servirán para jugar".

"Las barbaridades deben ser amontonadas al pie de la montaña y ser sometidas a la consideración del Gran Ser. Pueden alimentar el fuego que da aviso de nuestras actividades a los habitantes de la montaña más lejana. También pueden inspirarnos a otra danza para el Festival del Pensamiento Nuevo", dijo el indio meneando suavemente las plumas.

"Señores representantes de los distintos sectores de la ciudadanía", interrumpió el notario con tono oficial.

El niño se paró sobre la silla en posición firme. "Hemos aquí en reunión solemne para decidir sobre un inciso que afectará de manera directa

e irreversible nuestro funcionamiento como seres modernos y civilizados", siguió el notario.

"Primera barbaridad", señaló el bebedor.

"Buena onda!", gritó el niño. "Esta tarde jugaré a lo solemne, moderno y civilizado".

El silbato del alguacil sonó con tal estridencia que el indio se paró empuñando la lanza, a Doña Juana se le corrió la pintura de la uña y al bebedor le dio un ataque de hipo que sólo pudo calmar con un trago de la botellita que tenía en el bolsillo interno de su chaqueta.

"En fin, señores....", recomenzó el notario.

"Y señoras", lo interrumpió Doña Juana.

"Esta sesión se lleva a cabo con el patrocinio de las Máximas Autoridades que confían en nuestro sano juicio para el aceitado desarrollo de la democracia", dijo con voz áspera el notario.

"Un momento. Esas máximas autoridades no pueden patrocinar, ellas solas, lo que aquí ocurra. No me consta que se haya consultado el calendario, que se haya comprobado en la cima de la montaña desde donde sopla el viento de hoy ni si el sol tiene tiempo esta mañana, para nuestras cosas", dijo el indio con gravedad.

"De qué democracia habla usted, Pánfilo -o como se llame-", dijo el bebedor al notario, "si para comenzar ha ocupado toda la mesa con sus papeles. Eso claramente es abuso de poder. Saque sus papelotes, que quiero espacio para mi botella".

"Palabras verdaderas", dijo el indio, quitando pilas de papeles y acomodando así su trompeta de caracol.

"Así vamos mejor. Aquí pondré mi chicle y mi yo-yo", dijo el niño, a quien comenzaba a pasár-

sele el sueño. Y agregó: "Cómo se juega al inciso que hizo en papel oficio, este impreciso, falto de juicio?"

"Pues verán", dijo Doña Juana, "yo acomodaré aquí mis instrumentos de manicure, pero algunos papeles deben quedar sobre la mesa para que haya ambiente de oficina. De otro modo no podríamos pretender ser civilizados. Para contribuir a la democracia aportaré mi propio juicio poniendo sobre esta pila el último número de Vanidades y mi libreta de gastos".

El notario, indignado, recogió cuidadosamente los papeles desplazados y sin encontrar otra ubicación para ellos, los apiló sobre su silla y se sentó encima.

El griterío fue inmediato. "Abuso de poder, abuso de altura, usted nos mira ahora desde arriba, baje a tierra, traigan escaleras para todos! Un mismo nivel, un mismo nivel, un mismo nivel!", coreó la concurrencia. "Los papeles al suelo!", gritó el bebedor blandiendo la botella. "Los papeles al suelo!", se sumaron todos.

"De ninguna manera ensuciaré estos documentos poniéndolos en el suelo. En ellos se encarna la legalidad que rige nuestra vida ciudadana", ladró el notario.

"Segunda barbaridad", apuntó el bebedor.

"Que bueno!", le gritó el niño. "Quieres jugar conmigo a la legalidad?"

"No hay problema. Mi botella es perfectamente legal y hasta sale en televisión".

"Bájese de esos papeles, Señor Pánfilo, o me obligará a tocar el ocolli, mi caracola, para convocar a mis hermanos y ponerlos en formación defensiva. Está usted usurpando la auto-

ridad de los Altos Seres", dijo el indio con un esfuerzo de paciencia.

"Señores, estamos llegando a un punto muerto", dijo el notario pidiéndole al alguacil la libreta correspondiente. "Tomo nota de la amenaza del representante de los salvajes. No quedará sin respuesta. El tema que nos reúne..."

"No nos interesa su tema si nos habla desde ahí arriba", dijo el niño con valentía y le dio la mano al indio.

Recomenzó el griterío: "Un mismo nivel!, Un mismo nivel!, Los papeles al suelo!"

El silbato del alguacil se perdió en el bullicio. La concurrencia se arrimó a la silla del notario y comenzó a zarandearla. El honorable funcionario osciló peligrosamente y se agarró con desesperación de los tres pelos que pretendían cubrir la calvicie del alguacil. Este gritó de dolor y alcanzó a recibir en sus brazos al notario que caía. Los ciudadanos se tiraron sobre los papeles y los esparcieron por el suelo. El niño se puso a pintar en uno de ellos el retrato del notario con el esmalte de uñas de Doña Juana.

El notario y el alguacil se apartaron de la turba y conferenciaron en voz baja. El alguacil salió disparado y el notario se frotó las manos. "Ahora verán", dijo temblando de venganza anticipada.

Un sordo rumor llegó desde afuera. Algo se acercaba, de manera monótona e inexorable.

"Las fuerzas del orden!" chilló en falsete el notario. "En salvaguarda de la democracia y la legalidad! Abajo los salvajes y los marginales!"

"Un momentito, que yo no soy salvaje ni marginal", interrumpió Doña Juana.

"Con usted, como miembro del sexo débil, se tendrán las consideraciones del caso, aunque también se sumó a las hordas subversivas".

Los soldados de la patria llenaron el local. Los antimotines esperaban afuera, anunciando acción y emoción.

Uno por uno, los subversivos desfilaron ante personajes tristemente uniformados que les fueron poniendo esposas.

Cuando todos estuvieron esposados el notario habló con los dientes apretados de rabia y la cansada voz de los justos.

"Queda incorporado el inciso al cuerpo de leyes que ordenan nuestra moralidad. Los salvajes y marginales han desperdiciado la oportunidad de tener voz y voto. La miembro del sexo débil, de quien por así serlo, de todos modos no se esperaba mucho, no vaciló en participar en el complot subversivo. Situándose todos ellos al margen de la ley, el inciso tiene vigencia desde este mismo momento, con el beneplácito de las Máximas Autoridades y para mayor gloria de Nuestra Señora de los Serios Procederes".

"Cual es ese plomizo inciso enfermizo?" preguntó el niño, a quien le había gustado el juego. "Eso no les importa, no les incumbe, no lo sabrán, no se los diremos, aunque pasen la noche aullando a la luna", dijo histéricamente el notario. "Sólo atañe a gente de altura. Baste decir que, en virtud de él, tú, mocosito impertinente, vergüenza de tus mayores, tendrás un horario preciso para la tos que provoca la contaminación imprescindible para el progreso. Serán ataques de tos seguidos de convulsiones, pero con un solo horario para todos ustedes, bribonzuelos ignorantes, incultos, imberbes. Todo tendrá horario: la oscuridad diurna, la caída de las hojas de los árboles y del pelo de los perros, gatos, señores y señoras. Los olores

fétidos se propagarán en su debido momento. Las ratas saldrán a las seis. Y la muerte hará su cosecha según quede estipulado. Todo bajo control".

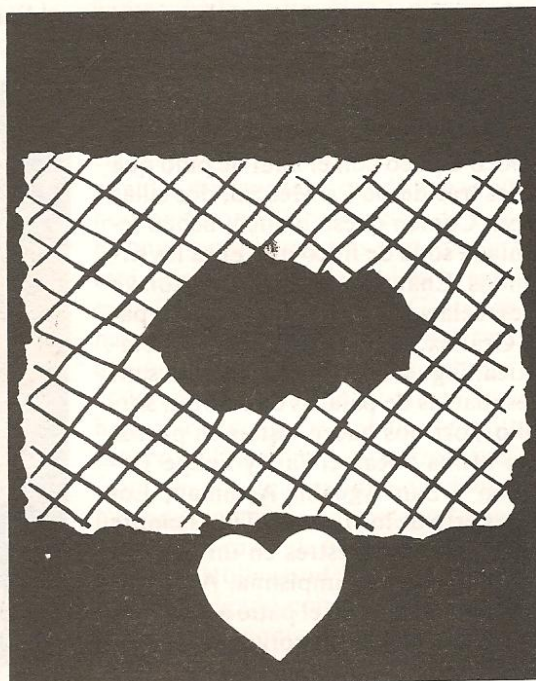
Dándose cuenta de que estaba hablando de más, el notario conocido como Pánfilo cerró la boca y abrió la puerta del carro celular, al cual dos de los tristes uniformados hicieron subir a empujones al grupo de esposados representantes de la ciudadanía.

Hubo redoble de tambores y sonaron clarines desde las azoteas.

Antes de que cerraran la puerta de la zaranda, los prisioneros gritaron todos a una como en Fuenteovejuna:

"Un mismo nivel: Abajo los papeles"

"Y arriba los corazones!", entonó el niño, seguido por los demás. Con lo cual la zaranda se perdió por las calles misteriosamente desiertas y sólo resonando en el aire sucio de la ciudad "corazones, corazones, corazones...."



NORA MUCHNIK

¿QUÉ SE HACE A LA HORA DE MORIR, TINA MODOTTI?

ELENA PONIATOWSKA

Pocas cosas hay que no tengan belleza. Para mí hay más poesía en una solitaria figura embozada que se apoya en la puerta de una pulquería al atardecer, o en una cobriza hija de los aztecas amamantando a su criatura en una iglesia que la que se podría encontrar en Los Angeles en los próximos diez años... ¿Puedes imaginar una escuela de arte donde todo es gratuito para todos —tanto mexicanos como extranjeros— colegiatura, comida, cuarto, pintura, lienzo, modelos, todo gratis, si uno estudia? Ese es el único requisito. Después de diez años de guerra y desasosiego es maravilloso ver lo que se está haciendo aquí."

Robo, Roubaix de l'Abrie Richey, el primero en venir, muere en México de viruela. En agosto de 1923 Tina Modotti su viuda y Edward Weston responden al entusiasmo de su carta póstuma. Llegan a una ciudad chiquita, chaparrita, timboncinta cuyas casas de tezontle rojo los acogen con la misma gravedad de las mujeres envueltas en sus soberbios rebozos azul marino. Llegan a la región más transparente del aire. Llegan a la luz. Y ellos son fotógrafos. Viven en una desnuda casa de Tacubaya que amueblan poco a poco con el baúl de pino que un mecapanero les trae desde La Merced, dos sillas de tule, una mesa. Comen queso blanco, beben tequila. Les encanta la sopa de fideo que Elisa les sirve en platos hondos. Chandler el hijo de Weston va muy bien en la escuela y para recompensarlo su padre le presta la Graflex. Los tres al mercado, compran fruta exótica, juguetes de barro, palmas santas, chiquihuites, bateas de pájaros de colores. Jorge Enciso y Julio Torri los hacen visitar en paseos dominicales con Mona y Rafael Sala y Felipe Teixidor, Tepozotlán y San Agustín Acolman, Los Remedios y el Desierto de los Leones. Tina siempre tiene unas cuantas flores silvestres en un vaso de agua. Viven una vida frugal, limpiísima. A las seis de la mañana Weston se baña en el patio a jicarazos de agua helada frente a los ojos azorados de Elisa. Después Weston la saca a bailar, la hace girar entre sus brazos. "Nos va a ver la señorita." Tina es la señorita. Cuando llueve, los tres, Tina, Weston y

Chandler corren a la azotea a jugar "tú la traes". Allá arriba les cae el agua del cielo, se persiguen desnudos, a veces resbalan y son una de carcajadas. El señor don Eduardito así es. Le gusta la lucha libre. Dice que él y la señorita y el niño se sienten bien dentro de su piel lisa y joven, sus cuerpos flexibles que les obedecen. Comen nueces y miel virgen, leche y muchas verduras; todo ha de ser muy fresco, verde como el aguacate verde, marfilíneo como el ajo que es bueno para las articulaciones, rojo porque el agua de jamaica es diurética y Elisa les descubre las propiedades de los cabellitos de elote. Weston sube a la azotea a retratar las nubes; allá permanece horas mirándolas pasar, le duele la espalda, los nervios se le hacen tiras, aguarda, su Graflex injertada en su costado. En las noches también acostumbra caminar por la azotea mientras espera a que se sequen sus películas. Muchas se velan, sobre todo las de las nubes que se convierten en neblina. Tina toma baños de sol, al verla Weston



Tina Modotti en la película "The tiger's coat", 1920.

olvida las nubes y saca sus mejores desnudos, los más rotundos, los más arrebatados, porque ¿qué puede ser más definitivo que este cuerpo de mujer de pezones oscuros y párpados bajos? Tina, en esa foto, se alía a las malinches mexicanas. En la capilla de Chapingo Diego habrá de pintarla como la tierra virgen, una matita niña, un maguey recién nacido en la palma de su mano, Tina que siempre quiso tener un hijo y cuidó de las flores, de los niños con ojos de perro y de los perros con ojos que imploran, húmedos en su infinita entrega. Tina se tira en la azotea. Sus muslos sobre la losa caliente se ofrendan al sol como se ofrenda la hermosa cabeza de Lupe Marín, sus ensortijados cabellos de hidra, su boca abierta, sus dientes de maíz. Ambas desafían al mundo por su sola presencia, se dicen a sí mismas, cuentan lo que les pasa, su energía se manifiesta en sus hermosas piernas de mujeres que caminan, que salen a la calle a ver la vida, a vivirla, a pisarla fuerte con sus plantas de pie que han de dejar sus huellas sobre la tierra al igual que los piecitos que mansamente recorren los códices.

En sus *Daybooks* Weston relata cómo en un cine de barrio cerca del Reloj Chino tropiezan con una película de Tina y la hilaridad que les causa verla convertida en una gitana de pelo alborotado, chal negro y puñal entre los dientes. Así concibe Hollywood a las italianas. No hay de otra. Tina pela los ojos, Weston y ella se desternillan de risa. “¿Soy yo?” pregunta Tina. Allá en Hollywood quedó lo falso, lo grotesco, el papel cartón; aquí en México, en su franciscana casa de Tacubaya, entre sus tres macetas de geranios, sus canarios, sus cántaros de



Tina Modotti y Robo Richey

barro, las ollas de Oaxaca que han de convertirse en un trébol negro, su aventador de petate, su Iztacihuatl y su Popocatepetl en cuya falda amanecen, están viviendo la verdad. Weston se entusiasma y se angustia a cada vuelta de hoja; Orozco, Xavier Guerrero, Nahui Olín, Charlot, el doctor Atl, D. H. Lawrence posan para él. Frente a los murales de la Secretaría de Educación se emociona. “Sólo un hombre de gran fuerza física, con una mente brillante y un corazón así de grande podría hacer lo que Diego ha hecho.” Su foto de Diego resulta tan notable que el maestro baja de su andamio y la contempla largamente. Habrá de copiarla en su autorretrato, convertirla en mural. Weston fotografía como quiere, libre de cualquier atadura estética o política; permanece una semana tirado en el baño de su casa, la Graflex en el suelo tratando de obtener el mejor ángulo de la taza blanca del excusado. Corre al cuarto oscuro a revelarla y como la toma no lo satisface vuelve a impedirles a todos el uso del WC. ¡Qué tiempos felices! ¡Qué tiempos de risa! En la calle, Weston apunta los nombres de las pulquerías: “Mírame bien”, “Charros y no fifis”, “Los hombres sabios sin estudio”, “Las Glorias de Juan Silveti”. Los domingos va a los toros y describe la faena como obra de arte. Tina no lo acompaña. No puede. Es más fuerte que ella. Pero en sus fotografías sigue sus pasos fielmente y así retrata alcatraces, juncos, copas de cristal, el blando amontonamiento de las rosas.

A Tina, México la acogota, la agarra por la garganta y no la suelta. Si se radicaliza es por un sentimiento muy profundo, no por Xavier Guerrero miembro del Partido Comunista o por Julio Antonio Mella asesinado cuando va de su brazo sino porque encuentra en México la miseria de su infancia en Udine; los mismos niños que mendigan un pan, las mismas fábricas de cuyas puertas salen los hombres con rostros vacíos de tan cansados, las mismas mujeres oscuras sentadas en los peldaños y este sufrimiento en las calles le provoca el mismo callado pavor. Su padre, Giuseppe Modotti, no hay que olvidarlo, fue un jornalero antifascista, un albañil, y era tan grande su pobreza que tuvo que emigrar a Austria con su mujer Assunta y sus seis hijos para encontrar trabajo. Igualito que nuestros braceros. De golpe y porrazo Tina se siente confrontada por una realidad olvidada, aquella que se habían tragado los barrios modernos de Los Angeles con sus casas de amplios ventanales y su césped podado. Hollywood fue un paréntesis ficticio, tan frágil y delgado como la negra cinta de celuloide, tan delgado como Robo, ese largo marido que se alza como un Greco frente a la cámara de Weston. Cuando Weston regresa a Glendale, ella se queda. Se queda en el México de las escuelas al aire libre de Ramos Millán que tanto conmovieron a Robo,

al de Frances Toor y su "Mexican Folkways", el de Anita Brenner su amiga, el de Carleton Beals que acaba de estar con Sandino y propone fundar el Comité "Manos fuera de Nicaragua". Sola, se enfrenta a experiencias que la hacen crecer, la sacan de sí misma, tiene una causa por qué vivir y esto la hace mejor, más precisa en sus movimientos, más nítida en sus fotografías. En el Partido es la compañera Tina y nadie puede estar en su sitio, tiene una misión que cumplir, los que se esfuerzan como ella son los que ahora le interesan, la conmueven.

"Algunas personas —amigos de Ella [Wolfe]— que han venido aquí de Nueva York —le escribe a Edward Weston— querían visitar la escuela en la Colonia de la Bolsa. Como también yo estaba interesadísima en conocerla, ofrecí llevarlos. Edward, cuando salimos del lugar todos teníamos lágrimas en los ojos. Lo que ha logrado el señor Oropeza [el fundador y director] es algo que no intentaré relatar aquí. Y cuando lo felicitamos por sus logros contestó: '¡No podía haber hecho nada sin los niños!' Tiene secciones de carpintería, panadería, costura, impresión, fotografía, agricultura, zapatería, etcétera. Todo, claro está, en pequeñísima escala, pero serio; cada sección tiene a una persona experta como maestro, quiero decir, un verdadero panadero profesional, un zapatero, etcétera. Todo se hace sobre la base de sindicatos —cada sección tiene su delegado— y en reuniones semanales discuten los problemas que han surgido en el transcurso de la semana y la manera de mejorarlo todo. También tienen una sección de justicia elegida por los muchachos e integrada por ellos. Este es un caso: un muchacho fue descubierto robando una considerable cantidad de dinero de los fondos generales, ¿cómo crees que lo castigaron? Haciéndolo tesorero.

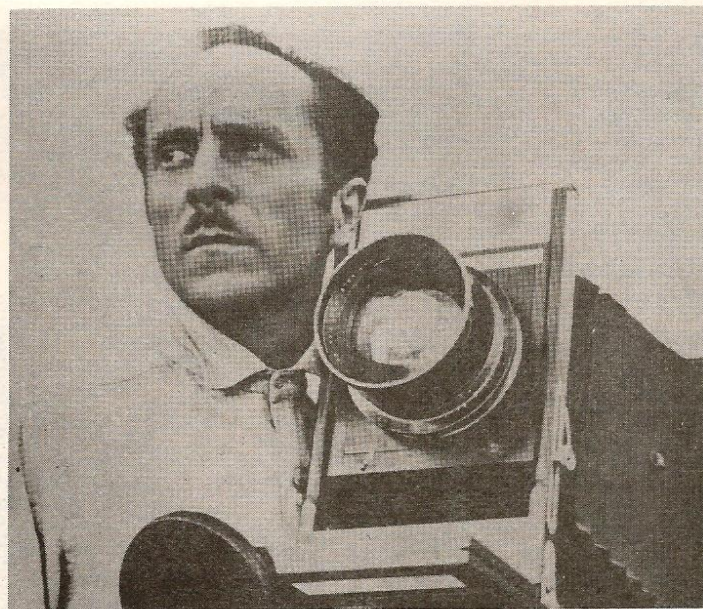
"Además de los trabajos manuales, todos tienen ciertas horas de educación general y algunas de gimnasia, juegos, etcétera. Podría seguir escribiendo sin parar sobre esto, pero en fin de cuentas, no sería capaz de hacerlo. El señor Oropeza está escribiendo un libro sobre la fundación y el desarrollo de la escuela, John Dewey (uno de sus más grandes admiradores) ha prometido financiar la publicación.

"Realmente lamento que no hayamos visitado la escuela mientras estabas aquí, como tantas veces lo planeamos."

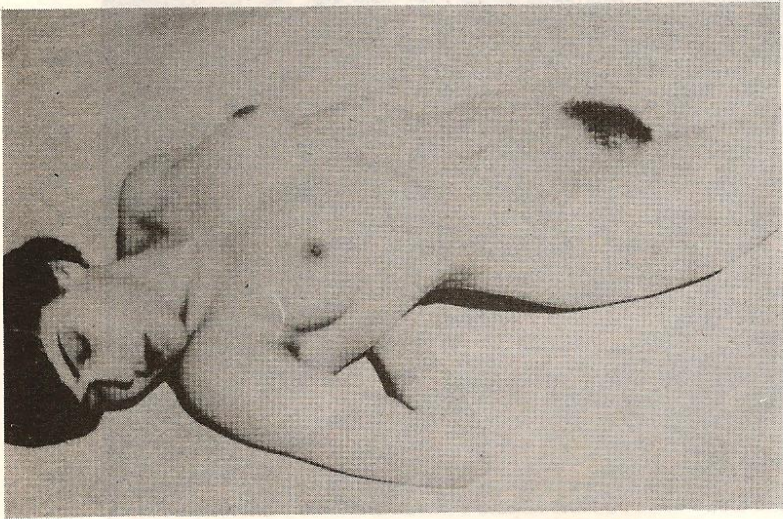
Tina acude a las manifestaciones de protesta por la condena de Sacco y Vanzetti, escucha a Julio Antonio Mella, trabaja en *El Machete*, traduce en voz alta mientras Rosendo Gómez Lorenzo, "El Canario", escribe a máquina, retrata los sombreros de los campesinos, los hombres de la calle leyendo *El Machete*, la abanderada cruzando el puente, la tehuana que corona su cabeza de reina con su batea



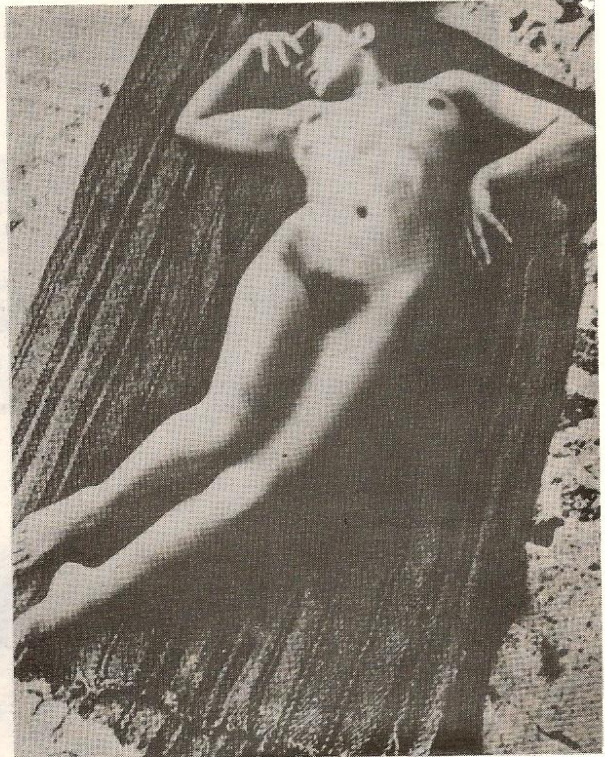
Edward Weston, Tina Modotti. (Cat. 172)



Tina Modotti, Edward Weston con su cámara. (Cat. 90)



Edward Weston, *Tina Modotti en la azotea*, 1924.



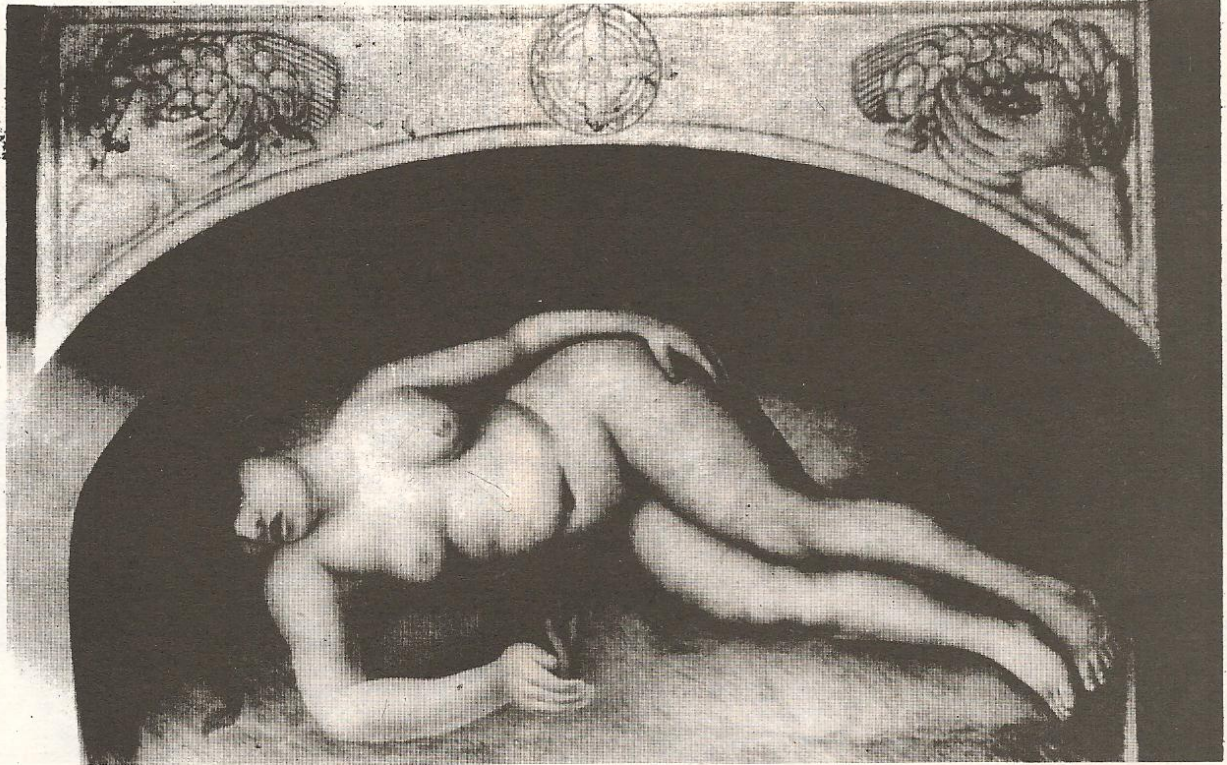
Edward Weston, *Desnudo de Tina Modotti*. (Cat. 171)

pintada a mano, el niño desnudo a horcajadas sobre el vientre embarazado de su madre, el maguey, la escalera de Tepoztlán, los ojos negros de angustia del niño que abraza a su hermano y la imagen que seguramente Zavattini recordó en alguna de sus películas. Detrás del machetero harapiento y desesperado que sentado en la banqueta esconde su rostro porque no tiene trabajo, se yergue el anuncio de la casa de modas: "*Desde la cabeza a los pies, tenemos todo lo que requiere un caballero para vestir elegante.*" Estrada Hnos. Segunda Brasil 15, Primera de Tacuba.

Esta foto parece el inicio de las admirables *Roma, ciudad abierta*, *Ladrones de bicicletas*, *Milagro en Milán*, el neorealismo en el cine italiano. Y es que a Tina le cambió la mirada. Empezó a ver de otro modo, a seleccionar las manos del trabajador, las del titiritero, las de la lavandera, la manita del niño sobre el pecho de la madre, la hoz, la guitarra, la mazorca conjuntadas en la mejor síntesis de la Revolución Mexicana según Gabriel Fernández Ledesma. Vivir en México, en los veinte, en los treinta, es una experiencia única. Si se distribuye la tierra a través de la Reforma Agraria, la revolución es también cultural. Vasconcelos quiere alfabetizar al país, los artistas participan en las misiones culturales, se hacen grandes campañas educativas y libertarias. A México, lo nutre una savia distinta que le lustra las hojas y se las endereza, Mé-

xico es un solo ideal carnoso y enrojecido, México es caliente, en México luchan por cambiarse a sí mismos y por cambiar la tierra, hombres capaces de tomar el fusil y dispuestos a morir, la revolución aún estalla aquí y allá; en la campiña verde se levantan los humitos; arriba en la sierra los guerrilleros calientan sus escasas tortillas, a Tina la invade la emoción de participar, comprometerse no sólo en su amor por Xavier Guerrero y más tarde por Julio Antonio Mella. En la Liga Antimperialista de América, trabaja con compañeros de países de Centro y Sudamérica; busca un cambio social en América Latina, lucha por ese cambio como lo dice en una admirable carta a Guerrero, para avisarle que ama a Mella:

"...Más todavía he pensado a las consecuencias que mi paso tendrá sobre el trabajo revolucionario. Esto ha sido mi más grande preocupación, más grande aún que la preocupación de ti. Y bien he llegado a la conclusión de que, como quiera que sea, contigo o con otro, aquí o en otro lugar, lo poco de utilidad que yo puedo dar a la causa, a nuestra causa, no sufrirá y es porque el trabajo para la causa no es para mí un reflejo ni el resultado de querer a un revolucionario, sino una convicción muy arraigada en mí. Y por lo cual debo mucho a ti, X. Tú fuiste quien me abrió los ojos, tú fuiste el que me ayudaste en el momento cuando sentía que bajo mis pies había empezado a tambalear el puntal de



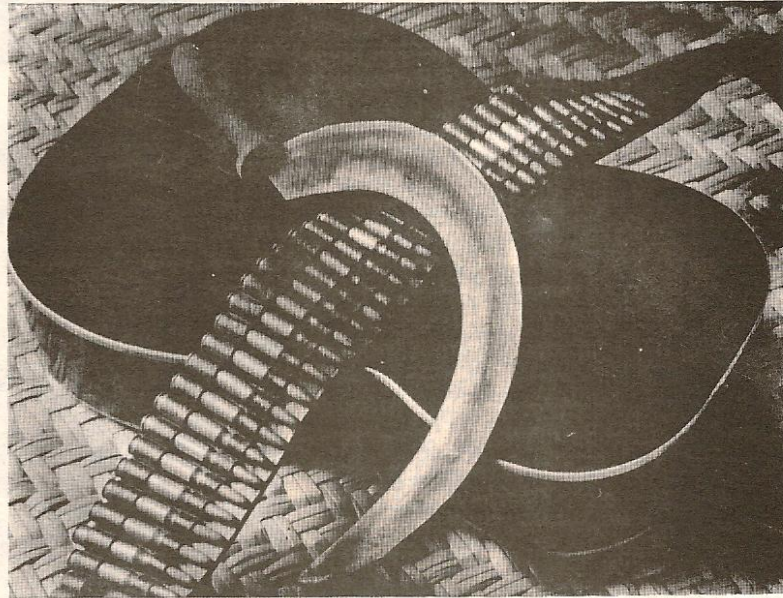
Tina Modotti, *Germinación*. Mural de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública. (Cat. 65)

mis viejas creencias. Y pensar que por todo lo que tú me has ayudado yo ahora te pague así. Qué terrible, X. Solamente me da un poco de consuelo el saber que eres muy fuerte y que lograrás dominar el dolor que yo te causo.”

En los días que siguen al asesinato de Mella, a partir del 11 de enero de 1929, Tina es escarnecida en público. La gran prensa se ensaña en su contra, exhibe su intimidad, se publican sus cartas. La judicial catea su departamento, confisca sus fotografías, pateo su ropa interior, vacía sus cajones. Dos policías la siguen de día y de noche en su arresto domiciliario. En menos de cinco días, *Excélsior*, *El Universal* destrózan su reputación pero no su entereza. Hasta sus jueces, su acusador Valente Quintana, concuerdan en que Tina le confiere a los interrogatorios una dignidad que todo lo permea. Si al principio fueron las bromas y las risas, ahora cuando Tina se presenta a la audiencia se hace el silencio. Diego Rivera y Miguel Covarrubias la defienden en una carta a *Excélsior* y otra a *La Prensa* (por si no se publica la de *Excélsior*). Hablan de su talento artístico reconocido continentalmente, de su valentía para enfrentar la vida, de que se gana el pan con su propio trabajo, y entrega la mayor parte de su sueldo a las organizaciones obreras y campesinas. Su fotografía de la guitarra, la mazorca y las cananas preside los locales de los comités agrarios; ella la ha regalado. Finalizan Covarrubias y Rive-

ra: “...Tina Modotti es una mujer honrada porque jamás hizo comercio de la belleza con que la naturaleza la dotó y tuvo, con la cabeza alta ante todo, el valor de sus afectos. Como miles de mujeres hermosas, pudo adquirir riquezas y avasallar consideraciones sociales por medio de una sabia administración de sus encantos; talento le sobra para ello. En cambio, prefirió ser verdaderamente una obrera y luchar por los intereses de sus hermanos de clase. Pero es muy fácil para hombres escudados por el anonimato, atacar a una mujer con editoriales de periódico.”

Sola, Tina sorteo la peor de las desventuras: la muerte del ser amado. Allí donde otras zozobraríamos, Tina sale adelante, entera. Es para ella una satisfacción enorme seguir trabajando en la fotografía, vivir de ella. Cada día llegan más órdenes de trabajo, en *El Machete* su solidaridad es cotidiana; ayuda a los campesinos y a los obreros que continuamente entran y salen. Sus fotografías ilustran las revistas; si Tina es discreta en su persona, en su vestimenta, sus fotografías, en cambio, son elocuentes. Hablan. Y se trata de un lenguaje nuevo, al menos en México. Los que saben, confían en su destreza. Orozco, desde Nueva York, le ordena tomar fragmentos de sus murales y hasta da indicaciones de sus preferencias: cómo colocar la pesada Graflex para obtener los resultados deseados. Jean Charlot, Máximo Pacheco, Rivera, O'Higgins, to-



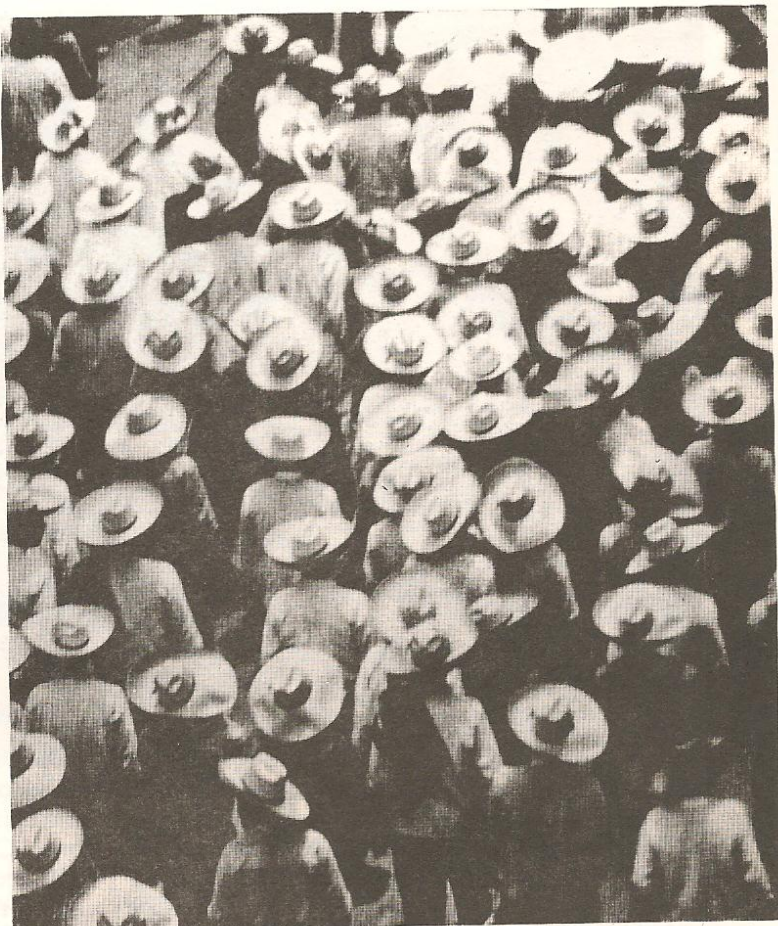
Tina Modotti, *Guitarra, canana y hoz*, 1927. (Cat. 7)

dos solicitan la pericia de Tina aunque no debe ser fácil cargar sobre un tripie la pesada Graflex de cajón e irla acomodando en los patios de la Secretaría de Educación. Antonieta Rivas Mercado pide a Tina saque fotografías de la pintura de caballete y los murales de Rodríguez Lozano para difundirlos en Nueva York donde la pintura mexicana tiene ahora gran demanda. Tina cumple. Es bien seria. Muchas veces, los artistas no le pagan. Tina ilustra la revista de Gabriel Fernández Ledesma: *Forma*, *Creative Art* de Carleton Beals, *Mexican Folkways* de Frances Toor y sus fotos tienen una respuesta inmediata. La buscan de *Agfa Paper* de Praga, del *British Journal of Photography*, de *Varietés* de Bruselas. No sólo quieren publicarlas sino hacer una exposición. En su casa de Abraham González, Tina trabaja incansablemente. Es su manera de hacerle frente al dolor. Carolina Amor de Fournier la recuerda, "vestida de overol" muy dulce, muy serena, reservada, imprimiendo una placa tras otra. Para poder seguir denunciando el hambre y la pobreza, la borrachita tirada frente a la pulquería, Tina retrata a Dolores del Río, a María Orozco Romero y a unos niños interrogantes con medias de popotillo. Al lado de los Cristos en los altares y de los obreros cargando su cruz en el andamio se alinean los rostros tersos y pensativos. Cuando a Tina le ofrecen el puesto de fotógrafa oficial del Museo Nacional (que podría significar, en cierta forma, una reivindicación) lo rechaza, porque nada puede aceptar de un gobierno que todavía no logra encontrar al asesino de Mella. Lo que sí acepta es exhibir su obra en el vestíbulo de la Biblioteca Na-

cional, bajo el alto patrocinio de la Universidad de México, porque se lo piden tres buenos amigos: Enrique Fernández Ledesma, el hermano de Gabriel, Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero. Es entonces cuando escribe su "Manifiesto Fotográfico" para que lo repartan en volantes en la puerta de la exposición, y habla del valor documental de la fotografía: "Me considero una fotógrafa y nada más..." David Alfaro Siqueiros da una conferencia, el 14 de diciembre, frente a la obra expuesta bajo el título de: "La primera exposición fotográfica revolucionaria en México". Tina queda consagrada dos meses antes del atentado al nuevo presidente "Flor de Té" alias Pascual Ortiz Rubio, del cual se acusa a "la Modotti", la "Mata Hari del Komintern". A esa comunista, a esa extranjera culpable de pornografía porque posó desnuda para Weston, para Rivera, le tienen ganas los mexicanos "decentes". Tres días después de su encarcelamiento de quince, Tina sale expulsada de México, le aplican el Artículo 33 de los extranjeros indeseables que pendía sobre su cabeza desde enero de 1929, cuando la quisieron culpar del asesinato de Mella. No habrá de regresar sino hasta casi diez años más tarde, en 1939, con un falso pasaporte, el número 23 922 y bajo otro nombre, el de la guerra de España, María Ruiz Sánchez. Lo hace al lado de Vittorio Vidali o Carlos Contreras, el comandante del famoso Quinto Regimiento; es él quien le ha escogido este nombre: María. Según él, todas las mujeres buenas, deberían llamarse María. Cuando están solos hablan en italiano. Tina ha recorrido mucho camino, le ha dado su vida y su talento al parti-

do. Si en la Unión Soviética, Tina canjea la fotografía por la acción política, en México trabaja sin descanso para la Asociación Antifascista Garibaldi. También para el Socorro Rojo. Acoge a los refugiados de guerra. Cuida a Vittorio, a su perrita callejera Susi que la siguió desde aquel día en que fue al mercado, y a la gatita Kitty que una mañana se presentó frente a su ventana. Los cuatro forman una familia. Viven en un tapanco al que se le mete el agua, hasta arriba de la azotea del edificio número 137 de la calle del doctor Balmis, frente al Hospital General. Después de subir cinco pisos, resulta tan pequeño el cuarto que Vittorio, al verlo, exclama: "¡Pero esta casa es para Blancanieves y un enano!" Tina lo ha escogido por la vista; la rodean sus amados volcanes, la abrazan, se introducen hasta la recámara, la vista que tienen los amantes es envidiable, se sienten fuera del mundo, ningún rico en México es dueño de un mirador semejante.

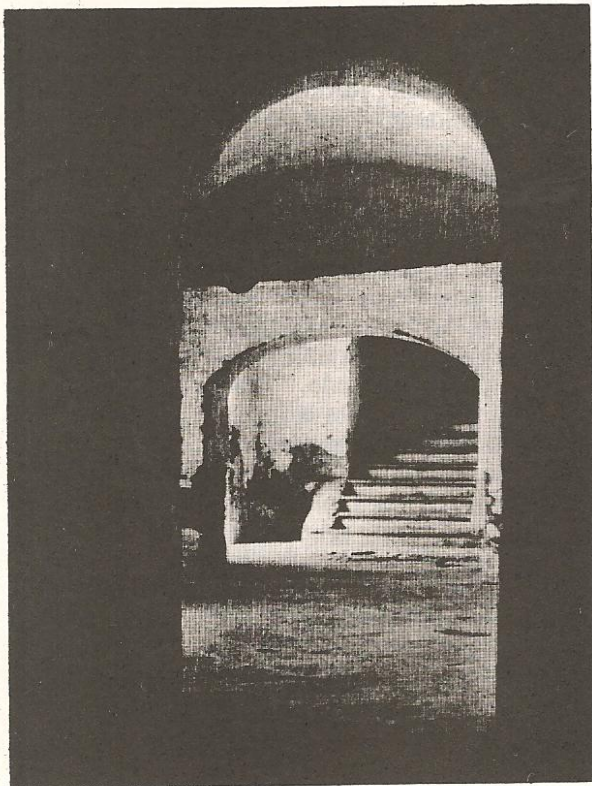
Los testimonios acerca de Tina Modotti no sólo giran en torno a su obra de arte, a su militancia antifascista por la cual fue perseguida (volver a Italia hubiera significado la muerte), su heroísmo, su compasión sino que Rafael Carrillo habla de su gran belleza, la de afuera, pero sobre todo la de adentro. Juan de la Cabada se extasía: "Nadie caminaba como Tina, nadie se sentaba como ella", Verna Carleton, de su valentía callada, Lola Álvarez Bravo la llama precursora, Pablo O'Higgins, que sospecho estuvo enamorado de ella como lo corrobora su mujer María de Jesús, recuerda su enorme dignidad, Vittorio Vidali se preocupa por su renuncia; a partir de su viaje a la Unión Soviética, Tina renuncia a toda expresión individual, no quiere sino fundirse en la gran masa de los que luchan; en España acompaña al campo de batalla a Norman Bethune que experimenta con las transfusiones de sangre en el momento casi en que el soldado cae herido. Lupe Marín, celosa, la califica de italiana greñuda y apetosa. Manuel Álvarez Bravo la considera su maestra y muchas veces he pensado que el *Obrero asesinado* que incluye en todas sus exposiciones comparte el espíritu de indignación, la piedad de Tina. En la tercera parte de sus memorias, *La tormenta*, Vasconcelos la llama "La Perloti" y aunque él jamás se caracterizó por saber valorar a las mujeres y usó para calificarlas adjetivos tales como esculturales, apetecibles, turgentes, hasta llegar a considerarse a sí mismo un "sexual idiot", cuenta de una excursión dominguera con ella: "La hallé por última vez en el auto oficial en que nos acompañara con cierto amigo suyo a la visita de un convento abandonado por Coyoacán. Su silueta voluptuosa era imán poderoso en la tarde llena de sol. Levantaba el coche nubes de polvo y ella dijo: nos envuelve un resplandor de oro. Don seguro de arte, era hallar belleza allí donde otros sólo ven in-



Tina Modotti, *Mitin campesino de espaldas*. (Cat. 105)



Tina Modotti, *Campesinos leyendo "El Machete"*. (Cat. 86)



Tina Modotti, *Arcos de convento con escalera al fondo.* (Cat. 141)

comodidad. Una mirada despertó de pronto la tentación, pero luego sentí dolor en la espina; recordé a sus víctimas chupadas del tuétano. Ya no la ví más; años después ingresó al grupito comunista; en seguida desapareció con rumbo de Moscow.”

¡Qué chistosos los mexicanos que llamaban a Moscú, Moscow como si fueran norteamericanos! Sin embargo, Vasconcelos le reconoce a Tina algo que me interesa destacar: su mirada. Tina supo hallar belleza allí donde otros sólo ven incomodidad. En esto coinciden Vasconcelos y Diego Rivera, Orozco y Siqueiros, Miguel Covarrubias y Pablo O’Higgins. Tiene razón Pablo Neruda cuando dice que el corazón de Tina oía crecer la rosa.

Todos morimos solos pero Tina más. El 5 de enero de 1942, después de cenar con Lena y Hannes Meyer tomó un taxi para ir a su casa. Cuando el taxista volvió la cabeza, su pasajera estaba muerta. Ni cuenta se dio del momento. La llevó entonces a la Cruz Verde. Allí llegó Vittorio Vidali a reconocerla. Parecía una joven con su traje negro, su camisa blanca, su boca semiabierta, el rostro quieto, el pelo de raya en medio alisado hacia atrás. ¿Qué se hace a la hora de morir? pregunta Rosario Castellanos. ¿Qué hizo Tina? ¿Volvió el rostro hacia la ventanilla del taxi? ¿Pensó que no era verdad lo que

estaba sucediendo? Tina murió a los 46 años, pero hacía mucho que había entristecido. Juan de la Cabada, Rafael Carrillo, Miguel Ángel Velasco, Teresa Pomar, Lola Álvarez Bravo, aseguran que era otra mujer prematuramente envejecida, canosa, que temía que fueran a reconocerla. Bruno Traven la encontró en el correo y desde lejos ella le hizo la seña de que no se acercara. Cuando Mona Teixidor se cruzó con ella, Tina desvió la mirada. Jamás volvió a llamarla. Tina no volvió a ver a sus amigos de antes, a Diego Rivera y a Frida Kahlo, a Nahui Olín, Federico Marín, Carlos y María Orozco Romero, Carlos Mérida y Dalila, René d’Harnoncourt, Fred Davis. Hayden Herrera dice en su biografía que Frida conoció a Diego en casa de Tina. Alejandro Gómez Arias asegura que en una época Tina y Frida fueron inseparables y contra todo lo que se cree no fue Diego quien llevó a Frida al Partido Comunista sino Tina. Como Frida no andaba vestida de hoz y martillo, Tina la regañaba: “Camarada Frida, tú no te vistes como debe hacerlo una comunista.” Tina en cambio vestía de blusa blanca y falda negra, lo cual no impedía que llamara la atención porque tenía un cuerpo precioso, sensual, y según Gómez Arias en su rostro había un aire de protesta, de desenfado.

Si Tina al regresar a México en 1939 ya no quiso ver a sus amigos es porque ya no era de ellos, no les pertenecía, esos tiempos felices ahora no importaban, tampoco era la María Ruiz Sánchez de la guerra de España, la miliciana, la enfermera, la activista del Socorro Rojo Internacional. Parecía querer vivir en blanco, sin señas de identidad pero sobre todo sin lazos ni pasiones. Como que ya la pira la había consumido o como dicen los hombres del campo, había acabado de estar. Vivió en cuarenta y seis años mucho más de lo que muchos viven en ochenta, su vida era —como dice el lugar común— una novela.

“En nombre de la República Mexicana y como Juez de Registro Civil de este lugar, certifico ser cierto que en el libro I-2 del Registro Civil que es a mi cargo, a la foja 100 se encuentra asentada una acta del tenor siguiente: ‘Acta de defunción’.”

El acta podría parecerse a cualquier otra si en las “Generales del finado” no se estipulara al lado de “día y hora del fallecimiento: *se ignora*” y “lugar del fallecimiento: *se ignora*”. Lugar de inhumación: *Panteón Civil. Quinta clase.*”

El 13 de septiembre de 1981 fuimos a Dolores. El sepulturero nos indicó: “Uy no, la quinta clase está lejos, no se entra por la puerta principal, es por la lateral, desde aquí ni siquiera se alcanza a ver, tienen que caminar mucho, como kilómetro y medio o dos, así es de que... ya voy a cerrar, cerramos a

las seis, si no se quedan adentro.”

Después de un gran rato de búsqueda: “¿Qué estamos haciendo aquí escarbando muertos?” Felipe encontró la tumba de Tina Modotti. La luz era maravillosamente dulce como lo fue Tina y los rayos del sol se colaban entre las altas ramas de los árboles. Tina está en la quinta sección, la de los pobres junto a las tumbas más desvalidas aún. De cada una, Felipe barría las hojas secas o arrancaba el pasto, entonces, aparecía el nombre, las dos fechas que nos enmarcan, nacimiento y muerte, una cruz, una flor machucada. La de Tina decía en un rinconcito:

Tina Modotti
Panteón de Dolores
Clase 5a.
Lote 5
Línea 28
Sepultura 26.

Los niños no le temen a la muerte. Mientras quitaba la hojarasca Felipe comentó: “Mira, parece una dirección, como si Tina estuviera diciendo, apúntenla, aquí voy a vivir de ahora en adelante, pueden enviarme las cartas; no, no tengo teléfono, mejor así, estoy más tranquila.” Sobre la tumba, vimos el perfil de Leopoldo Méndez, el poema de Neruda, extrañamente austeros, graves y grises en

un ambiente de tumbas humildes pero risueñas, tumbas gorditas de ángeles panzones que lloran su pañuelo en la mano, cortinas pintadas de azul cielo y azulejos brillantes como de baño. Tina estaba a ras del suelo, su mejilla pegada a la tierra, como si su cabeza se recargara en ella. De tierra ha de ser la almohada. Mientras Rosita captaba los últimos rayos del sol sobre esta tumba y esta otra, Felipe con un palito empezó a limpiar las letras cubiertas de polvo, los cabellos de Tina largamente dibujados, grabados en la piedra, ahuecándose cansados. A Tina le hablé en voz baja, le pedí que me ayudara, le conté que tenía miedo. “Mañana atravieso el océano, viajo a Trieste a entrevistar a Vittorio Vidali, el último hombre que te amó. Conoceré tu casa, tu tierra, la fábrica en la que hilaste.” Le pedí que se me apareciera y me dictara su vida para que fuera exacta. Cuando salimos del Panteón de Dolores, el sol era una bola color jitomate a punto de desaparecer en el cielo. Paulita, que es catastrofista, entonces me preguntó:

—¿No se irá a caer?

—¡Jamás! Entonces se acabaría el mundo.

—No hablo del sol, hablo de Tina, ¿qué no ves que la acomodaron mal en su caja, así de lado, cuando tiene que ser boca arriba para ver el cielo?

Pensé que yo también quería escribir una novela así boca arriba, no de ladito, a punto de caerse de entre las manos.



Tina Modotti, Vasos.



ANVERSO EL SIGNO DE PISCIS

Vivo en Brujas de Flandes,
góticos mis espejos de luz
recién nacida.....

Azarías Pallais

No en vano el autobús niquelado atraviesa densos bancos de niebla y se estaciona en una plaza desierta con sus árboles desnudos en pleno invierno.

El adagio de Albinoni abre la calle empedrada, flanqueada de casas apretadas, de ladrillos oscurecidos, y breves ventanas cerradas.

El adagio avanza como latiendo, como respirando profundamente ese aire húmedo, empozado a veces entre el agua verde de un canal y un mínimo puente de piedra, donde la luz se flexiona, rueda y cae como un estallido, rebotando entre la densidad del follaje y la lisura de la superficie reflejante.

La centuria de la música barroca europea y la edad de Brujas, reseñada cuando surgió el capitalismo vendiendo encajes fantásticos como filigranas de saliva.

Hans Menling con sus ojos párvulos nos enseña la ciencia de las breves minúsculas, y a respirar con el azul cerúleo, el negro brillante, el siena y el carmín, acoplados como dos manos orando, y el silencio de la pinacoteca, y el silencio de la pintura flamenca, resbalando entre los pliegues de los mantos y las ventanas iluminadas en el paisaje.

El rumor propagado de las hojas, la caída de los frutos, el chapoteo del pez saltando, de mi recolección de ruidos típicos de Brujas... y su atmósfera post orgásmica, para contener el deslizamiento del tiempo dentro de un embudo frente a su espejo empañado.

Ahora vamos a orinar en el canal, tirando un recio chorro dorado y saludable. Una fuerte sacudida a esa nostalgia pegajosa, vana, saturada de gótico impregnado en sus piedras lamosas.

Huele a pescado fresco, peces rojos, plateados, brillando como el óleo y el metal, sobre las planchas de los tenderetes.

Está cerca el Mar del Norte, gris verdeante en la atmósfera superior preludiando tormenta a la hora incierta del alba o del crepúsculo, mientras la pareja de peces sentada en su piedra de la orilla, canta el canto mudo que solo oyó Magritte.

DAVID OCON

Managua, Noviembre 1992.

Urna Votiva



UR
NA
VOTIVA

Pintores siempre olieron
a pintura la
Pintura Moderna huele a
fraude Los
pintores modernos
huelen a pintura moderna
Las más veces
el Éxito
confirma
esta
previa
impresión olfativa

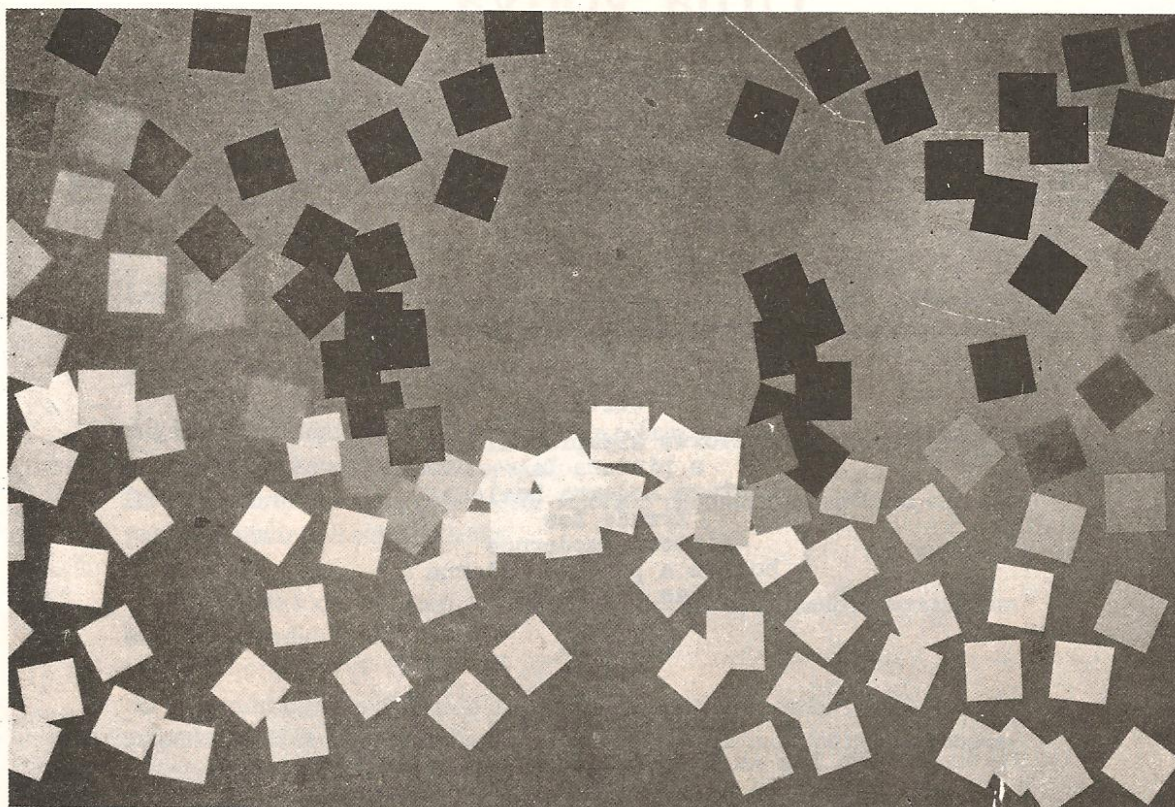
En los angeles california año 1963

Carlos Martínez Rivas



Carlos Martínez Rivas

ARTE BIENAL



La Bienal de Cuenca en el contexto de las Bienales Latinoamericanas

Patricio Muñoz Vega

1. GENERALIDADES

En América, hasta donde conocemos, se realizan las Bienales Internacionales de Sao Paulo, La

Habana, Cuenca, San Juan, y Valparaíso, habiendo recibido en días pasados la entusiasta información de que aparecerán dos nuevos eventos que aparecerán dos nuevos eventos Bienalistas: La Bienal del Caribe cu-

ya sede es la ciudad de Santo Domingo en la República Dominicana y la de Cumaná en Venezuela. Paralelamente hemos conocido la noticia de que se reactivan las Bienales de

Medellín en Colombia y Trujillo en el Perú.

Cuando iniciamos nuestra gestión, para realizar la II Bienal de Cuenca, analizamos las características de las tres Bienales que entonces estaban en plena vigencia, la de Sao Paulo, en la que participan artistas de todo el mundo, la de la La Habana en la que participan artistas del Tercer Mundo, (ahora llamado el "Sur") y la de San Juan de Puerto Rico, especializada en grabado y técnicas afines. Concluimos luego de analizarlas, que resultaba imperativo el abrir un espacio que enfatice el arte de nuestro Continente, acentuando lo latinoamericano y los grupos de ascendencia latina residentes en países no hispanoparlantes cuya presencia ha sido muy tenue al interior de las grandes Bienales.

Por otra parte hemos coincidido con los presidentes y directores de los eventos en referencia que la definición de cada uno, en objetivos y espacio de acción, no provoca ningún tipo de interferencia, habiéndose producido, sin que existiera un acuerdo previo, más bien una suerte de complementación sucesiva de aquellos espacios que no fueron cubiertos cronológicamente por los eventos conforme fueron apareciendo o, fueron sustituidos como en el caso de la Bienal de Cuenca que se inicia luego de algunos años de haberse suspendido la de Medellín.

2. CIUDAD Y PAIS SEDE

Este aspecto fue considerado de importancia sustancial en el seminario "Expanding Internationalism" realizado en Venecia como acto paralelo a la Bienal de 1990. Se consideró en aquella oportunidad y consta así en el documento final de ese seminario, que existe una íntima relación entre los continentes ciudad y país en donde se realiza la Bienal y la personalidad que adquiere, así como las características de la sede y el grado de atracción que opera dentro de los circuitos del arte. Relaciones estas que en última instancia tienen incidencia importante en los resultados que se logran, es decir que, contar con la infraestructura adecuada, más las facilidades logísticas y características peculiares de la urbe anfitriona, de comienzo, hacen previsible el resultado exitoso del proyecto. Si a esto sumamos características histórico - culturales de gran riqueza que hacen más interesante y agradable la estancia en un sitio, el éxito esta asegurado en los aspectos formales del certamen, claro está que solamente satisfacer este requisito no avala la calidad de los contenidos, aspecto que debe ser preferentemente atendido y que trataremos más adelante.

El Ecuador y Cuenca, presentan características óptimas para la realización de una Bienal, su situación geográfica centrada en el continente, las buenas condiciones de comu-

nicación y transportación internacionales en sus diferentes tipos, y aceptables en lo que es transportación interna, hacen que el trabajo técnico-operativo se facilite.

Especial brillo proporciona a nuestro país y ciudad su historia pretérita, ubicándole en sitio notable en el contexto americano, lo que nos hace dignos receptores de un evento de tanta trascendencia continental y mundial, siendo por otro lado altamente atractivo para el visitante el que además de la exposición, la ciudad y el país le ofrezcan posibilidades turísticas que completen el tiempo de su permanencia.

3 EL PROYECTO CULTURAL "BIENAL DE CUENCA"

Como todo proyecto, La Bienal de Cuenca, se rige por un documento cuya planificación norma su actividad. En las primeras instancias del desarrollo de este proyecto, participaron conformando el "Comité Consultivo" distinguidas personalidades de la crítica nacional e internacional y expertos en la administración de proyectos culturales, habiéndose considerado en esa reunión, especialmente aquellos aspectos que hacen la estructura básica de la Bienal: Ideología, Objetivos, áreas de actividades directas, actividades paralelas y sus incidencias, sistemas de invitación y participación de artistas.

ANTECEDENTES

Es indispensable, para explicar el nacimiento de la Bienal de Cuenca el que precisemos ciertas características y condiciones del país antes de la década de los ochenta. Entonces el Ecuador guardaba aún en sus pupilas el encandilamiento del auge petrolero, que entre los beneficios que trajo a la nación fue la creación y ampliación del mercado del arte y las posibilidades de su promoción y la de los artistas ecuatorianos.

Aparte de quienes habían sido entusiastas amigos del arte y coleccionistas vocacionales, corría entre los grupos sociales en ascenso, como nota de prestigio, el poseer en sus residencias y prósperas oficinas comerciales, obras de arte, cuya presencia prestigia a quienes la poseen, creándose de esta manera el ambiente propicio para que un mayor número de artistas se dediquen a la actividad creadora.

En esta situación, inmediatamente anterior a la inauguración de la Primera Bienal, casi ninguna participación tenían los grupos sociales marginados y estratos medios de la sociedad, que por otra parte son mayoritarios.

Pero si este fue el ambiente del arte en el 86 en que se crea la Bienal de Cuenca, nuestro país había mantenido una tradición cultural milena-

ria, pudiendo encontrar en su trayectoria, momentos culminantes de la Historia Americana, tanto en la época Prehispánica como en la Colonial y Republicana, destacándose dos centros de producción artística: Cuenca y Quito. El primero, Paucarbamba de los Cañaris (llanura florida como el cielo), llamada posteriormente Tomebamba por los Incas y, Cuenca luego de la llegada de los Españoles, habiendo mantenido en el tiempo, entre sus más genuinas actividades la producción artística, destacándose además por la innata habilidad manual de sus gentes y la alta calidad de su producción intelectual.

3.2 DEFINICION

Hemos definido a la Bienal Internacional de Pintura de Cuenca como: "El espacio propicio para la reflexión, conocimiento, encuentro y confrontación del arte y los artistas del continente".

ESTRUCTURA

Las estructuras administrativas y otras instancias orgánicas de las Bienales son iguales, afines o parecidas. Sus niveles orgánico-administrativos en sucesión descendente son: el Comité Organizador, la Presidencia, la Coordinación General y los Coordinadores de Comisiones. En relación paralela con el Comité Organizador se ubican: El Comité Consultivo y el Comité Asesor.

OBJETIVOS

La Bienal Internacional de Pintura realiza sus actividades dentro y fuera de sus muros, considerándolas por igual y en un mismo nivel de importancia, es decir, nos interesa exponer y enseñar, debiendo entenderse el enseñar, como aquella deseada iniciación estimulante para despertar la vocación, o por lo menos para acercar a los grupos urbanos al hecho cultural, procurando no intermedie lo impositivo sobre una secuencia, sistemática y espontánea aproximación.

Entre los objetivos que persigue nuestra Bienal anotamos los siguientes:

Conocer y divulgar el arte continental dentro de los alcances ya indicados.

Someter al juicio de críticos, y público en general el arte ecuatoriano y continental.

Brindar al pueblo del Ecuador mediante la aproximación directa al arte pictórico del continente la posibilidad de conocerlo y lograr una mejor asimilación.

Llegar a los grupos sociales periféricos con un mensaje cuidadosamente diseñado para estimular las actividades creativas, especialmente aquellas re-

lacionadas con las artes visuales.

Fomentar el cultivo de las artes en general, mediante la realización de actividades culturales paralelas y ofrecer a los estudiantes de artes y artistas jóvenes la posibilidad de ejercicio de su profesión participando en dicha programación.

Coordinar las actividades institucionales para el fomento de las artes.

Mantener y acrecentar el Centro de Documentación que sirva a quienes requieran información respecto de las artes visuales del continente.

4. SINTESIS METODOLOGICA

Para cumplir estos objetivos, hemos diseñado una metodología coherente con ellos, que mantiene una gradación de jerarquía de funciones en el sentido vertical y una obligatoria relación interactiva de apoyo horizontal.

Si retomamos las dos actividades básicas, "exponer y enseñar" explicaremos el porqué acentuamos el interés en ellas y cómo han sido diseñadas las comisiones que las factibilizan a partir de las preguntas: ¿Qué hacer?, ¿Cómo hacer?, ¿Con qué hacer?.

El ¿qué hacer? ha sido explicado en los comentarios anteriores, el *¿cómo hacer?* lo hemos resuelto estructurando comisiones especializadas: Técnica, Educativa – Cultural y Social.

La Comisión Técnica atiende todo lo relacionado con los aspectos expositivos.

La Comisión Educativa-Cultural se encarga de programar y ejecutar el plan propuesto con anterioridad y aprobado por el Comité Organizador cuyas actividades básicas son las siguientes:

Talleres infantiles y juveniles.

Actividades Culturales paralelas

Caravanas Culturales en los barrios periféricos.

Seminarios, encuentros y otros, relacionados con la temática y actividad básica de la Bienal.

La Comisión Social al igual que en todos los eventos, atiende lo relacionado con los participantes, invitados y otras personas que presten su colaboración al evento.

¿Con qué hacer? este aspecto produce el reclame permanente en los eventos culturales de este género o similares. Por ventaja la Bienal de Cuenca fue creada mediante Decreto Ejecutivo, siendo responsabilidad del Gobierno el dotarle de los medios para su funcionamiento, habiéndose cumplido por la buena dis-

posición de los funcionarios de finanzas hasta ahora con la entrega oportuna de los fondos necesarios para el cumplimiento cabal de todo el proyecto. Especial mención merece el apoyo brindado por la empresa privada, sin cuyo auxilio veríamos gravemente restringidas las actividades nucleares del evento y sin lugar a dudas eliminadas aquellas actividades culturales complementarias que hacen un entorno propicio para que se manifiesten los variados géneros artísticos.

5 CONCLUSIONES

Aunque, resulta temprano el pretender evaluar resultados de las Bienales de Cuenca, sí creemos posible acentuar aquellos aspectos que palpablemente han beneficiado a los artistas, críticos y público en general:

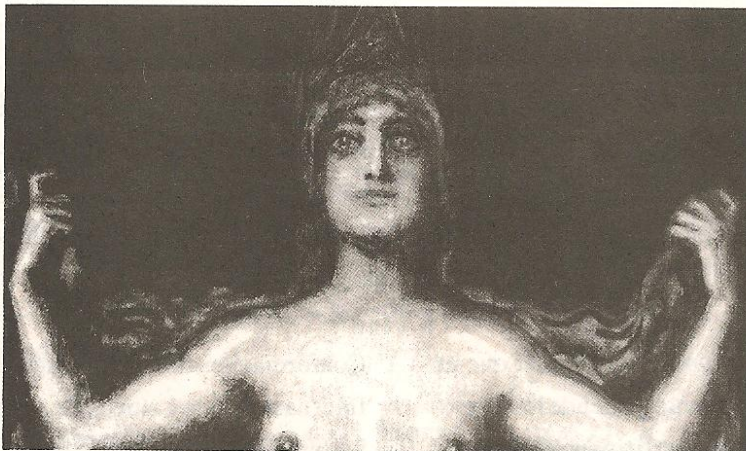
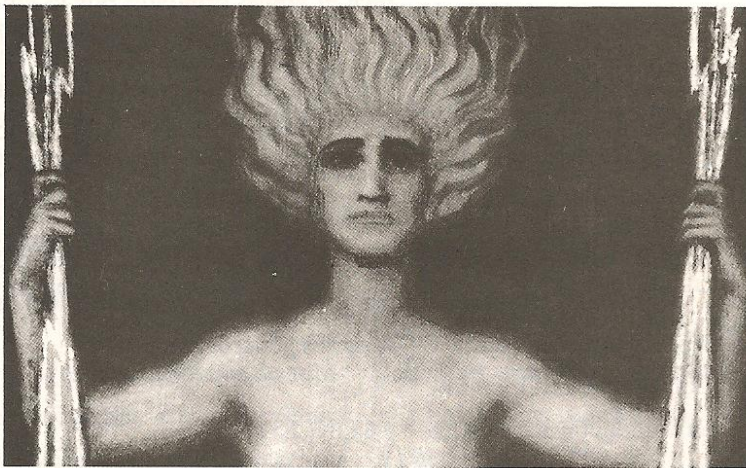
- 1 Conformación de la Asociación Internacional de Críticos de Arte Seccional del Ecuador.
- 2 Estimulación vocacional y perfeccionamiento profesional a los jóvenes artistas que inician su actividad creadora.
- 3 Incorporación de grupos sociales periféricos y estudiantes en general a las exposiciones y otros eventos de la cultura local.

4 Oportunidades de participación de otros artistas en actividades paralelas programadas por la Bienal.

5 Disposición de información artística continental para quien la requiera.

6 Mediante cursillos de aproximación, paneles, conferencias y otros medios, se ha brindado al público en general la oportunidad de enriquecer el conocimiento sobre la materia y afinar los sistemas de percepción artística.

Seguramente habrán muchos otros aspectos de beneficio para nuestra sociedad que se han derivado de las Bienales de Pintura, el tiempo sabrá reconocerlos y mantener en consecuencia este evento que tanto anima a nuestros artistas y da lustre a nuestra ciudad. ■

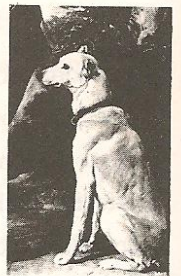


«Aire, agua, fuego», de Franz von Stuck. 1913.

Patio de tarde

A Toby le gusta ver pasar a la muchacha rubia por el patio. Levanta la cabeza y remueve un poco la cola, pero después se queda muy quieto, siguiendo con los ojos la fina sombra que a su vez va siguiendo a la muchacha rubia por las baldosas del patio. En la habitación hace fresco, y Toby detesta el sol de la siesta; ni siquiera le gusta que la gente ande levantada a esa hora, y la única excepción es la muchacha rubia. Para Toby la muchacha rubia puede hacer lo que se le antoje. Remueve otra vez la cola, satisfecho de haberla visto, y suspira. Es simplemente feliz, la muchacha ha pasado por el patio, él la ha visto un instante, ha seguido con sus grandes ojos avellana la sombra en las baldosas.

Tal vez la muchacha rubia vuelva a pasar. Toby suspira de nuevo, sacude un momento la cabeza como para espantar una mosca, mete el pincel en el tarro y sigue aplicando la cola a la madera terciada.



Juho Carballo



LAVADO DE ROPA

Desde mi infancia gustaba yo de vagar por la vega del los ríos. Sin objetivo preciso, aquí, allá.

Encontraba muchas sorpresas. A veces, en alguna poza, topaba con un coro de mujeres lavando. Conversaban animadamente a grandes voces pero a mí no me interesaba detenerme; proseguía mi camino buscando mis aventuras.

Actualmente que vivo en un edificio de 26 pisos, quedando mi habitación en el 11, he designado un día de la semana para lavar mi ropa; utilizo el ascensor y bajo a la lavandería encaminándome directamente al cuarto de las máquinas. Leo las instrucciones para enterarme de cómo funcionan los mecanismos. Deposito tres monedas. Aprieto un botón y gira un ruido de algo que se enciende. De un motete de ropa extraigo las piezas que deberán ser lavadas. Me topo con jóvenes señoras que andan en el mismo ajeteo. Rememoro la historia de Nausica, aprendida en la Odisea y que en el río, acompañada de sus doncellas, divisó al extranjero desmayado, como un dios náufrago en la playa. Para mí también éstas señoras hablan lengua extraña. Algo me preguntan, pero comprenden que yo no capto temeridades. Todas las máquinas quedan funcionando y hay que retornar a recoger el trabajo terminado a los 45 minutos; mientras tanto cada quién regresa a su alojamiento, para volver, a su debido tiempo, a recoger la ropa lavada y secada sin sol y sin aire, pero perfumada y limpia, conveniente para disponer una cama que permanecerá vacía, como la playa en donde un náufrago yaciera extenuado.

Octavio Robleto

Washington, octubre 1990



ESCRITOS DE ARTE / EXTRACTOS Rubén Darío

EL BURRO PINTOR

Fábula que acaba de acontecer. Exasperados unos cuantos hombres de pluma, de pincel, de buen humor y de pésimas intenciones, de ver cómo todos los años en el salón de los "Independants", unos cuantos sofisticados cabelludos y otros cuantos ignorantes atrevidos, entre algunos innovadores de talento que pierden naturalmente, con la vecindad, exponen "croutes", innominales, ante los cuales no faltan zopencos que creen ver lo invisible y adivinar el ombligo del símbolo; aquellos hombres, digo, de pluma, de pincel, de buen humor y de pésimas intenciones, fueron a un café de Montmartre en cuyo patio hay un burro, ataron a la cola de éste un pincel, colocaron hábilmente la tela preparada, y colazo va y colazo viene, mojado el apéndice en colores vivos y distintos, resultó un cuadro de ultraimpresionismo de hacer aullar perros de piedra. Antes habíase lanzado un manifiesto como el de los pintores, amigos del poeta Marinetti. Y al asno, que se llamaba Lolo, se le hizo aparecer como jefe de la escuela Excesivista, con el nombre italiano Joaquín Rafael Boronali.

El cuadro del burro se expuso en el mentado Salón de los Independientes. Más independencia no puede seguramente haber. Las gentes han reído y los organizadores del Salón de los Independientes han recibido una buena indicación.

Y uno de los artistas que exponen juntos con Boronali ha tenido, sin embargo, la mejor palabra risueña:

— Es verdad —ha dicho— que este año en nuestro salón hay un cuadro de un burro. Pero en los salones oficiales hay cuadros, no de uno, sino de mil burros.

(Por su lado nuestro burro dijo:) Otro crítico ha escrito que prefiere mi pintura a la de Turner, cosa que me ha sorprendido. Ya sé ahora en qué consiste la pintura para muchas gentes: consiste en colocar un cuadro, de preferencia dorado, una tela untada de colores variados. Siempre se encuentra un público que admire. Los embadurnadores que llenan el Salón des Independants y ahogan con sus producciones... las obras notables, han hecho mal en enojarse. No había entre ellos sino un asno más.

Exposición de 1899/Madrid

Después de recorrer estos salones diríase que para los pintores españoles no existe el mundo interior. El mismo paisaje no es sino la reproducción inanimada de tierra, de árboles, de aguas, solitarios o con acompañamiento de figuras anecdóticas sin que la secreta vida de la naturaleza se presente una sola vez y mucho menos el alma del artista. Cierto, Velázquez pintaba la realidad, pero sus colores animaban no solamente rostros, sino caracteres, y con un bufón y un perro deja entrever todo un espectáculo. Goya es realista; pero ese potente dominador de la luz y la sombra ponía en sus creaciones, o en sus copias de lo natural, quíntuple cantidad de espíritu.

Acerca de Rodin/1900

(Rodin) maravilloso de fuerza y de gracia artística, domina a la inmediata, vencedor en la luz, maestro plástico y prometico encendedor de vida, cultivador de la fealdad, torturador del movimiento, incomprensible, excesivo, ultraviolento... Un gran espíritu, cuyo director es la naturaleza misma. Al pasar la cordillera de los Andes, ¿no habéis visto los colosales frailes de piedra que en la roca viva ha esculpido un cíclope y divino escultor? Ese es el maestro Rodin. Este persigue conscientemente el arte inconsciente de la naturaleza.

El Velo de la Reina Mab - 1887

...¡Héme aquí en la gran lucha de mis sueños de mármol! Yo he arrancado el bloque y tengo el cincel... Yo quiero dar a la masa la línea y la hermosura plástica; y que circule por las venas de la estatua una sangre incolora como la de los dioses.

... —Lo que es hoy romperé mis pinceles. ¿Para qué el iris y esta gran paleta del campo florido, si a la postre mi cuadro no será admitido en el Salón? ¿Qué abordaré? He recorrido todas las escuelas, todas las inspiraciones artísticas. He pintado el torso de Diana y el rostro de Madona. He pedido a las campañas sus colores, sus matices; he adulado a la luz como a una amada, y la he abrazado como a una querida. He sido adorador del desnudo, con sus magnificencias, con los tonos de sus carnaciones y sus fugaces medias tintas. He trazado en mis lienzos los nimbos de los santos y las alas de los querubines. ¡Ah, pero siempre el terrible desencanto! ¡El porvenir! ¡Vender una Cleopatra en dos pesetas para poder almorzar!

Carta del País Azul - 1888

El escultor es un poeta que hace un poema de una roca. Su verso chorrea en el horno, lava encendida; o surge inmaculado en el bloque de venas azulejas, que se arranca de la mina.

Arte y Hielo - 1888

Os advertiré que yo amo el desnudo. Mis Apolos no os desagradarán, porque tienen una crin crespa y luminosa de leones sublimes y en las manos una crispatura que parece que hace gemir el instrumento mágico y divino. Mis Dianas son castas, aunque os pese. Además, sus caderas son blandas colinas por donde desciende Amor, y su aire, cinegético... Curva o recta, la línea viril o femenina se destacará de mis figuras, y habrá en las venas de mis dioses blancos licor, y en el metal moreno pondrá sangre mi cincel.

...Tengo muchas cosas más; pero os advierto que también necesito vivir.

Diario de Italia / Turin 1900

...Sobre un fondo de oro, un ángel, de Frate Angélico, canta toda la primitiva gracia, la ingenua virtud de la concepción y ejecución prerrafaelitas... Otra madona. ¡Descubrílos! La hizo Sandro Botticelli. Es la pintura simple, y al mismo tiempo intensa y profunda, que habéis oído celebrar por tantos aedas del arte moderno, que levantaron a su mayor gloria los prerrafaelitas ingleses y que todos los snobs y prigs del mundo se creyeron en el deber de admirar hasta el delirio.

Hay otro Botticelli... Es "El viaje del hijo de Tobías". Es el mismo expresivo amaneramiento de los gestos, la traducción del íntimo sentido por la remarca de las actitudes, el vago énfasis del estilo y la certeza de los lineamientos.

Opiniones / 1906 Henry de Groux

A éste es el único intelectual de por aquí que he podido llamar verdaderamente "amigo" durante un tiempo, en este ambiente en donde cada día me siento más extranjero... Me lo presentaron la admiración, el arte, la pobreza... Un artista selecto que tiene que padecer horribles promiscuidades y la tiranía del industrialismo, las injusticias de la crítica, que no señala al éxito sino al que la paga... En cuanto al orgullo del artista, es enorme, ciertamente, aumentado por los injustos triunfos de la mediocridad y por el inconcebible rebajamiento del gusto general en nuestra época, tan llena de indiferencia por las altas cosas mentales... El no se echa a la calle de en medio a hacer retratos mundanos... En cuanto a los vendedores de cuadros y dueños de salas de exposición han sido para él... feroces. Los usos y gestos de ese temible grupo han sido denunciados más de una vez por escritores valientes, desgraciadamente no en la prensa diaria, sino en revistas de circulación reducida. Allí se han expuesto las criminales maniobras de los lanzadores de renombre en provecho propio; de los que preparan sus stocks de telas para pregonar el mérito de tal o cual impresionista vivo o muerto; de los mantenedores de la crítica simoníaca; de los explotadores del talento; de los martirizadores del desconocido genial; de los usureros de la fama y asesinos de la necesidad.

Páginas de arte / Alfredo Ramos Martínez

... Ramos es un laborioso y un apasionado del color... ejemplo de lo que la constancia y el tesón ayudan al natural talento. Ramos es de los que triunfan apoyados en su sinceridad e impulsados por su pasión artística. ¡Cuántas veces hemos recorrido juntos el Louvre o el Luxemburgo, conversando de las hermosas obras de los maestros, de la belleza eterna. Ramos admira a Vinci... su Gioconda es la madre, la esposa, la querida, la hembra completa, según el estado de ánimo en que el espectador se encuentra... En la sola frente hay un enigma divino; en las solas manos está todo el misterio y hechizo femenino. "Gioconda es todo", me decía el artista. Ama a Rembrandt, a Velásquez —"un dios pintado"—. Se entusiasma con Botticelli, exquisito y refinadamente sentimental. En lo moderno, ve que Millet sólo podría decirlo todo, le colocaría al lado de Leonardo, en los tonos del arte... ¿Y Whistler? Son sus dioses también. Y saluda a Sisley, a Claude Monet, con sus armonías del sol... Contrariando ciertas opiniones mías, concluía: "En definitiva, esta época dejará sus huellas como las anteriores. Vivimos con electricidad, con vapor, todo al minuto, todo al segundo. El poeta, el pintor, el escultor, haciendo con sinceridad, serán siempre grandes." Ramos es la fantasía, pero también el buen sentido. El acepta el tiempo en que le tocó nacer, pero en verdad os digo que hay en su espíritu atavismos espirituales que vienen de épocas más bellas, más nobles, más caras al pensar, al sentir, que nuestra época seca... Ramos es de aquellos artistas natos, que tienen hermanos en todos los siglos.

Una Exposición / España 1899

Escasos, muy escasos, son aquí los artistas que tengan de que vivir; los ricos son señalados. Por tanto, la lucha por la peseta esta ante todo. Es inútil pretender encontrar el enamorado de un ideal de belleza, el consagrado a su pasión intelectual. Se pinta como se escribe, como se esculpe, con la puntería puesta al cocido patrio, buscando la manera de "reussir", de caer en gracia al público que paga.

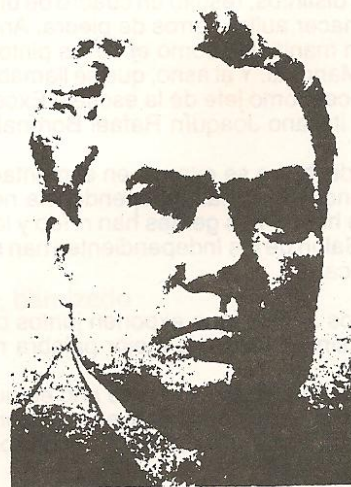
Los escultores actuales son alabados por sus tangibles condiciones de realismo. "¡Cuánta anatomía saben!" Hacen huesos, nervios, gestos, contracciones que dejan campo a estudios de esqueleto o de musculatura; pero no hacen carne, no hacen vida, no hacen pensar en la circulación de una sangre maravillosa bajo la epidermis de mármol o de bronce.

El cartel en España / 1899

En el arte "moderno", en 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 prerrafaelismo inglés ha contagiado al mundo entero. El arte decorativo de William Morris y demás compañeros se refleja en el arte decorativo universal desde hace algunos años. Y en lo que al cartel se refiere, Audrey Beardley perdura en una falange de artistas ingleses, norteamericanos y de otras partes.

Los Anglosajones / Paris 1900

En la sección francesa de la Exposición, en el palacio de Bellas Artes, ante la Salomé de Gustave Moreau, una mujer rubia, de fascinadora elegancia, de una belleza fina y fuerte a la vez se detiene. Largo rato está, como poseída de la evocación, como penetrada del ambiente fabuloso de la mágica realidad del poeta. Su mirada, su atención a la música pictórica, su apasionado admirar, son de un espíritu muy sutil y culto... La rubia, cuyos ojos son divinamente azules y cuyos labios son floralmente rojos, la bella intelectual, que está magnetizada, clavada por la virtud del genio lleno de prestigios que se revela en la obra del aristocrático pintor, como de esas raras y sublimes estatuas de carne femenina, que habita por excepción un alma de sensitiva y de soñadora. esa mujer exterioriza su alcuña espiritual y ante el artista es una princesa por derecho propio.



Salomé García

Rubén Darío

Eugenio

La obra de Eugenio Téllez (Santiago de Chile, 1939) es *afortunada*: se da el lujo de ser una pintura *orgásmica y divertida* en palabras del poeta chileno Enrique Lihn (1). Orgásmica y divertida, en primer lugar, en su trato con los materiales. Parte de los colores -el agua, el óleo- con los que mancha la tela, en el suelo. Imagina luego en las manchas, las interroga, descubre formas en ellas, las trabaja en colores. A veces desgasta, mezcla, raspa, repasa; incluso corroe. Ve qué sale. Define y dibuja lo que surge en esas superficies, pero la línea proviene de ellas, no las antecede, no se origina en un esquema abstracto anterior. Va viendo cómo en las manchas se van dibujando, casi a sí mismo, los temas, las obsesiones, la extraña situación de su propia mirada. La pintura de Téllez puede pensarse, en primer acercamiento, como un dispositivo mediante el cual el pintor dejar aflorar lo impensable, lo pone delante para trabajar con él, lo transforma en objeto de deseo, de goce y de pensamiento.

En la mano que pinta, Téllez une tres gestos de seducción: el de la interrogación, el de la voluptuosidad material, el de la distancia oblicua de una mirada irónica. Y el del oficio, que hace posible todos los demás.

Su trayectoria es la de la adquisición de ese oficio. Partió de América del Sur, que hoy reaparece obsesivamente en su pintura, a los veinte años. Muy pronto se incorporó al trabajo de Stanley William Hayter, en el Atelier 17, en París, donde llegó a ser director asociado a mediados de los años sesenta. Luego, y hasta ahora, estuvo muchos

años pintando y enseñando en Norteamérica, principalmente en Toronto, Canadá, y realizando exposiciones en distintas partes del mundo (también en Chile, su país natal). Tal vez la ironía, uno de los gestos propios de su trabajo, tenga alguna relación con las distancias implícitas en esta trayectoria, con los cambios de óptica y de mirada, con la conjunción de la distancia, el deseo y el conocimiento. El tema de América, central en su obra, se ubica en esta conjunción.

La interrogación

Se radicó dijo Enrique Lihn, en un país enormemente rico y desarrollado, pero que no es, como los Estados Unidos, el centro del mundo. Canadá, aunque sólo se a en este sentido, participa (...) de la dificultad latinoamericana por universalizar o internacionalizar su diferencia. El gesto de interrogación que hace la pintura de Téllez ha tenido como objeto a esa dificultad, esa extrañeza latinoamericana. Sus mapas de América, su gesto en el aire, su pregunta irónica, se hacen desde hace tiempo. Ahora comienza a hablarse de los quinientos años, y esta constante de su obra aparece como anticipatoria de las preguntas que llenan las páginas de los diarios. Los mapas de América, suspendidos en un espacio misterioso, que podría ser sideral o podría ser microscópico; el tema del viaje, el de "los continentes a la deriva" (2) hablan, por cierto, de la curiosa capacidad de anticipación, propia de los artistas. Hablan también de una toma de posición más material, más vital que intelectual ante un debate antiguo, el de las diferencias latinoamericanas.

La voluptuosidad material

La toma de posición es, en primer lugar, material. Téllez ha trabajado a lo

que se está haciendo ahora, que el descubrimiento que ocurrió, que no hay vuelta, que ese objeto del deseo es infinitamente comovedor y excitante precisamente porque nunca volverá a ser como esta pintura la muestra. Los signos de Nosferatu, del vampiro del cine, señalan la catástrofe que es inminente en el cuadro, pero que ya ha pasado a la historia. Nuestra experiencia contemporánea es la herida implícita que estas pinturas señalan: el dolor de la distancia entre ea América posible, imaginada, y la experiencia americana, con sus ambigüedades, taras y dolores.

El trabajo pictórico de Téllez da testimonio a la vez de una vitalidad y de una preocupación crítica. Tal vez lo más interesante de esta pintura es que esa vitalidad, esa voluptuosidad creativa está unida inseparablemente a esa preocupación crítica, como las dos caras de una sola hoja de papel. Al admirar su belleza, no podemos evitar entrar en la "zona de turbulencias" de sus ideas. Y estas últimas no habrían surgido nunca, si no fuera en el espacio material del descubrimiento, no de América, sino del pensamiento que se da en y desde el trabajo material.

ADRIANA VALDES



Amor tropical. 1989. Pigmento al agua, óleo y témpera. 250 x 180 cms.

largo de su vida con mucños de los medios y géneros de la visualización, y notablemente con el video. Pero ha vuelto a la pintura, se cife ahora a los medios del artista plástico: al soporte de la tela, al trabajo del color, *violento siempre por su extrema sensualidad*, al *juego técnico con la luz* (3). Es un juego que combina la materialidad y la inteligencia, y llega a producir imágenes que son *iluminaciones que entran única y exclusivamente por los ojos, esos cerebros* (otra vez Enrique Lihn).

Son imágenes misteriosas: no se agotan en palabras, porque no provienen de programas ni son reductibles a formulaciones críticas ni descriptivas. Misteriosas, si pudiera despojarse a esa palabra de toda connotación misticadora o sublimante, y se la pudiera dejar en el plano de "misterio" que tiene, por ejemplo, el deseo erótico. Misteriosa en el sentido en que la intensidad de sus efectos no es nunca plenamente explicable, y dependen de la conjunción feliz de una idea inicial, una materialidad y un oficio. La polivalencia, la espesura de las imágenes, su voluptuosidad, serían imposibles sin que el oficio lograra calar de tal manera en la materia, y sonsacarle complejidades de colorido, de textura, que permiten las combinaciones más audaces, mas tensionantes y más sugestivas.

La euforia sensorial que producen estas pinturas vienen de ese oficio del artista, capaz de transformar el mapa de América, archisabido, en un objeto en brillante suspenso: capaz de apartarnos de la percepción automática del mapa de América, capaz de producir el efecto de un extrañamiento, de una fascinación, de algo cuyo sentido es inminente (*el arte es la inminencia de un sentido*, escribió Borges).

La distancia oblicua de una mirada irónica

Las obras incluyen, junto a la euforia sensorial, ciertas señales ominosas o irónicas. Estas superficies que parecen un "still" de película, un momento de una imagen en movimiento; esas formas coloidales, que parecen irse estirando hacia una posición distinta, hacia otra forma, permiten también lanzar la imaginación hacia América Latina como tema. Cada pintura es una superficie plena de metáforas y relaciones siempre móviles que, navegando entre el humor y la tragedia, permite la cons titución de una historia cuyo efecto cita lo leal (4).

El tema de América no es reciente en la obra de Téllez. En pinturas presentadas en 1987, el signo de lo latinoamericano era un "tropicalismo" así entre comillas: una atribución a América de los rasgos que la mirada europea le ha confido desde hace mucho tiempo. La mirada latinoamericana de Téllez se ejerció irónicamente, tomando a su vez por objeto esa mirada europea. Retirse de Hegel (y de otros) cuando éste se retire de América: retirse de la risa del otro, de su caricatura y de su ignorancia. Nada menos que eso se ha permitido esta pintura. En esa muestra de 1987, lo latinoamericano aparecía como carencia, pero también como una burla crítica a la mirada de los europeos, a su capacidad de mirar. El tema: "el conocimiento del desconocimiento de América", de cuanta insensatez se ha pensando en ella, y de cuan presuntuosamente se ha creído conocer un subcontinente que tal vez no se descubre todavía, al menos en el pensamiento. La obra de Téllez es testimonio de la incomodidad, una reacción sardónica, que multiplica los signos de un tropicalismo tal cual se percibe desde Europa, y asume como medios propios la fuerza del colorido y de esa especie de desorden que los

Téllez



europesos percibían en la naturaleza americana. La ironía de Téllez es la de una parodia que celebra lo parodiado, desviándose claramente de sus modelos por la declaración expresa del lugar desde el que los imita, en los antipodas del que ellos ocuparon (5).

Tal vez por eso, en la exposición de 1990 en Chile, que tituló Zona de turbulencias, el tema de América se manifiesta de otro modo. Mas objeto del deseo que de la parodia, esta América Latina se presenta como antes de haber adquirido un nombre, como suspendida en la inminencia de los sentidos que tal vez tendrá: como lo infinitamente enigmático y pleno, previo a la mirada que vendrá -con perdón- a empuetecerla. América suspendida en el espacio, América preconceitual y prehistórica, América joya y objeto del deseo, América virgen, no inserta en historias ajenas: es esta la sensualidad de estas últimas pinturas. No sabemos si el deseo es el de los "descubridores", los que están imaginándose la antes de 1492, o si el deseo es el autoerotismo de una naturaleza y una humanidad completas en sí mismas, que, como una mujer fatal, suscita el deseo del otro sin sentirlo ella misma. Pero la pintura ve en todas partes los signos del peligro: la pintura hace sentir



Entre pulgones, libélulas y esperanzas
oí pasar los zumbidos desde la distancia
vuelo del
pájaro mosca
¿Qué digo?
Selva enmarañada estremecida
medio olvidada
con sus soles y criaturas
dispersos como planetas
(animados
suspendidos
desramados
acogidos).

Diminutos destellos como
telarañas entrecruzadas
puros, vírgenes inmensas
luego....

Te oigo y digo: ¡ eh ahí !

Con carmines, flores, nichos
y ternuras
más vale este jarrón lila
que lo dicho.
Conjunto vivo, plasmado, velado, barnizado
completo
terminado: eternizado

Allí te quedas solo
olvidado, empolvado
firmado.

Dennis Núñez

OCURRENCIAS Y VEREDICTOS

CUEVAS EN NICARAGUA

Recientemente estuvo en nuestro país el pintor y dibujante mexicano José Luis Cuevas. Además de el también estuvo en la provincia una exposición de carácter retrospectivo de su obra gráfica. Si bien es cierto que la extraordinaria exposición de más de 60 obras abarcando un período que va desde los años 40 a los 90, pasó casi desapercibida, la figura de Cuevas (quien fue elevado sin ton ni son a categoría de "el mejor y máximo artista latinoamericano"), fue sarandeadada vigorosa y astutamente por una de las facciones culturales de nuestra burguesía. Cuevas apareció en todos los periódicos, en todas las televisiones y se tomaron fotos, siempre sonriente, con casi todo el mundo. De hecho los únicos que no salieron en la foto fueron los directivos de la Galería Práxis, pues el día que les habían asignado al divo, no llegaron a trabajar. Nuestras condolencias a la vanguardia de la ineptitud. En todo caso sorprendió ver a un Cuevas integrado plenamente al status quo. Nada quedaba ya, aparentemente, del crítico despiadado que dió inicio a alguna ruptura fundamental a la plástica mexicana y latinoamericana. Cuevas, el mismo que legaba a la humanidad la angustia, sonrió y aplaudió a más no poder a la burguesía más rancia de nuestra patria. El día de la inauguración estuvo de muerte lenta, especialmente para los que no tenían sillas. Hablaron y se echaron flores: el maestro de ceremonias, el representante del embajador de México, el embajador mismo, PAC por supuesto, el representante del representante, Mimi, a quien se le salió la reluciente cajita de lustrar (lastimosamente las damitas y caballeros del auditorio andaban de charol y la cosa no pasó a más) y finalmente, dos horas después, Cuevas. Estaba tan cansado el "maestro" que solo dijo "gracias". Estupendos además de los grabados estuvieron esa noche los sacos negros, aparentemente tallaúnicos, de los empleados del teatro, los guantes blancos de los meseros y las margaritas que pusieron cabezones a más de uno de los afortunados y distinguidos invitados. Evidente como ejercicio de relaciones Públicas la Fundación Darío dió una lección magistral. "Cant touch this" diría M.C. Hammer.

F.P.



INSTITUTO NICARAGUENSE DE CULTURA INAUGURA LAS RUINAS DEL GRAN HOTEL

En un acto relámpago y veloz, tipo Ben Johnson, quedó instaurada la junta directiva de las ruinas del Gran Hotel y a la vez inaugurado el complejo cultural del mismo nombre. Como se sabe este proyecto iniciado hace casi una década, ha contado con el apoyo solidario de los suecos y los noruegos. La idea ahora es convertirlo en una suerte de paraíso cultural yupie tercermundista, o algo así. Tiendecitas de artesanía y ropa, se codearán con galerías y oficinitas de personajes ligados a la cultura. Suena bonito hasta el momento, ya veremos los mecanismos usados para distribuir dichos espacios y oficinas luego. Pero démosle tiempo al tiempo. Por parte de los plásticos quedaron en la junta directiva la pintora primitiva Julie Aguirre y el pintor Róger Pérez de la Rocha. Ambos lucieron felices y contentos. Tras la rápida inauguración hubo una comilona que probó que los artistas al igual que el 64 % de desempleados también tienen hambre. Salud pues compañeros.

F.P.



PINTAN A HULK

Poniéndose a tono con las tonalidades de la nueva época Hulk cambió de color. Cambio así su zarro metálico por un azul cian que no le cayó muy bien que se diga. En todo caso parece uno de los soldaditos de plástico que salen en los cornflai. El monumento, digno ejemplo del Kitsch Sandinista, fue realizado en los ochenta por un grupo de escultores liderados por Frank Orozco y apoyados por el M-CONS. A pesar del cambio de color aun hondea en su rifle de tapón la misma bandera.

A.C.

DE LOS VERDES Y EL DALTONISMO LIBRANOS SEÑOR

En la casa del aire, o sea aquí, en alguna puerta de las pocas que han permanecido y a como lo transmitió la Sylvia Torres (en su primoroso sketch del Cabo Cuadra vi a Gente Interesante al fin la pegaron) aparece la tremenda y recurrente leyenda de "Fuera los Verdes" o podría ser incluso "Fuera los verdes". Y ya era hora de que alguien descubriera, a esa nueva raza de marcianos que amparados en la cacareada preocupación ecológica nos asfixian día a día. No queremos más poesía verde, ni más pintura verde, ni más teatro verde, ni más danza verde, ni más ojos verdes. Pero claro, las lapas también son verdes y muy muy ecológicas también, así que prepárense para aguantar todos los embustes imaginarios. Tanta propaganda y moda desvirtúa una preocupación global como es salvar la tierra. Un poquito de seriedad no estaría mal. Así que "Fuera los verdes" de Aki y de Alla.

M.O.

MATA EL ALACRAN ABUELITA.....

Pareciese que esa es la canción favorita de los directores de Radio Universidad y más aun de los patrocinadores de la cultura de este país. En todo caso la pusieron alegremente en vigor

con la "La inteligencia del alacrán". Como se sabe, dicho espacio radial, uno de los pocos en ejercer la crítica áspera y cáustica y no la guatusera, estaba dirigido y producido por el poeta Juan Chow. Así que le pasaron la cuenta al poeta y quisieron matar al alacrán. Pero los alacranes no mueren tan fácil a pesar del color. Y si desapareció no fue por falta de cerebro sino por falta de apoyo económico desinteresado. A esos supuestos patrocinadores les sugerimos respetuosamente que se agarren ellos mismos a chancletazos. Tal vez suceda algo aunque lo más probable por supuesto es que quién sabe.



ENIGMA EN LAS CALLES DE MANAGUA

El tímido grupo de poetas nuevos Enigma, perdón, quiero decir Imágen, se presentó uno de estos días o más bien noches en una de las más concurridas calles de Penefi. Es de todos sabido que este grupo de poetas, especialmente sus hembras, quienes pareciesen tomar las cosas de la poesía más en serio que los chicos, son el bienvenido reemplazo de una generación al borde del desgaste y el precipicio. Esa noche no llegó la presidenta pero sí llegó el rey de los zopilotes, quién proclamó su asexualidad activa, según Carola para caerle en gracia a una de las poetas del género. Pero la cosa no paró allí, los experimentos de fusión de letra y texto y bulla estuvieron verdaderamente impresionantes. Armando Rodríguez en los sintetizadores y Nerí S. en las armónicas armaron un pandemonio digno de Carola Brantome y Tania Montenegro et al. La lectura de esta noche de tormenta, pues incluso Colocho estuvo sonando sus vasijas para las chicas y poetas posmodernas del grupo Imágen, estuvo mejor que la realizada recientemente en el desorganizado y agónico festival verde de los ecólogos de la UCA. Allí no paso nada, ha excepción de Jacinta Escudo evidentemente y Destruir, dice. Todo. Y claro el Enigma de Imágen son ellos mismos reflejados en los espejos humeantes de cualquier noche.



J.A.

CINCO GRABADORES FRANCESES EN LA PRAXIS

Al fin dijo misa el Padre Chombo. Con esta muestra de grabadores jóvenes franceses la Galería Praxis salió finalmente del slump en que esta metida. De hecho, junto con la retrospectiva de J.L.Cuevas del teatro Nacional, fue esta la muestra más importante de todo el mes de mayo. Por las casualidades del destino ambas exposiciones eran de obras gráficas confirmando así la validez de estos medios y su amplia gama de posibilidades de experimentación. Facilito el éxito de la exposición de los franceses, el hecho de que las obras venían listas y casi servidas. El trabajo de montaje estuvo bien y todo transcurrió smoothly. De los artistas el que más llama la atención es Philippe Favier, suerte de reencarnación del propio y mismísimo Jacques Callot, (1592 - 1635) quién invento y perfeccionó las técnicas del grabado en metal. Aprovechando el azar de sus planchas, que no son otra cosa que latas y tapas de conservas con sus fechas de vencimiento y orígenes repujados, Favier crea un mundo mágico y siniestro habitado por diminutos saltinbanquis y actores. Acompañando la muestra estuvo un buen catálogo, dichosamente gratuito en estos tiempos de bisnes y bisneros. Felicitamos a la directiva de la Galería Praxis, que ahora al finalmente definir su perfil de Galería (ya el cadaver de la unión estaba francamente putrefacto) han dado un paso adelante y ninguno para atrás aun. Arriba corazones y esta vez quedan perdonados por la "Matisada" de la invitación. Gol del lagarto Juancho. Y a la Kelly la invitamos y no llegó.

B.C.



LA INSTITUCIONALIZACION DE LA PLASTICA AL FIN

Como tal, definio la muestra del Rubén Darío, la curadora de la misma, Norma Rivera. Doña Gladys, quién inauguró oficialmente la muestra, dijo por su parte que el objetivo de la exposición era hacer un reconocimiento a los creadores de la plástica nicaragüense y a la vez una proyección del Instituto Nicaragüense de Cultura. Luego leyo un párrafo dedicado a Ernesto, otro a Saravia, uno a los pintores jóvenes y no tan jóvenes, uno a Nordhalm

(como superestrella internacional) y unas pablabritas a las mujeres. De ellas dijo que "no se quedan atrás". Doña violeta quién también asistió a la muestra fue oída comentar que los cuadros "estaban lindos". Después de las palabras de la ministra, quién al final agradeció a los artistas por aceptar esa convocatoria, que no sería la última, se sirvió un coctel y se regalaron tickets para el concierto de Norma Elena y Daysi Zamora. Con respecto a la muestra habrá que ser más cuidadoso pues a pesar de no haber estado mal, el listado de ausentes fue demasiado consistente y fundamental para ser obviado. El catálogo, o mejor dicho el listado de nombres que circuló esa noche, lastimosamente no estuvo a la altura ni de la muestra misma y mucho menos del catálogo de Cuevas, que habíamos visto semanas antes. Creo que el Instituto y el Teatro mismo deberán ser más serios al organizar este tipo de muestras. Habrá que olvidar la utilización de los artistas y sus nombres y poner más empeño en la calidad de lo ofrecido tanto a los artistas como al público. Tendrán que mejorarse los catálogos, enmarcarse mejor los cuadros, iluminarse correctamente, pasarles un trapito por los bordes, garantizar compradores, poner porcentajes de retención favorables a los artistas. Quizás cuando suceda eso los artistas verán con mayor seriedad a las supuestas "autoridades" de cultura. No todos somos naive, esa es la verdad.

F.P.



GALERIA CONTIL O EL ORDEN DE LOS SABORES NO ALTERA EL PRODUCTO

Recientemente fue inaugurada una nueva Galería de Arte. Se trata de Galería Contil. Anunciada como "it" y contando con la simpatía de críticos y artistas, de antemano, la Galería Contil resultó ser "otra más del Taller Cajina". Otra Galería más y punto. Todo el cuento del profesionalismo etc. etc. estuvo bonito pero ahora cuenteros una de vaquero. Nuestras galerías todas y Contil no es la excepción, están aun lejos de la profesionalidad. La muestra inaugural que de igual manera fue una más, lo confirmo. Hubo cosas buenas (las mas pocas como es obvio), cosas malas y cosas regulares. En fin en cosa de gustos, y aca en Nicaragua de

lo que hablamos cuando hablamos de "arte" es de gustos. Pues ni modo. El catálogo estuvo bien. Sobrio y decente. El pelo de la sopa lo pusieron la foto de la casa en la portada (?), el texto introductorio de la propietaria (aprendamos a citar Sra. Remigi) y el texto de Luis Morales a quien honestamente se le fue la mano. En cuanto al montaje habrá que señalar, que Contil al igual que todas nuestras galerías no cuenta con el espacio apropiado y requerido para el montaje de arte. De nuevo estamos en una casa de habitación con muchos cuadros colgados. Y claro, no todas las paredes son iguales, ni todos los cuadros Dolores. De todas formas el surgimiento de una nueva Galería no deja de alegrar a los artistas. "Tal vez esta si venda", comento un artista, que pidió no ser identificado por aquello de las represalias; esa noche. Pues ojalá hombre. Ojalá que sí. Además queda confirmado lo del boom de las galerías. Juanita y Josephine circularon entre la concurrencia con sendas y amplias sonrisas. El salami estuvo bueno como pudo constatarlo Patricia, quien acabó con el. Felicitamos pues a los socios de la nueva empresa.



INAUGURACION DE LA GALERIA LA VERDE SONRISA

Otra más del boom. La diferencia de que esta está en la casa de Tomás Borge, o sea en la que era su casa. Así que la curiosidad mató al gato y la satisfacción lo revivió. Para inaugurarla se presentó una exposición colectiva demasiado grande. Como resultado de nuevo tuvimos una exposición mala a pesar de haber podido ser buena. Pero tal vez fue inevitable. De hecho esta exposición se organizó en base a la donación y solidaridad de los artistas y este aspecto la condicionó de cabo a rabo. Primero que nada al ser donada no se garantizó, como fue evidente la calidad de las obras. A caballo regalado no se le buscan dientes es cierto pero... Por esa razón, la organización de la misma a cargo del artista Luis Tomasello no dió muy buenos resultados. Hubo si sus excepciones. Las primeras tres o cuatro salas estuvieron bastante bien. Con obra diminuta pero de calibre y con acertada distribución espacial.

F.P.

Destacó la sala de cinéticos y plásticos latinoamericanos residentes en París. Quizás fue lo mejor de la muestra. Precioso el diminuto Novoa, el tenue Gamarra, la alcancillita del propio Tomasello, el irredento Hernan Braun. En otras salas destacaron el grabado de Vicente Rojo, un triptiquito de un caballo alado con su San Jorge y las dos serigrafías de Guayasamín que impresionaron más por sus inflamados precios que por su novedad. Pero en todo caso en esta muestra lo que importaba más era el aspecto de la solidaridad con los niños de Nicaragua. De nuevo se demostró que aun queda solidaridad, a pesar de todo, con las causas de Nicaragua. Como la muestra sera trasladada a México, se les sugiere a los organizadores que tengan más cuidado en la selección. Habrá que enmarcar lo seleccionado correctamente (lo del cuadro de Leoncio es casi imperdonable) habrá que hacer catalogo digno (aun estaban en la imprenta cuando la inauguración). Creo, pues, que sera conveniente reducir la exposición. Quizá incluso reforzarla con otros artistas mexicanos y latinoamericanos y claro habrá que reforzarla por igual en lo respectivo a lo nicaragüense. Fueron pocas las cosas buenas y regulares de los nicas. Fuera de exposición y en su respectivo nicho estuvo el retrato que Guayasamín le hiciera al comandante (?). El concierto estuvo bien y el reencuentro con Silvia, pintora peruana-hondureña estuvo muy bueno a como atestiguan las fotos y los comentarios. Para finalizar el pelo de esta sopa es que la Galería siempre está cerrada y es un solemne dolor en la jícara poder entrar. Aparentemente los compañeros de seguridad de la casa no entienden que en las galerías se puede entrar cuando sea y que ahora ya no es la casa del comandante. Esto habrá que subsanarlo rápidamente como indicó el propio Tomasello o la galería estará muerta en vida.

B.C.



MUJERES EN LA PLASTICA

De nuevo este evento cultural llamó la atención más como evento social que como muestra estrictamente plástica. De hecho como exposición no paso de ser una muestra mediocre

con algunas escasas y valideras excepciones. Como tour social, al contrario, estuvo nice nice nice, nice. Que primoroso y alentador mirar a Sergio y Alfredo César, epítomes de vuestras contradicciones, conversando animada y amablemente mientras sus choferes esperaban afuera con calor, sed y listos para partir. Por su parte la distinguida presencia de damas y damitas connotadas y de caballeros también connotados e incluso de las ennotadas artistas mismas circulando (circuló María) entre las multitudes, hizo que el evento y la noche se engalanaran. En resumen toda nuestra agraciada sociedad (y sus hijos de casa) estaban presentes para el deleite de ellos mismos. Nadie miró los cuadros y la verdad que no se perdieron de mucho. Un bromista comentó que lo mejor de la exposición de mujeres fue la inexplicable escultura de Noel Flores. Pero esta medianidad, por no decir este mal, viene afectando no solo a esta muestra específica, sino a todas las anteriores muestras de mujeres y claro a todas las anteriores muestras "mezcladas" (de hombres, mujeres y gays). La verdad es que en la plástica nica hay crisis, aunque usted no lo crea. Podrá haber un renacimiento de Galerías, pero de allí a un renacimiento de la plástica hay un gran y profundo abismo. Y la crisis, a pesar de haber sido declarada "ilegal e inexistente" por la crítica criolla, esta aquí aparentemente para quedarse. Pero volvamos a las mujeres: en las últimas exposiciones de hembras no faltó la crítica "sana", constructiva" y quizás bienintencionada de muchos. Todo el mundo fue condescendiente y lambiscón con las mujeres pintoras. Que bonito pintan las muchachas ¿verdad?. Pues bien, las muchachas no necesitan en absoluto de la condescendencia de nadie y mucho menos de la crítica. Lo que si necesitan, al igual que todo creador, es de la crítica. En relación a la supuesta confrontación entre la vieja guardia y la nueva generación de los 80, esta nunca se dio porque no se podía. Intenciones por más buenas que sean siguen siendo solo intenciones. En todo caso las Nuevas, a pesar de sus obvias flaquezas y contando ahora con una gráfica, nalgearon a la Vieja. Aunque si fuésemos objetivos este juicio sería injusto, pues a quién se le ocurre comparar el trabajo, absolutamente válido, de un grupo de señoras que pintan para entretenerse y los domingos con el trabajo de un grupo de pinto-

ras y gráficas entregadas de lleno al oficio?. Con respecto al catálogo se lució la Galería Códice. Bien hecho con portada a color y fotos de las artistas y "artistas". Las fotos las tomo Aníbal Vivas y le quedaron más que bien las de las chicas especialmente las de la Patricia y de María y solo regular las fotos de las obras. La de Patricia quedó tan bien que el Semanario la usó para ilustrar su trabajo sobre la expo, lastimosamente se les olvidó de hablar de la pintora. O sea que a la Patricia Belli le tomaron el pelo, de nuevo, aunque usted no lo crea.

F.P.



MUSICA LIGERA EN EL JUSTO RUFINO GARAY

De entrada Lucero nos previene que todo será distinto. Que "Música" Ligera se saldrá un poco de la línea del J.R.G. Que esperar pienso. Quizás alguna obra autónoma y ligera y ajena a nosotros, a la realidad neoliberal que ahoga a Nicaragua. Una hora después, opino lo contrario. "Musica ligera" retrata justamente una realidad angustiada donde la solidaridad humana ha desaparecido. Cuatro segmentos acertadamente unidos por los boleros insulsos de Manzanero y compañía golpean incessantemente en la conciencia del espectador o cómplice. Lo ligero de esos boleros enfatiza lo denso y amargo de esta realidad enferma e injusta. No hay consignas en "Musica ligera". Más estas no son necesarias. El trabajo intimista de todos los actores es suficiente para gritar en silencio. "Prohibido fumar" (publicada en el No. 5 de Artefacto); un sketch supuestamente divertido; algo de Strindberg y "La Violación" de Darío Fo, componen "Música ligera". El ritmo obtenido por la disposición de las cuatro piezas es francamente perturbador. Ya la primera pieza, (Prohibido Fumar), con su dramática y personal problemática, marca el ritmo de lo que vendrá. Ruleta rusa. El sexo me da risa. Un nudo en el estómago. La espera. Cruzá los dedos. Los resultados. Siga fumando. A continuación y aparentemente ajeno a todo una chacobeada brutal en el trópico y en la banca. Bananos, melones, papayas, lenguas, manos. Sexo si/Nexo no. Pero lo aparente es solamente eso. La verdad es la realidad. Strindberg podría ser la Europa decimónica y ajena aun-

que más bien podrá y es (y esta bien) la Managua de hoy y la inconstancia constante de los sentimientos. La soledad garantizada, el rencor, el regreso, la mueca, la aceptación, la más fuerte?, todo al revés. Vos, yo ella, etc. Un llanto y luego la "Violación" de Fo. Espeluznante Tour de Force. Nada de risas. El escenario vacío. Todo una ventana hacia donde vemos y desde donde nos ven. Una mujer. Los animales. El crimen. Una historia basada en la realidad. ¿de dónde? De cualquier barrio de la patria. Todo desconuelo. La boca seca. Las luces que vienen y se van. La esperanza forzada y ahogada. El sueño de la razón produce Nicaraguas. Terminó sin aliento. Se prenden las luces y quisiera que permanecieran apagadas. El retrato logrado por el Justo Rufino es real y por tanto terrible. Los hombres genéricamente, salen mal parados, valga el doble sentido. Son quizás los chivos expiatorios de este juicio. Pero en fin la construcción histórica es huevona. Así que ni modo modoso. Al final, pues lo que vimos fue un ensayo corrido, casi no puedo opinar, es tan fuerte el desaliento de esta instantánea que... Buen trabajo de actuación. Dirección evidentemente profesional. Las luces bien, musicalización (a estas alturas) más o menos (a excepción de la Violación), la escenografía minimalista y lograda. Todo indicaba vacíos. Puertas y ventanas. Pasadisos que llevan a otros pasadisos y ventanas. K por allí. Ahora al escribir pienso que Lucero quizás tenía razón en el alejamiento de un estilo. Ahora vemos a un JRG parco y seco. No podría ser de otra manera (al menos en este caso). Los actores indudablemente bien preparados. Creo que ha sido una buena demostración de interiorización y vivencia real de estos personajes torvados y atroces. Un salto de calidad a otra arena para caer bien parados. Indudablemente la Claudia Contrera se pasó. Su papel en la "Violación" es francamente impresionante. Sin aspavientos, pues le son innecesarios, el Justo Rufino Garay ha retratado el sentido de pérdida y agonía de una sociedad enferma y desoladora como la nuestra.

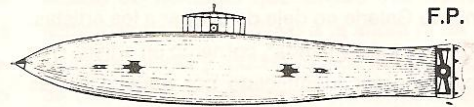
R.Q.



TODO LO QUE SUBE BAJA O MANDANDO DESDE ABAJO

Increíble pero cierto: las sofisticadas chicas de "Gente" confundieron la posición del misionero. Pusieron a las chicas arriba y a los chicos abajo, es decir a las chicas arriba y a los chicos abajo, o más bien a los chicos arriba y a los chicos abajo o habrá sido a las chicas arriba y a los chicos arriba? Bueno quién sabe. Lastimosamente los únicos misioneros que quedan en Nicaragua son del Opus Dei y chiva, pero como Dany dijo que ahora mandamos desde abajo, todo mundo, hasta los sumisos están más que contentos, no importa su posición o ración sexual.

F.P.



CERTAMEN PASA A CELEBRAR A STO DOMINGUITO- MANAGUA CAMBIA

Según las últimas noticias, aunque nada está confirmado, el certamen Nacional de Artes Plásticas convocado por la Unión Nacional de Artistas Plásticos L.V., que usualmente y desde su creación venía conmemorando el aniversario de la revolución y todo lo que eso representó (50,000 muertos por ejemplo) y representa (a pesar de todos los peros) va a ser trasladado al mes de agosto para celebrar al increíble Sto. Domingo de Guzmán. Tal vez él les haga el milagro y les ilumine la jupa a la directiva. Aunque quien sabe. El cambio y el olvido de un compromiso en todo caso están de moda. Viva la tergiversación y los malos presentimientos. La directiva cumple?

A.C.



LAS ILUMINACIONES DE RIMBAUD

En el prefacio a la primera edición (1886) de las Iluminaciones de Arthur Rimbaud, escrito por su íntimo amigo y compañero Paul Verlaine, este aclara que la "palabra Iluminaciones es inglesa, y quiere decir grabados en color -coloured plates-. Desde el título mismo pues, la presente y en cuanto a contenidos todas las más importantes obras de Rimbaud (Le Bateau Ivre, Una Saison en Enfer y la misma Lettre du Voyant) están vinculadas al sentido

**ESPLENDIDO E INHABITADO ESPACIO:
FLUJO DE DESHECHOS**

plástico. Y al referirnos a lo plástico pensamos más en lo visual y lo visionario. Rimbaud lo define así: "El mismo poeta se hace vidente por un largo inmenso y razonado desareglo de todos sus sentidos. Todas las formas del amor, del sufrimiento, de la locura; él mismo busca, él agota en sí todos los venenos, para guardar de ellos sólo la quintaesencia" Y si suena familiares por los surrealistas, quien desde temprano en 1924 y en su primer manifiesto, lo reclaman para sí. "Vagabundeando por el mundo de hoy ciertos individuos para los cuales el arte, por ejemplo, ha dejado de ser un fin", decía Breton, probablemente haciendo referencia al propio Rimbaud y a su par, el Conde Lautremont. La poética de Rimbaud, y ahora con la boga del deconstructivismo ciertamente vendran las necesarias y aclaratorias revisiones, propone precisamente la deconstrucción del "yo" históricamente construido. "Car Je est un Autre" (Pues yo soy Otro) Dirá nuestro "Místico en estado salvaje". Y suena en definitivo contemporáneo. Rimbaud muere en 1891, su influencia afecta no sólo al surrealismo y a sus poetas, sino también a toda una pléyade de artistas místicos. Ha sido Rimbaud base para innumerables experiencias plásticas, entre ellas, además del surrealismo: el Cubismo, el Dada, el Pop y posteriormente el trabajo de Beuys y los conceptualistas más radicales. Leer "Iluminaciones", ahora al alcance de todos (equivalente a 5 bichas) es, pues, prácticamente una obligación. Volvamos ahora a Verlaine quien refiriéndose nuevamente a las "Iluminaciones" dice: "Idea principal no tiene, o por lo menos no se la encontramos". Es la construcción de un nuevo lenguaje autónomo a los objetos y al conocimiento. Es el lenguaje del "Gran enfermo, del gran criminal, del gran maldito, y el sabio supremo.... que alcanza lo desconocido" (Rimbaud). Además de las "Inauditas e inenabables" "Iluminaciones, aparecen en la presente edición de este pequeño gran libro, al cuidado de Julio Valle-Castillo y con sobrio y adecuado diseño y diagramación de Tito Chamorro, el prefacio de Paul Verlaine y la valiosa "Imagen de Rimbaud" del traductor Cintio Vitier. Realmente un acierto de la Editorial Nueva Nicaragua.



R.Q.

En la planta baja, los rehólferos de la mexicana Teresa Osorio. A 500 metros humaredas negras se elevan y entran a la terraza del tercer piso en el que se encuentra la exposición "basura".

Suenan los tambores de la banda de guerra. Tambores de fiesta por la quema de cinco mil fusiles. Se salvan los de Raúl Quintanilla maltrechos, por el uso, la lluvia, y los buzones. Sobre ellos emerge un rostro enmarañado y terroso.

Vendría al caso aquello que decía Fleck: "el deshecho moderno es el producto histórico de un modo de pesar".

Unos al prender levantan alto sus llamas en presencia de Violeta de Chamorro y Baena Soarez. Otros sirven PARA PRENDER FUEGO como los que lleva "El Niño Con Tambor", que reparte y recoge colochos de madera, por la llamada "fantasía", una mujer bella, sin cabeza o quizás decapitada, con coño de colores de metal de Aparicio Arthola.

Temas nauseabundos y mugrosos recalificados-reciclados por el arte. Las virutas provocan ácidos pensamientos y la chatarra se convierte en salinas sensaciones. Quizás como Surin, Arthola siente una atracción casi erótica hacia la basura, esa sustancia chismosa, cotidiana.

Alejandro Aróstegui llena la planicie-lienzo de textura volcánica con chereques herrumbados, como los que cubren o engarzan las casas del barrio "maldito", del museo dos cuadras abajo.

Una exposición con calidad técnica. Trabajada con imaginación. Muestra de concepciones-inventiones y lamentaciones por esa parte de vida que se queda en basura.

Se lamenta Arthola cuando pinta un hombre que vive en basureos, -- esa anticuidad -- y que llegó a sentarse con su bolsa entre transeuntes, en las aceras de la catedral de la ciudad capital.

Leoncio Saéñz plasma lo viejo: "Estatua olvidada" y añade vejez sobre chatarra en un aerógrafo con un paisaje que bien pudiera ser el trencito de cuatro vagones rojos y máquina negra que estan devolviendo el silvido que ya va lejos.

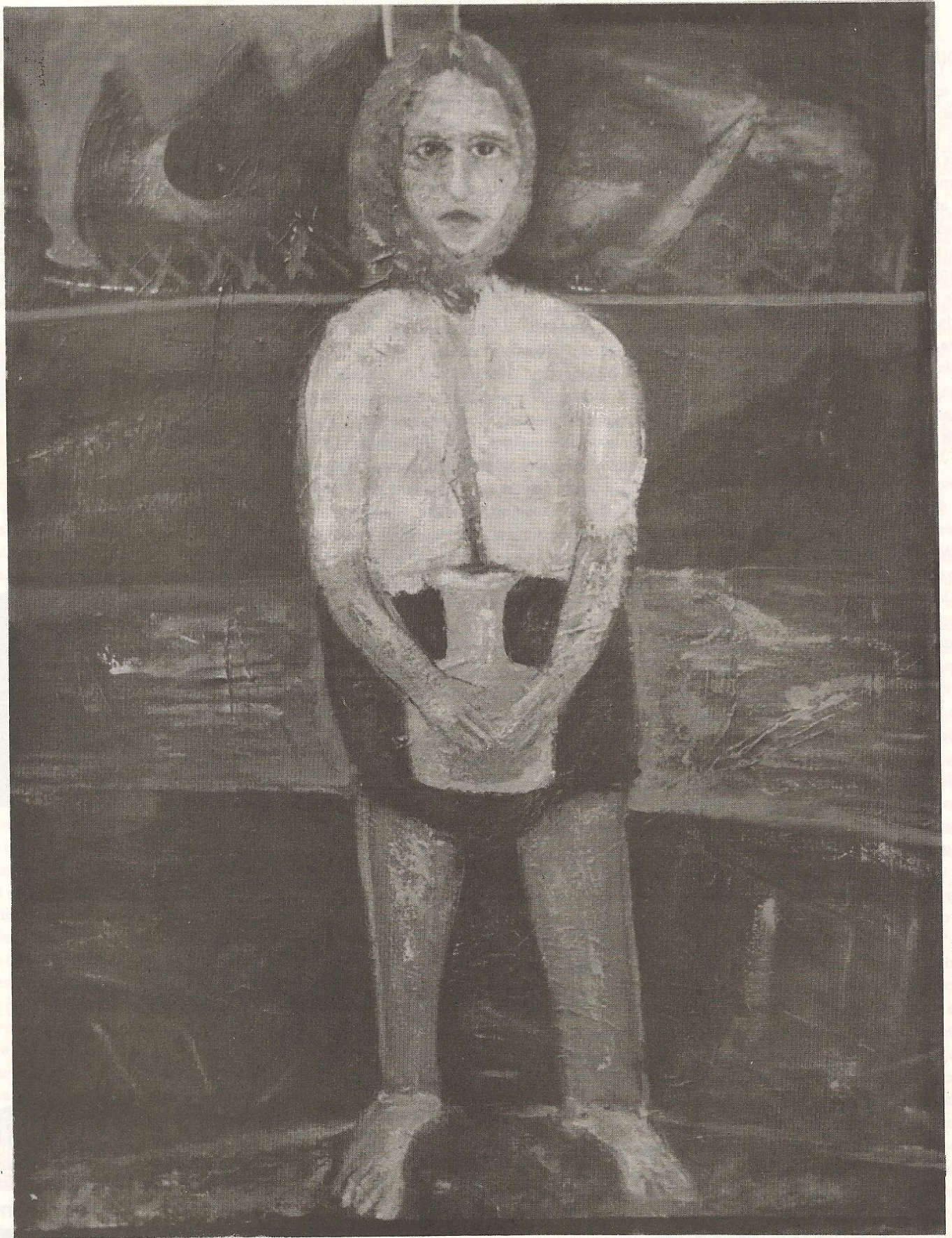
Al atardecer plateadas las agua, nueve bolsas espantamoscas avanzan hacia-sobre una pa-pelera roja y negra: "el basurero de la historia" de Quintanilla.

Ernesto Cuadra casi inmaterial se luce con detalles barridos por el tiempo, pluma, hoja, semilla engarzados a un fino palo de escoba: "Nicaragua" y monta en lo alto de la terraza "esperando el cometa Halley" ocho pezúñas de caballete, cuatro en tierra cuatro en aire. En uno de sus ejes, en azul, la palabra esperanza boca abajo.

Ya en la calle vuela el plástico café.

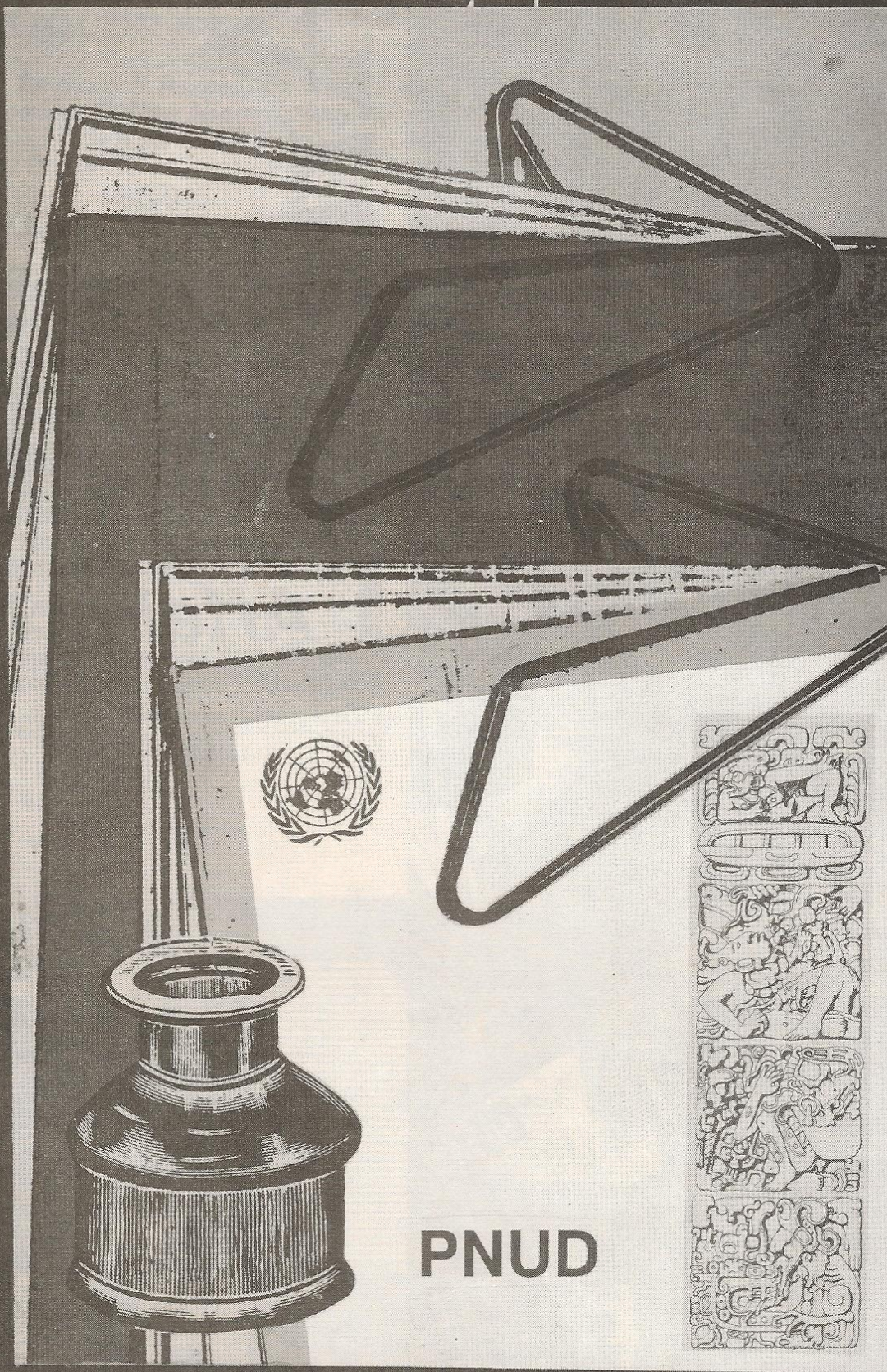
T.Codina.





tiempo - Aparicio Artihola

Fin...



PNUD

La impresión de esta revista contó con el apoyo del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo – Programa Nacional PNUD.

SILENCIO.

... es la hora de
Arte-Facto,
el Grupo

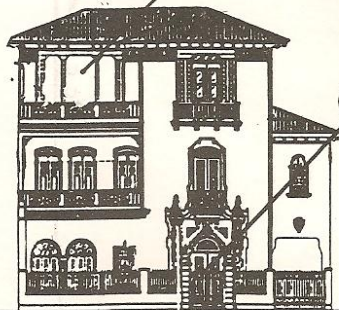
Agosto 1993

P. BELLI
A. ARTHOLA
J. JUAREZ
F. PICO
O. RODRIGUEZ

M. GALLO
R. QUINTANILLA
D. NUNEZ
T. CHAMORRO
D. OCON

PRIMERA Y ULTIMA EXPOSICION

AQUI



solidaridad con nicaragua

Museo de Arte Contemporáneo
de Managua

ArteFacto

Editores: Raúl Quintanilla Armijo

Producción: Juan Bautista Juárez



CONSEJO EDITORIAL

Raúl Quintanilla
Juan Bautista Juárez
María Gallo
Aparicio Arthola
Francisco Pico

Dennis Nuñez
Oscar Rodríguez
Patricia Belli
David Ocón
Tito Chamorro

CONSEJO INTERNACIONAL

David Craven (EEUU)
Gerardo Mosquer (Cuba)
Joanne Bernstein (Inglaterra)

AGRADECIMIENTOS

Revista Museum-UNESCO
(Texto de Peter Ludvigsen)

Revista Quimera (Madrid, España)
Texto de Jaques Derrida

Revista Ideay Puej
Texto de Rubén Darío y Charles Baudelaire

Museo Nacional de Arte de México
Texto de Elena Poniatowska

Club de Filatelistas Deconstructivos

Programa de Naciones Unidas para el
Desarrollo (PNUD)

Museo de Arte Contemporáneo Julio Cortázar

Tito Chamorro

Apolonia Gris

Diseño: Raúl Quintanilla



Apartado Postal: 6128

Esta Revista es Gratis

ArteFacto

Zona Cultural Autónoma de Nicaragua.



-José Clemente Orozco

El Espectáculo Nacional

EL BICHO

Ayer vi un bicho
en la inmundicia del patio
buscando comida entre los desperdicios.

Cuando encontraba algo,
no examinaba ni olía:
tragaba con voracidad.

El bicho no era un perro,
no era un gato,
no era una rata.

El bicho, Dios mío, era un hombre.

MANUEL BANDEIRA

