

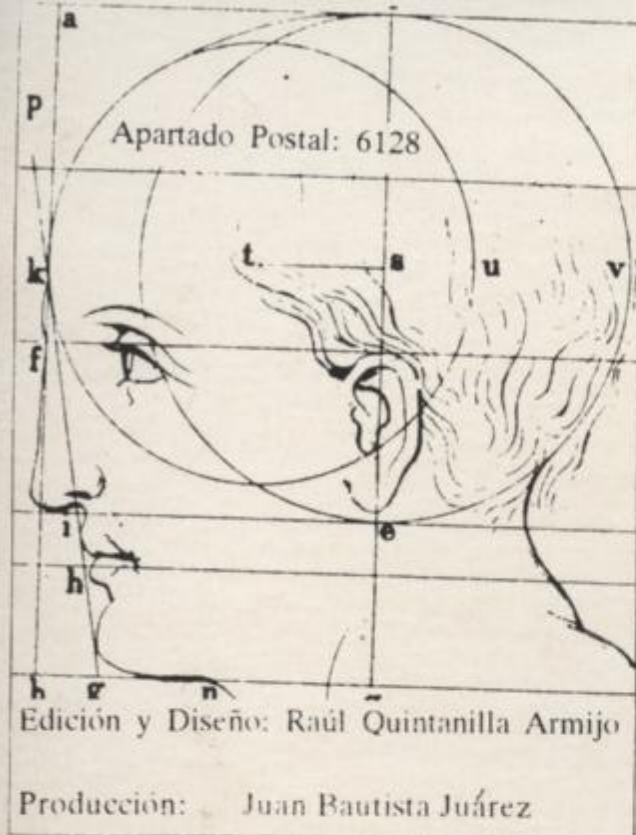
ArteFacto

7

Revista de Arte y Cultura



ArteFacto



CONSEJO EDITORIAL

Raúl Quintanilla	Dennis Nuñez
Juan Bautista Juárez	Oscar Rodríguez
María Gallo	Patricia Belli
Aparicio Arthola	David Ocón
Francisco Pico	Tito Chamoro



CONSEJO INTERNACIONAL

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



Agradecimientos:

Azucena Quintanilla
Teresa Codina
Revista Humbolt (Alemania)
Revista Creación (España)

SUMARIO

Portada

Celeste González

Requiem Para una Infanta Difunta

Raúl Quintanilla Armijo

Ensayo enfocado de Turbulencias

Anibal Vivas

El Color de la Lluvia

David Ocón

Matisse y el Eurocentrismo

Abdelali Dahrouch

Que Trata De El Gato y su especie

Carlos Martínez Rivas

El Güegüense Ejemplo de Cultura

Popular Nicaragüense

Collen Kattau

Boleros

Juan Chow

Creo que nuestros artistas han dejado el Arte por el Caramanchel

Vilma Duarte

Tarántula Theraphosidae

CMR

El Bello pájaro de la noche descifra lo desconocido a una pareja de enamorados

Porfirio García

La Dicha se envuelve en Tusa

Octavio Robleto

Metodología para la crítica de las artes visuales

Carlos Blas Galindo

Vieja del Lago

Celeste González

Viejita Necia

Jacinta Escudos

Quarto Cardo

Carlos Castillo

El Poder de los símbolos

Wilfried Wiegand

Imagen

Miguel Alvarez

Carola Brantome

Marta Leonor González

Milagros Terán La Rebelión Continua

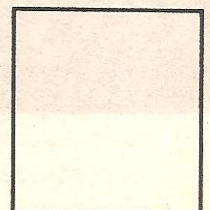
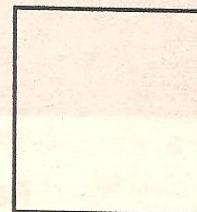
Gioconda Belli

Ocurrencias y Veredictos

Raymundo y Todo el Mundo

FIN

cmr



R **REQUIEM PARA UNA INFANTA DIFUNTA** Que trata del alma en pena de los miembros del x-grupo Praxis

a Lola, su angel de la guarda



Raúl Quintanilla Armijo

Hace exactamente treinta años, nació por cesárea, el grupo "prodigio" de la plástica contemporánea nicaraguense. Hablamos evidentemente del grupo Praxis. En aquel Agosto de 1963, dos pintores (Alejandro Arostegui y Cesar Izquierdo) y un sociólogo (Amaru Barahona) firmaron el "famoso" manifiesto de Praxis, al cual luego se adherirían otros artistas plásticos y escritores.¹

En aquel cándido y romántico documento los "muchachos" de Praxis juraban, hasta con los dedos de los pies, cambiar el mundo donde vivían. Querían un mundo mejor. Un mundo construido con los artistas e intelectuales, los sociólogos y los ingenieros a la vanguardia, a la cabeza (o sería, más bien, como cabeza?).

El documento "programático" de nuestros pre-claros artistas, estaba marcadamente inspirado por las teorías de los socialistas ultra-utópicos (pensamos en Heine, por ejemplo) ²; por los manifiestos artísticos de las vanguardias europeas y americanas (en especial por aquellos de Dau al set, de El Paso, quienes también marcarían los experimentos formales del grupo y tal vez por una pizca de Mariátegui) ³ y por la situación misma de nuestro país (recordemos que la década 60-70 fue para Centro América la de la Alianza para el Progreso y el tristemente celebre MCCA y su proyecto de "Industrialización" con su secuela de desempleo, depauperación de las condiciones de vida y urbanización distorsionada).

Habrá que recordar también que la década 60-70 fue la que vio nacer tanto el proyecto revolucionario y nacionalista de Cuba (59), como el surgimiento mismo en 1961 del FSLN (época, de más está decir, cuando aun el ímpetu y la mística eran lingua franca). Es, pues, en una sociedad en crisis y conflicto en la que surge el proyecto inicial del grupo Praxis.

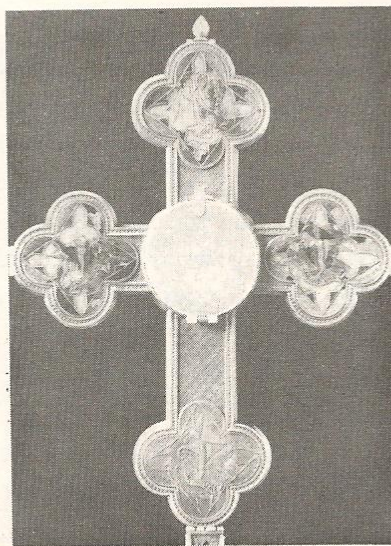
Básicamente los muchachos, a "pesar de" ser un grupo "artístico" y de no tener ningún vínculo orgánico con partido político o frente de lucha, rechazaban el sistema socio-económico-político y militar imperante. Es decir, para decirlo con las mismas palabras de ellos ⁴, "adquirían un doble compromiso", que exploraba las relaciones entre "la realidad objetiva y la subjetividad artística". Rechazaban, pues el somocismo y rechazaban también la visión del arte como "estanco-compartimiento" (idea retomada de la Sra Martha Traba). Prometían de esta forma, una vez superada la concepción "estanco", acercarse al "Pueblo" y a la "Cultura". (idea extraviada y naive "ahora" que lo pensamos).

Como era de esperarse todas las promesas de aquel manifiesto quedaron en eso. En promesas. No podía ser de otra forma. El sistema somocista no jugaba handball. Jugaba bola fuerte y los pre-requisitos para ingresar en esa liga, establecidos por Rugama y Morales Aviles, son ya de todos conocidos. Aquí durante esa época, en cuanto a plástica se refiere, no hubo un arte abiertamente revolucionario ni siquiera contestatario 5. Las críticas sociales fueron mucho más sutiles (la preeminencia por ejemplo de la naturaleza muerta como símbolo-signo, no deja de ser fascinante) y paradójicamente formalistas. De allí su interés a nivel iconológico.

Ahora bien, Praxis, ante el incremento de la represión somocista, optó pronto por alejarse del discurso y las posturas "radicales" del inicio. En 1964, la galería era visitada ya por el pontífice de la plástica latinoamericana, el unionista panamericano José Gomez Sicre, quien la consagra a ella y a sus miembros como "superdotados de las nuevas generaciones".6 Pronto "Los Praxis" comenzaron a acercarse e incorporarse al "Sistema Nicaraguense", hasta llegar a convertirse en el eje mismo de la provinciana "vida cultural" plástica de Nicaragua y Centro América.7

Para 1966, el grupo deja de existir como tal. No es cierto, como afirman algunos historiadores del arte nacional 8, que acá termina únicamente la primera etapa del grupo, en realidad acá (1966) termina todo. Al partir Arostegui, quien era

realmente el incitador y animador de aquella idea, "el indiscutible líder del primer grupo de artistas modernos", a como le diría Martha Traba, se acaba la *stamina* del mismo. Sus seguidores, pues lamentablemente en eso habían caído el resto de los miembros del grupo (especialmente en lo referente a planteamientos conceptuales), no logran perpetuar y/o renovar el proyecto Praxis. Lo que sí sucedió fue que de "Grupo" se pasó a ser



Galería. JEA no puede ser más claro: "La segunda etapa de Praxis, entre 1966 y 1969,...no (pudo) mantener el impulso de los primeros años. En otras palabras, Praxis dejó de ser movimiento para convertirse en una simple galería".9 (nuestro subrayado)

Así en los 70s la Galería Praxis es una más de las galerías de Managua. Es decir, de pintores críticos pasan, los Praxis, a ser vendedores de cuadros adscritos a algún departamento de Cultura del Ministerio de Educación Pública 10. Y claro no es difícil imaginarse quien era el

principal comprador de cuadros entonces.

El espíritu del grupo estaba, pues, a esas alturas listo y servido. Estaba, estemos claros, Tiste, Pililú, Tikimaus. Incluso y hay que ser claro en este punto, cuando Arostegui regresa, en 1970, de su estadia Niu-yorkina y trata de reactivar el grupo resulta imposible rescatar la esencia original. Si habrá que dar su lugar a la publicación de las dos únicas publicaciones de la Revista Praxis, a la relación didáctico-pedagógica en la Universidad de León y a la incorporación de nuevos miembros al grupo 11. El nuevo proyecto logro incluso inaugurar un lugar propio antes de que el devastador terremoto de Diciembre de 1972 lo destruyera junto con el resto de Managua.

En 1974, durante el "Auge de la reconstrucción" y el "Boom" de las Galerías, surge "Galería Tague", dirigida por su gerente-propietaria Sra Mercedes Gordillo. Tague, que según la amiga Martha Traba "excedía ampliamente su función de galería comercial, para transformarse en otro elemento de unión y también de promoción de figuras nuevas", fue sin lugar a dudas una de las mejores "reencarnaciones" del "negocio" Praxis.

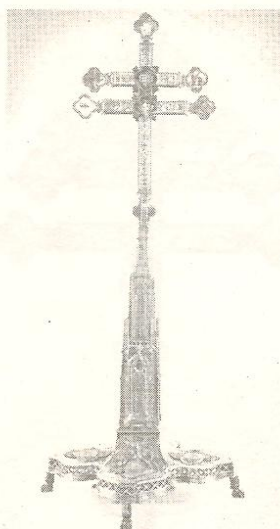
En 1975 la plana mayor de esta "reencarnación" participa en la exposición "Aktuelle Malerei in Nicaragua", auspiciada y organizada por la Sociedad Pro-Arte "Rubén Darío" e inaugurada en Bonn por Doña Esperanzita.12 La contraparte notoria a esta actitud "olvidadiza" y

contradictoria del grupo Praxis, al verla a la luz del propio "manifiesto", fue la obra truncada de Mario Selva, miembro efímero del grupo. Sus pinturas, extrañamente emparentadas a la obra del norteamericano Leon Golub, resumían de manera clara la situación de Nicaragua en cuanto a violación absoluta y constante de los derechos humanos.

El romance entre nuestros artistas y el "Auge Económico" del Sistema duro hasta 1978. Es entonces, doce años después del primer ataque de catalepsia praxiano (1966), cuando se vuelve a sentir el ánimo crítico y hasta cierto punto, aunque comedidamente, combativo de los pintores. Hablamos acá tanto del manifiesto-grupo de "La Cascada", como del manifiesto "Tague" de "cese de actividades culturales" ante las atrocidades del régimen dictatorial 13. Si bien algunos críticos tachan estas actitudes de simulacro, basándose quizá en el ya total aislamiento de la dictadura somocista, la verdad es que los pintores firmaron y actuaron en contra del genocidio y la desesperanza.

Con el triunfo sandinista ocurrió de nuevo el ya cíclico fenómeno del "alma en pena". Fenómeno a la vez, interesante y aflictivo. La revolución y sus instituciones culturales (Ministerio de Cultura y Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura), volvieron, como buenos sabuesos y estrategias de imágenes, a desenterrar el cadáver de Praxis. Si bien es cierto que ya estaba medio podridito, la tremenda cirugía plástica practicada por los

cirujanos del perdón revolucionario sacó a un "reluciente" y rentable Zombie Cultural. Era preciso demostrar que los "hombres ilustres" del pincel estaban con la revolución. Y lo más "triste" del caso es que ya lo estaban sin necesidad de embalsamarlos y ponerles nuevamente la incómoda mortaja praxiana. De nuevo pues, y en cuarta reencarnación aparecían los inexistentes Praxis, esta vez sin su líder original ya en el "exilio voluntario".



Y para que el cadáver no pareciera muerto se le asignó y orientó ejercer labores en la recién organizada directiva de la Unión Nacional de Artistas Plásticos. Allí parecería que hacían algo y a la vez cumplirían con su papel de semáforos ideológicos y, claro está, plásticos. Y no bastó con nombrarlos directivos, ni con sacarlos en todos los catálogos a full-color, calendarios, estampillas, afiches y logotipos de los aniversarios de la revolución, también hubo que entregarles todos los premios imaginables, e incluso una que otra orden de la

Independencia Cultural Rubén Darío.

La revolución, entonces, revivió a Praxis para ungirlos rápido con prestigio plástico y status revolucionario. Haberlos dejado en paz, o haberlos provocado de otra manera hubiese sido más adecuado e inteligente. Sorprende por ejemplo la consistencia, la fuerza e incluso la audacia de los trabajos de un Pérez de la Rocha, de un Sobalvarro o de un Arostegui (con su obra neo-"sandy") a principios de los ochenta. Parecía entonces que "Algo" iba a suceder. Luego la burocracia Asteciana y Culterana y el mercado "revolucionario" se los tragaría a unos, mientras el "exilio comercial" lo haría con el otro.

Pero sigamos. Después de que en 1990 "los mejores" votaron el zapote de "los más", Praxis volvió a reencarnar, demostrando que tiene más vidas que una gata. Esta vez el grito de "Levántate Lázaro" lo lanzaron nada más y nada menos que, por un lado los banqueros con sus corbatas imitación de seda y por el otro, la nueva y erudita crítica de arte nacional y nacionalizada. Y Lázaro ni corto ni perezoso pegó su quinto brinco largo, batiendo nuevamente marca personal. Ahora "renacían" encabezados, aunque con la reticencia de todos incluso de él mismo, de (ta ta ta tan) Alex Arostegui, quien retornaba para sacar al país de la debacle cultural sandinista. Su x-Cortejo, que aun se batía y se bate entre dos aguas, no dijo nada por supuesto y claro, tampoco dijeron mucho las obras de los ya decadentes y decaídos

pintores de la generación Praxis. Echar un vistazo al catálogo de la exposición del Banic es sencillamente aleccionador y espeluznante. "Viva la decoración y el trompe-loeil".

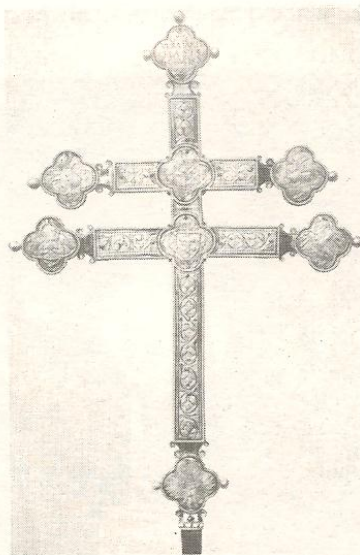
Pero dejemos al ánimo en pena de Praxis en paz y regresemos a los años mozos del grupo. Regresemos a cuando aun tenían vida y algo que ofrecernos y ofrecerse. Resulta evidente, en retrospectiva, el papel histórico de la primera y genuina versión del Grupo Praxis en la formación del lenguaje pictórico contemporáneo de Nicaragua. Surgieron en una época contradictoria y (aunque anacrónicamente) se constituyeron en la vanguardia opuesta a la primera gran tradición pictórica nicaraguense, representada por la figura de don Rodrigo Peñalba. Quisieron matar al padre y lo hicieron con saña. El, a pesar de los homenajes y exposiciones, jamás se los perdonó. "El artista nicaraguense no tiene ninguna tradición pictórica, y sólo cuenta con su creación, su interioridad, y el paisaje físico y humano que lo rodea", se lee en la Revista Praxis (1972) 14. La memoria y el magisterio de Peñalba decían todo lo contrario.

Pero entonces qué concretamente fue el aporte del grupo y luego, qué el aporte como individualidades independientes?

Como Grupo, en contraposición a Peñalba (quien había iniciado la preocupación por el paisaje nicaraguense), Praxis presentó una nueva propuesta ético-estética.

Propuesta, consistente en el "doble compromiso". Propuesta, pues, formal e ideológica, que pasaría, con los años y el abandono de la mitad del compromiso, y el perfeccionamiento técnico de sus miembros, a ser conocida con el inofensivo y culinario mote de la "Cocina Pictórica Nicaraguense".

Ahora bien, como hemos dicho antes, Praxis, como grupo, duró escasos cinco años. En ese período que



sientan las bases de la modernidad plástica de nuestro país. Es esa la época más significativa del grupo. Es entonces que crean el mentado lenguaje pictórico nicaraguense, "aquel modo de pintar que es muy característico; a tal grado, que bien puede calificárselo de generacional, epocal o colectivo, por la serie de afinidades técnicas y temáticas que presenta", como lo entiende la primera gran campeona del grupo Marta Traba 15.

La década de los 60 "...es una de las décadas", a como bien la define el propio Arostegui, "más activas y determinantes en la historia de la

pintura nacional, una de las mejores épocas de la Escuela de Bellas Artes y la del surgimiento del grupo Praxis y de las primeras galerías de exhibición independientes. Es la década de transición entre la vieja escuela de pintura...y los nuevos pintores...". Es entonces cuando demuestran una coherencia real y tangible como grupo. Es entonces cuando contraponen su "belleza sordida y cruel", "sus seres trágicos y enojados, oprimidos, en medio de un habitat cruel, sordo,... anquilante" 16, a la belleza del paisaje nicaraguense ("Yo quiero que ustedes piensen, sienten, y vean con sentido de nuestra propia raza") de Peñalba.

La obra de ese período no sólo expresa fuerza e identidad, sino también un propósito y un objetivo claros. La pasional interlocutora que fue Martha Traba, vuelve sobre el periodo originario, diciendo que entonces "...La expresión nace reprimida" y que se caracteriza por "...la oscuridad de los significados, los pesados empastes, la textura jeroglífica, las soluciones asordinadas...". 17 Arellano, por su lado considera precisamente que este aspecto tonal de la pintura Praxiana es su aporte fundamental. "Y aquí llegamos a la esencia de la significación de Praxis: la superación del colorido de la década anterior por uno nuevo definido violentamente, con tendencia a la monocromía..." nos dice. 18

Y así podríamos seguir llenando el texto de citas laudatorias, pues todo el mundo ha blablado bien de este "muerto". Pero nel, termine-

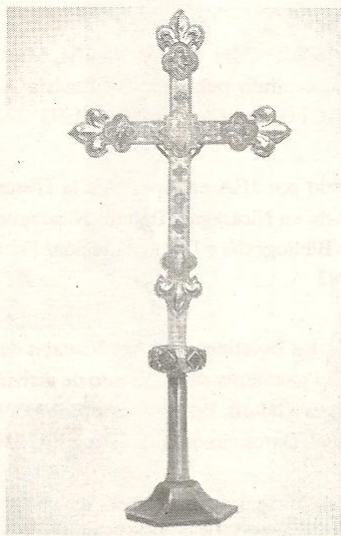
mos por ahorita con dos más de Martha Traba: "La pintura de los 60", nos dice primero," fue unitariamente informalista, espesa, críptica,... y de una naturaleza artesanal por la que los pintores centroamericanos en general sintieron una gran proclividad" y luego, categoricamente nos informa que los Praxis, liderados por supuesto por AA "representaban la carga de la brigada pesada dentro de Centroamérica... y también en Latinoamérica, pese a que su sorprendente unidad fuera completamente ignorada". (nuestro subrayado) 19

Luego, tras el 66, un impass. Desaparece el grupo y surgen las individualidades, de alguna forma, menguadas. Tratar de valorar, en un texto de extensión limitada como este, la obra individual de cada pintor que estuvo ligado a Praxis es prácticamente imposible. Sin embargo, podemos afirmar que tras la desaparición del grupo, una suerte de trauma persigió a los ex-miembros del mismo. El trauma de "niña vieja". (Te acordas cuando eramos Praxis? Ah?).

Aun así "varios artistas (de esa generación) mantienen, a lo largo de dos décadas, una alta calidad,...(mientras otros) decaen notoriamente, al no ser sostenidos por la euforia general de la técnica informalista". 20

Los 70, tras el terremoto, iniciaron paradójicamente, a como hemos apuntado, con el auge económico, que en la plástica se manifestó con el denominado Boom de las Galerías. La "reconstrucción" de Managua vio así el florecimiento del

mercado de arte nicaraguense. Las reglas del mismo, impuestas por el nuevo gusto de "nuestros" grupos económicos burgueses 21, específicamente por el sentimiento de "reencuentro culto" con el "Pasado", marcaron poderosamente el arte de la época. Es el tiempo del "Petroglifismo" pictórico en la plástica nicaraguense. "La reelaboración del pasado prehistórico" dira Traba. La unión de las "raíces" con los beegees. La unión de lo "nacio-



nal" con lo "contemporáneo" (léase capitalismo). El nuevo estilo trajo a la plástica de aquellos pintores "nuevos brillos" a través de un colorido intenso y vivaz que contrastaba notoriamente con la época "Tisne" y "Crítica" del grupo original.

Hoy, a treinta años, las cosas han cambiado bastante. Tras un inicio extraño y prometedor en los ochenta, la plástica nicaraguense y allí habrá que incluir a Raymundo y a casi Todo el Mundo, pareció sumergirse en una crisis existencial. Hoy si hacemos una confrontación entre la obra del primer y único

grupo Praxis, con la obra actual de los que fueron sus miembros, uno no deja de sorprenderse. Lamentablemente la sorpresa se da al ver lo débil y ambiguamente decorativo del trabajo presente (90s) en comparación con la fuerza y originalidad del trabajo de las décadas de los 60s y 70s. Qué pasó? Al menos, uno tiene que preguntarse, ya que a nuestros "hermanitos mayores" pareciera no interesarles.

Hoy los "Praxis" son, aparentemente, parodias vivientes y tristes de unos pintores que hace mucho dejaron de existir. Pareciese que se cansaron, o más bien que se acostumbraron a su pequeño y diminuto pedazo de status provincial. Por supuesto, esto debería ser inadmisibles, la generación Praxis esta integrada por pintores de entre 45 y 50 años, es decir pintores "a mediados de carrera", pintores con demasiado que darse a si mismos.

Pero que pasa? Hoy en día, los "X-Praxis" sencillamente han optado por volverse excelentes falsificadores de si mismos. Diestros veladores, mas ambigios creadores. Nada ni nadie, aparte del mercado y sus "imposiciones", pareciese motivarlos. La parcial y relativa excepción, la da nuevamente, el ilustre Arostegui, quien sigue bregando, a pesar de su "latosa" auto-parodia, por conquistar, tanto el mercado internacional latinoamericano como el corazoncito de la "Patria". Los "otros" están conformes con sus logros pasados, con sus avances técnicos y con su nada despreciable mercadito criollo. Pertenecieron al "Glorioso" y omnipresente grupo

Praxis, venden sus cuadritos bien, los invitan a las fiestas y a algunas recepciones, salen en las fotos y ki ki ris ki haga?

Y el cuento, lamentablemente, no acaba aquí. Los aduladores de parte de la nueva generación abundan alrededor de las "míticas" figuras de Praxis. Pero al contrario del necesario papel jugado inicialmente por sus héroes (lease "matar" al Papá Peñalba) estos "jóvenes" lo que hacen es lambar los pedestales orinados de sus semi-diosecillos. Y no paran allí. Copian estilos y formas, copian maneras y hasta acentos para hablar. Aplauden y aplauden, sin ocurrírseles cuestionar absolutamente nada. También están cansados y satisfechos de si mismos. Paz, pues, también y finalmente, a sus restos. Para el resto: 30 "Yo Pecedor", máscaras de gas, pañuelos mojados y Muerto el Payaso.

Octubre 17 1993

Notas:

1. En 1964 el grupo esta compuesto por 5 pintores (Boletín de Artes Visuales/ Washington n. 12 1964). Son ellos Saenz, Lugo, Izquierdo, Guillen y Arostegui. En 1965 aparecen exponiendo como grupo Praxis: Dino Aranda, Alejandro Arostegui, Arnoldo Guillen, Cesar Izquierdo, Genaro Lugo, Leoncio Saenz y Leonel Vanegas. (BAV/ Washington n. 13 1965)

2. Al mencionar la influencia notoria de los socialistas utópicos, y en específico la de Heinrich Heine, en el manifiesto de Praxis, cabe preguntarse la influencia de Amaru Barahona en su redacción.

3. Dau Al Set formado en Barcelona en el año de 1948, busca una pintura nueva y contestataria. Estan contra el "retorno al or-

den". "El Paso" formado en Madrid el año de 1957, reúne a un joven grupo de artistas informalistas que "pretenden crear un nuevo estado del espíritu...." Un grupo que cree que su "arte no sera valido mientras no contenga una inquietud coincidente con los signos de la época...." Un grupo que se encaminaba "hacia una antiacademia, en la que el espectador y el artista tomen conciencia de su responsabilidad social y espiritual". "La acción de El Paso durará mientras las condiciones antes expuestas (de represión y falta de libertades) se mantengan en nuestro país", terminan diciendo en su manifiesto.

4. Revista Praxis No 2 1972

5. Yo Soy Tu Mar y en Mi Confía, Martha Traba, capítulo publicado en Revista ARTEFACTO No 6/ Agosto-Sept 1993

6. Citado por JEA en Aportes a la Historia del Arte en Nicaragua/ Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación/ Febrero 1982

7. Ver los Boletines de Artes Visuales de la Union Panamericana. El listado de actividades de la Galería Praxis es impresionante y regional. Datos citados por JEA en AHAN.

8. Los principales sustentantes de esta tesis son el propio JEA y más actualmente la Dra Dolores Torres del Dpto de Artes y Letras de la UCA.

9. AHAN/ JEA 1982

10. Entrevista con Fernando Saravia/ Revista ARTEFACTO No 1/ abril 1992.

11. AHAN/ JEA/ 1982

12. Significativamente esta Exposición organizada por la "Oficialista" Sociedad Pro-Arte Rubén Darío, es pasada por encima a la hora del análisis de Martha Traba.

13. De nuevo llama la atención la ausencia de referencias en la obra clave de Martha Traba ("Mirar en Nicaragua") a cualquier proyecto de artes plásticas en la que no aparezca Arostegui vinculado. Así "La Casca-

da" es totalmente obviada". El problema de las fuentes una vez más puesto al descubierto.

14. Revista Praxis, No 2, 1972

15. Mirar en Nicaragua, Martha Traba, Publicado parcialmente por "El Pez y la Serpiente" No 25/ 1981.

16. AHAN/ JEA/ 1982

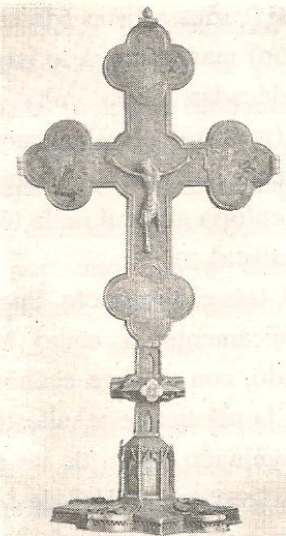
17. Mirar en Nicaragua/ Martha Traba/ EPLS No 25/ 1981

18. AHAN/ JEA/ 1982

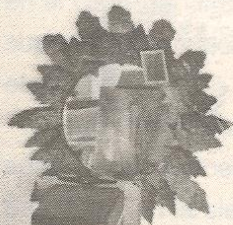
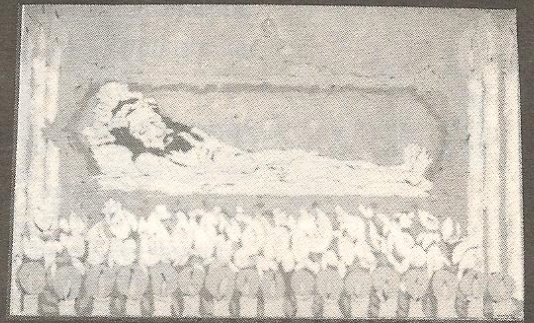
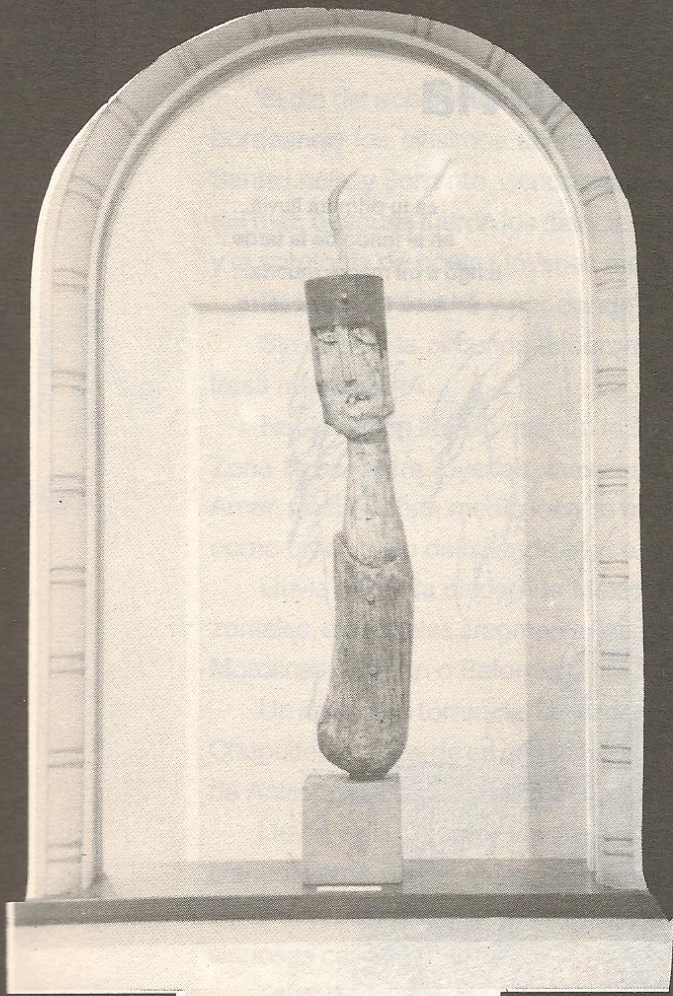
19. Mirar en Nicaragua, Martha Traba/ EPLS No 25/ 1981

20. Mirar en Nicaragua, Martha Traba/ EPLS No 25/ 1981

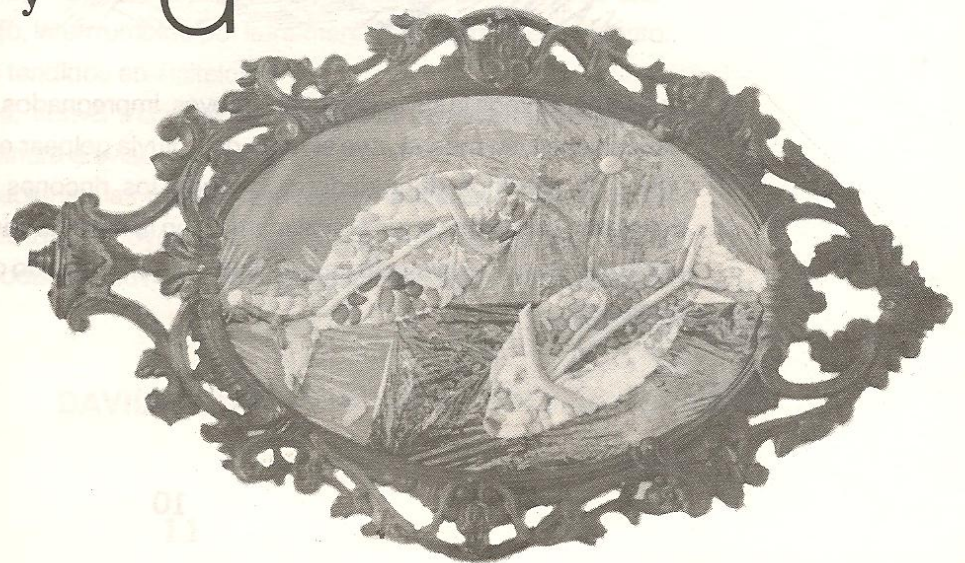
21. Los dos grandes grupos de nuestra burguesía subdesarrollada los comprendían por un lado el somocismo estatal y por el otro la burguesía "independiente" y sus clanes familiares. Ver Jaime Wheelock/ "Imperialismo y Dictadura" Ed. Siglo XXI.



L. H. O. O. Q.



y a



ustedes también

El Color De La Lluvia

es tu primera lluvia...
en el fondo de la tarde
tengo a mi madre muerta...
José Carlos Becerra.



Nuevamente llega la lluvia con pasos breves, impregnados de un profundo rumor. José Carlos tiene a su muerta, oye el ruido de la lluvia golpear en el tejado con la insolencia sorda de extraños depredadores, recorre los rincones de la casa y se pregunta desolado: que le dire a tus cosas mamá?, en la casa de vastos paramentos, apretados por la vegetación salvaje de un Tabasco caluroso, nutrido de escarabajos y persistente humedad.

El día del accidente recorrías la mañana luminosa del Tirreno en tu pequeño auto, bordeando los altísimos acantilados de la costa Amalfitana, entre Capri, Anacapri, Santa Lucía, y Sorrento, viendo ese resplandor inmenso caer intacto sobre la superficie del mar, después fueron los diarios, la revista de la universidad con tus últimos poemas y la antología de poetas jóvenes mexicanos prologada por Octavio Paz.

Pero quién vendrá y por donde?.

Sin que no la circunde tu corona de lluvia....., a quién le dirige Carmen Alardín, su frase memorable?.

Había recién llovido cuando la Doña caminaba por la atmósfera azul violeta de la Zona Rosa, entre joyerías, mexicancurious, galerías de arte, y viendola pasar Pita Amor, poeta pobre, medio loca, le escribió: María, ayer te ví rodeada por la tarde, ibas como un cuchillo desafiando el aire.

Lluvia sobre la ciudad de México, entramado romboidal, desleído, a ritmos horizontales, diagonales, fragmentarios, cayendo frente a los ojos, y a las calles de Tacuba, Motolínea, Tlalpan o Reforma en el díptico de Vicente Rojo.

Un aguacero torrencial cargado de tremendos truenos, retorció los ahuehuetes de Chapultepec, la tarde en que entró Tlaloc, dios de la lluvia, precedente de Tula al Museo de Antropología e Historia.

Lluvia en el Duomo, viendo il Campanile deshacerse en segmentos de mármol blanco, verde y rosa, viendo il Baptisterio y Santa maría dei Fiori esfumarse, tornando al color neblinoso del agua, mientras la fronda brillante de paraguas serpentea por las sinuosas calles de Florencia.

También en San marco hubo acqua alta, y la plaza se inundó hasta la madre, vimos la lluvia saltar sobre el Rialto, restregarse en los muros del Rezzónico y desmenuzarse en el Gran Canal con la Salute voluptuosa, anegando la cubierta de il vaporetto y la superficie charolada de las góndolas negras como atúdes, por la Riva de Squiavoni.... etcétera.

Lluvia en Comala su pueblo, donde aún se oyen precipitadas entre los muros agrietados las voces de los muertos: Juan Preciado, Eduviges Diada, Doloritas, Susana San Juan, en la sierra de Jalisco, su pueblo blanco, con la milpa crecida, subiendo limpia decidida y olorosa a sol, word perfect, versión 5.1.

Lluvia en Yuriria resbalando manchas rojas sobre el rojo sollamado, muros chorreando su propio rojo más rojo, interrumpido por las almenas y troneras del convento.

Lluvia sobre sus cuerpos tendidos en Tlaltelolco.

Lluvia en Sabana Grande, con el tren detenido en plena via, viendo correr las grandes correntadas por la llanura aluvial.

Ha llovido amanecieron abiertas las caléndulas rosas y la hierba brillante, en la copa del genízaro chillan fuerte los chocoyos, te preguntamos Jose Carlos, que harás, con el desasosiego que te produce la lluvia, y su ausencia más larga, que los largos corredores?

DAVID OCON

MATISSE y el EUROCENTRISMO

EL LADO NEGADO

“

Abdelali Dahrouch

Traducción libre:
Raúl Quintanilla Armijo

Entre el mundo al que Matisse le dió la espalda-- es decir nuestro mundo, desolador, sufrido, amenazado, frágil -- y el luminoso, decorativo y delicioso trabajo, mostrado vastamente en el Museo de Arte Moderno por primera vez desde la exhibición del Grand Palais, tiene que existir una colisión. La estética contemporánea se estremece ante tanta gracia y placer. Aun así, el arte tiene mucho que deseamos más allá de las ideologías y cual juego de valores deberá sobrevivir a la colisión es una pregunta fascinante, que esta exhibición plantea en este momento histórico. ”

Arthur Danto (1992)



La visión del mundo de Henri Matisse y su representación trascendió al mundo físico. Es como si hubiese creado un reino ideal donde "le bonheur, le luxe et la volupté" se convertían en los principales componentes, y él alcanzaba el pináculo de su carrera artística mientras más armoniosamente componía sus *ouvrés*. La intención de sus composiciones era no sólo generar "efectos placenteros", sino también efectos tranquilizadores. Pero cuan apacible es su trabajo y en todo caso para quién? Así como la actitud de Picasso ante el colonialismo ha sido recientemente tratada de una manera penetrante, lo

mismo debería de hacerse con Matisse. El presente trabajo analizará no sólo los logros artísticos de Matisse, sino también las condiciones históricas y políticas bajo las cuales su arte fue creado, y hasta qué punto también fue marcado por su tiempo. He escogido enfocar mi investigación y análisis en el viaje de Matisse a Marruecos realizado entre 1911 y 1912 --período durante el cual las fuerzas imperialistas de Francia se encontraban "pacificando" a la población nativa. Al hacer esto, como marroquí, espero proyectar alguna luz sobre el mito tras el arte celebratorio de Matisse.

Los dos puntos de vista, extremadamente opuestos, de Picasso y Matisse, representan la inherente dualidad que con frecuencia surge cuando uno cuestiona la razón última de la creación artística. Debido al surgimiento del Cubismo, su disociación de ese movimiento y su interés en el arte Islámico, Henri Matisse parece haber sido retado por el emergente Cubismo y así se sintió evidentemente obligado a abandonar su país natal para poder reafirmar su estatura con relación a los cubistas. Como ha sido señalado, "el Cubismo retó su preeminencia entre la vanguardia francesa y lo llevó a cuestionar y reformular su propio arte... el Cubismo se había convertido en algo inescapable... Marruecos debió haber parecido un paraíso a la vez que un lugar de estímulo para él." 2 Irónicamente, Matisse encontró refugio en un país que estaba siendo sometido por la campaña colonialista francesa llamada de "pacificación".

El espontáneo y explosivo nacimiento del Cubismo representó una era de optimismo en muchos aspectos-- época marcada por la promesa de libertad a través de la consolidación progresiva de la revolución industrial. Parecía que la humanidad, por primera vez, podría ser liberada de las onerosas tareas de la mera supervivencia, mientras la escasez se volvía obsoleta. Como lo ha notado Berger, "era un momento cuando las promesas del futuro eran más sustanciales que el presente". 3 Pero aun cuando el Cubismo chocaba

con las fuerzas del pasado a través de toda Europa, Matisse perdía prestigio entre sus compañeros y entre los críticos. De hecho ya no era reconocido como parte del movimiento de vanguardia.

En contraposición a lo que han escrito algunos críticos con respecto a las principales razones de Matisse para su viaje a Oriente, razones tales como la "curiosidad cultural y la búsqueda de la luz" 4, y contrario también a lo dicho por el propio Matisse como motivos para abandonar su país, es decir "para realizar de nuevo un contacto con la naturaleza que fuera mejor que la aplicación de la vivaz pero, a veces, limitante teoría del fauvismo" 5, pareciese que lo que realmente quería era revalorar su relación con el Cubismo y la vanguardia. 6 No hay duda de que Henri Matisse se sintió retado por el surgimiento del Cubismo, ya que trataba tanto de negación como de afirmación. El arte de Matisse, al contrario, sencillamente trataba de afirmar la vida, como si toda ella fuese igualmente apetitosa. En el voluminoso trabajo de Pierre Schneider acerca de Matisse, publicado en 1984, el artista se refirió al tema del Cubismo de la siguiente manera:

El período cuando el Cubismo ocupaba la primera plana de la escena artística fue un período difícil para mí. He llegado a la edad cuando uno puede admitir sus viejos miedos, especialmente ahora que no temo a la muerte y sólo temo al sufrimiento que algunas ve-

ces la precede. Yo estaba virtualmente solo al no participar en el Cubismo con todos los demás, al no unirme en un movimiento que cada vez atraía más y más seguidores y prestigio. 7

El Cubismo, en su mayoría, respondía de una manera celebratoria a los cambios radicales que ocurrían en el umbral del siglo XX, mientras repudiaba aspectos tradicionales de la cultura europea. Los cubistas crearon un estilo revolucionario que, en obras como *Les demoiselles d'Avignon*, efectuaba un nuevo tipo de unidad, un nuevo sentido de multi-culturalismo, a la vez que negaba tanto la jerarquía como al imperialismo, constantemente cambiando el foco, y, finalmente, acercándose más a una visión global que parecía por fin realizable. 8 Dentro de este marco, Patricia Lighten, ha discutido incisivamente la posición anti-colonialista de Miró, Gris, Picasso y otros del círculo cubista. Acerca de la obra maestra de Picasso, ella ha dicho:

Enmascarando a sus figuras, Picasso identificó a un grupo explotado externo a la sociedad occidental con otro de los grupos más explotados dentro de ella, haciendo una analogía entre la irónicamente más visible periferia y el corrupto centro de la cultura francesa. Pero si las máscaras individuales de las *demoiselles* son horribles, la pintura como un todo lo es más aun. 9



Fatma la mulata, 1912, 'oleo sobre tela,
57 1/2 x 24 pulgadas. Coleccion

La horrenda realidad, el énfasis en la negación, que emanaba de la pintura de Picasso ponía incómodo a Matisse, quien más bien hablaba, en términos anodinos, de: "...un arte de balance, de pureza y serenidad, desprovisto de temas aflictivos o deprimentes; un arte que pueda ser para todo trabajador mental, ya sea éste un hombre de negocios o escritor, (un arte) como una influencia apasible, como un tranquilizador mental, como un cómodo asiento en donde descansar de la fatiga física."¹⁰

Antes de esta revelación, Matisse había sido estimulado, durante su visita a la Exposición Islámica de 1910 en Munich, por la bidimensionalidad de los arabescos y la sutil división de la superficie pictórica en el arte Islámico. Más aun, el arabesco tipificó el mecanismo esencial con el cual Matisse expresó sus intuiciones acerca del mundo exterior a la vez que exploraba nuevas posibilidades artísticas. Cuando en 1952 Andre Verdet le preguntó: " Porque el enamoramiento con el arabesco?" Matisse respondió;"Porque es el más sintético medio que le permite a uno expresarse en todos los niveles. Lo encontramos en las grandiosas líneas de algunos dibujos rupestres. Es el empuje pasional que insufla estos dibujos."¹¹

El arabesco era tanto la piedra angular del arte Islámico, como el némesis de la representación figurativa, que estaba prohibida por el código de comportamiento islámico.

Permitió al artista de minituras trascender su realidad. Jean Jacques Lévêque, en su libro *La Peinture Islamique et Indiënne*, comenta lo siguiente:

"Cuando el Islam prohibió la representación de la figura humana (Oh creyentes, el vino y el juego y las imágenes son una abominación..) los artistas se vieron obligados a restringir su energía creadora a la decoración, como en las exhuberancias florales de los mosaicos o los motivos sofisticados de las miniaturas... Para el artista persa, la naturaleza, después del siglo XV, es puramente paradisíaca y el color especialmente decorativo."¹²

Fue de esta manera que Matisse comenzó a concretizar los preceptos de su arte ideal: un arte cimentado en la "pureza", el balance y la armonía. A Matisse lo impresionó mucho la belleza de las miniaturas encontradas en los manuscritos persas del siglo XV. No sólo eran figurativas, sino que también abarcaban un "espacio descriptivo". Como tal, las miniaturas persas le abrieron una ventana de oportunidad a través de la cual pudo fusionar lo ideal y lo real, dando nacimiento a una nueva y armoniosa entidad de lo descriptivo y lo no descriptivo. Matisse mismo, en una conversación publicada con Gaston Diehl en 1947, habló de esta influencia así:

"...Yo admiraba instintivamente a los Primitivos de el Louvre y subsecuentemente al arte Islámico y en particular la extraordinaria exhibición de Munich, debido a que fue allí

donde encontré una nueva revelación. Las miniaturas persas, por ejemplo, me mostraron todas las posibilidades de mis sensaciones. Esta forma de arte, con todos sus componentes estéticos, sugiere un espacio mayor, un espacio verdaderamente plástico. Esto me ayudó para liberarme de la pintura de la intimidad".¹³

Las cualidades formales de las miniaturas persas estaban basadas en varios elementos estéticos, que incluían la perspectiva isométrica, una fuerte decoración de la superficie y el uso de colores vivos y brillantes. El observador era así invitado a penetrar en la miniatura desde diferentes puntos de vista debido al antagonismo que era creado por las "múltiples bolsas de espacio abstracto".¹⁴ Un gran énfasis era puesto en el uso de una geometría precisa, en la estructura decorativa compuestas por elementos esencialmente representados, y en la exuberante vegetación que marcaba los bordes de la miniatura.¹⁵ Todos estos rasgos eran el epítome de la "eterna" verdad pictórica que Matisse buscaría en el arte del Medio Oriente y del norte de Africa.

Como Delacroix antes, Matisse visitó Marruecos. Hizo dos viajes durante los inviernos de 1911 y 1912, durante los cuales sintetizó todas sus previas experiencias y descubrimientos, para así crear una nueva entidad pictórica. En cierto sentido, Matisse pintó miniaturas gigantescas que repre-

sentaban la fusión de las "complejas estructuras espaciales de las miniaturas persas" con "su visión del espacio real" en Marruecos.¹⁶ Al contrario si, de Delacroix, quien representó lo "misterioso pintoresco y la violencia", Matisse más bien se excita visualmente con lo que él veía claro. La arquitectura Islámica, que él representó en términos puramente formales, lo fascinaba y jugó un papel importante en su esfuerzo artístico por crear una composición armónica. Incorpora también objetos ornamentales de Marruecos, tales como la cerámica decorada. Las figuras



en sus *djellabah* (vestimentas tradicionales a manera de manto o túnica) también jugaron un papel importante en sus pinturas.

Ejemplo singular de esta síntesis es su pintura *Les marrocaïn* (1916), que Matisse compuso de memoria. ¹⁸ Es evidente que cuando uno construye en base a la memoria, uno debe depender de la expresión de lo esencial, como el mismo lo ha dicho:

Yo estoy, sobre todo por la búsqueda de la expresión. ...Expresión que para mi manera de pensar no consiste en la pasión reflejada en una cara humana o en aquella delatada por un gesto violento... Más bien es toda la disposición de mis lienzos: el lugar que ocupan los cuerpos, las vidas que son autoras de ellos, las proporciones, todo eso y sus partes...Una obra de arte debe ser armónica enteramente, ya que los detalles superficiales usurparían, en la mente del observador, el lugar de los elementos esenciales". ¹⁹

Leyendo las notas de Matisse y los comentarios de sus amigos más cercanos, uno se da cuenta de que Marruecos le pareció el "paraíso terrenal". Su amigo Marcel Sembat, por ejemplo, tuvo esto que decir del jardín marroquí:

"Conozco uno de estos jardines. Ha sido transformado tres veces. Siempre elevado hacia la decoración, hacia la calma y la simplicidad abstracta. La primera vez que lo ví, los árboles y arbustos me emocionaron por

su natural vitalidad; luego el suelo se volvió del mismo tono uniforme, las plantas se volvieron guirnaldas ornamentales de lianas, los árboles se convirtieron en un paraíso terrestre y todo el efecto epitomizaba el reposo ideal" ²⁰

Irónicamente, es fácil sobrepasar el contexto histórico de la obra de Matisse sencillamente mirando estas pinturas. Era la intención del pintor que las personas y los objetos llenaran un espacio de manera armoniosa y, así, subordinada a "l'esprit du tableau".²¹ Esta noción de la resignación en nombre del arte es, pues, integral a la obra de Matisse. En vez de objetivizar la naturaleza, Matisse la sometía a sus propias resoluciones encaminadas a crear cuadros visualmente agradables. Como parte del pueblo "pacificado", los modelos marroquíes de Matisse se rendían y entregaban tanto a un proceso de despersonalización, como a un proceso estetizante, fundamental al proyecto creativo del pintor. Como ha sido documentado:

"Amido, Fatmah, Zohra, el Rifeño: rachas de verde savia, de magenta, de amarillo limón, de rosado camafeo acometen a los ojos antes de que aparezcan los caracteres a quienes visten.²²

En otras palabras, el "color", para Matisse, no sólo trasciende a la pintura, sino también a los propios marroquíes, relegándolos así a una posición marginal, aun siendo ellos

"centrales" a la pintura misma. Sus rasgos faciales, por ejemplo, van a través del proceso de despersonalización practicado por Matisse y específicamente del uso del color neutral, desapareciendo. Así, en la búsqueda de la armonia compositiva, Matisse muchas veces borró, de una manera neutral, los rasgos de un modelo.²³

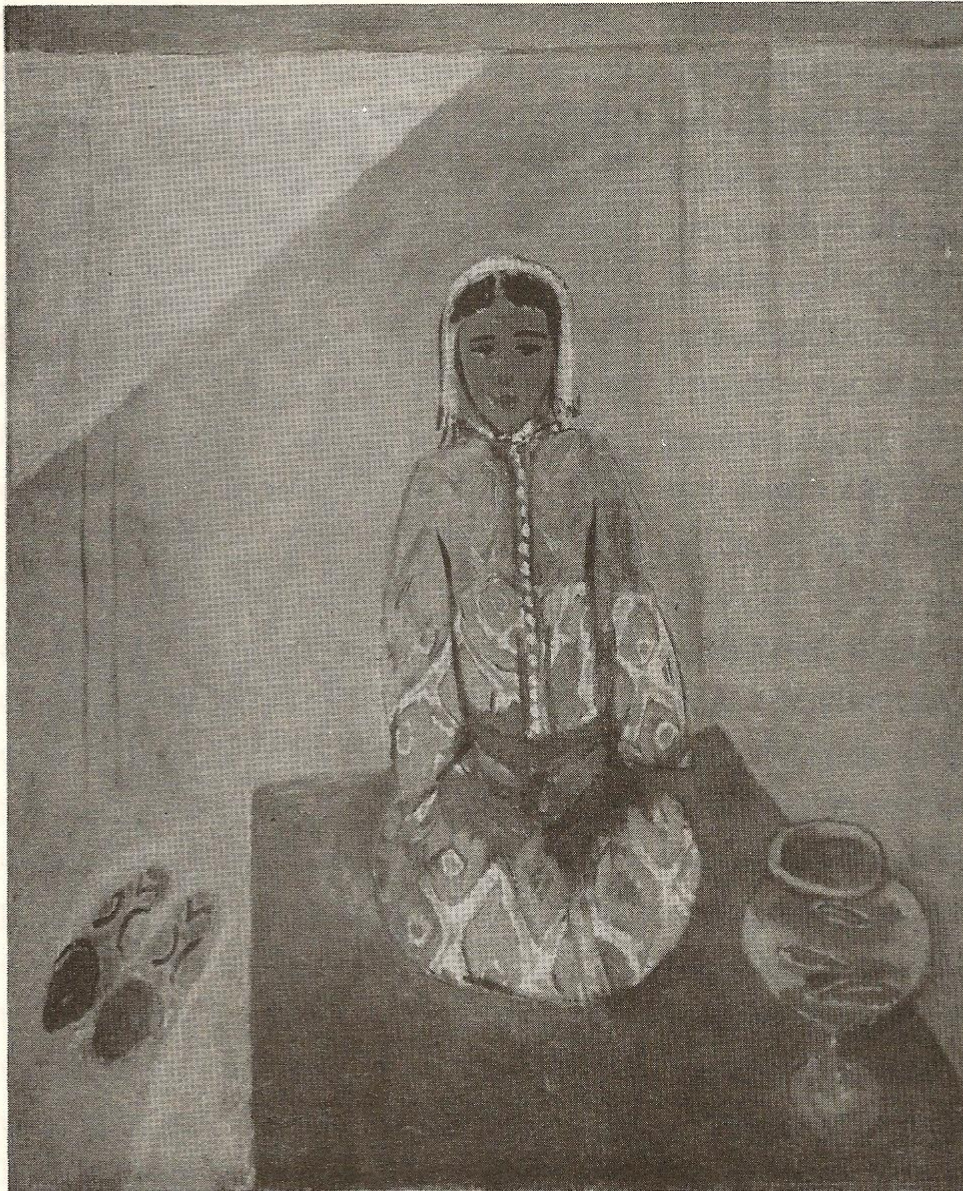
Pierre Schneider, en su trabajo acerca de Matisse, observó lo siguiente:

Los marroquíes que posaban para Matisse no hacían ningún intento de reprimir su propia naturaleza, de hecho, no estaban posando-- sencillamente estaban en reposo. Todo lo que el pintor tenía que hacer era capturarlos en su constante (si no permanente) entrega al reposo interior... La contemplación pasiva en la que están absortos, bordea menos un estado interior "en blanco", en el sentido occidental, donde la plenitud y la acción tienen valor positivo, que en el vacío vigorizador que es la suprema recompensa de la actividad interior en las civilizaciones del Este.²⁴

Ciertamente los marroquíes no estaban posando y también es verdad que tampoco estaban en reposo. Está claro que el significado y la idea de posar era extranjera a ellos debido a que violaba los "códigos indígenas de comportamiento" ²⁵ En una sociedad musulmana, la representación figurativa está generalmente prohibida. Entonces el



hecho mismo de estar pintando, Matisse transgredía las leyes tradicionales musulmanes. Además, cuando Schneider habla de "reposo interior" y del "vacío vigorizador que es la suprema recompensa de la actividad interior en las civilizaciones del Este", nos da un vistazo de la mentalidad del artista. Dado el momento histórico, cuando estas pinturas fueron realizadas, deberá estar claro que "el vacío vigorizador..." era una respuesta a las horrendas actividades de la civilización Occidental durante la "Edad de Oro" del colonialismo.



En la terraza, 1912, 'oleo sobre tela,
45 x 39 pulgadas, Museo Estatal de Pushkin, Moscu

En este sentido, la "calma" de los modelos marroquíes, personificaba menos la trascendencia filosófica, que el estado de sentirse políticamente derrotados. En efecto, estaban entonces siendo aplastados por la campaña de "pacificación, realizada por el gobierno francés, mientras Matisse-- confinado a las ciudades debido a la campaña militar que se daba en el campo --tan sólo se preocupaba por el estado del tiempo y cómo éste podría afectar su arte. Sus propias cartas demuestran lo que era más importante para él:
Estamos gozando del bello clima y de la exuberante vegetación. Comencé a trabajar, y no estoy muy des-

contento, aunque es bastante difícil, la luz es tan suave, es tan diferente de la del Mediterráneo".²⁶

El siguiente documento es un informe histórico de la situación política de Marruecos en 1913, precisamente durante la "placentera" temporada cuando Matisse anduvo de turista por allí:

Lyautey (prominente general francés) llegó a Marruecos en abril de 1912. Encontró que parte de las tareas de pacificación estaban ya realizadas. El Gharb y Cha-wia estaban bajo control, así como lo estaba Moulaya,

Oujda y el oasis de Tafilalt. Pero la región del Fez estaba en sublevación...los franceses prontamente sometieron a las tribus alrededor de Fez y después se encaminaron para atacar Alhiba.²⁷

Las teorías de pacificación, que decían que había que "mostrar la fuerza para no tener que usar la fuerza", colapsaron con la resistencia feroz de los marroquíes ante la represión colonialista. Documentos franceses de la época indican que:

El General Guillaume declaró que "ninguna tribu vino a nosotros espontáneamente, ninguna se rindió sin dar batalla, y algunas vinieron hasta que ya no tenían ningún medio para resistir. Una muestra de la intensidad de la lucha la dan las figuras de bajas francesas del periodo 1907-1935: siete mil muertos y quince mil heridos. (Las cifras para los marroquíes, sin duda mayores, no están bien documentadas)

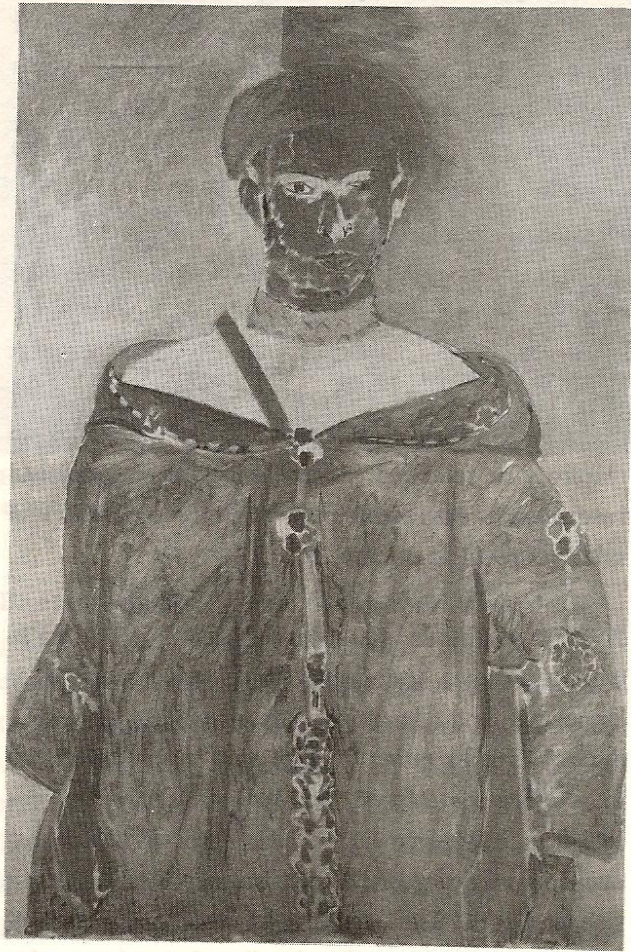
En medio de estas explosivas circunstancias, Matisse declaró, a través de sus pinturas celebratorias, haber encontrado el "paraíso terrenal". Seguramente sí, que éste era el paraíso de un hombre de negocios francés. Marruecos, en los ojos de los codiciosos europeos, era una mina de oro económica y la resolución de expandir el imperio francés a través de Africa era conducida por el tenaz y codicioso parlamento colonialista de París.²⁹

En todo caso, Matisse no escondió su desdén por la expresión política y el activismo. En una carta a su amigo Camion, en abril 10 de 1918, escribió lo siguiente: "Los eventos políticos son efímeros; pasan. El arte goza de la vida eterna. No creo en un arte de propaganda. No es necesario para el artista asociarse a la lucha de clases o siquiera interpretarla... Cuando Sembat le preguntó por quién iba a votar, Matisse le respondió: "Por el más progresivo, pues hay suficiente gente que tira hacia atrás al pasado. Así uno tiene que estar entre la gente que hala hacia el futuro. Con todo esto, yo nunca deposito mi voto."³⁰ A pesar de la de-

claración, cuando Matisse estuvo en el teatro de las operaciones de represión colonialista, con una significativa ausencia de humanidad, dio la espalda a la campaña destinada a la aniquilación, por parte de sus compatriotas europeos, de una cultura no occidental.

La pretendida "universalidad" del arte de Matisse está resumida en su histórico reclamo de haberse "empleado en la creación de un arte inteligible a todo espectador, sin importar su cultura".³¹ El compromiso artístico de Matisse, de todas formas, a pesar de sus ambiciosas metas artísticas, no justificaba la exaltada declaración. En términos históricos y políticos, Matisse pintó a una cultura bajo sitio; una cultura casi desnuda de todo poder político. El poder al contrario estaba firmemente en las manos de la policía colonialista que precisamente protegía a Matisse durante sus visitas a Marruecos. Lo que éste hizo fue remodelar esta cultura extranjera de acuerdo a los dictados de su propio arte. Como pintaba para el consumo occidental, pareciese que Matisse solamente tenía en mente una sola cultura, es decir, la suya, la europea. Sus pinturas en ese tiempo, estaban siendo compradas en su mayoría por coleccionistas privados, que pertenecían al pequeño círculo de privilegiados, a saber, *la haute bourgeoisie*. Estos burgueses crearon, en sus propias casas, pequeños oasis en los cuales se refugiaban y experimentaban, sentados comodamente, momentos de respiro y de felicidad (Sergei Shishukin, coleccionista ruso privado que admiraba a Matisse, le dedicó una sala a las pinturas de éste).³²

Podríamos afirmar que la lealtad de Matisse hacia la cultura europea traicionaba su percepción visual y emocional de otras culturas. Cuando pintó "El Rifeño de Pie" (*The Standing Riffian*) en 1912, por ejemplo, lo que representó fue al "perdedor de una guerra colonialista, magnífico espécimen, desnudo de consecuencias políticas y dispuesto a la curiosidad del esteta visitante".³³ El rifeño simbolizaba la víctima de una exitosa campaña de pacificación llevada a cabo por los franceses durante el mismo tiempo cuando Matisse



llamaba al mismo personaje marroquí "excelente tipo montañas, salvaje como un chacal",³⁴ transformándolo así en una atracción etnográfica: mitad hombre, mitad bestia.

En su intento de describir a los nativos, el vocabulario utilizado por Matisse era similar al usado por los colonos "oficiales". Connotaciones zoológicas y bestiales eran parte integral de tal vocabulario. Un ejemplo: Cuando Matisse escribió a su amigo Camion en noviembre 22 de 1915, su etnocentrismo queda manifestado claramente: " Estoy comenzando otra pintura de las mismas dimensiones. Es un souvenir de Marruecos. Es la terraza de un pequeño café donde algunos haraganes se recuestan para esperar el fin del día."³⁵ En otra ocasión, durante su visita a Tahití, en una conversación con Tirade, que fue publicada en *L'Intransigent* en 1930, Matisse describe a los nativos de la siguiente manera: "Las muchachas de Tahiti preservan, debajo de sus vestidos de París, su naturaleza salvaje e ignorante. Van al bar y sus lecturas exclusivas son la de los catálogos de temporada de las grandes tiendas de París...Hemos cerrado las fábricas y los trabajadores indígenas estaban ya revolcándose en sus placeres animalísticos."³⁶

En su poderoso "j'accuse", "Los Condenados de la Tierra", Franz Fanon, no sólo denuncia con gran vehemencia las políticas represivas del colonialismo, sino que además dio voz a los oprimidos. Su despiadada relación histórica ofrece una verdadera perspectiva del mundo ya que él pertenecía precisamente al círculo de los muchos desprivilegiados. En su libro describe el vocabulario usado por los colonos para describir a los nativos: "Hordas de estadísticas vitales, masas histéricas, caras privadas de toda humanidad,...niños que pareciesen no pertenecer a nadie, aquella pereza tendida en el sol, aquel ritmo de vida vegetativo, todo esto forma parte del vocabulario colonial. ³⁷ Ahora bien, como queda claro por las anteriores cartas, Matisse tenía un perfecto dominio sobre el lenguaje colonial.

Habrá que hacer la salvedad, de que en cierta ocasión Matisse se enfrentó a un dilema. Mientras pintaba a una joven marroquí llamada Zohra, se vio preocupado por los peligros que estaba imponiéndole a su vida. En la primavera de 1912, Matisse expresó su preocupación por la vida de ella, ante la posibilidad de que el hermano de Zohra lo encontrara en presencia de la muchacha. A pesar de haber expresado esta justificada preocupación, Matisse continuó con su implacable ímpetu artístico, poniendo así en peligro la vida de su modelo.³⁸

En su segundo viaje a Marruecos, Matisse encontró a Zohra en un burdel. Aun cuando ella se había vuelto una prostituta, Matisse la pintó de una manera convencional. La evidente falta de empatía mostrada por Matisse hacia Zohra y su sociedad queda manifiesta cuando el pintor la representa como parte de su convencional tema de "Mujeres Marroquíes". La prostitución, está claro, tipifica el rechazo último de un individuo por parte de la sociedad y Zohra era la prueba viviente de ello. Matisse contribuyó pues a la distorsión de la realidad Islámica de una manera que sólo puede ser llamada etnocéntrica. Para el público europeo, todas las mujeres marroquíes eran percibidas como "mujeres ligeras", como prostitutas. Como ya lo notó Roger Benjamín acerca de esta tendencia, también discutida extensamente por Edward Said:

Uno perfectamente puede multiplicar las imágenes comparables, tanto de postales a la disposición de los turistas europeos o de las pinturas orientalistas de la primera mitad del siglo XX. Allí encontrará mujeres de piernas cruzadas, con mantos y pantalones ondulantes, arregladas de tal manera que la audiencia europea percibiera esa comodidad física a la vez que el reputado apetito sensual de las africanas del norte. ³⁹

Raymond Escholier, discípulo de Matisse, tuvo sólo alabanzas para el arte del maestro. Cuando escribió acerca de lo que el artista había traído de regreso con

él, Escholier enfatizó acerca de la odalisca. Por ejemplo, escribió:

De sus viajes a Marruecos, él trajo, como Delacroix, el eterno gusto por la odalisca, la bella flor del harém, florecida y voluptuosa, que la cubre con velos de seda, con terciopelo oro y plata, que le cargué sus brazos con pesados brazaletes, que de su cuello cuelgue el collar del esclavo favorito, o que la desnude completamente, su modelo siempre será la criatura pasiva, el objeto precioso entre tantos otros objetos deseados.⁴⁰

Matisse parecía estar completamente desprendido de su tiempo. Por un lado deseaba un nuevo reino: un reino ficticio gobernado por *la joie de vivre*. Cuando experimentó momentos de felicidad personal en Marruecos, el lugar se volvió un paraíso terrenal que llenó todas las ambiciones artísticas del pintor. Para conocer este "paraíso" tenía que dar la espalda a la drásticamente distinta realidad de la época. Hasta qué punto, pues, Matisse lleva la huella de su tiempo? Y habrá que recordar que él mismo declaró que: "Todos los artistas llevan la huella de su tiempo, pero los grandes artistas son aquellos que la llevan más profundamente".⁴¹

Sería más acertado afirmar que a través de su vida Matisse trató de escapar a su tiempo. Por ejemplo, en Marruecos halló gran contento en un cuarto de hotel donde " la atmósfera era palaciega...un gran hotel que garantizaba flores frescas, mujeres bellas, cielos despejados y mares azules por todo el año. La exclusiva ocupación de la clientela era perseguir los placeres de 'no hacer nada'" ⁴² Matisse estaba lejos del gris de París y de las guerras y la miseria. Pero, realmente ¿era así? Las circunstancias históricas determinan el tiempo de uno y la disposición de uno mismo hacia ellas. La marca del tiempo de Matisse pareciese estar impresa levemente en él, excepto en maneras que él ha decidido entendiblemente olvidar, y que nosotros debemos, sin lugar a dudas, recordar, especialmente

hoy en día cuando los críticos occidentales nos tratan de vender a Matisse como el modelo para el futuro.

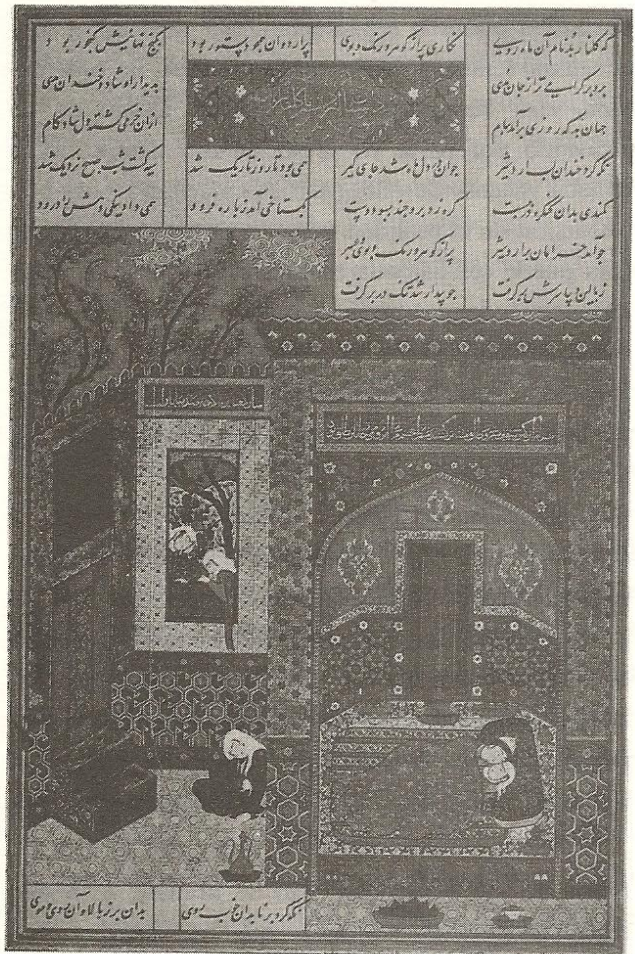
Críticos de arte, de una impresionante cantidad de revistas y periódicos, están alabando con gran euforia la variante hedonista del modernismo ofrecida por Matisse. En la edición de septiembre 1992 de la revista *Time*, por ejemplo, Robert Hughes escribió: "Matisse hizo mucho, a principios de siglo, para disipar la ranciedad del arte académico. A finales de siglo podría hacer lo mismo nuevamente con los sarnosos productos del decrepito modernismo académico"

Robert Hughes está ofreciéndole al público la solución a la inherente dicotomía que toma lugar cuando uno está comparando la *raison d'être* de una obra de arte particular con otro, a saber, el "arte trivial negativo" frente al modernismo positivo. En una época de males sociales y políticos y de convulsiones diversas, el arte de Matisse provee un escape visual. Su arte está acá para quedarse y enseñarnos (es decir a los ricos y privilegiados) acerca de *la joie vivre*. La penetrante tendencia a entronizar a Matisse y su arte en el Panteón de la vanguardia era y sigue siendo endémica al *mainstream* de la cultura occidental. Ha existido una pauta continua, a través del siglo XX que llega hasta el presente, de traspasar la antorcha de la versión del hedonismo modernista de Matisse (erróneamente denominado de vanguardia) a la siguiente generación de "pensadores críticos". Ellos, a su vez, no sólo "iluminarán" al público, sino que supuestamente restablecerán el arte de Matisse a la cumbre misma de los logros artísticos.

Clement Greeberg escribió, en *the Nation* del 8 de marzo de 1947, que Matisse era "el mayor pintor de nuestro tiempo", y en la misma publicación, del 7 de junio de 1947, afirmaba que Matisse era "el que reflejaba más profundamente la nota de la primera mitad del siglo veinte" 43 Al hacer esta afirmación, Greenberg no sólo apartaba otras formas de arte más recalitrantes, sino que además dictaba al público los

parámetros de la calidad artística. Por ejemplo, al descartar a los "artistas salvajes como irrelevantes", Greenberg se sitúa al lado del hedonismo de Matisse y en contraposición al emergente e irredente movimiento de los expresionistas abstractos. Mientras el Mc Cartismo y la guerra fría adquirían ímpetu, Greenberg tuvo los siguientes consejos para los artistas que posteriormente serían denominados expresionistas abstractos:

En vista de los acontecimientos actuales la pintura siente que debe ser algo más que ella misma. Debe ser poesía épica. Debe ser teatro, debe ser la bomba atómica, deben ser los derechos del hombre. Pero el máximo pintor de nuestra época, Matisse, ha demostrado



Ardashir y la esclava Gulnar, pagina iluminada del Sha-nameh, ca. 1522, Museo Metropolitano de Nueva York.

preeminentemente la sinceridad y penetración que acompañan al tipo de grandeza particularla pintura del siglo XX, afirmando que quería que su arte fuese un sillón para cansados hombres de negocio.⁴⁴

Hilton Kramer, otro autonombrado discípulo de Matisse, en su libro "Epoca de la Vanguardia", afirma que como resultado de los inexorables intentos de Matisse para lidiar con las dificultades de su medio pictórico, éste se había establecido como el supremo paradigma de la pintura del siglo XX.⁴⁵ Una vez más nos encaminamos hacia la creencia de que Matisse es el punto dominante de la luz. Más aun, nosotros el público, debemos abrazar la representación artística de su mundo-- un mundo ajeno a los valores históricos, donde uno se ve sencillamente liberado de la telaraña de la historia.

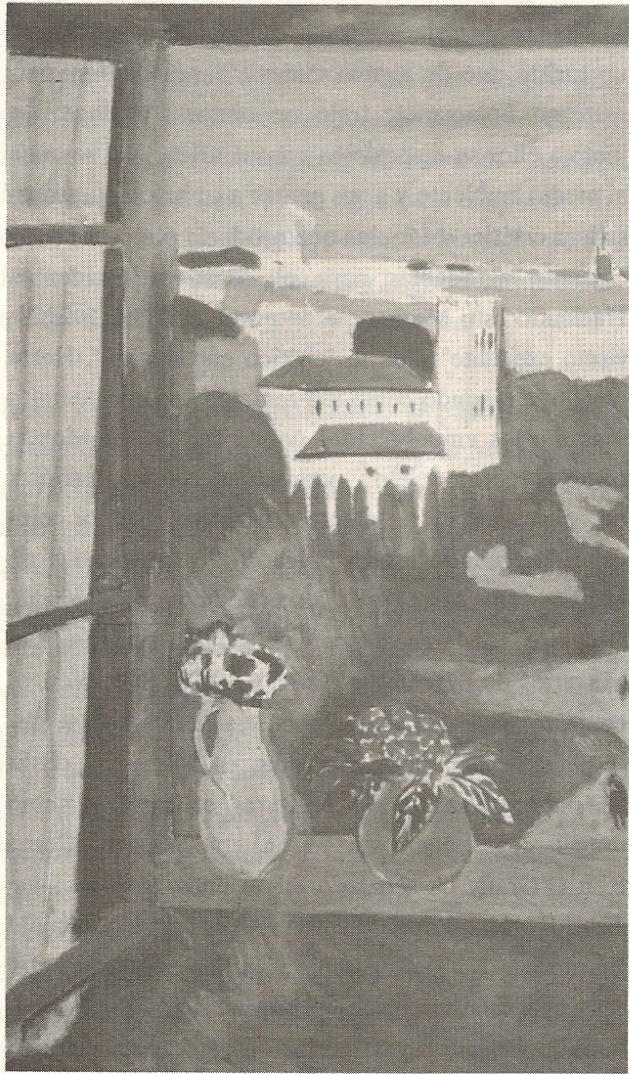
Pero nadie puede escapar a la historia. Hacemos la historia y nos vemos afectados por ella. A veces aprendemos de nuestros errores, pero lo mayor parte del tiempo, sufrimos las consecuencias de las decisiones de las generaciones anteriores. Los conservadores preferirían que nos olvidásemos que el arte de Matisse floreció en la edad de oro del colonialismo, es decir en uno de los momentos más atroces de la historia. Mientras los surrealistas denunciaban las políticas colonialistas, Matisse trataba de alejarse de las esferas políticas e históricas. En el libro "Historia del Surrealismo" de Maurice Nardéau se lee lo siguiente:

"Comenzaba nuevamente la guerra, con los soldados enviados al 'teatro de operaciones', movilización enmascarada, la muerte de los jóvenes, esta vez en lucha, no contra otra potencia capitalista, sino contra un pueblo colonizado que busca su libertad...No solamente se moviliza a toda la maquinaria de guerra contra estas tribus rebeldes, sino que además se exige a los intelectuales que justifiquen a los instigadores de la represión. Si los académicos y los oficiales hombres de letras se han aliado a *La Patrie menacée*, los surrealistas, al contrario, han favorecidos a los rebeldes y a sus simpatizantes de la Francia metropolitana.⁴⁶ *El silen-*

cio de Henri Matisse era claro. El se hacía del lado de los opresores.

Matisse había viajado a través del mundo como turista, un turista que de alguna manera nunca dejó su país materno. Solamente trajo sus pinturas y pinceles y junto a ellos su disposición eurocéntrica. Así, sometía al medio ambiente y a sus gentes a su máquina procesadora estética. Máquina que producía pinturas estéticamente agradables para el consumo occidental. Haciendo esto Matisse perpetuó el mito del "primitivismo excitante" y de lo "exótico entretenido". Hasta hoy tan a menudo como sea rentable, los occidentales pintan a los empobrecidos países del Tercer Mundo como si fueran: "cielo y paraíso....perlas y lo exótico, un sitio encantador, exitante y primitivo". No por coincidencia, cuando estaba colgada la retrospectiva de Matisse, *The New York Times*, dedicó su sección de "Viajeros" a Marruecos con un artículo titulado "Los Misterios de Marruecos" (Dic. 6 1992). Pues bien, al contrario de Paul Gauguin, que de alguna forma se puso del lado de la población indígena, Matisse se deslizó por encima de las "culturas salvajes" y actuó sencillamente como un mirón etnocéntrico. Como Ron O'Grady ha señalado en su libro *Turism in the Third World*, tal tipo de voyerismo es bastante común: "La orientación de turismo de grupos es hacia el placer y el hedonismo, de tal forma que sus miembros evitaran la posibilidad de entrar en verdadero contacto con las comunidades que sirven de huesped. Sencillamente se acepta el papel de espectador; son mirones de una sociedad por la cual pasan y se van." ⁴⁷

El legado del colonialismo en los países del Tercer Mundo se experimenta, a través del turismo, de una manera insidiosa. Los vestigios de los colonos anteriores son aun parte del paisaje físico y socio-político. Por paisaje físico entendemos las abandonadas estructuras económicas europeas, que habían sido diseñadas para sujetar a los nativos a las políticas opresivas, en nombre, claro está, del "progreso" Imperial. En el presente, los nativos luchan por extraer lo suficiente para



Paisaje desde una ventana, 1912-13, óleo sobre tela.

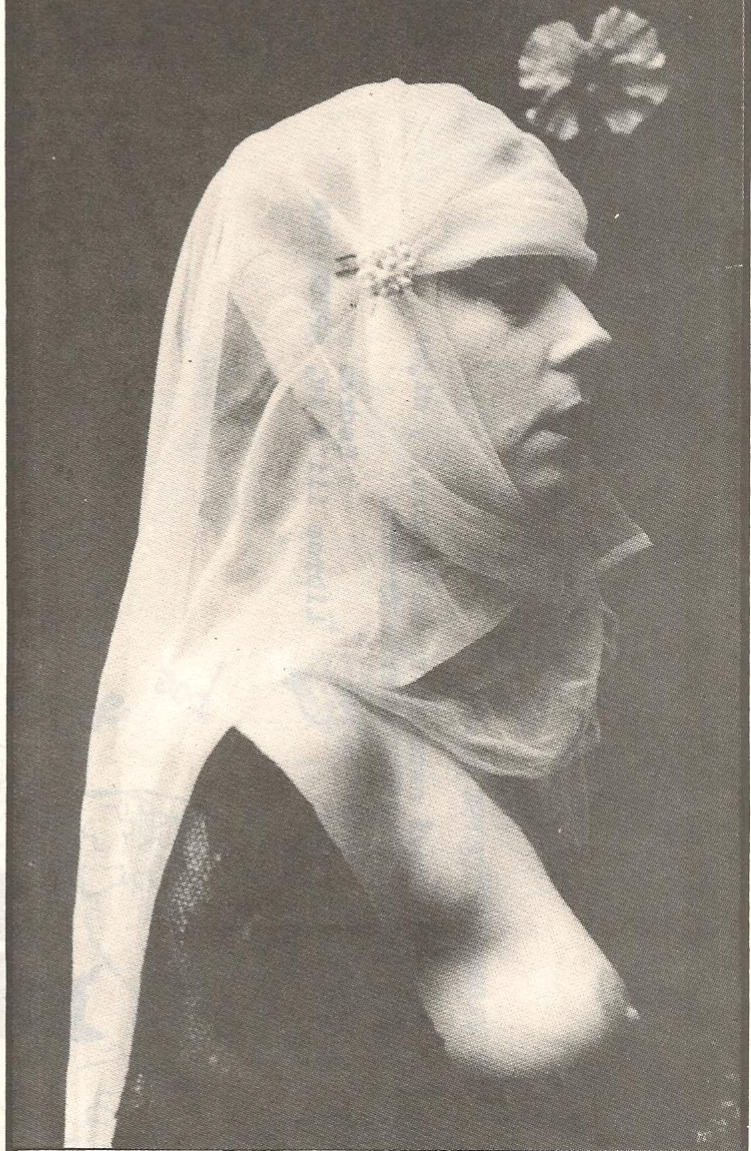
sobrevivir utilizando los restos de la maquinaria colonialista, restos, dicho sea de paso, que aun son alimentados por la codicia y la corrupción desenfrenadas. Estas consecuencias humanas exacerbaran, a los gobiernos nativos al aparecer la *bete noire* del colonialismo, es decir, el dictador, el "amigo" de las corporaciones occidentales, que chupa lo poco que queda para su propio beneficio. Ahora bien, por paisaje socio-político entendemos la tendencia indígena para acomodar una "cultura bastardizada". Los nativos, sometidos a las más fieras presiones políticas y económicas, sucumben a ellas para poder sobrevivir. Ron O'Grady describe esta tendencia de la siguiente manera: "Ven a una sociedad perdiendo su sentido de historia y de continuidad con el pasado y optan entonces por una cultura internacional no diferenciada que se basa en el poder del dinero y en la gratificación de los sentidos.⁴⁸

Henri Matisse, como el turista urbano, gratificó sus sentidos creando un arte fiel a la *beauté de l'Europe*. Esto es lo que parece sugerir Guillaume Apollinaire cuando escribió que "Henri Matisse, más allá de la curiosidad de conocer el contenido artístico de todas las razas humanas, estaba dedicado a la *beauté de l'Europe*."

Mientras subscribamos la noción de jerarquía cultural, y Gerardo Mosquera claramente alude a esta moda cuando al analizar el trabajo de Wifredo Lam dice lo siguiente: "Más que ante una omisión, estamos frente a una ceguera del discurso eurocéntrico, incapaz de distinguir que este arte no se trata ya de Occidente asimilando en su interés formas y recursos de las culturas subalternas 50, el protocolo de lo que debemos considerar "arte superior", estará lejos del arte inherente a un mundo multicultural. Al continuar presentando el arte celebratorio de Matisse como la capilla de la "alta cultura", el pensamiento del mainstream Occidental ratifica el status quo. Tal vez por eso no es mera casualidad que la apertura de la exhibición de Matisse en París coincidiera con la victoria de la derecha francesa en las elecciones nacionales del 93.

Notas:

1. Arthur Danto, "Matisse, Art and Le Bonheur", Art Forum 1992
2. Jack D. Flam, "The Man and his Art", 1986
3. John Berger, "The Sense of sight", 1985
4. Robert Hughes, "A Domain of Light and Color", 1990
5. Dominique Fourcade, "Henri Matisse, Ecrits et Propos sur l'Art", 1972
6. Idem nota # 2
7. Pierre Schneider, "Matisse" 1984
8. Idem nota # 3
9. Patricia Leighton, "The White Peril and l'Art Negre: Picasso, Primitivism and Anticolonialism", 1990
10. Idem nota # 5
11. Idem nota # 5
12. Jean Jacques Leveque, "La Peinture Islamique et Indienne", 1967
13. Idem nota # 5
14. Idem nota # 2
15. Jean G. Meili, "Matisse" 1972-79
16. Idem nota # 2
17. Alfred Barr Jr. "Matisse his Art and his Public", 1951
18. Idem nota # 17
19. Idem nota # 5
20. Raymond Escholier, "Matisse, Ce Vivant" 1956
21. Idem nota # 5
- 22, 23, 24. Idem nota # 7
25. Roger Benjamin, "Matisse in Morocco: A Colonizing Esthetic?" 1990
26. Idem nota # 5
- 27, 28. John Waterbury, "The Commander of the Faithful" 1970
29. William Hoisington Jr., "The Casablanca Connection", 1984
30. Idem nota # 5
31. Idem nota # 20
32. Idem nota # 2
- 33, 34. Idem nota # 25
- 35, 36. Idem nota # 5
37. Frantz Fanon, "The Wretched of the Earth" 1963
- 38, 39. Idem nota # 25
40. Idem nota # 20
41. Idem nota # 5
42. Idem nota # 7
43. Serge Guilbaut, "Reconstructing Modernism", 1990
44. Idem nota # 43
45. Hilton Kramer, "The Age of the Avant Garde" 1973
46. Maurice Nadeau, "Histoire du Surrealisme", 1945
47. Ron O'Grady, "Tourism in the Third World, 1982
48. Idem nota # 47
49. Idem nota # 7
50. Gerardo Mosquera, "Modernidad y Africana: Wifredo Lam in his Island, Third Text, 1992



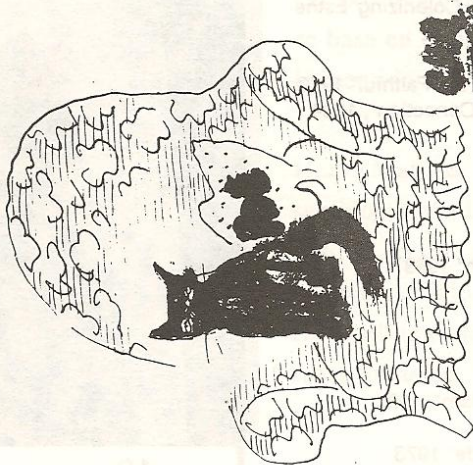
NOV 19
 Clausura
 8:00 pm

Museo de Arte Contemporáneo "Julio Cortazar"

Turbulencia_{IA}

Halló Yavé necesidad en el hombre, y dijo:
-Me arrepiento de haberlo creado.

Esdras
Libros III y IV, APOCRYPHA



QUE TRATA DE EL GATO y su especie

EL ser humano es naturalmente estúpido; estúpido en su incapacidad de discernir, de darse cuenta de la diferencia que hay, aislándolos como entes, entre un gato y otro gato. Yo, como ser humano, debo sufrir y soportar esa nesciencia humana con respecto al individual infortunio animal.

La condición animal del animal oprimió siempre mi corazón, y taladró mi mente.



Dee

Cuenta, el Hombre, con ocasos color siena tostado, en los Museos; con la hora ajena en la Discoteca; con la nostalgia; íntima, incompañable en su propio hogar. El Gato, con la intemperie y el albañal.

Pero no hay dos ceños de gato, sobre sus bigotes de alambre imantado, con el mismo punto de vista.

No hay dos gatos iguales errando en el mundo.

Sábado, 22 de mayo '93,
Altamira D'Este, casa nº 8.



Carlos Martínez Rivas



Collen Kattau

“EL GÜEGÜENSE”

CULTURA

NICARAGUA

La comedia-bailete **El Güegüense**, obra de teatro indígena que se origina en algún momento del siglo XVI y escrita en un dialecto Nahuatl-Español, es ejemplo único de la respuesta indígena ante los primeros siglos del colonialismo español en Nicaragua. Hoy, cuando Nicaragua está empeñada en reclamar sus tradiciones populares culturales, **El Güegüense** tiene un significado más que relevante. Los grupos de teatro de la nueva Nicaragua han revitalizado esta generalmente negada obra de teatro y ahora la escenifican en sus festivales al lado de otras obras de carácter popular. Examinando las raíces precolombinas de las cuales emerge **El Güegüense**, y discutiendo el contenido mismo de la comedia, podemos entender su conexión con el teatro popular de la Nicaragua revolucionaria.

Lo primero que llama la atención es la curiosa mezcla de Nahuatl y Español en que está escrito **El Güegüense**. Esta lo convierte en una comedia híbrida excepcional que combina ambas costumbres indígenas y españolas. A este respecto, es importante recordar que, a la llegada de los conquistadores españoles, las dos tribus indígenas más importantes que habitaban en las costas del Lago de Nicaragua eran los Chorotegas (de origen Maya) y los Nahuas (de origen Tolteca).¹ De los distintos idiomas hablados por los Chorotegas y los Nahuas, fue el de los últimos, el Nahuatl, el que adquirió preponderancia después de la

conquista española. Este hecho está directamente relacionado a la conquista ya que fueron pueblos de origen Nahuatl los que se aliaron primeramente a los españoles. Habrá que recordar también que los primeros misioneros en llegar a Nicaragua venían de México y también, y quizás esto sea más importante aun, que el Nahuatl fue casi de inmediato, fonéticamente traducido a lengua escrita, mientras que el Mangué



EJEMPLO D

POPULAR

GUENSE

(lengua de los Chorotegas) nunca lo fue. Después de la conquista se creó un dialecto consistente, tanto de términos nahuatl, como españoles. Fue este dialecto la "lengua oficial" para la comunicación entre los colonizadores y los colonizados, no sólo en Nicaragua, sino en toda Centro América. ² De hecho, este nuevo dialecto fue aprendido y usado por cada una de las tribus indígenas sin importar su lengua nativa.

Es en este contexto que encontramos el dialecto utilizado en *El Güegüense*. Allí en esa pieza teatral, que esencialmente sigue el diálogo entre un viejo indio y las autoridades locales españolas, así como los desórdenes resultantes de dicha interacción, el nuevo dialecto Nahuatl-Español se vuelve apto para reflejar dichas relaciones.

Como lo ha notado Juan José Arrom ³, el teatro indígena tiene una rica y variada tradición que en algunas maneras puede ser comparada con el teatro griego temprano. Desafortunadamente, la mayor parte de esa tradición indígena ha desapa-

recido o está por ser redescubierta, y lo que conocemos en mayor parte deriva de observaciones secundarias. Por ejemplo, de los escritos de los primeros cronistas y curas españoles, como Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557) y Diego Durán (1537 ? - 1588), obtenemos atisbos de lo que fueron las producciones teatrales precolombinas. La mayor dificultad al utilizar estas fuentes, es que necesariamente ellas operan a través de un "filtro cultural". Así, aunque estos textos nos ofrezcan una riqueza invaluable de información cultural y artística de los Amerindios, también contienen serias limitaciones debido a los prejuicios culturales y presuposiciones ideológicas con las que eran realizadas.

Aún así, estos escritores documentaron algunas de las representaciones teatrales de la

época, lo cual viene a demostrar que los indígenas compartían una devoción por los esfuerzos teatrales, especialmente en los géneros de la danza y el canto.

Diego Durán registró varios tipos de actuaciones indígenas que iban desde los solemnes rituales religiosos, hasta producciones de carácter puramente de entretenimiento y humor. En ambos casos se mostraba una cierta sofisticación en término de elementos dramáticos y vestuario.

Durán describe algunas actuaciones humorísticas que se conectan directamente con el tipo de humor encontrado en *El Güegüense*. Habla, por ejemplo, de una en donde el uso de máscaras y danzas enriquecen y contribuyen al éxito de la pieza:

Había uno...:que con máscaras de viejos corcovados se bailaba, que no es poco gracioso y donoso y de mucha risa... 4

Luego, identifica otro tipo de comedia donde el humor es obtenido a través de la deliberada equivocación de lenguaje del principal personaje:

(Había otro)...de truhanes, en la cual introducían un bobo que fingía entender al

revés lo que su amo le mandaba, trastocándole las palabras 5

Este último ejemplo hace paralelo con *El Güegüense* en relación a la técnica utilizada para provocar la risa. En ambos casos, el personaje subordinado pretende no entender o crea un juego de palabras con lo dicho por el personaje dominante y, de esta manera, revierte la relación dominante/subordinado. Como veremos, este artificio teatral tendrá consecuencias específicas para *El Güegüense* cuando actúa en el nivel extra-textual del cuestionamiento y la burla a la autoridad superior—en este caso—, los conquistadores españoles.

Durán también menciona específicamente otro tipo de per-



formance indígena denominada "cucueheucatl" o "baile cosquilloso o de comezón", donde el mismo tipo de humor es mostrado. Acá, el "engaño" es utilizado de una forma hilariante para crear por consiguiente una situación cómica. Describe, así, una de estas farsas:

También había otro baile tan agudillo y deshonesto... con tantos meneos y visajes y deshonestas monerías, que fácilmente se verá ser bailes de mujeres deshonestas y de hombres livianos 6

Los últimos dos ejemplos proveen un contexto del cual pudo haber sido posible el desarrollo de *El Güegüense*. Aunque *El Güegüense* es una obra anónima, comparte elementos comunes con los tipos de representaciones descritas por Durán, así como otros rasgos atribuidos al teatro indígena que lo diferencian de las producciones teatrales de la colonia española de ese período. Por tanto, se está de acuerdo en que *El Güegüense*, aunque contenga tantos elementos españoles como indígenas, es últimamente una pieza teatral indígena.

Durán, por ejemplo, se refiere a las farsas descritas anteriormente como "bailes" debido a la predominancia característica

de movimientos de danza en ese tipo de manifestación indígena. Esta presencia de secuencias de danzas también ocurre en **El Güegüense**, dando lugar así a interludios que interrumpen el de otra forma de continuo diálogo de la pieza. Por esta razón también, Daniel Brinton, el "hombre de letras" quien fue uno de los primeros en "revivir" **El Güegüense** en el siglo XIX, la denominó "Comedia-Ballet". Podemos, incluso, identificar otras características netamente indígenas en la estructura de **El Güegüense**:

A diferencia del drama español, **El Güegüense** no contiene ningún monólogo o soliloquio, en vez hay un diálogo continuo, consistente, de pequeños parlamentos de no más de tres o cuatro líneas cada uno.

No hay ninguna división en escenas como en el drama español en donde el uso de "Jornadas" ya había sido establecido como la estructura básica de la obra teatral.

Y tampoco hay un prólogo, epílogo o coro.

Finalmente, la repetición de ciertas frases por los distintos personajes, más la presencia de *mutae personae* (usualmente mujeres, sirvientes de ambos géneros y animales) también marcan el carácter autóctono de la obra. Pero más significativa aún, la naturaleza del humor

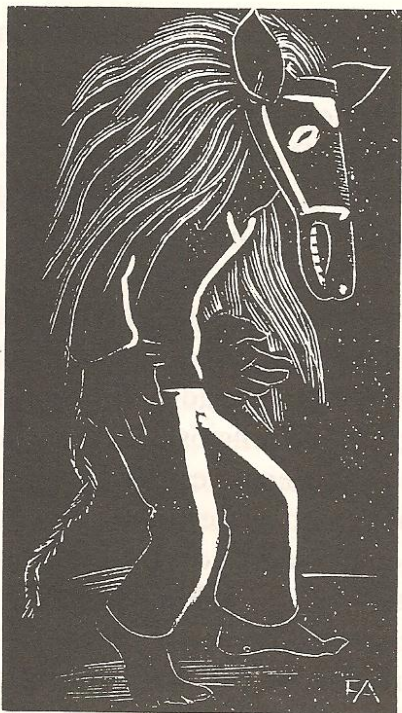


de la misma, señala los orígenes indígenas de **El Güegüense**.

Comparando someramente el teatro colonial español del período con **El Güegüense**, podemos encontrar algunas diferencias definitivas. El teatro español de ese tiempo puede ser clasificado en tres categorías básicas: 1. Los tipos dominantes en las producciones coloniales eran el teatro misionero y el teatro escolástico, ambos al servicio de una función pedagógica. El tercer tipo de teatro era el de los criollos que fue creado exclusivamente por y para la población española de las Américas. El teatro misionero y escolástico, que eran los tipos de montajes que incluían a los indígenas, compartía el propósito común de introducir el catecismo y la ideología católica. La naturaleza eminentemente propangandista de estas piezas teatrales (

en el sentido de "propagación de la fe") trataba de inculcar el respeto por la noción occidental de Dios y por los representantes seculares de la colonia española en América.

En severo contraste con este teatro religioso y pedagógico, **El Güegüense** no contiene una grisma de religiosidad. Los únicos elementos españoles de la obra son el lenguaje mismo (combinado con un Nahuatl modificado) y la inclusión de ciertas referencias a objetos introducidos por los españoles después de la conquista. De hecho, los juegos mismos de palabras consisten en alusiones a cosas característicamente españolas, como, por ejemplo, las unidades de moneda ("doblo- nes, reales de plata, cuartillos, octavas, maravedíes, blancas"), productos como el "queso" y también referencias a las instituciones políticas estructuradas en base al modelo peninsular. La inclusión de estos rasgos específicamente occidentales, en particular las referidas al dinero y las instituciones políticas, enfatizan el carácter picaresco de toda la trama de **El Güegüense** que, básicamente, pone en ridículo a la estructura colonial recién impuesta, a la vez que clama inocencia de estar haciéndolo. En este sentido, uno también puede establecer paralelos en-



tre algunas de las comedias socarronas del siglo XVII español, que se mofaban de la aristocracia y hacían humorosas imitaciones de las producciones teatrales nacionales de autores tales como Lope de Vega y Calderón de la Barca.

Con estos antecedentes en mente, podemos ahora volvernos hacia *El Güegüense* mismo. El título de la obra se refiere al principal protagonista, el Güegüense, cuyo nombre es una versión castellanizada del Nahuatl "huehue" (hombre viejo) y el sufijo "tzin" que denota respeto y reverencia. En efecto, Güegüense quiere decir "Honorable hombre viejo" o "venerado anciano". El cronista Oviedo nos relata que este nombre de "huehuentze" era

dado a los indígenas de influencia en la comunidad, por ejemplo, al mayor de un pueblo dado. Curiosamente, la palabra güegüense tiene afinidad lingüística con el tipo de comedia denominado "cucueheulcatl" a la que nos referimos con anterioridad. Sabemos, por ejemplo, que en determinadas instancias la "C" silenciosa en el castellano se torna en "G" sonora, y si éste es el caso, se reafirmaría así la conexión a través de las dos primeras sílabas compartidas.

En cualquier caso, el venerable anciano en *El Güegüense* es verdaderamente un pícaro cuya sabiduría es afirmada a través de su inocente manipulación del diálogo. Diálogo animado y lleno de equívocos y una falta general de comunicación.

La trama es bastante sencilla: habiendo sido acusado de ser el causante de la alegada pobreza en la provincia en donde vive como buhonero, el Güegüense es emplazado por el Alguacil Mayor para aparecer ante el Gobernador. El resultante diálogo entre el Güegüense, el Gobernador, el Alguacil Mayor y los hijos del Güegüense, Don Forsico y Don Ambrosio, muestra al Güegüense como al más vivo de todos, engatuzando a las autoridades, entreteniéndolos con danzas y convidándo-

los al malhabido (por Don Forsico) vino de Castilla. La trama misma es más bien tonta y sólo tiene significado cuando se conecta al diálogo y al establecimiento de "figuras de autoridad" en relación con el Güegüense. Más bien, la riqueza e ingenuidad de la obra reside en la manera en que el lenguaje mismo es utilizado para poner de cabeza estas supuestamente fijas relaciones de poder.

Cuando el Alguacil viene a la casa del Güegüense para llevarlo ante el Gobernador, el Güegüense lo "confunde" con una criada:

Güegüense:Ora quién vá, quién quiere saber mi nombre?

Alguacil : Un criado del Sor. Gob. Tastuanes.

Güegüense: Cómo que criada, guil chocolatera o guil lavandera, o componedora de la ropa del Sor. Gob. Tastuanes?...2

Este intercambio es repetido varias veces hasta que el Güegüense por fin reconoce la presencia del Alguacil. Confundiéndose a este con una criada, el Güegüense disminuye al Alguacil y lo hace aparecer como un bufón desde el comienzo de la obra misma. Esta técnica probablemente tenía un mayor efecto cómico en la época de la Colonia cuando la

posición inferior de la mujer, especialmente de aquellas de las clases sociales más bajas, se daba por un hecho.

Desde la primera aparición del Güegüense es él quien está en control de la situación y él quien guía la conversación para su provecho. De hecho, durante la obra, los otros actores son, la mayor parte del tiempo, hombres "correctos" cuyas líneas sirven para dar lugar a las guasas y juegos de palabras del Güegüense.

Una de las escenas más cómicas y con mayor carga connotacional es aquella que se refiere al intercambio de dinero. En ella, el Alguacil promete instruir al Güegüense acerca de cómo recibir al Gobernador, pero demanda para ello ser pagado en retribución. Esto provee el contexto para que el Güegüense malinterprete todas las palabras del Alguacil referentes a sus alusiones de dinero, de tal manera que hace parecer ridículas a las unidades de dinero español, a la vez que ataca las intenciones mercenarias del Alguacil a través del más puro humor.

Esta falta de comunicación en el diálogo entre el receptor y el emisor del lenguaje tiene, por un lado, su efecto cómico, pero más importante aun, es su men-

saje de ironía y comentario social. El Güegüense finge sordera, pero esta aparente deficiencia es realmente solo un ardid metafórico para demostrar la inhabilidad para comprender el lenguaje de la autoridad (en este caso el Alguacil). Mientras algunas veces, de manera estereotipada, la sordera está asociada a la debilidad, especialmente en la gente mayor, en el caso del Güegüense se torna en fuerza, cuando éste hace dar vueltas y vueltas al Alguacil. Así, el Güegüense demuestra ser el "hombre sabio" de la comunidad, aun si la habilidad y la genialidad se manifiesta no a través de la meditación, sino más bien a través de su astuta y mañosa picardía.

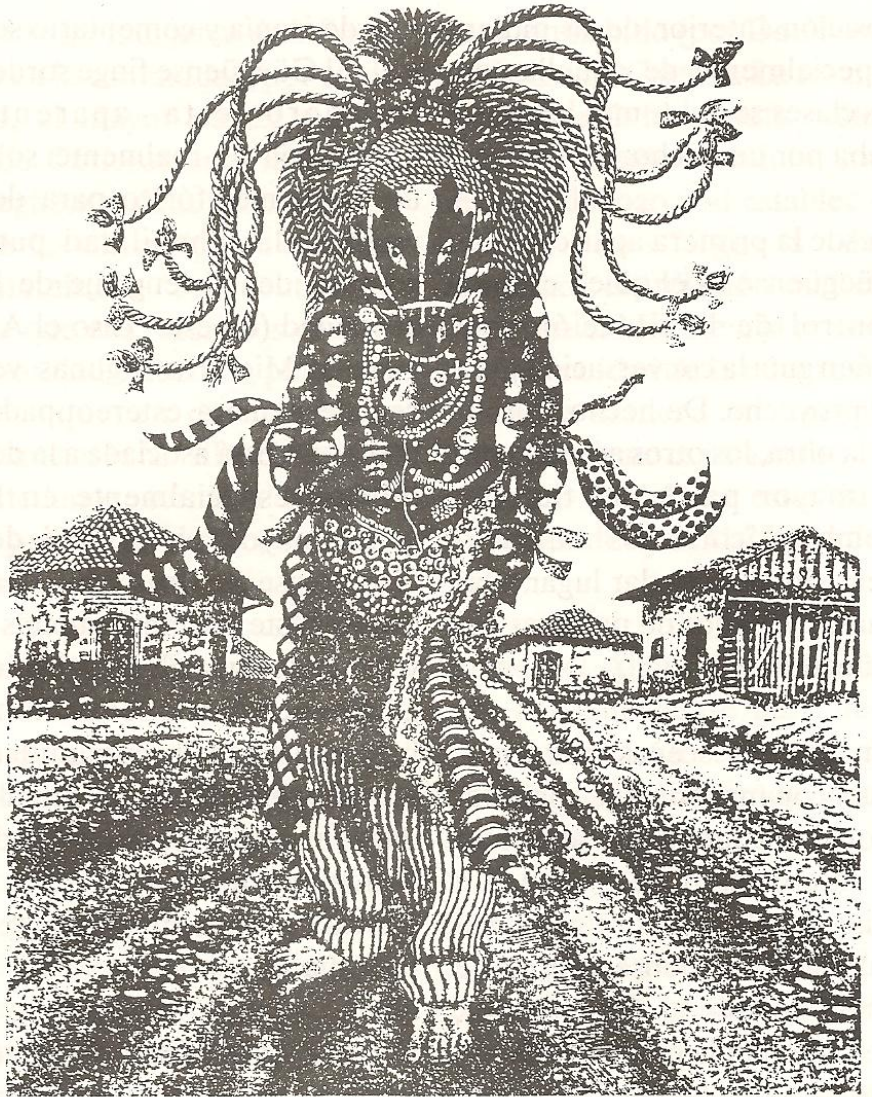
Finalmente, el Güegüense resume el intercambio declarando que "...como soy viejo y sordo no oigo lo que me dicen; y por esas tierras adentro no se entiende de redes de platos, ni de pescados salados, ni de quesos duros, ni de dobles, sino onzas de oro y moneda de plata" (mi énfasis).

El Güegüense da, pues, al Alguacil un mensaje ambiguo, declarando, por un lado, que su gente no entiende toda esta extraña plática acerca de dinero, mientras, por otro lado, afirma justamente lo contrario. Esta

dualidad expresa un tipo de "inocencia sabia" que le permite al indígena adaptarse a las nuevas maneras mientras permanecen sus tradiciones pasadas. La metáfora de la sordera en este contexto es revelada como la misma inhabilidad para entender la impuesta estructura europea que tiene el comercio en su base. Insinuando que su pueblo no comprende el lenguaje de la usura y la ganancia, el Güegüense sutilmente ataca las unidades monetarias de la colonia y, de paso, hace que ese vocabulario aparezca completamente absurdo. También, de manera penetrante, reconoce que todo su duro trabajo y el de su comunidad no recibe remuneración alguna, sino por el contrario, todo lo producido va a parar a las manos de los gobernantes españoles.



Es significativo que todos los juegos de palabras y conceptos malinterpretados aparezcan en el vocabulario español del dialecto Nahuatl-Español de la obra. Esto viene a reforzar el comentario social realizado, que indirectamente critica la superposición de la sociedad dominante sobre la otra. La dificultad encontrada en las formas del nuevo idioma en el contexto de la pieza, reflejan la total falta de inclinación de los pueblos indígenas para incorporar las estructuras políticas y culturales que los colonizadores imponían. La belleza excepcional de *El Güegüense* reside en la manera que muestra el poder del lenguaje para controlar a la gente, a la vez que muestra, cómo, en las manos adecuadas, este mismo lenguaje puede tener justo el efecto contrario.



La existencia misma del dialecto Nahuatl-Español, forma artificialmente compuesta para comunicarse con los pueblos conquistados, atestigua la especial ironía de América Latina, precisamente porque ejemplifica el encuentro de dos culturas distintas, unas veces chocando, otras asimilándose, pero ninguna suficiente en sí misma para expresar el nuevo juego de relaciones dadas después de la conquista.

En este sentido, la ambigüedad del lenguaje de *El Güegüense* puede ser relacionada con el tipo de expresión barroca que Alejo Carpentier atribuye a la cultura general de América Latina. Carpentier reafirma que las circunstancias especiales que constituyen la cultura de América Latina requieren un lenguaje barroco para ayudar a hacer esa cultura comprensible. El afirma que: (existe) una necesidad para un lenguaje barroco debido al hecho de que el

Castellano, lenguaje impuesto por los colonizadores, provenía de la España central y árida, y era así de poco uso para describir nuestras junglas vírgenes. ¹¹

Tampoco podía este idioma extranjero imponer nuevos conceptos e ideas sin encontrar resistencia de parte de sus destinatarios. *El Güegüense*, a través de su humor y sus sutiles manipulaciones del lenguaje del conquistador, opone resis-

tencia y da expresión a esta necesidad de lo barroco entre circunstancias confusas.

Por estas razones, **El Güegüense**, como una de las pocas piezas sobrevivientes del teatro indígena de América Latina, ha tenido un reconocimiento a partir de la revolución nicaragüense de 1979. De igual manera que ocurrió con la revolución mexicana, los nicaragüenses buscan ahora cómo reafirmar y reclamar sus raíces populares generalmente negadas durante los años atroces de la dictadura militar somocista.

Hoy, en Nicaragua, surgen espontáneamente los grupos de teatro campesinos en todos los rincones del país. En 1980, por ejemplo, se formó una alianza de grupos campesinos denominada MECATE, cuyos objetivos primordiales son revivir e interpretar el teatro popular, para desarrollar así mismo la expresión popular de las bases. Este acercamiento implica revivir una vez más piezas teatrales como el Güegüense, así como desarrollar trabajos artísticos originales que expresen la realidad actual de Nicaragua. Estas metas de MECATE son similarmente expresadas por Alan Bolt, uno de los principales directores de teatro revolucionario de Nicaragua:

Nosotros decidimos: si la prioridad es el campo, vámonos al

campo. Si la prioridad es que los campesinos desarrollen sus propias formas, tanto a nivel cultural artístico, como a nivel cultural organizativo, si los campesinos tienen problemas para romper el silencio impuesto durante la colonización, entonces vamos a ayudar a romper ese silencio. ¹²

De esta manera se facilita comprender el por qué una pieza del siglo XVI como **El Güegüense** encaja perfectamente en la disposición contemporá-

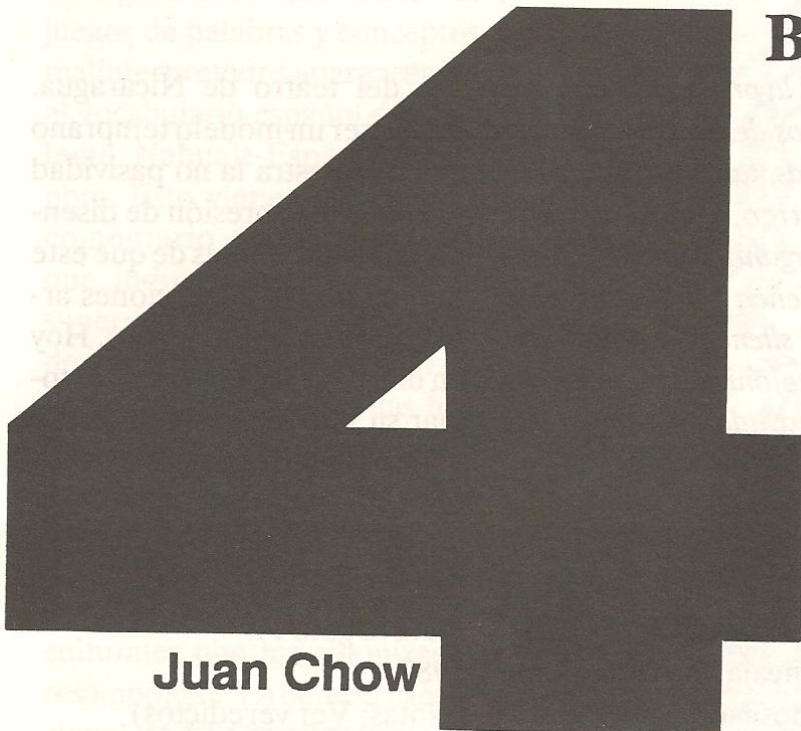
nea del teatro de Nicaragua. Puede ser un modelo temprano que demuestra la no pasividad y la abierta expresión de descontento dado antes de que este tipo de piezas y creaciones artísticas fueran censuradas. Hoy en día, **El Güegüense** puede tomar su lugar apropiado a lado de las manifestaciones campesinas de Nicaragua, donde como proféticamente lo afirma Eduardo Galeano, "el ratón mata al gato". ¹³

1987

(Notas: Ver veredictos)



B O L E R O S



Juan Chow

I

-No vayas al fin del mundo
-porque no me encontrarás.

Nunca lo averigüé.
Yo sólo estaba a un paso,
pero tus pies te alejaron
llevándote al fin del mundo
donde no te fui a buscar.

May. 93

II

-Pero que linda te ves
-sin tu traje azul y blanco.

Si ayer no creía en Dios,
hoy creo en tí.
Mujer de un tiempo a otro tiempo,
creciendo como una flor sobre las piedras.
Heme debajo, escarbando hacia tí
para mirarte.

may. 93



III

Manzana que mordí,
rincón buscado,
insomnio púrpura,
señuelo,

Más me vale olvidarte,
pues sé que nunca bajarás de precio.

may. 93

IV

A la de los senos al garete
que detuvieron el mar en un pezón
(provocando el alboroto universal),
le soplamos:

si eres una cualquiera
¡gracias a Dios!

Jun. 93

Creo Que Nuestros Artistas, En Su Mayoría, Han Dejado El Arte Por El Caramanchel

Una entrevista real con Juan Chow

Vilma Duarte

Vilma Duarte:

De entrada, quiero preguntarte sobre la publicación de "Oficios del Caos", y si es este tu primer libro de poesía publicado.

Juan Chow:

Es mi primer libro. Fue editado en 1986, a mis 30 años, mientras me encontraba en la cama del Hospital "Frank Paiz" de la Habana, Cuba, por motivos de un grave accidente. El intelectualorquesta, Jorge Eduardo Arellano, reclamó públicamente ser el editor de mi primer libro, en 1980. La verdad es que se trató de la publicación de un folleto titulado *Los falsos*, el cual costeeé, y que Arellano mintió al decir que publicó gratis. Al contrario, yo le entregué la suma de dinero solicitada y sólo cumplió con la mitad de su compromiso. Por eso digo que Arellano fue el primer editor que me timó.

Vilma Duarte:

Algunos profesores universitarios censuran las palabras que utilizas

De rasgos orientales, viendo lo que otros no ven y atreviéndose a lo que otros no se atreven, el poeta nicaragüense Juan Chow, (Managua, 1956) solitario en su domicilio capitalino del Reparto San Antonio, inconforme en un medio que ha hecho del arte un espíritu provinciano, es uno de los escritores más controversiales del país debido a sus reflexiones, críticas, vivenciales y estéticas.

en tus escritos y críticas, dicen que no es un lenguaje nada popular.

Juan Chow

Es lamentable que esta observación salga de boca de profesores. No uso un lenguaje rebuscado. Supongo que lo dicen por mis escritos en

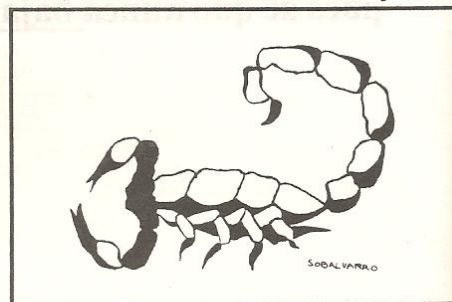
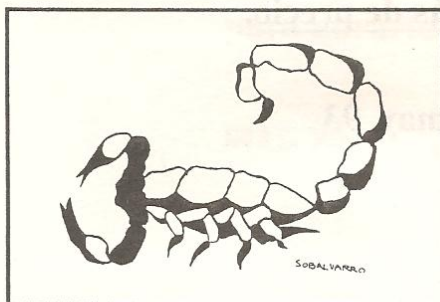
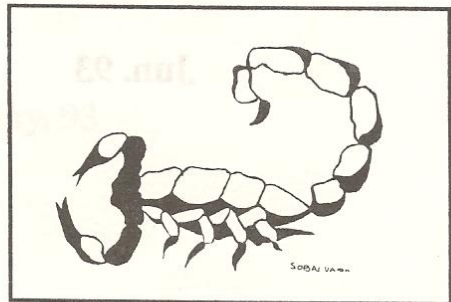
prosa, porque la poesía es otra cosa. Cuando escribo un artículo lo hago en base a pensamientos del tema que trato, y las palabras con que expreso estos pensamientos me pertenecen, son mías, no tengo la culpa de mi vocabulario, pero no lo voy a traicionar para complacer a lectores perezosos que no quieren superar el suyo. Y creo que para eso estamos los escritores, para contribuir con la evolución del pensamiento y el pensamiento inevitablemente se expresa con palabras.

Vilma Duarte

¿Cuándo comenzó a ser la poesía como un oficio?

Juan Chow

Me parece que unos 7 ó 8 años antes de 1979. Al principio, como a los 14 años, escribí mi primer poema. Era un juego: imitación de Rubén Darío, a quién continué imitando, y en el camino, el oficio me llegó sin avisar. Un día de tantos escogí uno de los poemas que tenía en una gaveta, llamado *Los clásicos*, y con



más temor que otra cosa se lo llevé a Beltrán Morales, cuya fama de crítico severo ya era una celebridad. Cuál fue mi susto que Beltrán, tras leerlo, me dijera: "este poema lo hubiera querido haber escrito yo", luego me lo pidió y lo publicó lujosamente en la bisagra de la revista UIAPCA. Eran mis tiempos universitarios, mis tiempos con el FER, de los que muy poco se sabe.

Vilma Duarte

¿Por qué no te atrapó la influencia de Ernesto Cardenal, tan fuerte en los instantes de tu formación y estando vos en contacto con el FER?

Juan Chow

Fuí un sandinista anarquista, gustador de la literatura clásica, activista más que disciplinado militante. Eso me alejó de la moda de la poesía política que abanderaba Cardenal. Incluso, la disciplina férrea dentro del FER me distanció de esta moda, porque yo rechazaba aquellas reglas, aunque me apasionara el contenido. Fijate, una vez que tuve deseos de escribir un poema me aparté toda la mañana y no regresé a las oficinas del CUUN, sino hasta la tarde. En la puerta me esperaba Antenor Rosales, "El Capi", mi responsable, quien me dijo que actuando así nunca sería un verdadero sandinista, que lo mejor que podía hacer era entrar en un aula, tomarme diez minutos para escribir mi poema y regresar inmediatamente a mi actividad revolucionaria. Aquello me espantó, no entendía cómo un artista podía ceñirse a un horario estricto. La creación artística llega sin pedir permiso.

Vilma Duarte

¿Por qué estudiaste periodismo y no literatura?

Juan Chow

No sabía qué estudiar. Había descartado estudiar Español, porque quería ser poeta y no profesor. Sabía que la poesía no da para comer, que es un oficio nada rentable y que tenía que estudiar una profesión que me permitiera un salario. Ya sé, me dije, voy a estudiar Psicología; pero no aprobé el examen de aptitudes y ya las matrículas estaban por finalizar en la universidad. Pregunté qué había, me dijeron tres carreras, entre ellas periodismo. Desesperado pensé que el periodismo me vincularía de alguna manera, aunque lejana, con la literatura, y me matriculé en Periodismo. No creo ser un mal periodista.

Vilma Duarte

O sea que, definitivamente encontrás que existen grandes diferencias?

Juan Chow

Como te decía, la literatura es mi oficio y el periodismo, la profesión que me ha permitido continuar en mi oficio. Ambos tienen direcciones diferentes, aunque los dos parten del trabajo con el pensamiento y las palabras.

Vilma Duarte

Explicanos un poco más acerca de las diferencias

Juan Chow

Creo que el periodismo es el arte de bajar a las grandes mayorías para orientarlas, para informarlas. Mientras que la literatura es el arte de subir a esas mayorías a las esferas de la inteligencia universal. Quiero decir que un escritor debe enrumbar a las mayorías sobre la ruta de la evolución del pensamiento. En mi vida

he tratado de hacer ambas cosas, ya como poeta, ya como periodista.

Vilma Duarte

Volviendo a las críticas que te hacen, ¿Qué hay de cierto en lo que dicen sobre la "obsesión de Juan Chow contra la Vanguardia literaria"?

Juan Chow

Eso es una necia interpretación. Respeto y admiro a las vanguardias literarias hispanoamericanas, que crearon, entre otras joyas revolucionarias, el Creacionismo con Vicente Huidobro.

Vilma Duarte

Pero la verdad es que has escrito críticamente con respecto a la vanguardia criolla o no?

Juan Chow

Bueno es inaprobable una vanguardia "reaccionaria". Eso es antidialéctico. Sin modernismo no hay vanguardias, y la susodicha Vanguardia "granadina" de los coroneles y los pabloantonios comenzó y continuó negando a Rubén Darío, e imponiendo un panorama de la literatura nicaragüense donde abundan los "grandes" poetas, cuando los que existen son únicamente Dos Grandes, Tres admirables y un "montón" de buenos con una contrapartida de cientos de mediocres.

Vilma Duarte

¿Quiénes son quiénes?

Juan Chow

Nuestro dúo genial son Rubén Darío (el negado) y Carlos Martínez Rivas. La trilogía de admirables (o poetas que añaden belleza a la belleza, memorables como los grandes)

la conforman: Alfonso Cortés, Joaquín Pasos y Ernesto Mejía Sánchez. Luego viene una cascada de buenos donde caben: cardenales, coroneles y pabloantonios.

Vilma Duarte

Ya que hablamos de CMR, ahora que cumple 40 años su LIS ¿qué opinión te merece el poeta y su obra?

Juan Chow

Un libro de poesía elaborado con temas antipoeéticos y comunes, a veces vulgares, como la escalera de madera de un burdel, y con bajas pasiones, como vicios tiene el ser humano. CMR hizo de la fealdad terrenal una obra de arte legítima. La Insurrección Solitaria, título paradójico y preciso, es la insurrección solitaria de un gran poeta, que hace estallar en belleza, precisión y concentración, lo más cotidiano de la humanidad. Su revolución estética, que lo hace un genio, fue haber hecho avanzar la tradición poética, desde donde dejó César Vallejo, que la adelantó desde la exquisitez modernista a la cotidianidad social; fue, repito, haber hecho avanzar la tradición de la literatura hispanoamericana, a la cotidianidad de lo cotidiano.

Esa cotidianidad de lo cotidiano no es la historia (en minúscula) que cantó Vallejo; más bien son los minutos que bastan para que un hombre o una mujer sumen en su haber espiritual cosas inconfesables como traiciones, engaños, debilidades, hipocrecias ... todo muy terrenal, efímero y hasta reprochable, pero tan real, tan propio del ser humano.

Y con este botín humano, la parte menos clara, la más pudorosa, adúltera y vulnerable, como la mentira, CMR crea belleza, porque el arte para LIS es "una mentira sin mácula, hecha verdad a fuerza de pureza"

Vilma Duarte

Y retornando al ranking vos ¿dónde estás ubicado?

Juan Chow

Me parece que soy un poeta menor, empeñado en escribir poesía. Esa es mi meta. Me considero menor por dos cosas: primero, porque estoy consciente de que soy un poeta y segundo, porque no he llevado a cabo una revolución estética. Me conformaría con llegar a ser un poeta admirable.

Vilma Duarte

¿Por qué la crítica que te hacen otros intelectuales, de menosprecio y de amargado?

Juan Chow

Porque los ubico como poetas menores. Más bien estoy reconociendo su talento. Beltrán Morales, uno de los buenos y un inteligente crítico, me decía que: "Ser poeta menor no es chiche". ¡Muy cierto! Porque para serlo primero hay que ser poeta, lo que venga después es cuestión de "rangos".

Vilma Duarte

Y acerca de tu crítica de arte ¿que nos podés referir?. Hay quienes dicen que es hipercriticismo, ¿qué pensás?

Juan Chow

La razón de mi permanente crítica obedece al tamaño de mi conciencia artística. No es hipercriticismo, cosa que es un defecto mental. Yo diría que más bien es hiperamor al arte, a la belleza, y no puedo permitir que se atente contra el arte, cuyo mortal enemigo es la mediocridad. Por eso crítico, para no darle el más mínimo chance a lo mediocre.

Vilma Duarte

Siendo vos poeta, hay algunos pintores, teatristas y escultores entre otros, que dicen que no deberías criticar sus disciplinas, puesto que desconocés de pintura, de teatro...

Juan Chow

Eso es desconocer el Arte como un conjunto armónico, donde la belleza es el punto de partida de todas las artes. Si uno tiene sensibilidad artística, no importando si se es o no artista, tendrá la capacidad para criticar cualquier disciplina estética. La verdad es que el Arte existe para conmover o impactar el espíritu.

Vilma Duarte

¿Y si no lo hace?

Juan Chow

Quiere decir que no es Arte. Yo critico porque soy un "fanático" defensor de las artes.

Vilma Duarte

Antes hablastes de sumar belleza a la belleza, y ahora del no-arte, ¿crees que se podría afirmar que la fealdad, por carecer de belleza tampoco es arte?

Juan Chow

La belleza está en todas partes, es una realidad, y si la fealdad también es una realidad,

el arte no puede ignorala, y el talento artístico debe ser capaz de mostrarnos esa fealdad de una forma bella, al extremo de volverla una obra de arte. Si no fuera así, sería inconcebible que algo monstruoso, feo y repugnante como "Saturno devorando sus hijos", de Goya, estuviera ahí como un testimonio de la belleza artística.

Vilma Duarte

¿Creés que el arte es cuestión de gusto?

Juan Chow

Más bien de sensibilidad, que es el estado virgen de la inteligencia. Cuestión de gusto son las decoraciones, los adornos, las modas... esas cosas "bonitas" que se diferencian de las cosas bellas, por ser precisamente eso, una cuestión de gusto. Y hay que recordar que así como existe el buen gusto, también hay mal gusto. La sensibilidad como inteligencia está inclinada al buen gusto únicamente.

Vilma Duarte

Y la autocrítica, ¿dónde está, poeta?

Juan Chow

Para mí es un perenne sufrimiento. Nunca estoy conforme con mis escritos. Me enamoro de mis versos y este enamoramiento es lo que me indica su validez, pero también es peligroso, porque uno corre el riesgo de no ver los defectos. Mi autocrítica vive entre el amor y el odio. Cuando suelto una obra ya le he dado las gracias a Rubén Darío, quien escribió: "la adusta perfección jamás se entrega". Creo haber añadido belleza a la belleza, de lo contrario, sería un traidor.

Vilma Duarte

Cerremos con el arte nacional de hoy

Juan Chow

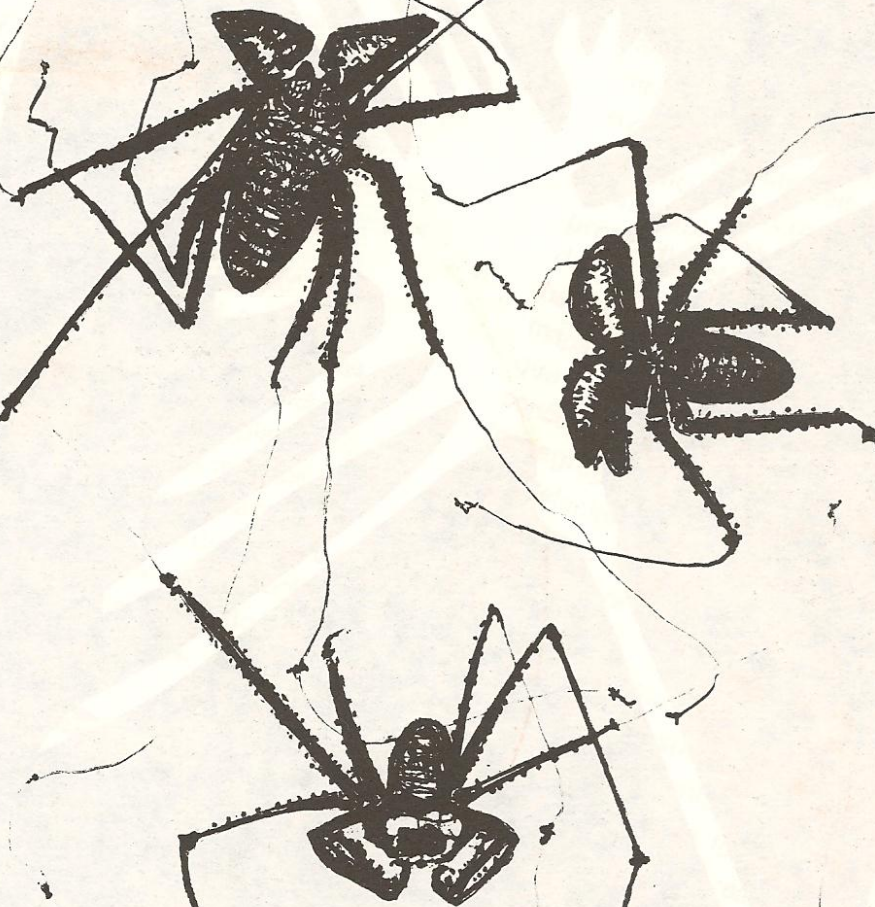
Cierto, cerremos, porque muy poco se podría salvar de él. Los artistas, llamémoslos así, si en los 80 no consiguieron forjarse una conciencia artística, en los 90 se forjan rápidamente, en menos de un año y medio, una vigorosa "conciencia" mercantil, tal vez víctimas del "sálvese quién pueda" en que cayó el país gobernado por el espíritu burgués. Este espíritu es fanático del adorno que ilustra su prosperidad económica. No están los días para el arte, la época neoliberal es lo más antiartístico que existe, y los artistas ahora o son o no lo son. Creo que los nuestros, en su mayoría, han dejado el arte por el caramanchel. Es mi maldita corazonada.



TARANTŪLA THERAPHOSIDAE

What hol what hol this fellow is dancing mad!
He hath been bitten by the Tarantula!

The Gold-Bug
Edgar Allan Poe



Dibujo de Carlos Martínez Rivas/
Del natural/La Araña en tres posturas/Post-
mortem, expuesta sobre la mesa.

DESCIFRA LO DESCONOCIDO

EL BELLO PAJARO DE LA NOCHE



A UNA PAREJA DE ENAMORADOS

Porfirio García Romano.

A Joan Miró en el centenario
de su nacimiento.

En 1939 el arqueólogo Paul Kosok de la Universidad de Long Island, New York, mientras buscaba sistemas antiguos de irrigación, descubrió el primero de los gigantescos dibujos de animales diseñados hace más de dos mil años en el desierto peruano por artistas de la Cultura Nazca. Era un inmenso pájaro con las alas extendidas.

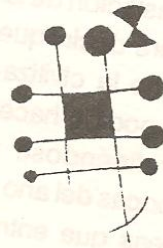
El pájaro es tan inmenso que a ras del suelo, no se vé ni se aprecia, solo puede verse desde un aeroplano. Pero no esta solo. María Reiche, de origen alemán, en 1945 descubrió además de un colibrí, una fragata, un mono, una araña, y más: flores y espirales a escalas tan grandes que llegan a cubrir hasta 50 kilómetros que van por las pampas y ascienden los cerros, constituyendo uno de los más grandes enigmas de la tierra.

En su Best Seller "Recuerdos del Futuro" (en el cual está basada la película), el escritor de ciencia ficción Erich van Daniken, dice que las líneas que de hecho semejan a rutas de aeropuerto podrían haber sido pistas de aterrizaje para visitantes de otros mundos. La señorita Maria Reiche quien desde el año de su descubrimiento limpiara con decenas de escobas y cuidara y estudiara los jeroglifos junto con otros científicos ha rechazado la idea de los visitantes de otros planetas.




"Las figuras y las líneas representarían pues, constelaciones de estrellas que han sido agrupadas imaginativamente en relación con animales, plantas y objetos tomados por el hombre Nazca, de su propia realidad, de la misma manera que los griegos y las culturas orientales, imaginaron otras formas de representación, acordes con su mitología, creencias, artes y oficios.

Generalmente las líneas están siempre conectadas en alguna forma con las figuras, cruzando por encima de ellas y prolongándose hasta perderse en el horizonte. Y como estas líneas, también tramontan los cerros dirigidas hacia el lugar del cielo donde los antiguos nazquenses localizaban las constelaciones.




El gigantesco pájaro, las líneas rectas como inmensas autopistas y los otros dibujos tienen una relación directa con una función: Sirviendo al hombre Nazca para señalar en el terreno la dirección de los astros y de las estrellas. Ayudada con fotografías proporcionadas por el servicio Aerofotográfico Nacional y por observaciones directas en el terreno y profundizaciones matemáticas María ha demostrado que los gigantescos dibujos hallados en la pampa Nazca serían un antiguo mapa estelar confeccionado por la civilización que habitaba esas tierras, distinto en su concepción pero semejantes en su intención a los agrupamientos de estrellas llamadas constelaciones, originales de las antiguas culturas mediterráneas y que son utilizadas actualmente por la astronomía.





Para una interpretación adecuada se debe tener en cuenta que el movimiento aparente de la esfera celeste cambia durante todo el año, debido al movimiento de traslación de la tierra lo que quiere decir: que los astrónomos de la civilización Nazca, han podido hacer graficaciones refiriéndose a las diferentes épocas del año o sea que las líneas que entrecruzan los dibujos señalarían las direcciones en que se mueven los grupos estelares. ¿Qué quiere decir esto con relación a nuestro objeto?



Si a la denominación constelación de Orión le superponemos a la araña trazada por los sabios preincaicos en la Pampa Nazca, encontramos una sorprendente coincidencia y lo propio sucede con las Constelaciones de Escorpión. La figura del mono gigantesco sería, según Reiche, la representación de la Osa Mayor de la cultura Occidental. Su historia y sus movimientos deben haber servido para producir o conocer los acontecimientos inmediatos futuros en relación con el advenimiento del agua y los períodos de sequía".(1)

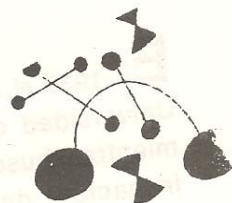
"Por más de diez meses, Nazca carece de agua. El río comúnmente tiene corriente unos cuarenta días en el año. Los antiguos Nazcas hicieron verdaderos túneles o acue-

ductos subterráneos con el objeto de conseguir agua corriente durante todo el año."(2)


El objetivo de combatir las sequías hizo que los Nazcas se esmeraran en hacer estudios del tiempo. En el Oeste Norteamericano, los valles del río Mississippi esconden extraordinarios montículos de tierra debido a la mano del hombre que representan imágenes zoomorfas. El montículo de la gran Serpiente, en Ohio es para el astrónomo T.M. Cowan una configuración de la Osa Menor, en cuyo extremo se sitúa la estrella polar. Las siete curvas de su cuerpo serían las estrellas de la constelación y su cola se enrosca en el sentido de las agujas del reloj, que es el mismo movimiento que sigue la Osa Menor en su rotación anual en torno a la Estrella Polar.

María Reiche descubrió incluso una relación entre los gigantes dibujos de animales diseñados de Nazca y 23 monumentos circulares de piedra de Stonehenge, Gran Bretaña. Pero lo más importante es que descifró lo desconocido al explicar con exactitud la forma de elaboración de semejantes macrolíneas.

Es básicamente simple, explica María Reiche. Primero los artistas trabajan sus diseños por adelantado en pequeñas parcelas de seis pies cuadra-



dos en los que son visibles muchas de las figuras. En estos diseños de lodo, ellos podrían descomponer cada dibujo en las partes que lo integraban.

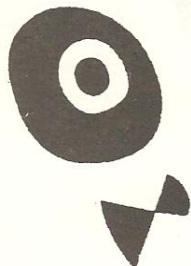


Las líneas rectas podían ser dibujadas alargando una cuerda entre las estacas. Las curvas eran trazadas a partir de un centro que una roca o una estaca. Por supuesto esta afirmación se hizo después de la realización de un estudio profundo y exhaustivo de largos años donde María Reiche encontró incluso la medida o módulo antiguo que corresponde respecto a las medidas actuales a unos 66.4cms.

II

En Varengeville, Francia, cerca de la vasta costa de Normandía en el año de 1939 y con un profundo deseo de escapar de la realidad, Joan Miró pintor catalán acostado en la arena de la playa, viendo hacia arriba metido en sí mismo, comenzó a ser invadido por la noche, la música y las estrellas.

No era la primera vez que proponía el misterio de la hechura de objetos que la vida le había asignado. Pero lo suyo era un misterio que no procedía de una esfera distinta de la vida diaria, el misterio surgía en él y lo pintaba tras cada trazo, tras cada signo. Todo con negativo o su doble, todo totémico y emblemático. Todo originado



en una vida que él vive remota e ingobernable.

Y pintó las "Constelaciones" unos 23 óleos y goauches (1939-1941) según él una manera de expresar un sentimiento de desesperanza, de derrota y de angustia a través del dibujo de signos y formas que alejaran de la podredumbre y la hediondez del mundo construido por Hitler. Sus "Constelaciones" eran eso. Constelaciones líricas de cielos nocturnos.

En 1919 cuando comenzaba había fracasado en su primera exposición de la galería Dalmau, y en 1921 por segunda vez, en la Galería Licorne de París, aunque ya Pablo Picasso apostaba por su triunfo. El mismo Ernest Hemingway le compró uno de sus más famosos cuadros en abonos "La Masía" (La Finca) por el año en que también conoció a Ezra Pound.

No llegó el triunfo tan fácil como otro lo hubiera pensado, pero en 1924 André Breton el magno sacerdote del movimiento surrealista en su libro "El surrealismo y la pintura" lo nombró: "El más surrealista de todos". Catalogándolo por su pintura como uno de los constructores del "reino de lo irracional." Carnavales, Interiores, Cacerías, eran la temática de sus pinturas.



En 1937 no se mantiene impasible ante la tragedia de la Guerra Civil Española y colabora con el Pabellón Español de la Exposición de París donde Picasso expusiera el Guernica. Miró, sin ser hombre de aventura exterior, adoptó siempre una actitud muy clara y nunca desmedida políticamente. Hay que recordar su famoso cartel AIDEZ L'ESPAGNE 1 Fr., Manifestó de Miró apoyando la II República donde aparece la imagen de un segador con el puño levantado. Y en 1975 la realización de una de sus mayores pinturas y de las más abstractas el "Tríptico para la esperanza de un condenado a muerte", pintado un día antes de la brutal ejecución del anarquista catalán Puig Antig.

Revolucionario en su arte "quiso asesinar la pintura e incorporó a los aportes pictóricos un cuadro con la tela quemada y, en el afán de sus experimentos por romper con lo establecido, llegó a cagarse en uno de sus cuadros e incorporar el excremento como parte de la obra.

Nunca estuvo desligado, a pesar de su ancianidad de las últimas tendencias artísticas: arte povera, arte efímero que de alguna manera él había encausado.

Murió en 1983 a los 90 años y trabajaba diario desde las tres de la madrugada. Cuando le preguntaban si se sentía dominado por su espíritu de rutina



contestó: "No, nunca. La tensión es cada vez mas viva. Cuanto más envejezco, me vuelvo, más loco agresivo o malvado, si usted quiere."

En junio de 1983 estando todavía vivo (murió en diciembre) un cuadro de Joan Miro de 130 x 162 centímetros titulado "El Puerto" y fechado en 1945, alcanzó todos los records de cotización de artistas vivos al alcanzar en una subasta neoyorkina el precio de 215 mil dólares.

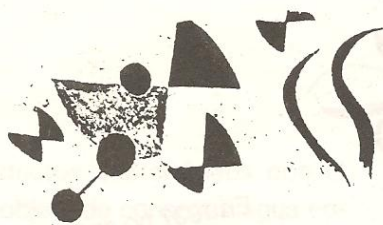


Un enorme mural cerámico de su autora recibe al visitante en Barcelona. Así mismo lo hace una escultura suya en mosaico de 9 mts. de altura y un mosaico que se instaló en las Ramblas. Pero volvamos a aquel año de 1939 de las "Constelaciones", en la playa de Varengeville, Francia:

Joan Miró acostado en la arena penetrado por la noche y sus estrellas se va deteniendo en cada punto del cielo, como antes se detuvo en cada brizna de hierba, en cada piedra, en cada trozo de madera carcomida por el mar y a pesar de su tiempo de muerte y negación hace sus "Constelaciones" impresionado por el cielo un arte lleno de vida, luminosidad, musicalidad, erotismo, serenidad y elegancia"(4)

Una de ellas. Una de sus "Constelaciones", como llena de las figuras de dioses mito-

Pero también fue por la incompreensión de un arte que no era producto de su civilización. Es decir fue la incompreensión de un arte por pura ignorancia, la que imperó en esa época y que luego se nos transmitió durante los siglos XVII, XVIII Y XIX. Arte que se destruyó porque no era bueno, porque casi desde el comienzo de la humanidad no es bueno lo que no va con los intereses del poder militar. Y así, se nos enseñó a nosotros los nicaragüenses y resto de latinoamericanos a despreciarlo que no es bueno, lo que no es bueno para los intereses ellos, es decir nues-



lógicos o qaquellas que describiera de las arenas de la Pampas Nazcas en el Peru la María Reiche para hacerlas famosas en todo el mundo tenía este nombre: El bello pájaro descifra lo desconocido a una pareja de enamorados.

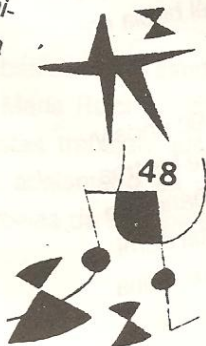
III

Fue un encuentro entre el malfioso objetivo del desprecio cultural a fin de sacar provecho. Al igual que en un primer momento se habló en Europa hace 500 años de que la población autóctona de las nuevas tierras descubiertas hacia el lado de occidente no eran humanos, sino una especie de híbridos mamíferos de comportamiento estúpido, así se menospreciaron sus obras.

Joan Miró pintó líneas colores, figuras y abstracciones que sólo pudieron haber surgido de algún sacerdote de las culturas mesoamericanas con su gran traje negro y su cabello surgiendo detrás de sus orejas horadadas, extenso hasta llegarle al suelo. Sólo ahora, aunque no es cierto, algunos se han atenido a acusar a Miró de copiarse o en el mejor de los elogios, a inspirarse en las figuras del arte mágico precolombino. El parecido es inevitable porque los procesos son los mismos. En esto también cayeron Vassily Kandinsky, y Paul Klee. El momento de reflexión es éste. No es ahora que vamos a desestimar a estos genios. Sino que es ahora que debemos de terminar de entrar en el concepto, no inculcado y más bien

tra propia cultura, nosotros mismos.

Solo el arte de las vanguardias hoy. Como arte que és rebelde y en esencia vida y verdad nos ha enseñado a través de sus artistas lo bueno y la reincorporación de la cultura de los vencidos a las llamadas formas de la viviliación. Así Eugene Delacroix pintó su bereberes. Paul Gaugin las Thaitianas y el paisaje de las Islas Marquesas. Pablo Picaso las Máscaras Africanas. Matisse, Derain y Kirchner los siguieron lo africano y lo aceánico también Miró, los petroglifos precolombinos.



evitado, de que nuestra antigua cultura es bella, es buena y parte nuestra al mismo tiempo que universal a pesar de que las historias del arte europeo apenas le dan unas pocas páginas y unas cuantas fotos.

Las "Constelaciones" que realizaron nuestros antepasados en Nazca y Ohio sólo son muestra palpable y material de lo que pudo realizar el hombre de piel roja y no a como se dice malintencionadamente obra de seres interplanetarios dando por un hecho que la nuestra es una raza de ineptos. Así también los africanos de piel oscura son responsables de la construcción de las pirámides ¿O de qué color era la piel de Nefertiti?. Así como también los europeos hicieron Stonehenge y el Partenón.

Los métodos de los artistas como Joan Miró, Andre Masson, han revalidado los métodos artísticos y las figuras de nuestras poblaciones precolombinas. Otros como Jackson Pollock, (norteamericano) o el chileno Matta las han puesto en uso. Las "Constelaciones" de Nazca, de Ohio y de Miró a pesar del tiempo son las mismas. Es el hombre inspirado unido a la naturaleza, trascendiendo la tierra.

Son tan parecidas, tan exactas hasta en sus objetivos tales y como son, en movimiento, superponiendo tiempos, ense-

ñando las incógnitas y no como las propone la metafísica racionalista retrógrada de la lógica cartesiana. Hasta los nombres son los mismos, bellos, descriptivos, naturales y de gran significado, como ese "El bello pájaro descifra lo desconocido a una pareja de ena-



NOTAS

1. Galería Ibero. Giselda María Peiche y los Dioses de Nazca. Editorial Horizonte. Enero de 1984. Lima, Peru. 100 p.
2. Del Buzo. J.A. Peru Prehispánico. Editorial Universo. Lima. 1973.
3. Rivera, Francisco. Mitogénesis de la pintura Española. Ediciones Remy. 1982.
4. Quintanilla, Amijó, Raúl. Entre las constelaciones de Miró. Nuevo Americano Cultural. mayo 1983. Artículo.

La Dicha Se Envuelve En Tus

(Farsa satírica-amorosa en dos escenas)

Octavio Robleto

Personajes:

UN ESTUDIANTE

LA TICHA

GUATUSA(Muda)

Escena I

(Al abrirse el telón, entra el Estudiante vestido con traje cualquiera. Es pobre. Suele da puntapiés a objetos imaginarios.)



ESTUDIANTE:

Con la Ticha
voy a conseguir la dicha,
pero si me la pega,
se friega,
si me traiciona, le daré con la tajona.
Si me desprecia
es por necia.
Yo la quiero,
pero no le doy dinero
y por eso,
no me quiere dar un beso,
voy a ver si hablo
con el diablo,
si me compra el alma
para conseguir mi calma;
o tal vez algún carajo
quiera darme trabajo
para mantener
a mi mujer.
*(se aparta de la escena
pero sin retirarse)*



LA TICHA:

(Entra la Ticha y con ademanes románticos canta, o de manera recitativa:)

Yo lo adoro
en el inodoro.
Yo lo quiero
en el cagadero.
pero ese jodido
es un bandido,
sólo "jala"
y no regala.



ESTUDIANTE:

(La descubre sorpresivamente y tomándole las manos, exclama:)

A vos
te daré una onza de arroz.
Te daré
una taza de café.
Te daré posol
y un poquito de pinol.
No seás guanaca
te daré mango de guaca.
Y si ese es tu deseo,

te daré un guineo.
Conmigo,
te crecerá el ombligo.



LA TICHA:

(Realizando mohines de falso pudor)

Vos me prometés esas cosas
porque creés que soy babosa.
Pero a mí no me engaña
ningún come ñaña.
(agresiva a manera de reproches)
Dame un vestido,
bandido!
Dame un justán,
haragán!
Dame un zapato,
guanaco!
Pero tu querer
es sólo de coger.
Tu trato
es sólo de un rato.
Dame una cadena
buena!
Un anillo
amarillo!
Un prendedor
de valor!
Dame un billete colorado
si sos mi enamorado.





ESTUDIANTE:
(Tierno)

Si, amorcito
te daré toditito.
Pero mientras tanto,
no me aguanto,
y en este ratito
hagamos un nidito.



LA TICHA:
(Retirándose y zafándose de él)

No, corazón,
músico pagado
no toca buen son.



ESTUDIANTE:
(Apasionado)

Sí, tesoro,
te daré una vaca de oro.
Sí, mi bien,
te regalaré un tren.
Sí, mi amor,
te daré un prendedor.
Sí, cariño,
te regalaré un niño.



LA TICHA:
(Antes de hacer mutis y moviendo negativamente el dedo índice)

Ya te dije que NO,
jodidó!

(El Estudiante se arranca los cabellos y realiza gestos de desesperación. Se saca los bolsillos y de estos no sale nada. Véase.)

Escena II

(Poco tiempo después, el Estudiante lleva un regalo a su amor. La encuentra sentada, y arrodillándose ante ella, pretende acariciarla. El regalo lo pone a un lado.)



ESTUDIANTE:
(Aparte)

Con esta caricia
convenceré a la Leticia.
Con este regalo
no me dará más palo.
(Efusivo)
Aquí tenés, amor,
este primor.
Este bonito
regalito,
especial
para tu ideal.



LA TICHA
(Emocionada)

Ya decía
que me quería. (Aparte)
No me engañé
cuando te acepté.
Ahora,
te besaré a toda hora.
Los abrazos
no serán escasos.
Y te juro
que vas a lo seguro.
Te besaré en la boca
como loca.
No te diré guanaco
y te haré cosquillas en
el sobaco. (Lo hace)
Te plancharé el pantalón
con devoción.
¡Ay, amor,
ahora si te amo con ardor!

(Cada frase va acompañada con gestos de lo que afirma.)



ESTUDIANTE:
(Suplicante)

Dame un besito
antes de abrir el regalito.





LA TICHA:

Si, amor,
si querés otro, mejor,
Si, mi bien,
te daré más de cien.

(Lo aturde a besos)



ESTUDIANTE

Abrí el papel
para que cojás lo que
hay dentro de él.



LA TICHA:

Me tiembla de emoción
el corazón,
porque siento
que hallaré mi contento.
Y mi alegría
me durará todo el día.

(Después de abrir el regalo se dirige furiosa contra el ESTUDIANTE. Lo persigue encolerizada y furiosa le va tirando lo que encuentra a su alcance.)



LA TICHA:

Pero, ¿cómo?, desgraciado,
¡Ve lo que me has dado!...
Infeliz,
hoy te quiebro la nariz!
Pendejo,
hoy te saco el pellejo!
Majadero,
ya no te quiero!
No seás bruto,
maldito puto!
Por causa de este regalo,
te daré más palo.
¿No ves que este regalo
no se usa?
¿Rejodido
bandido.
¡Me regalaste una GUATUSA!
Aunque sea made in USA!

(Saca unas guatusas de trapo o de palo, entre las que puede haber una verdadera y todo lo va tirando al público.)



ESTUDIANTE

(Llorando falsamente)

Pero Tichita,
no ves que es bonita?



LA TICHA:

¿Qué, jodido,
atrevido,
te burlaste de mi sentido.
Andate a un excusado,
Desgraciado,
y de lo que hallés
comé!

(Sale furiosa)



ESTUDIANTE:

(Reflexionando y bailando)

Bueno,
le dijo la mula al freno.
Voy a ver cómo contento
a mi adorado tormento.
Mi amor,
tal vez mañana esté de humor.
Yo me quedo con mi guatusa
que la envuelvo en esta tusa
para dársela a una mujer
que me quiera corresponder.



Ver nota en Veredictos

A CARLOS MARTINEZ RIVAS

Octavio Robleto.

Altamira, cuevas de Altamira, donde el hombre primitivo dibujó escenas de caza con espontánea maestría, en lo más profundo de las cuevas, jabalíes, caballos, bisontes; danzas a sus dioses, y no había críticos de arte, ni periódicos que hicieran publicidad, ni revistas de arte perfectamente impresas para deleite del público exquisito, ni crónicas, ni documentales y allí, en esas rudas paredes de Altamira, quedó para siempre retenido el movimiento, imperecedera la vida cotidiana, el detalle hecho piedra, para que después un Picasso(1881-1973) las admirara y tuviera ojos para ver y manos para palpar y seguir la línea exacta.

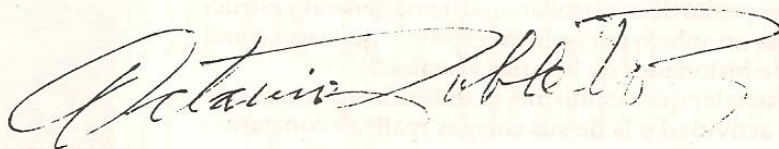
Torre de Juan Abad, en donde Don Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645) padeció frío y dolores, debido a su artritis; sin sírnete tu vino ni cómete tu pan, como César Vallejo(1892-1938), que también tuvo hambre y frío y dolores y vió las cuatro paredes albicantes en su Perú y en su Paris, no importa.

Y Emanuel Kant(1724-1804), razonando la razón pura, fiel a la hoja de papel, con la mano agarrotada de frío, en Koenigsberg; misántropo. Cumpliendo con exactitud sus compromisos; tal vez con solo un traje para usarlo todo el año, leyendo con dificultad pero viéndose con claridad hacia muy hondo, y en fin, Don Rubén Darío(1867-1916), oyendo el silencio profundo de la noche, doloroso silencio; todos, todos ellos nos relataron lo que la vida vale. La vida, la caprichosa vida del bolero de Agustín Lara(1900-1973).

Esto me viene porque ayer pasé por Altamira de Este, Nº 8 y ví una malla que aísla, no como las islas del archipiélago, tan mentadas. Y allí se escriben poemas y se rinde homenaje al arte, verdadero homenaje, en lo más profundo de los cuartos, como en las cuevas de Altamira.-

Julio 21 de 1993.

Managua.-



M

etodología para la crítica de las artes visuales

Carlos Blas Galindo

Argumentación primera

En el medio cultural latinoamericano existe un gran recelo frente a la utilidad de la crítica de las artes visuales. Esta desconfianza deriva tanto de la abundancia de comentarios ininteligibles (que generalmente no son textos críticos) acerca de productos artísticos-visuales, como del supuesto de que tales productos no son susceptibles de interpretaciones objetivas. La poca claridad de los escritos relativos a las artes visuales es una manifestación de la estrechez del desarrollo de la cultura artística, mientras que la falta de un método para enfrentarse a los hechos artísticos impide la proliferación de textos auténticamente críticos que combatan el prejuicio que consiste en suponer que el lenguaje artístico es indescifrable.

Ante la situación imperante resulta claro que es impostergable proponer una metodología para la crítica de las artes visuales. El sistema que se plantea proviene en parte de la revisión de textos críticos, históricos y teóricos que han sido publicados en la prensa diaria, en revistas especializadas o en libros, conjunto de escritos de los que se han extraído una serie de constantes que luego se han ordenado y complementado. Salvo en pocos casos, lamentablemente resulta difícil rastrear estas fuentes de modo directo, pues las escasas referencias que lo harían posible aparecen en un cúmulo de notas dispersas.¹

Pese a la falta de referencias es factible señalar que, en lo general, casi la totalidad de los trabajos que sustentan este método son de la autoría de Juan Acha, Teresa del Conde, Jorge Alberto Manrique, Armando Torres Michúa y Raquel Tibol, y que fueron difundidos en nuestro país durante las décadas de los años setentas y ochentas. El resto de los antecedentes de esta metodología son de especialistas que viven y trabajan en otros medios culturales.

Si resulta paradójico el que sea propuesto un método que carece de citas en que apoyarse, cabe argumentar en descargo que tal omisión proviene del hecho de que no existió inicialmente el propósito de desarrollar un sistema general y estructurado, sino un anhelo por ordenar el propio quehacer como productor e historiador de las artes visuales.²

Cabe señalar que, asimismo, la reflexión que acerca de su propia actividad o la de sus colegas realizan constantemente los artistas visuales, pese a que no constituye una actividad crítica, ha alimentado este método. El sistema ha

Carlos Blas Galindo. Artista, crítico de arte y ensayista. Maestro de la División de Estudios de Posgrado de la ENAP. Ha escrito numerosos textos de investigación y crítica de las artes plásticas en México y el extranjero.

variado desde que, en 1988, comenzó a ser aplicado; a partir de la lectura de la versión mecanográfica del libro de Juan Acha *Crítica del arte: Teoría y práctica* que quien esto escribe realizó para prologarlo deriva su más reciente modificación.³

Caracterización de la actividad crítica

Hasta el presente, la crítica de artes visuales es considerada por numerosos autores y por muchos de sus destinatarios de maneras tan diversas como erróneas. Contra la opinión generalizada, la finalidad del trabajo crítico no es la de señalar aquello que se considera como defecto, tampoco es la de indicarle al artista lo que debiera hacer (aunque las críticas incluyan recomendaciones), pero tampoco lo es la de agredir al autor visual haciendo escarnio del resultado



de su labor (aún si tal resultado es fallido). No puede ser considerado como crítico todo texto literario cuyo asunto —o pretexto temático— sea la obra artística y, menos aún, aquel que constituya la exteriorización de las preferencias estilísticas de quien lo firma.

El propósito de la actividad crítica es el de valorar el grado de trascendencia cultural de las obras artístico-visuales a fin de propiciar el desarrollo de la cultura artística local, regional y global. Y para que tal actividad sea auténtica y eficaz, ha de comprender una extensa etapa valorativa inicial basada en la aplicación de tres acciones críticas dirigidas a enfocar los componentes de los rubros estético, temático y artístico de las obras, una atención permanente a aspectos valorativos generales, así como una etapa valorativa terminal en la que se externen los resultados del proceso crítico desarrollado. La manera de realizar toda crítica depende de las características evidentes u ocultas pero presentes en las obras, de los parámetros del sector de los públicos del que forma parte quien se enfrenta a tales obras, así como de sus marcos de referencia individuales; por ello es preciso que quienes practican la actividad crítica conozcan esos parámetros e incrementen en forma constante su acervo informativo.

La etapa inicial

Todo producto artístico-visual cuenta con unos componentes que son estéticos, con otros que son temáticos y con otros más que son artísticos. Los estéticos son los que afectan la sensibilidad de los destinatarios y cuyo impacto primero no se dirige a su capacidad de raciocinio; los temáticos son aquellos que se ha dado en llamar contenido

de las obras, mientras que los artísticos son los que se refieren a los estilos individual y colectivo, así como a los aspectos técnicos del sistema artístico de producción.

Las tres acciones críticas que se llevan a cabo para enfocar los componentes de los rubros estético, temático y artístico de los productos artístico-visuales son la detección pormenorizada, aspecto por aspecto, de cada uno de los elementos que integran las obras recientemente producidas; la descripción, también rubro por rubro, de los componentes que contengan innovaciones o que constituyan aportes, así como la de los elementos que se consideren fallidos, y la determinación, con base en los citados recuentos, de las funciones que cada componente tiene dentro del contexto artístico del que es parte. Los resultados de estas tres actividades hacen posibles evaluaciones parciales y sustentan la valoración final de las obras.

Los elementos estéticos

Enfocar los elementos del rubro de lo estético que todo producto artístico-visual posee, equivale a realizar una explicación intelectual de la reacción sensible que los destinatarios experimentan ante los elementos expresivos de las obras. El primer aspecto estético que hay que considerar es el denominado como elocuencia, expresividad o fuerza expresiva, mismo que se refiere a la potencialidad con la que cuentan las obras para causar, en la sensibilidad de los públicos, efectos de atracción, conmoción, inquietud, impacto, impresión, sorpresa, excitación, agrado, rechazo o asombro, según sea el caso.

El segundo aspecto estético que hay que observar es el de los recursos expresivos o categorías estéticas que los autores visuales han utilizado en sus productos. Pese a los avances en teoría del arte, todavía es sumamente común

Reunidos en la ciudad de Managua a las 4:20 p.m. del día 20 de julio en la Galería Praxis sede de la Unión Nicaragüense de Artistas Plásticos LEONEL VANEGAS, los señores José Antonio Chagas, Carlos-Bias Galindo, Genaro Lugo, Pierre-Charles Rolando y Fernando Saravia, integrantes del jurado de selección y Premiación del XII Certamen Nacional de Artistas Plásticos (UNAP), decidimos otorgar los siguientes premios y menciones, luego de haber discutido ampliamente.

A. GRAN PREMIO EN PINTURA "RODRIGO PENALBA"

Obra: *La Ceiba de la Curva.*
Autor: Juan Rivas
Razones: Por su fuerza expresiva, su eficaz solución temática y sus acertados logros cromáticos y compositivos.
Mención: En pintura a Rafael Castellón
Obra: *Paisaje*
 Oleo y collage sobre tela de 130 x 110 cm.
Razones: Por sus componentes innovadores dentro del lenguaje primitivista.
Mención: En pintura primitiva a Edmundo Arburrola.
Obra: *Homenaje a la excelencia.*

B. PREMIO EN DIBUJO "LEONEL VANEGAS"

Obra: *Carreta Nagua.*
 Tinta sobre papel de 102 x 76 cms.
Autor: Cony Gómez
Razones: Por su adecuado empleo del sustrato lineal, conjugado con acenos de color, así como por representar un tema de la tradición popular.
Mención: En dibujo a Patricia Belli
Obra: Sin título
 Gráfico sobre papel de 67 x 48 cms.
Mención: Especial en dibujo a Orlando Buitrago
Obra: *Tres nancitas.*
 Plumilla y acuarela sobre papel de 70 x 52 cms.

Razones: Por su fuerte impacto, por su temática de actualidad y por constituir un ejemplo relevante de un lenguaje contemporáneo.

Mención: En escultura a Jorge Cornejo.
Obra: Alta costura.
 Cerámica de 65 cms de altura.

- El jurado desea señalar lo siguiente:
- Basamos nuestras decisiones exclusivamente en las obras presentadas en este certamen, por lo que los resultados del concurso no necesariamente aluden a los antecedentes ni a las futuras trayectorias de los autores.
 - El rigor con el que se actuó tiene el propósito de subrayar las cualidades de las obras seleccionadas y premiadas.
 - Lamentamos la ausencia de obra gráfica.
 - Concedimos el premio y la mención para obras tridimensionales pese a que la premiada incluyó cuando nos fue mostrada un animal vivo en cautiverio y la obra que obtuvo mención en escultura fue presentada inconclusa.
 - Firmamos en Managua, a las 8:20 minutos de la noche del día 20 de julio de mil novecientos noventa y tres.

José Antonio Chagas
 José Antonio Chagas
Carlos-Bias Galindo
 Carlos-Bias Galindo
Pierre-Charles Rolando
 Pierre-Charles Rolando
Fernando Saravia
 Fernando Saravia
Genaro Lugo
 Genaro Lugo

la confusión generalizada entre el término estético y el término bello. Esto no solamente deriva de concepciones estrechas de lo artístico, sino que, además, constituye un error, ya que las opciones expresivas o estéticas de las que disponen los artistas son múltiples y no necesariamente están vinculadas con la belleza. Incluso la de lo bello es una posibilidad casi en desuso en el arte contemporáneo, en el que es posible detectar otras más como las de lo trivial, lo trascendente, lo típico, lo terrorífico, lo sublime, lo siniestro, lo sentimental, lo sensual, lo sarcástico, lo precario (o inestable, frágil), lo placentero, lo novedoso, lo nefasto (u ominoso), lo irónico, lo humorístico (o cómico), lo horrendo, lo grotesco, lo grandioso, lo feo, lo dramático (o trágico), lo cursi y lo brutal (o tosco, rudo), por ejemplo.

Los elementos temáticos

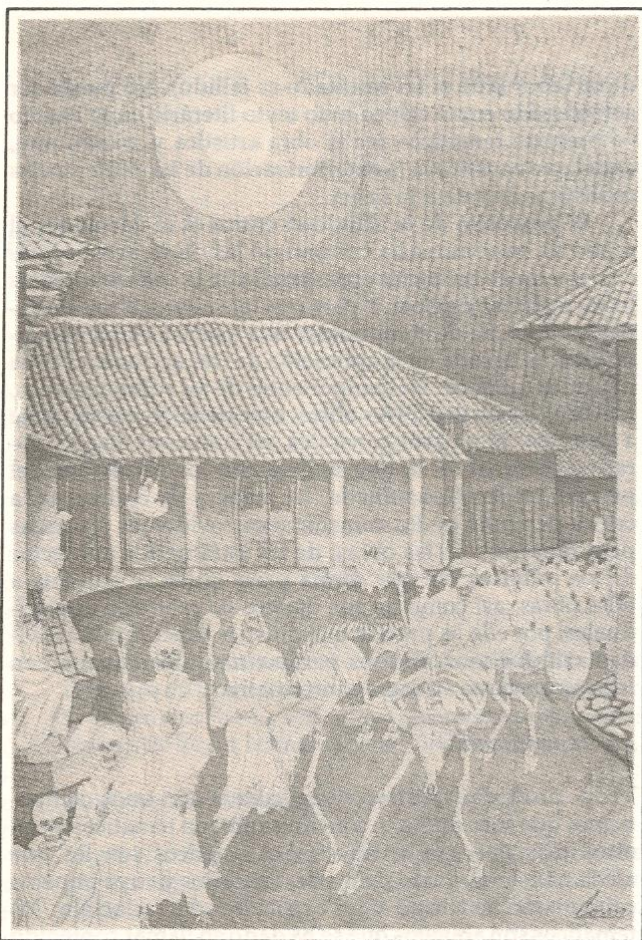
Estimar los componentes temáticos implica la identificación y la explicación de los contenidos que toda obra posee. El tema es el primer aspecto de este rubro y cabe recordar que toda obra tiene un tema, motivo o asunto principal, así como uno o más subtemas o asuntos complementarios. El asunto de un producto visual no tiene por qué ser extrartístico, de ahí que, si en el pasado los temas eran, entre otros, la caridad o el entorno natural, y si en el arte figurativo actual existen asuntos como el comportamiento social o la calidad de vida, en el arte contemporáneo no figurativo un motivo puede serlo la contradicción visual entre solidez y ligereza.

El segundo aspecto temático que hay que considerar es el enfoque que el autor de esa pieza evidencia, mediante su trabajo, acerca del tema y los subtemas que ha elegido, así como su postura ante el arte. El primero de estos aspectos es denominado como tratamiento temático. Al identificar el enfoque del productor sobre su tema, es posible estimar si este tratamiento es profundo, adecuado, sintético, subversivo (o provocativo), convincente (o persuasivo), nostálgico o preciso, por ejemplo, o bien si es, por el contrario, superficial, inadecuado, analítico, condescendiente, dudoso, alegre o confuso. La aproximación a la postura del autor ante su quehacer consiste en extraer de la obra terminada su parecer acerca del papel del trabajo artístico, esto es, acerca de la utilidad social y cultural de su labor para la comunidad de la cual forma parte.

El tercer aspecto temático que hay que considerar es la actitud del autor acerca de la realidad. En cualquier obra artística están presentes indicios acerca de la opinión que su realizador tiene acerca de su tiempo y de la situación social, política y económica imperantes en su momento. Cabe aclarar que el propósito de esta consideración no es el de desacreditar los resultados de la labor de aquellos productores que manifiestan pareceres antagónicos con respecto a los que asumen quienes analizan las piezas ni, menos aún, la de negarles artisticidad a obras que revelan actitudes que son censurables a juicio de quienes las critican.

La ubicación de la postura del artista frente a su realidad debe partir de su obra y no de sus opiniones verbales ni de las escritas, ya que, como se sabe, las posturas individual y artística pueden no ser coincidentes. La actitud que el autor tiene ante el mundo puede ser considerada como optimista, democrática, violenta, rebelde o testimonial, en ciertos casos, o como pesimista, demagógica, sosegada, dócil o conservadora, en otros.

El cuarto aspecto temático que hay que estimar es el relativo a las implicaciones psicológicas presentes en la obra artístico-visual. La más frecuente de éstas es la representación de fantasías, es decir, de aspiraciones desea-



-Cony Gomez

bles o susceptibles de ser realizadas.⁴ La eficacia comunicativa de una obra es el cuarto aspecto temático que es necesario enfocar y para hacerlo se requiere establecer el grado de dificultad o de facilidad de lectura que la obra presenta. Se requiere, además, esclarecer la presencia de imágenes simbólicas (que son convenciones culturales) o el de representaciones de carácter sígnico como la analogía (que está basada en la relación entre seres o nociones que en esencia son diferentes), la metáfora (en la que es establecida una similitud entre seres o situaciones), la parábola (o sugerencia) o el síntoma (es decir, el indicio).

Para considerar la eficacia comunicativa de todo producto artístico-visual también es preciso considerar otros aspectos: los relacionados con la presencia de resultados enigmáticos cuya elección puede obedecer al deseo de generar, en los públicos, evocaciones o procesos de asociación, o los derivados de la presencia de resultados ambiguos o equívocos cuyos efectos pueden ser los de crear confusión entre los destinatarios de las obras artísticas. Ante esto es prudente recordar que, con frecuencia, los contenidos parcialmente ocultos amplían las posibilidades de consumo, mientras que los que son mayormente explícitos por lo general las restringen, aunque conviene recordar, asimismo, que los contenidos ocultos son susceptibles de generar confusiones, mientras que los explícitos cuentan con grados mayores de claridad.

Los elementos artísticos

Estimar los elementos del rubro de lo artístico que todo producto artístico-visual posee, equivale a realizar una explicación intelectual de las características formales y técnicas de las obras. Los trabajos de diseño y los artesanales también presentan aspectos estéticos y temáticos, pero no contienen elementos artísticos. Tales aspectos son los relativos tanto al estilo individual de los autores, como al



estilo colectivo con el que están vinculados; son los relativos al grado de originalidad de su labor, a la cantidad y tipo de recursos técnicos de los que han sido capaces de disponer, a la manera como manejan tales recursos y los procesos productivos que emplean, a los materiales que eligen, al ordenamiento o acomodo de sus elementos formales, al aspecto colorístico, al dimensional y, finalmente, al autocrítico.

El aspecto artístico inicial que hay que observar es el de la madurez de estilo individual que haya alcanzado un productor. El término estilo cuenta con dos acepciones: por una parte denota la serie de constantes que pueden ser detectadas en cualquier producción individual y, por la otra, alude a los movimientos, corrientes o tendencias colectivos con los que todo autor visual mantiene nexos. La presencia de constantes iconográficas y formales (y aun el empleo recurrente de elementos ornamentales) es indicio del grado de madurez expresiva de un artista, ya que cuando alguno de ellos ensaya de manera simultánea soluciones formales disímiles, es posible afirmar que todavía no ha sido capaz de consolidar su lenguaje individual. Son asimismo indicios de solidez de estilo individual el solucionar un amplio conjunto de obras preponderantemente con recursos dibujísticos, cromáticos, estructurales, lumínicos o técnicos semejantes.

La contribución del autor visual a la independencia del género o géneros artísticos en los que trabaja es también uno de los elementos que es necesario estimar. Un estilo definido, sin embargo, no garantiza la trascendencia cultural; si algún autor ha establecido una serie de constantes de estilo que han de ser características de su trabajo y se dedica a reiterar tales constantes ocurrirá, entonces, un estancamiento estilístico que limitará la cantidad y la calidad de sus aportes como autor visual. Es decir, que si

bien es cierto que como un primer paso para establecer su madurez de estilo todo artista debe fijar una serie de constantes, cuando ha logrado definir las debe continuar desarrollándolas de una manera decidida y atrevida a fin de eludir las posibles reiteraciones.

El segundo aspecto que hay que enfocar dentro del rubro de lo artístico es la originalidad. Por razones de tipo histórico, en cada época y en cada medio cultural son variables los rangos de innovación de los que disponen los autores ya que durante un período en el que existan cánones para la producción visual la originalidad será restringida, mientras que en otro en el que impere lo novedoso, el afán de innovar resultará privilegiado. Sin embargo, incluso en épocas en las que las variables del lenguaje individual están regidas por un estilo colectivo, la capacidad de cualquier artista para proponer aportaciones o para encabezar rupturas con relación al arte de su momento es fundamental para la importancia de su trabajo. Los resultados originales propician el desarrollo de la cultura artística (propósito que también es el de la crítica), mientras que la ausencia de innovaciones —o su existencia esporádica o limitada— deriva en su estancamiento.

El tercer aspecto artístico que hay que considerar es el que se refiere, por una parte, a la amplitud del repertorio técnico del que dispone el artista así como, por la otra, a la manera como dicho autor visual emplea ese acervo. Cuando el productor inicia su trayectoria profesional dispone de un número restringido de recursos técnicos, mismos que por lo general emplea de una manera tímida. Empero, cuando avanza en su trayectoria, acrecienta su repertorio y se halla en la posibilidad de aplicarlo de un modo que cada vez resultará más osado. Cabe recordar, sin embargo, que como una de las constantes que son características de la solidez del trabajo visual es el empleo frecuente de recursos técnicos similares, la cambiante utilización de recursos es indicio de inmadurez. Luego de considerar si los componentes del acervo técnico del artista son suficientes o insuficientes, o si son amplios o restringidos, es preciso estimar si la manera en la que el artista aplica tal repertorio es delicada o vigorosa, veloz o pausada, o bien tímida u osada.

El cuarto aspecto artístico que se debe enfocar es el que se refiere a la elección que el artista hace de materiales y de procedimientos, así como a la justificación de su empleo. Este enfoque obliga no sólo a un esfuerzo intelectual más, sino, también, a un mayor cúmulo de información especializada, ya que ante tal aspecto es indispensable no solamente reconocer los materiales utilizados sino, además, estimar si su uso está o no justificado y si es o no adecuado. Y la información sobre este aspecto se adquiere mediante la práctica de algún género artístico-visual o mediante la observación frecuente y cercana de la producción de obras artísticas. A condición de que se recuerde que no existen reglas generales para todos los géneros artísticos ni para las artes visuales de todas las épocas, cabe señalar como desaciertos del productor la negligencia respecto a la compatibilidad de los materiales que utiliza, la imprevisión de la estabilidad y durabilidad de los mismos y la ligereza al elegir tanto materiales como procedimientos.

El quinto aspecto artístico por considerar es la calidad de factura que el autor visual sea capaz de lograr. A este respecto es preciso recordar que en cada época, lugar, género y estilo varían el manejo del repertorio técnico y el empleo de los procesos de producción, y que, pese a ello, sus resultados pueden ser calificados como diestros (o virtuosos), decididos o audaces, si lo son, o como torpes, titubeantes o ponderados, en caso de serlo. Considerar la

calidad de factura significa estimar detalles, retrabajados, acabados, retoques, la decisión del autor visual de haber finalizado su obra y hasta la ubicación y grafía de su firma. La denominación de este aspecto como "dominio del oficio" resulta imprecisa ya que si, por una parte, todo productor tiene la obligación de conocer los pormenores de su quehacer, por la otra el término oficio engloba todos los aspectos del rubro de lo artístico.

El siguiente aspecto por enfocar es el de las soluciones de la composición, cromática, de formato y dimensional de los productos artístico-visuales. Ante las relativas a la composición (o estructurales) es indispensable tener en cuenta que, pese a que en el medio cultural occidental aún prevalecen ideas provenientes de la antigüedad grecolatina, no son absolutos ni permanentes los conceptos de armonía, equilibrio, orden ni tensión.

El penúltimo de los aspectos artísticos que es necesario estimar es el comprendido en la acepción colectiva del término estilo, esto es, en los movimientos, corrientes o tendencias artísticos con los que todo artista está ligado. El empleo del vocablo estilo en este sentido puede generar confusión si es utilizado sin rigor pues si bien se trata de un término historiográfico con el que se designa la presencia de constantes extendidas en un período o lugar determinado, es preciso recordar que, en el arte contemporáneo, no hay estilos sino, más bien, tendencias y corrientes generalizadas, tanto como movimientos artísticos específicos.

El propósito de estimar este aspecto es el de establecer las relaciones entre la obra que se estudia y el contexto artístico en el que ha sido generada. Para ello se requiere determinar si el estilo colectivo con el que el autor está afiliado o vinculado es incipiente (o precoz, emergente), dominante (o vigente, predominante) u obsoleto (o anacrónico); establecer si tal léxico es central o marginal; señalar los grados de apego o de disidencia que el artista mantiene ante el lenguaje colectivo y advertir los niveles de resemantización o de intransigencia que tiene frente al estilo que comparte con otros colegas.

El aspecto artístico final que hay que enfocar es el nivel autocrítico que el artista evidencia en su trabajo. Este enfoque implica precisar si la postura del productor frente a su quehacer es rigurosa y sincera o si evidencia concesiones frente a su quehacer es rigurosa y sincera o si evidencia concesiones frente a los gustos generalizados o ante presiones mercantiles, y ya sea como resultado de indicaciones expresas o de su autocensura.

Los aspectos valorativos generales

Los aspectos generales que es necesario observar durante el desarrollo del proceso crítico son aquellas cuya ubicación puede hallarse en cualquiera de los rubros estético, temático y artístico citados o los que están vinculados de manera simultánea con los tres. Tales aspectos son: el grado de coherencia apreciable entre el resultado general y los elementos que integran los productos artístico-visuales, el peso de lo volitivo en el trabajo artístico y la solución o planteamiento de contradicciones en las obras.

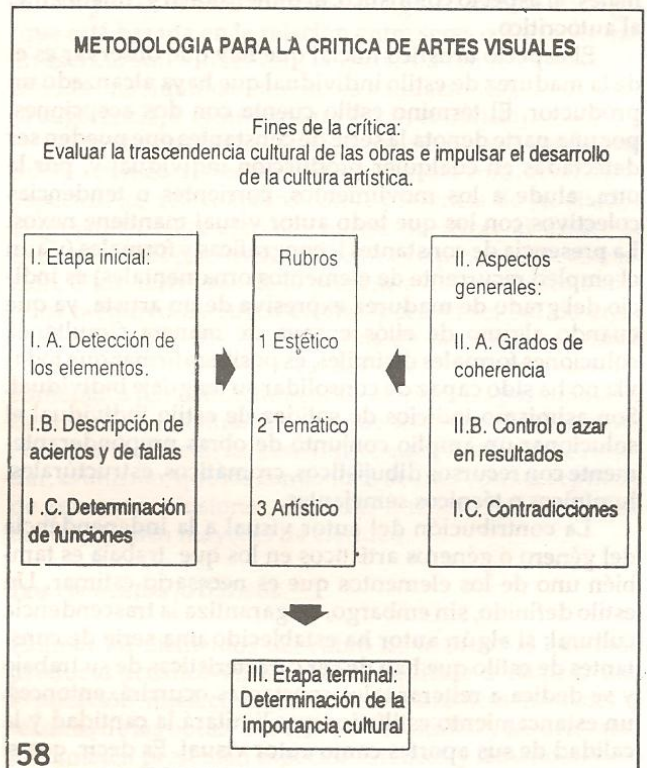
Pese a que sólo es posible enfocar de manera pormenorizada uno a uno los elementos que integran las obras, resulta indispensable tener presente que ninguno es significativo en forma aislada, sino que todos lo son a partir de las relaciones de correspondencia que cada uno guarda con los otros, con la obra de la que es un componente y con el conjunto del que cada obra es parte. Debido a lo anterior, la actividad crítica supone señalar si existe o no congruen-

cia de los elementos que integran la obra entre sí, con respecto a la pieza que conforman o ante el resto de la producción de su autor. Lo retórico es la presencia excesiva de elementos estéticos en cualquier obra artístico-visual. Al excesivo énfasis de un artista en los elementos temáticos se le denomina contenidismo. Y a la preponderancia de aspectos artísticos se le conoce como formalismo.

La actividad crítica implica asimismo el hallazgo de los efectos de la interacción entre elementos de rubros distintos: la expresividad (componente estético) puede estar apoyada y hasta fundamentada en aspectos como el color o las dimensiones (ambos artísticos) y apoyada, a la vez, en la composición (componente artístico también); el empleo de un color (elemento artístico) puede ser simbólico y vincularse por ello con el rubro de lo temático. El tema puede ser formal o cromático (es decir, elemento artístico). Conviene señalar que ante la evidencia de innovaciones o aportes en un aspecto o en un rubro específico resulta irrelevante la mención prolija del resto de los componentes de algún producto artístico-visual.

El segundo aspecto general por considerar es el grado de coincidencia que existe entre las pretensiones del artista —de las que existen evidencias en sus obras— con los resultados que fue capaz de obtener, esto con el propósito de establecer si tales resultados provienen en mayor medida de la voluntad y del control del autor o si pueden ser considerados como fortuitos. La eventual falta de control de algún artista sobre sus logros no constituye un demérito, pero el señalamiento de esa carencia constituye un elemento que auxilia en la comprensión de su obra y permite detectar la existencia de emulaciones de algún resultado originalmente ajeno a lo volitivo.

El último aspecto general que es necesario considerar es el relativo a las contradicciones: algunos productos artístico-visuales constituyen síntesis de pares de opuestos y otros sólo presentan contradicciones enunciadas. Ninguna de las dos posibilidades es requisito de excelencia artística, pero la actividad crítica implica el establecer la presencia de opuestos y de su solución.



La etapa terminal

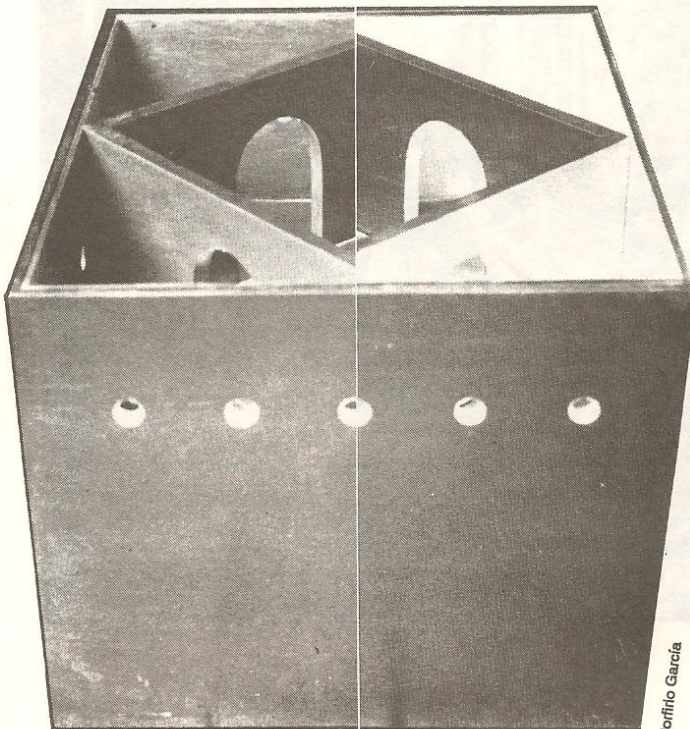
Durante el proceso crítico se detectan los elementos que integran los productos artístico-visuales, se describen aquellos que contienen innovaciones o que constituyen aportes, así como los que se consideran fallidos; se determinan con base en esos recuentos las funciones que cada componente tiene dentro del contexto del que forma parte y se aplican aspectos valorativos generales.

El propósito de la etapa final de este proceso es el establecimiento, con base en los resultados de las actividades mencionadas y de una serie de argumentaciones razonadas, de los niveles de contribución de cada artista al desarrollo o de la falta de trascendencia de su labor, si es el caso. La presencia de variantes de poca monta se advierte en productos artístico-visuales decorativos, mientras que su ausencia absoluta, es decir, su intrascendencia cultural, sólo ocurre en los ejemplos pseudoartísticos.

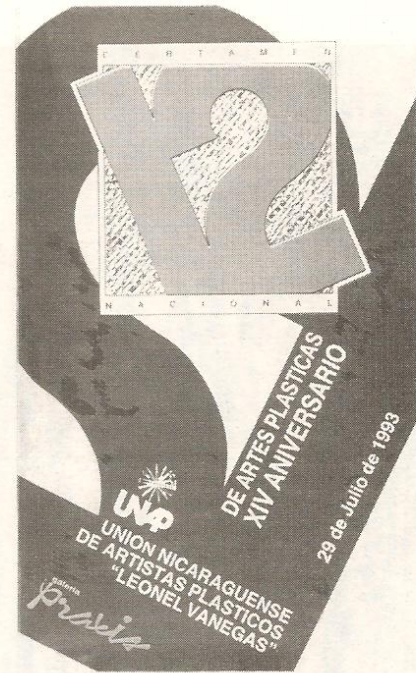
Comentario último

La preocupación por contribuir al establecimiento de un método crítico para las artes visuales es compartida por varios especialistas latinoamericanos. El libro de Juan Acha *Crítica del arte: Teoría y práctica*, publicado en 1992, es prueba de ello. Cabe anticipar que, de proseguir dicho interés, el recelo que en nuestro medio cultural subsiste frente a la actividad crítica disminuirá, con lo que los potenciales cultivadores del género contarán con un ambiente que les será propicio, y con lo que se facilitará la erradicación de aproximaciones empíricas o pragmáticas a los productos artístico-visuales.⁵ Con el planteamiento de un sistema para la crítica de las artes visuales pudiera ser vulnerada la desconfianza que bloquea su desarrollo pero, además, la existencia de una metodología puede propiciar el surgimiento de reacciones que, por el hecho de partir de la primera, también serían metodológicas.

Y si el planteamiento de un método crítico es susceptible de generar contribuciones que lo mejoren o propuestas que se le opongan, cabe anticipar que cualesquiera de estas dos respuestas redundaría en la necesaria ampliación



-Porfirio García



-Tilo Chamorro

de los parámetros prevalecientes acerca de los hechos artísticos y de su estudio. En cualquier caso, la sistematización de la actividad crítica que se derivaría del empleo de un método redundaría, finalmente, en un constante y acelerado desarrollo de la cultura artística.

NOTAS

1. Como ejemplos de este tipo de estudios ver: Juan Acha, "La fotografía como lenguaje", en *Plural* núm. 161. Segunda época. febrero de 1985. págs. 42-47 y Teresa del Conde, "Carta a Vlady", en *Unomásuno*. 22 de junio de 1987. pág. 22.
2. De hecho este sistema no se propone como exclusivo de la actividad crítica: su aplicación es posible para el consumo artístico-visual, para el quehacer histórico y para la actividad productiva. Fue planteado como método consuntivo en el curso de Apreciación de las Artes Plásticas impartido en el Centro de Desarrollo de la Comunicación Visual, A.C., en 1988, en el Módulo sobre Escultura y Tridimensionalidad, del Diplomado en arte contemporáneo que otorga el Instituto Tecnológico Autónomo de México (1990), así como en 14 participaciones radiofónicas transmitidas por la emisora cultural XHTLAX Radio Altiplano (Tlaxcala, 1991). Fue propuesto también, como método para la interpretación de las obras del pasado en la respuesta a la ponencia que Juana Gutiérrez-Haces presentó en el Simposio de Historiografía Mexicanista que organizó el Comité Mexicano de Ciencias Históricas (Oaxtepec, Morelos, 1988). Su utilidad para los artistas visuales fue advertida durante el Segundo Foro de Productores Plásticos (Toluca, México, 1990). Al igual se presentó como método para la crítica de artes visuales en el mismo Segundo Foro de Productores Plásticos, así como en el seminario denominado La metodología, requisito para el desarrollo de la crítica de arte que fue conducido por el autor de estas líneas en el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (Caracas, Venezuela, 1991).
3. Este trascendente volumen fue publicado en 1992 por la Editorial Trillas. De dicho trabajo proceden tanto la adopción de algunos vocablos (en un afán de unificar la terminología) como la inclusión de ciertos aspectos no considerados anteriormente.
4. Si bien es cierto que el empleo del psicoanálisis tradicional o de sus derivaciones es una tendencia específica para la interpretación de trabajos artístico-visuales, su incorporación a esta metodología obedece al hecho de que su utilidad es invaluable para casos como el citado. Conviene recordar, empero, que incluso especialistas como Teresa del Conde han recomendado no utilizarlo como herramienta única para las labores críticas o históricas. Ver su libro: *Las ideas estéticas de Freud*. México, Editorial Grijalbo, 1986. 258 págs. (Serie "Enlace").
5. El hecho de que en varios países latinoamericanos los comentarios acerca de exposiciones artístico-visuales no siempre sean realizados de manera espontánea, sino que, por lo general, sean el resultado de la encomienda de galeristas, no se considera como un real obstáculo para el desarrollo de un método, pues aunque lo usual es que los escritos que son realizados por encargo sean apoloéticos, nada exige a sus autores de la aplicación de algún método.

La etapa final del desarrollo del sistema nervioso central se produce en el útero materno, por lo que el niño que nace con un sistema nervioso central anormalmente desarrollado, sufre de un trastorno que puede ser grave y permanente.

La etapa final del desarrollo del sistema nervioso central se produce en el útero materno, por lo que el niño que nace con un sistema nervioso central anormalmente desarrollado, sufre de un trastorno que puede ser grave y permanente.



La etapa final del desarrollo del sistema nervioso central se produce en el útero materno, por lo que el niño que nace con un sistema nervioso central anormalmente desarrollado, sufre de un trastorno que puede ser grave y permanente.

La etapa final del desarrollo del sistema nervioso central se produce en el útero materno, por lo que el niño que nace con un sistema nervioso central anormalmente desarrollado, sufre de un trastorno que puede ser grave y permanente.

VIEJITA NECIA

Mírese a lo largo de su vida en un espejo
y verá a la Muerte trabajar como abejas
en una colmena de vidrio

Jean Cocteau

JACINTA ESCUDOS

Dicen que el dolor de la muerte es peor que el dolor del parto, lo cual me preocupa horrores porque aunque nunca tuve hijos propios, atendí mujeres parturientas, y lo que más me ponía nerviosa no era la sangre ni los cordones umbilicales enrollados en los cuellos de los bebés ni ver arrimar primero un piecito en vez de la cabeza, o sea, los que de hecho nacen parados y se supone son los felices de este mundo, sino esos gritos terribles exagerados. Siempre había que recordarles que cuando estaban con el hombre encima no decían nada.

La verdad es que me hubiera gustado tener hijos, me arrepiento ahora de no haberlos tenido, aunque fuera para criarlos yo sola, pero por aquello de mis grandes ideas nunca los tuve, porque yo insistía en que mis hijos fueran gente normal y silvestre, con papá, mamá, tíos, primos y toda la corte de parientes e historias que contar sobre ellos; porque no quería que a ellos les pasara esto que me está pasando a mí, estar de 90 años, sola en un caserón, caminando por todos los cuartos, todo el día. Todos los días, me quedé de viejita loca criando pájaros y gatos, hablando con las plantas y comiendo sola.

Me hubiera gustado, aunque fuera una vez, tener una gran barriga con un gusanito por dentro que después iba ser Rodrigo o Amaranta, porque ya tenía pensados los nombres desde mis veinte años, pero el tiempo se le chorrea a uno por cualquier lado y cuando llegás a sacar cuentas ya tenés noventa y pasados años vividos como en un huracán, con todita la gente que conociste muerta y enterrada, y qué feo es quedarse de último después que ya los enterraste a toditos, solamente con los nombres en las lápidas reclamándote a vos misma un ¿hasta cuándo querés vivir si ya le hiciste de todo?

Me acuerdo que Arístides y yo, cuando fuimos novios, nos juramos solemnemente que el que se muriera primero iba a llegar a visitar al otro, pero no en plan de susto, sino para seguir platicando y hacernos cosquillitas por las noches, porque nosotros habíamos como loritos en el guanacaste, día y noche sin parar, de todo tema, serio y de risa, "nadie es más feliz que nosotros", decíamos siempre, y era cierto, mi Arístides era el amor en persona, atento y solícito, un caballero fino, galante como ya no los hacen, porque los hombrecitos de hoy no saben nada de cómo enamorar a una mujer, cómo tratarla, cómo hablarle, los hombrecitos de hoy sólo buscan una cosa, uds. saben cuál, y eso no sería tan malo si por lo menos supieran machucar bien a su pollita.

Arístides tenía una cama que de sólo acordarme quisiera ser joven otra vez, ver a esos días y estar con mi negro haciéndonos cosquillitas en la noche, la madrugada y la mañanita, a veces hasta por las tardes y los mediodías, antes y después de la siesta, en la cama, en la hamaca y hasta en el jardín, de noche, mirando las estrellas y mor-diéndonos los zompopos la espalda.

La Cándida Esmeralda, que Dios la tenga en su gloria, y que sabía todos mis secretos, me decía que eso era pecado, pecado mortal, que eso que yo sentía con mi hombre era malo, a mí nomás me daba risa, aunque admito que de noche me asustaba y pensaba: si somos felices ¿por que es pecado? ¿Acaso quererse es pecado? Porque ese hombre me tenía enferma, abría yo los ojos en la mañana y lo pensaba, Arístides Umaña de mi alma, y todo el día pensaba piense y piense en él, me dormía y lo soñaba Arístides Umaña de mis ilusiones, y así años y años, una cadanita sin fin, catorce años, hasta que al muy ingrato se le ocurrió morir a los cuarenta y seis abriles del corazón, casi desde que lo conocí él ya estaba en ese lío de la presión alta, nunca dejó el guaro ni el cigarro, el entierro fue todo un drama, un acontecimiento en el pueblo, fui porque ya todos sabían que yo era su mujer y porque su esposa siempre me tuvo miedo, yo sabía que ella nunca me iba a armar un escándalo, eso sí, supe ser discreta y me fui en la cola del entierro, por supuesto que ella como esposa tenía que ir adelante, detrás del cajón, con esa cara de amargura que nunca supo cambiar, yo iba al fondo, en negro cerrado, en brazos de mi hermano Silvestre que murió seis meses después de una crisis renal, imagínese, estuve al borde de la total y absoluta locura: los dos hombres que yo más quería, muertos el mismo año.

Todas las noches esperaba a Arístides, que viniera el muertito a cumplir su promesa, a hacerme cosquillitas ricas, pero cuando pasó el primer mes y nada, y pasó el segundo mes y nada, me encerré a llorar y llorar y llorar, porque cuando él murió no lloré, pero cuando vi que él no volvía de la muerte a buscarme me dio ansiedad, como dice el bolero, allí fue que empecé a hablar sola, aunque de hecho le hablaba a Ud. Arístides Umaña, y le reclamaba el incumplimiento de sus promesas y su súbito abandono.

Nunca volví a tener hombre, nunca me quité el luto, sin casarnos Ud. era mi esposo y no quería ni siquiera traicionarlo con la imaginación de meterme con otro hombre, alegre Ud. que se quedó medio joven, que el tiempo no le descompusiera ese físico que tanto lo comprometía con las muchachas, no se arrugó ni tuvo que caminar con bastón ni ponerse dientes postizos y ser un viejito regañón.

Fíjese que a mí me da pena que me mire así como estoy ahora de acabada, que a veces ni yo misma me reconozco en el espejo, a veces me dan ganas de llorar, a veces quiero partir el espejo en dos, pero eso serían siete años de mala suerte, apenas recuerdo mi cara jovencita, la cara que miraba todos los días con estos ojos que se los han de comer los gusanos, me vi desde niña y vi cómo se me cambiaba algo, casi a diario, y de pronto una cana y de pronto una patita de gallo en el ojo, una arruguita sorpresa sobre el labio, y yo allí con cremas y remedios de plantas, porque me quería conservar bonita sólo para ud., quería que me viera joven siempre para que no se aburriera, para que siempre me quisiera como el primer día y que llegáramos a viejitos juntos y nos casáramos a los noventa y cinco años aunque fuera, porque la susodicha ya entregó el equipo hace rato.

Si se hubiera cuidado, ahora estaríamos juntos, criando nuestros nietos, porque ya Amaranta y Rodrigo estarían grandes, y yo le acariciaría a Ud. las manitas pecosas y arrugadas y nos daríamos besitos de pajarito para no espantarnos nunca el amor, Ud. sería mi viejito lindo y yo su vieja necia y me imagino que incluso de vez en cuando nos haríamos cosquillitas, aunque claro, con más calma, pero que va, tremenda prisa tenía por irse, yo que lo regañaba con cada trago y cada cigarro y Ud. de necio, dale que dale, hasta que acabó allí en el cementerio, me disculpa que ya no lo fuera a visitar, pero daba hondo pesar verlo allí, ver la cruz con su ARISTIDES UMAÑA grabado en el cemento de mi soledad, verlo allí era como verlo preso, me lo imaginaba vivo en su caja, encerrado, dando vueltas y vueltas, por eso fue que tuve que removerle un día la tierra y tocarle la tapa de la caja como quien toca una puerta y llamarlo ¡Aristides, Aristides!, pero Ud. nunca respondió, no le quise ver cadáver porque quería recordarlo como mi hombre vivo, enfermo de amor por mí, metiéndose en mi casa por la ventana, como ladrón, dizque para que no se dieran cuenta en el pueblo, babosos nosotros, fuimos los últimos en saber que ya todos lo sabían, y no importaba, era mejor compartirlo que quedarme sola, porque habemos gente que nacemos con la cruz de ceñiza de la soledad grabada en la frente desde que nos hacen nuestros papases, fui su mujer entera y sigo siendo, pero me hace falta oír su voz y ver su cara sonriosa, así es que hágame el favor y venga a traerme que ya se me está haciendo tarde, venga y me agarra de la mano, porque la merita verdad es que me da miedo eso de tener que morirme, solita, sin Ud.



JACINTA ESCUDOS



RECUERDOS

CARLOS CASTILLO



Quarto Cardo



E L PODER DE LOS SIMBOLOS

EL HISTORIADOR DE ARTE, ERWIN PANOFSKY

■ Erwin Panofsky, uno de los más influyentes escritores de arte de nuestro siglo, experimenta una fama póstuma que viene a ser al mismo tiempo gloria y confusión. Hojeando la abundante literatura secundaria que ya existe sobre él, puede dar la impresión de que no ha sido propiamente un historiador de arte, sino más bien un filósofo. Sus artículos relativos a cuestiones de método han sido reeditados y traducidos, citados y analizados, aplaudidos y reprobados. Del resto de su copiosa producción, sus exégetas parecen haber leído solamente las introducciones, a tenor de las citas que hacen. Por muy justificada que esté la lectura de un científico por cuestiones ajenas a sus resultados de detalle (que naturalmente pueden quedar obsoletos), causa cierta perplejidad el que de un historiador de arte hayan hecho un estético, de un investigador, un teórico de métodos, cosas que Panofsky fue sin duda alguna, pero sólo de forma marginal. Sus manifestaciones teorizantes no son la quintaesencia de sus escritos, sino el amparo

teórico de éstos: lanchas de patrulla, no barcos de guerra.

Otra cosa son las numerosas monografías sobre la estética de Durero (1915) y el arte de Durero (1943), las investigaciones iconográficas *Hercules am Scheidewege* («El dilema de Hércules») (1930), y *Studies in Iconology* (1939), el monumental libro *Early Netherlandish Painting* (1953) y la vehemente defensa de una época crucial en *Renaissance and Resuscitations* (1960), a la que siguen los trabajos sobre el surgimiento del gótico (*Abbot Suger*, 1946, *Gothic Architecture and Scholasticism*, 1951) para acabar en la historia de la teoría del arte con *Idea* (1924) y la conferencia *La perspectiva como forma simbólica* (1927), que entretanto ha sido editada en libro aparte. Se trata de una selección de sus libros. Entre sus artículos, cuya bibliografía llena varias páginas, pueden hacerse hallazgos tan deliciosos como un análisis crítico-ideológico del radiador del Rolls-Royce, una controvertida estética del cine o la *Defensa de la torre de marfil* (una defensa totalmente seria, como fijación de la posición del científico). Panofsky fue un escritor de arte de gran variedad temática, pero también metódica.

La mirada a su título más importante basta para hacerse idea de su destino de emigrante. Hasta 1933, Panofsky, a la sazón profesor nu-

merario de historia del arte en Hamburgo, escribió siempre en su lengua materna, exceptuando algunos artículos en revistas inglesas. Después de esa fecha, casi siempre lo hizo en inglés. Entretanto se han traducido ya al alemán sus libros escritos en Norteamérica, si bien ninguno preserva la inimitable peculiaridad de su lenguaje. Tal vez sea imposible lograrlo, y el mismo Panofsky lo sabía. En las cartas de sus últimos años se queja a veces de que la lengua alemana ha llegado a resultarle extraña, no vertiendo al alemán ninguna de las obras escritas en inglés. De forma significativa calificó a Theodor Fontane, su escritor favorito, de «intraducible».

El lenguaje de Panofsky es, desde un principio, una prosa de sabio, en la que se notan las frases cuadradas e intrínquilas del latín jurídico. Las lecciones de Derecho que, siendo estudiante en Friburgo, escuchó de boca del Wilhelm Vöge, con las que se sintió pronto «iniciado» en el estudio de historia del arte, tendrían una notoria influencia a lo largo de su vida. Jurídica es su forma de argumentar. Al igual que en el informe de un fiscal, el historiador de arte evoca las tradiciones de estilo y contenido, para mostrar por indicios la presunta implicación. En sus investigaciones iconológicas se conduce como en un juicio. El sentido de las imágenes es litigioso, el artista



Jan v. Eyck
Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa Jeanne de Chenay, 1434
Foto: National Gallery London

y su obra se obstinan en el silencio. De esa forma se pasa revista a los siglos, hasta juntar pruebas suficientes de culpabilidad que permitan por analogía procesar al inculpado.

La forma en que Panofsky se defiende, en 1928, de la acusación de plagio en una importante publicación, roza el sarcasmo del forense: «... el Dr. Wilde censura que en mi artículo ... menciono sus objeciones contra el dibujo ... solamente en el tratamiento del anverso, pero no en el del reverso. No puedo considerar fundada esa crítica, si bien quiero constatar expresamente que estas objeciones no se refieren sólo al anverso, sino también (exceptuando el pequeño desnudo de espaldas) al reverso de este dibujo, y que ha estado lejos de mí argumentar solamente contra el anverso del dibujo». Un par de años más tarde, Panofsky logró la demostración concluyente de que el retrato de los Arnolfini, de Jan van Eyck, es propiamente una escena de boda. El elemento primordial de tal demostración fue la traducción al latín de una antiquísima descripción del cuadro, que había sido mal interpretada. Enseguida saltó a la vista el carácter jurídico de la escena. Panofsky efectuó formulaciones y razonamientos de una penetrante elegancia, entre ellos sentencias que tocan al punto central de los métodos del arte a nivel científico. Apasionante sigue siendo, por ejemplo, la famosa justificación de la investigación iconográfica, en la que «un hombre que nunca ha oído algo sobre el contenido de los Evangelios, verá en *La última Cena* de Leonardo la representación de un grupo exal-

tado que se ha manchado las manos con cosas de dinero.»

En el exilio, el alemán elaborado al estilo del latín se cruza con un inglés de corte pedagógico. Se dice que sus oyentes norteamericanos admiraban este artificio lingüístico. Para el lector alemán tiene un atractivo adicional: palabras antiguas, cuya forma moderna era ya una traducción del alemán de Lutero o de Dürero, pasan al inglés en una forma que permite reconocer sus raíces arcaicas. Ello confiere al inglés de Panofsky una variedad histórica y una transparencia que recuerdan el estilo del alemán irónicamente arcaizante de *Doctor Fausto* y *El elegido*, de Thomas Mann. Los escritos americanos de Panofsky — no traducidos todavía — pertenecen sin duda a los más importantes testimonios de la literatura emigrante alemana, pese a no estar escritos en alemán, sino en una lengua que viene a ser el latín de los humanistas de nuestro siglo.

Pero el mérito más reconocido de Panofsky no está en sus libros, sino en un método, la llamada «iconología», que es para la época del Renacimiento-barroco lo que la «iconografía» representa para el arte de la Edad Media: la enseñanza de los contenidos pictóricos. Tales contenidos son en la Edad Moderna más complicados que en el medievo, ya que, además de los contenidos cristianos, surgen numerosos temas profanos y mitologías privadas. Se añade a ello el principio del «simbolismo oculto» que se esconde tras el pretendido naturalismo de muchos cuadros. Panofsky ha descubierto este procedimiento valiéndose del ejemplo de los antiguos neerlandeses: María no aparece con la corona de santidad, pero la pantalla que casualmente hay detrás de su cabeza es redonda como una aureola. Y el perrito del cuadro londinense de Arnolfini (arriba a la izquierda) no parece ser otra cosa que un animal de compañía, como en la vida real, pero es al mismo tiempo, como enseña la tradición pictórica, un símbolo de fidelidad matrimonial. Con esta definición del realismo virtual de contenido simbólico, Panofsky ha

desencadenado un alud en el campo de la investigación, que aún sigue deparando nuevas sorpresas.

Descalificar estos métodos de interpretación resulta cosa fácil para muchos hoy día, sobre todo cuando se limitan a rebatir los métodos y reducen el papel de Panofsky al de un ideólogo. Pero si se mide la iconología por sus resultados (y bien merece que se haga así), es fácil reconocer que, prescindiendo de ciertas vacilaciones de principio y algunos crasos errores aislados, ha cambiado profundamente nuestra visión del arte antiguo. En este contexto, sólo con un cuidado extremado es lícito remitirnos al arte simultáneo del surrealismo y al psicoanálisis de Freud: los investigadores iconológicos, sin exceptuar a Panofsky, han sabido conservar minuciosamente una distancia para no caer en la proximidad del juego combinatorio o de la estimación subjetiva. Ya en 1931, la justificación de la «potencia» interpretativa de Heidegger movió a Panofsky a una larga réplica; toda su vida buscó la seguridad del discernimiento, precisamente por la dificultad de llegar a éste en el trato con símbolos ambivalentes.

Panofsky creció en una época que no pareció conocer titubeos en la interpretación del arte. Heinrich Wölfflin, autoridad de principios de siglo, propagó el estilo como una entidad metafísica, capaz de aclararlo todo. Incluso el genio era solamente una especie de funcionario ejecutivo desde el punto de vista histórico-estilístico. Cuando Panofsky tomó la palabra por primera vez en 1914, formuló una protesta neokantiana contra la doctrina estilística consciente. En su disertación de Friburgo habla de un «pensador alemán... el único de su época... que contempla el problema de la belleza de una forma que podríamos llamar crítica». El párrafo, digno de Kant, se refiere a Dürero, en quien Panofsky había encontrado a la figura clave de su vida de investigador: el artista sabio del Renacimiento, que como el héroe de una novela de tiempos modernos, conoce la verdad solamente como búsqueda. En medio de toda la seguridad que Panofsky

Comentario a un texto

Después de leer "El Poder de los Símbolos/ El Historiador de Arte Erwin Panofsky" del Sr Wilfried Wiegand, se me vino a la mente aquella frase de ese otro "exiliado" del campus de Princeton, el vecino de Panofsky, Albert Einstein: "Si mis tesis se demuestran falsas, los alemanes dirán que soy judío y los franceses que soy alemán; pero si se demuestran correctas los alemanes dirán que soy alemán y los franceses Ciudadano del mundo".

No menciona, pues, el señor Wiegand que la Biblioteca Warburg tuvo

también que seguir el camino del destierro o enfrentar las Piras del Kristal Nach. Y lo que siguió a ellas. Nos llegan en este momento sí, las voces de Joseph Beuys y de Anselm Keifer, que si enfrentan ese hoyo negro del Nazismo con el ánimo de rescatar lo rescatable o al menos atar los cabos sueltos.

Parece que el Sr. Wiegand ha optado por la comodidad de ignorar la obra y la figura de Panofsky de volver la cara hacia otro lado, de pasarlo olímpicamente con un salto; los dedos índice y pulgar apre-

creía haber hallado más tarde en *Formas simbólicas* de Cassirer, o, siguiendo a Dilthey, en la *Weltanschauung* correspondiente, nunca le abandonó la sospecha de que no hay una interpretación del arte que no se remita a la personalidad viva, atribulada y reflexiva del artista.

En Hamburgo, en cuya universidad enseñó desde 1921 hasta su emigración, encontró pronto una confirmación autorizada de sus teorías en el genial Aby Warburg, un sabio solitario con problemas psíquicos. Su concepción del arte como superación simbólica de los problemas del espíritu resultaba fascinante por el *pathos* de Schopenhauer, con el que el intérprete se convertía en hermano del artista, pero también por los originales métodos de investigación. Warburg tomó las demostraciones en campos tan despreciados como la astrología, la superstición y la adivinación. Panofsky por el contrario tomó el camino real que siempre le llevaba al gran artista, al sabio, al hombre. Sin embargo no olvidó la doctrina básica de Warburg, lo cual se aprecia todavía después de varios decenios, cuando escribe sobre la obra tardía constructivista de Durero: «Al igual que en las fugas tardías de Beethoven, los dibujos tardíos de Miguel Angel o en los cuadros últimos de Rembrandt, sentimos que el recipiente ha tenido que hacerse lo más duro y hermético posible, para resistir la presión de una pasión interna, una pasión mucho más desbordante que la que en tiempos anteriores podía ser retenida por recipientes bien formados y más dúctiles.»

La avalancha de notas a pie de página y excursos en la obra de Panofsky representan tal vez la más imponente movilización de fuentes escritas que haya habido jamás en el estudio del arte. Es un intento de evocar el arte por la palabra, en el siglo de su posible destrucción. Es aún más: el intento de reanudar, salvando los siglos y el océano separador, el diálogo humanista que había comenzado en el Renacimiento, un diálogo que ningún bárbaro acontecimiento pudo acallar ●

(Frankfurter Allgemeine Zeitung)



Erwin Panofsky
Foto: Catálogo

tando fuertemente los carrillos de la nariz.

Retrato, pues, impreciso el de Wilfried. Pareciera como si Erwin Panofsky hubiera llegado por un pelo a la galería de historiadores de Arte, que pasa de Aby Warburg directamente a él.

Argumentar ahora sobre si Panofsky era un esteta o un teórico de métodos, nos parece vano. El hecho es que no se necesita ser un brillante investigador para encontrar el nombre que se esconde detrás del método iconológico, ese resu-

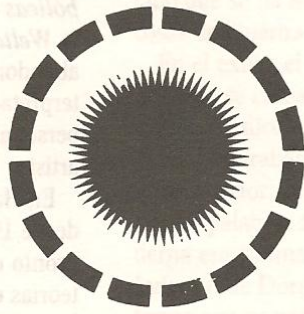
men de líneas históricas y "paso adelante" de Riegl y Wolfflin.

Erwin Panofsky, estemos claros, al leer este texto de Wiegand, no era un trasegador de información en cantidades navegables. Panofsky interpretaba y argumentaba con los libros en la mano, haciendo así evidentes sus fuentes porque sabía que la precisión lo imponía. Lo de "prescindiendo de ciertas vacilaciones de principio y algunos crasos errores aislados" sale sobrando. No he conocido a nadie aun, que halla sido eximido en esa vía.

Leamos críticamente entonces al Sr Wiegand, pues algo le pica. Y recordemos que el mejor abrevadero seguira siendo la fuente original. Allí están los textos de Panofsky. Lo demás está de sobra.

Juan José Robles

Angustia 1993



"yo en mí y no estando"

Ernesto Gutiérrez

Descansa en paz en mi muerte
mientras occiso de vuelta en mí
donde nunca estuve
cohabito este espacio extraño
con mis recuerdos
con la concubina idea
de que no es inútil
el tiempo que me fue prestado

Mi único deseo es verme cara a cara
con el oscuro espejo
desde mi destierro
desde mi otro soliloquio
sin rencores

Ahora voy en busca de mi otro rostro
Mi bitácora no augura
una ruta cardinal
voy sin rumbo
sin lego
sin trazo perentorio...

Ahora en mí, sin vos,
mi ágora que descifra los silogismos

Tengo que acostumbrarme
a la simbiosis de no ser y no estar
sin vos
en mí.

Sin renacer en tu pecho lácteo
en tu cuerpo proclive
a retenerme
en tus labios perifoliados
en tus ojos universales
y sin reposar en el limbo

de tu vientre
en ojal omnímodo
que fue dádiva al hommo
que fui yo.

G E

ABANDONE

Abandoné el vientre de la luz fecunda
transportándome al espacio sucio.
Abandoné el día en que nací,
formando mi destino en lugares intranquilos.
Abandoné mi cara para reflejar
una pintura dispersa por el mundo.
Abandoné la vida por encontrarme
con la muerte bifurcando mi razón.

Marta Leonor González

...EL AGUA PASEANDO POR LOS CANALES DE LOS HUESOS...

José Lezama Lima
de: Pensamientos en La Habana

La luz es un barco hundido,
enclavado el velamen gotea el ojo de agua.

Te es benigno el puerto,
seguro tu despertar será sueño,

sin viento,
sin mucha violencia salina.

Arriba

hay hachas

no para su hacer

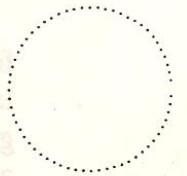
de herir.

Tampoco inútiles

ni negadas al roce de la mano dolorosa a sol
que recogerá heriditas.

Carola Brantome

N





Milagros Terán

La rebelión continua

por Gioconda Belli

Podría quizás pensarse presuntuoso de mi parte el afirmar que, tal como en la década de los 70, la generación de poetas de los 80, tiene signo femenino.

Tal afirmación, sin embargo, no tiene nada de presunción feminista o femenina -como quiera que se le llame-, sino que refleja objetivamente una realidad: la realidad de que las mujeres -largamente relegadas en la literatura nacional- galopan veloces en estas últimas décadas, poniéndose a la par y, a menudo aventajando a sus colegas de signo masculino.

En una literatura tan magisterial como la nicaragüense, donde las influencias de las generaciones anteriores han marcado tan rotundamente el trabajo de la sucesivas, es sin embargo significativo que la nueva generación de mujeres poetas de los 80 se diferencie sustantivamente de las voces de la década pasada y marque el paso con una originalidad y una temática propia y exclusivamente suya.

Esta diferenciación es más marcada a partir, sin duda, de las circunstancias históricas en que ambas generaciones desarrollaron su oficio. Así, mientras en las poetas de la generación de los 70, el tema de la lucha colectiva fue central en la mayoría de sus protagonistas, las poetas de los 80, especialmente MILAGROS TERAN, CAROLA BRANTOME y TANIA MONTENEGRO, expresan su rebeldía a partir de una visión más íntima que, sin renunciar a las aspiraciones sociales, toma conciencia de las propias limitaciones y se sitúa, con menos romanticismo y más ambigüedad, frente a una Historia que quiere ver desde su individualidad; desde la particularidad de su circunstancia personal.

Para otras poetas de esta generación, como se puede apreciar en el trabajo de Daisy Zamora: "La Mujer Nicaragüense en la Poesía", Editorial Nueva Nicaragua 1992, tales como CONY PACHECO (1957), ALBA AZUCENA TORRES (1959), MARIANELA CORRIOLS (1965), ISIDRA ORTIZ (1967) Y GRETHEL CRUZ (1968), el hecho revolucionario, la vivencia de la revolución, constituyó una presencia ardiente en su poesía; una presencia rotunda, ante la cual no se percibía, al menos en esa época, cuestionamiento o escepticismo.

Ya, sin embargo, en el trabajo de MARIANELA CORRIOLS y GRETHEL CRUZ, pero sobre todo en el de MILAGROS TERAN, CAROLA BRANTOME y TANIA MONTENEGRO se percibe el advenimiento de una visión nueva, diferente; una visión que pugna por separar el ser individual del colectivo; una visión que apunta hacia un nuevo tipo de afirmación femenina y que no teme expresar sus sentimientos ante los totems y los tabúes de la época revolucionaria.

He considerado importante para introducir al lector a este primer poemario de MILAGROS TERAN, el situarla a ella dentro del contexto de sus contemporáneas, porque pienso, precisamente, que la particularidad de su voz poética, es la de tono agudo dentro del coro de estas voces, cada cual única e inconfundible. Si la voz de Carola es sabia y melancólica, y la de Tania, poderosa y desinhibida, la de MILAGROS es una compleja mezcla de fresca inocencia, malicia y desafío.

Uno tiene la tentación de preguntarse, viendo a Milagros moverse con sus andares de gacela segura de sí misma, si será quizás su experiencia cosmopolita o una sensación de íntimo poder personal, lo que le permite articular con tanto aplomo una visión poética y política marcadamente independiente, decididamente iconoclasta.

Sin ambages, sin sentirse obligada a largas explicaciones o rodeos; sin renunciar tampoco a su condición de nicaragüense eterna aspirante a la justicia, MILAGROS expresa en sus poemas la complejidad de la historia patria, cosa que hace sin retórica, con sencillez y sin reclamos de desilusión.

En "Reuniones de Paz" dice:

Son estas reuniones de paz
las que causan estragos
no la guerra ni sus muertos tardíos.

.....
La justicia no existe, bromas
son -nada más- las que recitan en los
altavoces los políticos de mi país.

La poesía de Milagros Terán recorre una variada temática y su ojo recoge de la vida cotidiana, de su propia experiencia y hasta de la prensa internacional, imágenes que la conmueven y con las que se identifica. Tal es el caso, por ejemplo, de uno de sus más logrados poemas: "Adiós a Sarajevo" donde su voz se torna en la voz del niño o niña huyendo en el autobús, dejando atrás la infancia en más de un sentido.

En los poemas de amor, percibimos una dimensión también aguda, también marcada por constantes claroscuros e ironías, por la lucha interna de la mujer que quiere amar, pero no quiere que el amor se convierta en el comienzo de la subordinación y la obligue a la renuncia de su libertad.

"No me presiones" -dice- en su poema "Bolero".

No me presiones	y yo	te voy a amar
no me pidas más de lo que puedo			te voy a amar
no me enmarques			te voy a amar
ni me pongas hora			
ni límites.			

O cuando dice en "Te dí mi Cuerpo"

.....
Te dí mi cuerpo
solamente mi cuerpo

y repite al final del poema, para que no haya dudas: "mi cuerpo solamente."

A través de todo el poemario, el tema de la independencia, de la libertad, se repite como una constante; el miedo a la opresión, a la manipulación, es "la sombra" que aparece una y otra vez en los poemas, despertando la rebeldía, el desafío de la poeta.

Es en esta tensión donde reside la fuerza, precisamente, de este primer libro de Milagros. A través de esa dicotomía, su poesía se incorpora a la universalidad, a la búsqueda perenne de la especie humana por el equilibrio, por la posibilidad de una entrega -por medio del amor o del compromiso político- que no niegue lo individual, la necesidad personal de libertad.

Ni el mundo, ni el amor, son espacios claramente definidos para Milagros. En sus poemas hay un afán de "tanteo", un acercamiento cauteloso; la certeza de que las apariencias son engañosas y que las dos caras de Juno pueden convivir tanto en la Historia, como en la cama. A esta noción contribuye la construcción de los poemas, sus imágenes deslumbrantes que, a la vuelta de un verso aparentemente ingenuo, nos sorprenden, dando paso a incógnitas que ella opta por no responder, creando entre verso y verso, una cierta sensación de silencio e íntimo desconcierto.

Con este poemario, Milagros se incorpora a pecho abierto al panorama de las letras nicaragüenses, anunciando con su voz que ya es hora de que se derrumbe el mito del peligroso canto de las sirenas.





Baudelaire fotografiado por Carjat, 1861

ELOGIO DEL MAQUILLAJE

Charles Baudelaire

H

ay una cantinela tan trivial y necia que casi no cabe citarla en un trabajo que se pretende serio, pero que traduce muy bien, con su estilo de vodevil, la estética de la gente que no piensa. ¡*La naturaleza embellece la belleza!*¹. Presumiblemente, si el poeta hubiese podido hablar en francés, habría dicho: ¡*La sencillez embellece la belleza!*, lo cual equivale a esta verdad de tipo completamente inesperado: La *nada* embellece lo que es.

La mayoría de los errores relativos a lo bello nacen de la falsa concepción del siglo XVIII sobre la moral. En esa época, la naturaleza se consideraba base, fuente y modelo de todo bien y toda belleza posibles. La negación del pecado original tuvo bastante que ver con la ceguera general de aquellos tiempos². Si, de todos modos, acordamos referirnos simplemente al hecho visible, a la experiencia de todas las edades y a la *Gazette des Tribunaux*³, veremos que la naturaleza no enseña nada o casi nada,

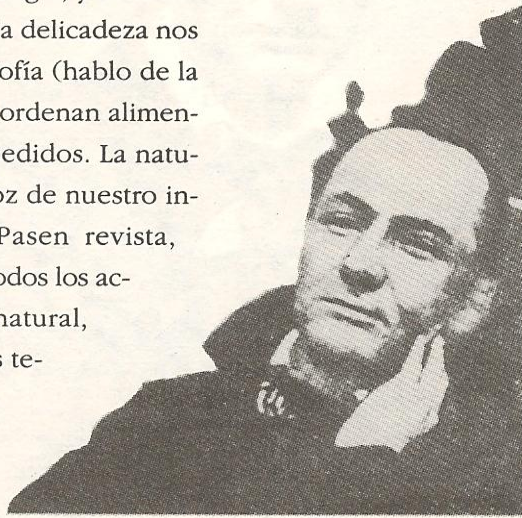
es decir, que obliga al hombre a dormir, beber, comer y protegerse como bien pueda de las hostilidades de la atmósfera. Y es ella la que empuja al hombre a matar a su semejante, a comérselo, a secuestrarlo, a torturarlo; pues tan pronto como abandonamos el orden de las necesidades y las obligaciones para entrar en el del lujo y los placeres, vemos que la naturaleza sólo puede aconsejar el crimen. Es la infalible naturaleza la que ha creado el parricidio y la antropofagia, y mil abominaciones más que el pudor y la delicadeza nos impiden nombrar. Y son la filosofía (hablo de la buena) y la religión las que nos ordenan alimentar a los parientes pobres e impedidos. La naturaleza (que no es más que la voz de nuestro interés) nos ordena matarlos. Pasen revista, analicen todo lo que es natural, todos los actos y deseos del puro hombre natural, y no encontrarán más que cosas terribles. Todo lo que es bello y noble es el resultado de la razón y del cálculo. El crimen, que el animal humano sa-

borea ya en el vientre de su madre, es originalmente natural. La virtud, al contrario, es *artificial*, sobrenatural, puesto que en todas las épocas y naciones han hecho falta dioses y profetas para enseñársela a la humanidad animalizada, y el hombre por *sí mismo*, hubiera sido incapaz de descubrirla. El mal se hace sin esfuerzo, *naturalmente*, por fatalidad; el bien siempre es producto de un arte. Todo lo que digo de la naturaleza como mala consejera en materia moral, y de la razón como verdadera redentora y reformadora, puede trasladarse al orden de lo bello. Y esto me lleva a considerar el adorno como uno de los signos de la nobleza primitiva del alma humana. Las razas a las que nuestra civilización, confusa y pervertida, trata habitualmente de salvajes, con orgullo y fatuidad ridículos, comprenden, como el niño, la alta espiritualidad del tocador. El salvaje y el niño atestiguan, con su ingenua aspiración hacia lo brillante, hacia los plumajes abigarrados, hacia las telas tornasoladas, hacia la majestad superlativa de las formas artificiales, su disgusto por lo real, y prueban así, sin saberlo, la inmaterialidad de su alma. ¡Ay de quien, como Luis XV (que

no fue producto de una verdadera civilización, sino de la recurrencia de la barbarie), lleva la depravación hasta el extremo de no disfrutar más que con la simple naturaleza!*

Por lo tanto, la moda debe considerarse como un síntoma del gusto por el ideal que flota, en el cerebro humano, por encima de todo lo que la vida natural acumula en él de grosero, terrestre e inmundo, como una deformación sublime de la

naturaleza, o más bien como un intento permanente y sucesivo de reforma de la naturaleza. Además, se ha observado, con mucha sensatez (sin descubrir el motivo), que todas las modas son seductoras, pues cada una constituye un nuevo esfuerzo, más o menos afortunado, hacia lo bello, una aproximación cualquiera a un ideal cuyo deseo cosquillea sin cesar



al espíritu humano insatisfecho. Pero las modas, si quieren disfrutarse, no deben considerarse cosas muertas; sería como admirar la ropa vieja colgando, floja e inerte como la piel de san Bartolomé⁴, en el armario de un ropavejero. Hay que imaginárselas animadas, vivificadas por las hermosas mujeres que las vistieron. Solamente así comprenderemos su sentido y su espíritu. Y si el aforismo *Todas las modas son seductoras* les parece demasiado absoluto, digan y tendrán la certeza de no equivocarse: Todas fueron legítimamente seductoras.

La mujer está muy en su derecho, e incluso cumple una especie de deber, dedicándose a parecer mágica y sobrenatural; tiene que sorprender, encantar; como ídolo, debe adornarse para ser adorada⁵. Y por lo tanto tiene que tomar prestados de todas las artes los medios para elevarse por encima de la naturaleza y mejor subyugar los corazones y deslumbrar las mentes. Poco importa que todos conozcan el engaño y el artificio, si el éxito está asegurado y el efecto siempre es irresistible. En estas consideraciones encontrará fácilmente el artista filósofo la legitimación de todas las prácticas que

las mujeres han empleado en todos los tiempos para consolidar y divinizar, por así decirlo, su frágil belleza. La enumeración de estas prácticas sería imposible; pero, para atenernos a lo que nuestra época llama vulgarmente *maquillaje*, ¿quién no ve que el uso de los polvos de arroz, tan tontamente anatemizado por los filósofos cándidos, tiene por objetivo y resultado hacer que desaparezcan de la tez todas las manchas que la naturaleza ha sembrado en ella como un ultraje, y crear una unidad abstracta en la textura y el color de la piel, unidad que, como la producida por el traje, aproxima al ser humano a la estatua, es decir, a un ser divino y superior? En cuanto al negro artificial que delinea el ojo y el rojo que subraya la parte superior de la mejilla, aunque su uso se derive del mismo principio, de la necesidad de superar a la naturaleza, tienen por resultado satisfacer una necesidad completamente opuesta. El rojo y el negro representan la vida, una vida sobrenatural y excesiva; ese marco negro hace la mirada más profunda y singular, da al ojo una apariencia más decidida de ventana abierta al infinito; el rojo, que incendia el pómulos, au-

menta aún más la claridad de la pupila y añade a un bello rostro femenino la pasión misteriosa de la sacerdotisa.

Así, si me comprenden, resulta que la pintura del rostro no debe emplearse con el objetivo vulgar, inconfesable, de imitar a la hermosa naturaleza (a) y rivalizar con la juventud. Por otra parte, está claro que el artificio no embellece lo feo y sólo puede servir a la belleza. ¿Quién se atrevería a asignar al arte la estéril función de imitar a la naturaleza? El maquillaje no debe ocultarse, no es cosa de evitar que se adivine; por el contrario, puede aplicarse, si no con afectación, al menos con una especie de candor.

Permito de buena gana a quienes su triste gravedad impide buscar lo bello hasta en sus más minuciosas manifestaciones que se rían de mis reflexiones y las acusen de pueril solemnidad; su austero juicio no tiene nada que ver conmigo: me conformaré con apelar a los verdaderos artistas, así como a las mujeres que han recibido al nacer una chispa de ese fuego sagrado con el que querrían iluminar toda su persona⁶.

Autoretrato



NOTAS

77

* Se sabe que Mme Dubarry, cuando no quería recibir al rey, se ponía colorete. Bastaba con esa señal. Y así cerraba su puerta. Enbellesiéndose, hacía huir a aquel real discípulo de la naturaleza.

1. Ver t. I, p. 209 (*Oeuvres complètes*, La Pléiade)

2. Como ya había indicado J. Crépet, aquí encontramos el eco del pensamiento de Joseph de Maistre. Pero dudamos que éste hubiera estado de acuerdo con las consecuencias que saca Baudelaire sobre el adorno y el maquillaje.

3. Ver el *Salón de 1.846*, p. 495

4. Recordemos que el apóstol san Bartolomé fue despellejado vivo.

5. Cf. el verso 40 de *Bénédiction* (t.I, p.8)

(a) la pura naturaleza. (Variante del texto original).

6. W.T. Bandy señaló que este capítulo XI del *Pintor de la vida moderna* había sido reproducido en *La Vie parisienne* del 25 de abril de 1.864 (la vispera de la partida de Baudelaire a Bruselas), con el título, probablemente falso, *La eterna cuestión del maquillaje*.

OCURRENCIAS Y VEREDICTOS

DESCENDIMIENTO CON CORO DE EUMENIDES EN CAMPO DE GULES

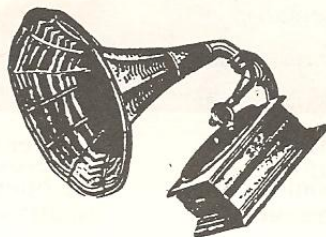
La Fiesta de Martínez Rivas

No fueron invitados los que pensaron merecerlo y mucho menos aquellos que lo desearon en lo más profundo. Desde la reticencia los convidados fueron otros. Alfredo Jarry en su papel de Ubu Roi, escoltó a Tristouse Ballerinette, quien suspiró tierna y melancólica por Joaquin. La *nuoveau officialite* "incomprensiblemente" se quedó oliendo el dedo, incluyendo al de moda Bette Noir, incómodo desde el paraninfo de su universidad de papier-mché. Carlos Ernesto, olvidado a huevo pues, ejercita su festejo decadente y vigoroso, que trata de gatos y tragedias de calendas griegas y de Jessicas y los Clásicos perdiéndose y de repente un bolígrafo vulgar y eficiente raya fuerte sobre el lomo elástico de un cuaderno, o de un libretita, de aquellas para mensajes y memorandums autoadheribles, y Allí: el boceto, la vignette incisa y precisa (como los versos excepto que distinto). El Dr. Faustrol, a pesar de su fijación con la Forastera de Puerto Limón, controló la situación y la presión arterial del cumpleaños. Para algo sirvió la cosecha de patafísica, donde todas las soluciones siempre son imaginarias y el mundo consiste en nada más y nada menos que excepciones. Al final a través de las pestañas de los trasvestis se divisó, en capilla ardiente (La Biblioteca Inaccesible-Prohibida y destinada al nuevo Kristal Nach), el Cristo en éxtasis descendiendo sobre las gradas de Altamira, las manos talladas en la memoria, como en madera, la sangre in the best mind of our late generations, también a lo van der Weiden. "Comprensión del sufrimiento humano en las fisonomías; cada una, absorta en su individual estupor". Y en la fiesta del nuevo Filoctenes, entre la "música de negros", vaya contrariedad!, y las Medusas diversas, siempre dando las espaldas, siempre mirando el mar de piedra, se lee del centro mismo de LIS. Venga para acá Joven Tunante, la dama se queda aprisionada por las sesenta y nueve garras afiladas de la poesía. Son las 7 y las almenas no tardarán en salir en campo de gules, esta vez sin equivo-carne. Huele a pluma. A pluma quemada y tormenta. En la ventana Gloria trevi quiere que le metan la lengua en la orejita y que le salga por la otra orejita. A su



lado los graffiti invulnerables y nuevamente el reto de Zeuxis y Timanthis. Nadie, claro, corra esta cortina hasta que sea demasiado tarde.

RQA



BODAS DE SANGRE LA COMEDIA BAILETE DEL AÑO

Anunciada como "el proyecto más ambicioso del teatro nacional" y como "el montaje teatral más grandioso y el mejor del año", desde antes de su estreno, y bajo los auspicios y cuidados de la mismísima dirección superior de cultura, "Bodas de Sangre" (1933), original de Federico García Lorca, fue puesta en escena por un "super elenco" compuesto por 20 actores, 18 coristas y todo un entourage dirigido por Mario Pérez Calero. Recién egresado del Instituto de Dirección y Actuación Teatral de Moscú, Pérez Calero hizo su debut entre la usual salamería de los medios de comunicación masiva que vieron prácticamente todo lindo y precioso (y que sigan basando sus observaciones y "críticas" en la simpatía, el cariño y los aplausos del público) y los celos y la crítica ácida de sus "compañeros" en armas, que vieron prácticamente todo mal. Pérez Calero, en todo caso y hay que reconocerlo desde ahora, pasó su primera prueba. Su hiper adaptación de Lorca, a pesar de sus limitaciones ob-

vias, especialmente actorales y conceptuales, presenta no solo un espectáculo entretenido sino también algunos momentos de alta calidad plástica. De hecho son estos momentos de desarrollo visual de la trama los más ricos de la obra. Su manejo visual del espacio escénico, logrado en gran medida por la presencia abrumadora del fuerte elemento coreográfico de Alejandro Cuadra y en ciertos instantes por la más que demasiado minimalista escenografía de Luis Morales, estuvo bastante acertado. Lamentablemente contrapuesto a estos logros visuales está la rigidez de la mayoría de las actuaciones del elenco. Así, El "pujante elenco" de "artistas de larga experiencia" y "talentos de la nueva generación" resulto tenso, limitante y quizás estresado por ser su primera noche. En todo caso habrá que destacar la superación en la mayoría de los actores del "recitado" y la falta de dicción sonora. Fueron pocos los trabones y las improvisaciones no estuvieron del todo mal. De hecho esa noche estuvieron bien. Destacaron a mi manera de ver "Leonardo" y la "Criada" (Pilar Aguirre) (ambos en la primera mitad de la obra). El coro, compuesto por el mismo Ballet Macehual, resultó extremadamente ineficiente por su falta de correcta vocalización. El Coro Nacional hubiera hecho indudablemente un mejor papel. La Luna por su lado (Bourouki) estuvo bien en su diálogo con La Muerte (Amarilis), efectos de sonido incluidos. Los bailarines, a como hemos dicho antes fueron el sostén de la pieza misma. De hecho el exceso de coreografías, algunas medio deja vu, dió un carácter plenamente danzario y folklórico a las "Bodas" de Calero. Entre los momentos coreográficos más acertados estuvieron la escena de los "árboles" (alucinante y surrealista) y la penúltima escena cuando el cuerpo de baile traza una cruz de luces. Lamentablemente esta escena no se colocó al final perdiendo su efecto de climax visual y dramático. Mas bien se introduce para finalizar una poco lograda escena de diálogo-confrontación entre las "mujeres fuertes" de esta tragi-comedia. La música y musicalización estuvieron bastante acertadas. Las computers de Cansino, una vez más, demostraron un trabajo profesional, si bien falto de pasión. El trozo del Padrino resultó totalmente innecesario. Para finalizar habrá que decir que sorprendió la transforma-

ción, por parte de director Perez Calero, de una Tragedia hecha y derecha como las "Bodas de Sangre" de García Lorca en la divertida Comedia-Bailete de la noche de estreno. La adaptación "segoviana" de Bodas de Sangre fue en su gran mayoría una comedia hilarante y ligera. Cuando al fin se deciden a tratar la tragedia como tal es muy tarde y el "grito" del anti climax lo que termina dando, por lo menos esa primera noche, es risa. Pero aun con todo y estando lejos de lo "anunciado con bombos y platillos", la puesta en escena de las Bodas de Perez Calero, es sin lugar a dudas uno de los mas logrados esfuerzos teatrales en lo que va de "gobierno y concertación democrática". A la hora de evaluar sus logros si, no habrá que olvidar que la "nicaraguización" de Bodas de Sangre, contó con el pleno apoyo tanto de las autoridades del Teatro, como de las del IC y de las empresas privadas "patrocinadoras" de la Kool-tura nicaraguense, situación, que estamos claros, no es la de la gran mayoría de grupos teatrales de nuestra provincia. Hasta el tema de la producción vino a "dar en el clavo". Ahora todos, hasta los artistas dicen No a la violencia y Si a la paz. Lamentablemente son muy pocos los que se preocupan y dicen No a la injusticia.

F.P.



DE OBSESIONES Y DE CIEGOS

"Yo digo: qué buscan en el cielo todos estos ciegos?"
Los Ciegos (Ch.Baudelaire)

Una respuesta a la pregunta del poeta es posible vislumbrarla a través de la mirada a las "Obsesiones" de Juan Rivas Alfaro. Tercera exhibición personal del artista, consta de una "serie" de 18 dibujos, cuya temática gira, dentro de un espacio pictórico de ambigua lectura, y de equilibrada contraposición entre abstracción colorística y figuración, alrededor de los "quehaceres" y "deshaceres" de la "enigmática" y "malévola" figura del ciego.

Sorprenden estas cosas de las Obsesiones de Juan Rivas. Primero el nombre mismo de la muestra. "Obsesiones de Ciego", título originado, no solo, de la fusión de dos poemas del citado Charles

Baudelaire ("Ciegos" y "Obsesion" de "Las Flores del Mal") sino también, y hay que puntualizarlo, en toda una problemática interna y externa confrontada por el artista de manera obsesiva. "Obsesiones de Ciego" (extrapolación permitida): Título no casual para una exposición de dibujos como la presente. Contradictorio quizás, pero no, pues el proceso mismo de dibujar adquiere esta vez, a como lo sugiere Derrida, "tacto de ciego". Y escuchemos de nuevo a Baudelaire: "Todos los dibujantes buenos y verdaderos dibujan a partir de la imagen inscrita en su cerebro, y no a partir de la naturaleza". Ceguera ante una realidad "natural". La mirada enclaustrada, mirando desde adentro y hacia adentro, hacia la memoria táctica misma. Cuando él habla de la memoria del dibujante habla de la ceguera de su mano. El proceso de creación entendido a partir de la retrospectiva y confrontación interior. La imagen inscrita en el cerebro de Juan Rivas coincide aleatoriamente con las imágenes de los dos poemas de Baudelaire.

Los poemas hablan de la oscuridad, de las tinieblas y al fin de la luz. Temática que en las obras de Juan Rivas se vuelve obsesiva. La contradicción como base de la existencia. Estamos, evidentemente, ante una muestra de dibujos de carácter conceptual, casi podríamos decir que la lectura de cada una de las obras permite, y esto sucede de repente y con determinado arreglo o secuencia, una lectura de símbolos y signos global a la vez que particular. Una lectura con varias direcciones posibles, pero si marcada por la perturbante presencia de los ciegos en un espacio abstracto pero óptico. Solos y en masa los ciegos invaden la construcción del espacio racional y juegan con y a las contradicciones y dualidades ópticas y virtuales.

Todas estas Obsesiones de Rivas nos permiten ubicarnos en el aparentemente sobrio espacio cartesiano bajo la luz. Los puntos de partida bastante claros y ya reelaborados, son las corrientes surrealistas y metafísicas (pienso en De Chirico, en Carra y claro, en Morales), y también el Dada, por la presencia evidente, a pesar de lo controlado, del azar. La plantilla y la repetición como recurso que da unidad al perenne juego de dualidades y contradicciones. Arriba-Abajo/ Atras-Adelante/ Tierra-Cielo/ Luz y Sombra.

La visión es apocalíptica e incierta. Fiel reflejo de nuestra actual realidad. Cada

dibujo es un boquete, por el cual nuestra vista, establece la toma de posesión del espacio pictórico y geométrico. En él y solo en él ocurrirán las circunstancias. Juan Rivas sigue siendo, aun en estas nuevas rutas, un maravillado de la geometría. Un obseso de la perspectiva. Pariente de Ucello y su destino.

Las ventanas nos permiten un vistazo hacia una realidad difuminada y aparentemente confusa. Poco a poco, sí, la figura del ciego, y es significativo que esta sea la de un anciano aparentemente cansado y de bastón y traje, se comienza a apropiarse de todo nuestro horizonte pictórico. El ciego reclama y "construye" o "destruye" su lugar. Habrá que preguntarse que tipo de ciego es este personaje mítico que acá siempre nos da la espalda? Será el ciego sabio, guardador de las tradiciones y de los oráculos. El ciego Homérico de larga barba y tradición clásica, o será el "ciego" a lo Homero Simpson, que todos llevamos dentro? Será mas bien el ciego organizado e implacable de las pesadillas de un Sabato. No se sabe de cierto. Cada quien es dueño de su propio ciego.

Pero la realidad de un país en crisis debido justamente a la ceguera generalizada de sus "políticos" y "ciudadanos" no deja de ser un posible "Norte" a la hora de las interpretaciones. Juan Rivas en ese sentido, con esta propuesta alternativa se vuelve a pesar suyo un dibujante realista. La desolación inserta en esas "ventanas-bocados" son el telón de fondo de la realidad de la Nicaragua actual.

Llama la atención este nuevo rumbo "narrativo" (y tendre que aclarar que él mismo no lo considera así) de su obra, y llama la atención que el mismo se de precisamente a través del dibujo. Técnica poco apreciada y valorada en nuestro medio conservador y tradicionalista. Técnica, dicho sea de paso también, a través de la cual Rivas ha logrado sus mayores aciertos hasta la fecha.

Luego de haber obtenido el "ansiado" y "soñado" Peñalba con su cuadro al óleo sobre tela "El Arbol Azul", su "retorno", a lo "hijo prodigo al dibujo, es más que significativo. El "Peñalba", vástago natural de las "Dangerous Liasons" de Juan Rivas con la Pintura, fue un premio aséptico. Y habría que preguntarse, dado que el "Arbol" es, encierta manera, pieza "síntesis" en la trayectoria última de Rivas, que sacó el artista de la experiencia pictórica de los últimos cinco años, o más bien a que riesgos se vió enfrentado con

ella? A simple vista podríamos mas bien hablar de "logros" y triunfos, obtenidos a través de las distintas etapas de su obra pictórica. Conciderariamos la construcción del curriculum, los premios, las menciones, las críticas, la factibilidad de ventas y de que más podríamos hablar sino de "éxitos"? Pues bien, podríamos también hablar de una peligrosa tendencia a caer en el "simulacro pictórico", en el "Estilo" fundamentado y consecuente con la "tradiccion Inmediata" (lease Morales-Praxis) de la nueva generación. "Estilo" sobrio, aseptico, constreñido y neutral. "Estilo Eco-Geométrico", en el caso de los últimos quehaceres de Juan. Estilo frecuentado ya por otros en nuestra plástica, y por eso mismo común y de facil digestión, aceptacion y por supuesto comercialización. "Estilo", en todo caso y claro esta, perennizado por las maquinillas de sueños de nuestras galeriistas y por la necesidad económica y de "éxito", natural al artista mismo de la actualidad.

En el caso de Juan las circunstancias de una muy particular crisis lo llevaron por un tiempo a pulir los puntos de fuga de un callejón sin salida: hablo de la pintura perfectamente geométrica y ausente de sentimientos que pudimos ver construir durante los dos años anteriores. Aquella de la medicion precisa estructurando la purificada naturaleza muerta. "Naturaleza Muerta" que "mataba" de la risa a las amigas del 30%.

Ahora la cíclica confrontación. El salto hacia la libertad obtenida con el dibujo. Y aclaremos, dibujo y pintura a pesar de estar estrechamente vinculados en la obra de Juan Rivas, son realmente opuestos. El dibujo como medio de llegar a la pintura, en Rivas es un tipo de dibujo. Pero hay otro. Otro totalmente distinto y autónomo. Un dibujo mas azaroso y experimental. Y es a ese otro tipo de dibujo que pertenecen "Las Obsesiones" actuales.

Es el dibujo como medio de expiacion para obtener y desenmascarar la realidad a través de la libertad creadora. El dibujo como catarsis controlada. El dibujo "mixto" en contraposición a la pintura. Y seamos, en este caso teórico, anti ecológicos: arranquemos los arboles "podados" de Juan. Dejemos que entre la oscuridad, que crezcan las lianas. Al confrontar sus "Obsesiones" Juan Rivas comienza a liberarse. Ha vuelto al dibujo y al hacerlo rompe o mas bien inicia la necesaria ruptura con su pasado inmediato

y demasiado largo. Ahora Juan Rivas rechaza la costumbre, rompe con el vicio y se vuelve nuevamente ciego. Mira así, nuevamente con los dedos y con la imaginación. De allí estas "Obsesiones" aun marcadas por la sombra de sus arboles, pero ya brumosas por los vientos del cambio.

Creo que la principal "Obsesión" de Juan Rivas es escapar, ya sea a la ceguera generalizada e impetuosa, ya sea de la jaula perfecta y geométrica de la pintura, ya sea a la temida y drástica soledad, ya sea a la inevitable injusticia social. El plan está trazado, en el camino persisten aun las dudas, y la genesis formal que aun ubica y limita el porvenir. Quizas por eso Juan incurre, innecesariamente, en el "asuavizado" de su crudo descubrimiento. Pero incluso así, persiste la perturbación y lo inquisitivo de los dibujos. Me he preguntado que verá el público apático y cínico de nuestra nueva década en los dibujos de esta exposición?. Aca, ante ellos está un mundo de "Obsesiones" en donde lo que prevalece es el cuestionamiento ante la ceguera y la destruccion del individuo y su sociedad. No importa, pues, el velo unitario y ordenador con que tienta Juan a la "belleza". El velo ocultador de lo obvio, tan solo funciona parcialmente y en una primera lectura visual. Aqui ante nosotros: un espejo humeante, como el de Tezcatlipoca, espejo para ciegos, en un pais en donde pareciese no haber tuerτος. RQA



CATEDRA MARTINEZ RIVAS AL FIN VISTA Y ESCUCHADA POR LAS MULTITUDES

Y sucedió porque la pusieron en televisión antes de la novela de las 9. Sino quien sabe. La cosa es que un especial de una hora, dirigido por Wilmor Lopez, cubrió de manera rapida el span de las últimas cuatro cátedras del poeta Martínez Rivas. Así, de repente y como por arte de magia, la generalmente mediocre e insulsa programación del canal 6, se iluminó y alcanzó las alturas de la Grecia Atica de Péricles, de la Roma de Horacio y de Augusto y del Toledo alucinado del Theotocopulos. Y así, por las gracias de la tecnología, muchos vieron lo que ja-

mas hubieran visto. Ir a las cátedras, al Performance que son las cátedras, es una experiencia única y quasi mística. Organizadas por la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, estas citas con la inteligencia y la erudicción provocadora son para pocos. Pero porque esto. Porque jamas hemos visto a una sola autoridad cultural del panorama oficial en una de las conferencias de Martínez Rivas? Porque jamas a la nomenclatura intelectual? Porque jamas a la generación en ciernes? Evidentemente el "boicot silencioso" pero denso impuesto a CMR y su obra y la general apatia y estulticie de nuestro público "selecto" ha dado resultados. Y de más está decir que el mismo poeta abona sus soledades estóicas. Alla ellos, si, que mezquinan sus oidos a la luz. Pero ahora la tele nos receta una valiosos fragmentos, que como fragmentos de vasija Atica, nos permiten vislumbrar la riqueza extraña del todo. Habrá que señalar que Wilmor Lopez, quien ha estado vinculado estrechamente a la cultura popular nicaraguense desde hace mas de 10 años (sin pedir ni recibir el merecido reconocimiento), ha realizado un magnífico trabajo de edición e "iluminación" en esta parcial presentación de las "Cátedras". Bueno también para el INSSBI, quien ha comenzado a figurar en el ámbito del patrocinio de la cultura. Hemos visto ya tres programas especiales en televisión (incluyendo el dedicado a Jose Luis Cuevas), varios certámenes de pintura joven e infantil, concursos de poesía y ademas la constante preocupación de acercarse a los propios medios de comunicación. Ojala que este apoyo brindado a la cultura, por parte de esta institución, cubra a todos los proyectos de valor y calidad, y no solo a los proyectos oficialistas.

F.Pico



RESURGE EL FENIX DEL ROCK EN NICARAGUA

La verdad es que jamas habia muerto. Tan solo hibernaba. Pero ahora una nueva oleada de distorción y placer ha invadido el cacumen de los chavos y chavitas de la onda man. Es la nueva generación del Rock, los headbangers provinciales. Distinta a la primera, aun no

imatada, pero igual de intensa y emo-
 a. Aquí en los 60s surgió el primer mo-
 vimiento rockero de Nicaragua. Entonces
 eso. Un movimiento. Una manera de
 a. Era la Roosevelt, la Quince, la Tor-
 ja Morada, el Happening, el Oráculo
 los Cesares y fundamentalmente
 grupos y conciertos. Grupos excel-
 s como La Dulce Zona Purpura, los
 Anna, Fe en Acero y Cuero, El Sexto
 ntido, Los Hellers, Los Hellions, El
 o la Cuchara, Banda de Río Sangre,
 s Amigos del Orgasmo y de Lo Aje-
 , etc etc. Y habrá que sumarle a ellos
 puntales mismos del movimiento, es
 ir las radios. Entonces estaban varias
 llos rockeras. La Vanguardia, La Nue-
 Sensación, La Juvenil (sos del poder?
 i Jodio) y la Pantera de la Juventud.
 s sumos sacerdotes de la onda tampo-
 faltaron. Quién no recuerda a los pa-
 ligmas de la onda nacional. La Rapa
 apaciolli), Chicho Ruiz, Cesar Estrada,
 rnel Berrios, Nardo y Cardo, el Chele
 dardo y claro las infaltables. sensua-
 , excitables y siempre mojadas grus-
 s, sacerdotizas del "fri lov groder".
 ora, en la euforia del resurgimiento oi-
 s hablar de "historia del rock" y es la-
 entable el lagunero de esas historias.
 á si hubo rock y si fue un rock nacional
 ra raíces y toda la onda. Un Rock de
 lidad y gran versatilidad. Todos y cada
 o de los grupos que menciono hicie-
 n rock propio y en español. Se acuer-
 n de la Jurumba?. o de la
 s aparición de los 60.000 animales?, o
 Tina?, o de Adonde va Caperucita Ro-
 . Y entonces? kiubo Nicolas? Hoy na-
 uevamente el rock bajo otras
 nderas y circunstancias. Dije antes
 e en los 60s fue un movimiento, ahora
 lo es. Quizas con el tiempo se vuelva
 conformar. Ya tienen sus grupos de
 ck: Habeas Corpus, Clave 90, Necro-
 y Rigor Mortis. Grupos universitarios,
 e parecen universitarios y para los
 ales la música rock es, por el momen-
 lamentablemente es un hobby. Pasa-
 mpo sano y esta bien. Tambien esta el
 o Ramses, que tendrá que buscar que
 er para sonar mejor. Un grupo se
 elve cada día más indispensable en
 te caso de Cesar Torres. Tambien existi-
 ahora, y esto es básico para la consti-
 sión de una "nación", una radio de
 ck, hablamos de la Pirata y tambien
 otras radios y estaciones de tv tienen
 s programas de Rock y Militancia (El
 preso Imaginario-Radio Universidad,
 Onda Barbara-Canal 4, y quizas si
 os es Grande los Caminos del Rock
 oximamente). Y lamentablemente,
 mbien tendrá la nueva remesa de dru-

gies que enfrentar la doble moral del la
 nicaragua neo-liberal. Ya comenzaron a
 aparecer los artículos "preventivos" (La
 Prensa/ Oct 13-1993) en contra del men-
 saje "desviado" del Rock, ya comenzaron
 también a aparecer las películas denigra-
 tivas en contra del Rock (estas son pasa-
 das a nuestros jóvenes en los colegios
 religiosos de la capital), y ya comenzaron
 también las primeras piras de música
 diabólica y pecadora. A la recherche,
 pues, caballeros y damas de la noche
 perdida, No Me Digas Nada y chivisísima
 con la paranoia inducida.
 A.G.



**"CONTEMPORARY CENTRAL
 AMERICAN ART" EN GALERÍA
 JOSEFINA.**

Se trata por supuesto de la presentación
 del "famoso", más por el alboroto local
 que por otra cosa, libro de "Arte Contem-
 poráneo de Centro América" editado por
 Galería Trios de Honduras. Aquí, se pre-
 sentó en Galería Josefina. El evento estu-
 vo full, pero claro en esa diminuta
 galería siempre se estaba full. El toque
 gracioso de la noche lo puso la mediocri-
 dad criolla. Josefín prestó cuadros a Ju-
 lie, para adornar la noche y sin aclarar la
 estrategia. Julie al darse cuenta del "exi-
 to" de Josefín, mandaselos a quitar in-
 mediatamismo. Los pintores quedan a
 beberse unos tragitos. Por otra parte Jo-
 sefin no aprovecho el escandalito que el
 libro había levantado al generar una car-
 ta de condena a JEA y por debajera a la
 libertad de expresión. Carta firmada por
 varios artistas, galeriistas y criticas de ar-
 te y que a su vez fue rebatida por otra
 carta que trató de Palos de Ciegos y de
 Bruegel. En fin, la noche fue una noche
 de sociedad mas, de hecho una de las
 últimas en ese local. Ahora Josefín se
 traslada a donde estaba antes de trasla-
 darse adonde ya no está. La concurren-
 cia por otra parte "camp" en al menos
 1/4. Encabezó la fiera de la Silvia, la Jefa,
 la Tania, Juan Rivas, La dueña de la Ga-
 lería Trios, agraciada y joven dama en-
 trando a una plena madurez, Juan José
 con sombrero y onda darky, la Tere, los
 cañeros de la "Presidencia" (que en de-
 terminado momento fueron expelidos
 por la gerente-propietaria de Galería Jo-
 sefine), etc. Despues todo mundo se per-

dio. JEA no llegó y tampoco los firman-
 tes a la primera condena. El libro grandote
 y flojo. Lástima el esfuerzo. Capítulos
 sin conexión alguna. Suerte de muestrario
 de curriculums y frasecitas sueltas.
 Nada conceptual acerca del area cen-
 troamericana y su arte. Queda pendiente
 ese texto tan necesario para nuestra his-
 toriografía. Ni siquiera el texto introductorio
 pasa de ser una salida de baño raída.
 Catalogote caro. El mismo "metodo" uti-
 lizado para seleccionar a los artistas, al
 menos nacionales, rayó en la más crasa
 falta de seriedad. Y eso dichó sin inten-
 ción de perjudicar a los pobres "escogi-
 dos". Con respecto a la impresión: fallón.
 Vuelvala a hacer! diria Silvio Bonilla.

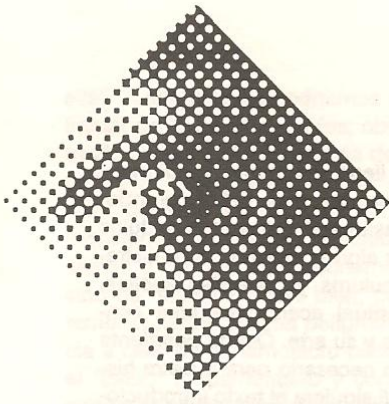
T.C.



**PROXIMA EXHIBICION DE ALFREDO
 CABALLERO EN EL MUSEO
 CORTAZAR**

Finalmente, tras realizar más caídas que
 Cristo, Alfredo Caballero llega a Home.
 La última caída fue en Galería Praxis, en
 donde le rechazaron una propuesta de
 exposición personal, arguyendo que las
 pinturas estaban "mal encuadradas" y
 "polvosas". No solo le dijeron eso, ade-
 mas lo escribieron. Ahora una de las
 obras del pintor y artista multimedia ocupa
 la "divertida" misiva de nuestra primi-
 tiva directiva. Las creadoras de esa joya
 epistemológica son por supuesto el duo
 de las "faldas bien puestas". Caballero,
 quien recientemente expuso en la mues-
 tra colectiva de ArteFacto y quien trabaja
 tanto las artes plásticas, como las escéni-
 cas y musicales, recibió bastante cober-
 tura de los medios por sus poco
 ortodoxas piezas "religiosas". Ahora pre-
 para una muestra consistente tanto en
 trabajos pictóricos, como en trabajos
 más experimentales y abiertos. De esta
 manera el Museo Cortazar sigue apoyan-
 do a los artistas jóvenes y a las corrientes
 más experimentales y riesgosas. Lamen-
 tablemente el seguimiento dado por los
 medios a estos tipos de actividades es
 mínimo. Todo es word of mouth.

F.C.L.



RIMBAUD ENTRE NOSOTROS

Da ganas de empezar esta nota con los versos de Beltrán, y porque no: ("Mas no todo aquel que dice

!Rimbaud, Rimbaud!
se salvará...")

Versos ciertísimos del brevísimo poema "Una Temporada en el Chiquero" y citados al final de la acertada y valiosa "Nota Al Pie Del Santo Niño Infernal", de Julio Valle-Castillo. La misma precede a esta otra joya, que nos entrega ahora la Editorial Nueva Nicaragua, "Rimbaud entre Nosotros". Recopilación de textos y ensayos acerca de Rimbaud por un lado y Traducciones y recreaciones de Rimbaud por el otro. "Mazo de Cartas Marcadas" y "Hojas de Carnet Del Condenado". Valle-Castillo con su típica erudicción nos lleva a través del bosque marcado por la presencia del *enfant terrible*. Como siempre Darío, el infaltable, el atento a todas las sonoridades extrañas, fue el primero en llamarnos la atención acerca de Rimbaud. Lo hace en un texto dedicado a Lautremont otro raro. Dice Darío refiriéndose a los Cantos del Conde: "producción suya la más rara de todas sino existieran antes los poemas de Rimbaud." Alusión "valorativa y madrugadora" a como lo señala Valle Castillo. Nuestro poeta estaba atento a su contemporaneidad y el cumiche de los "malditos" lo raya y lo perturba. Así a pesar de siempre permanecer más modernista que moderno, Rubén Darío siempre supo estar atento a los nuevos vientos que surcaban las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo veinte. Rimbaud y su teoría y poesía de las correspondencias llama la atención de Darío y los modernistas y lo hace también con su contraparte española de las denominadas Generación del 98 y Generación del 27. Los vanguardistas granadinos de la provincia también llegan a Rimbaud para quedar marcados de "una manera indeleble". Lo hacen a través del vaso comunicante establecido por Darío. "El fue quien nos llevó a la presencia de esos dos atormentados que custodian, como mendigos pisoteados por la multitud ignara, las puertas de la poesía nueva: El Conde Lautremont y Arturo

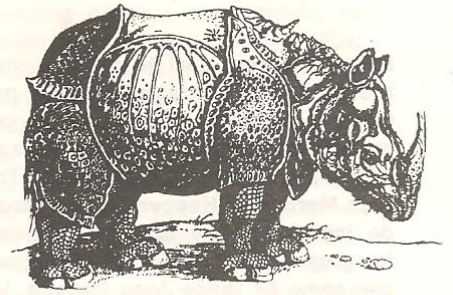
Rimbaud." nos dice Cuadra en sus "Torres de Dios". Las notas acerca de interiorización del "personaje" Rimbaud por parte del extraordinario Manolo Cuadra, son suficientes para buscar el libro. Manolo construye junto a Rimbaud el nuevo Yo. El "Otro" posmoderno y camaleónico. Las Iluminaciones encendieron el cerebro de los del otro lado. Breton vendría evidentemente a las Américas. Lo poseé Rimbaud y una cinta alrededor de una bomba, le causan orgasmos y cosquillas. "Rimbaud Santo y Señá de la Poesía Hiaspanoamericana" esa es la resultante del surrealismo en America. La Generación del 40 en Nicaragua, evade el surrealismo y evade a la vanguardia, no así a Rimbaud, especialmente es este el caso de CMR. Quien es realmente el único par de Rimbaud. No el Rimbaud Nicaragüense. "El vidente, el Neo-Vidente: visionario y crítico. Subversivo de los ordenes humanos y divinos". Las palabras son del propio Valle-Castillo. Es Martínez Rivas quien verdaderamente asume a Rimbaud a plenitud. Su ausencia justificada de esta antología lo hacen más digno del homenaje. Entre los presentes a la misa de "cuerpo presente" están: Rubén Darío, Cardoza y Aragón, Cajina-Vega, Manolo Cuadra, Mejía Sánchez, Jaime Labastida, Cintio Vitier, Coronel Urtecho y Pablo Antonio Cuadra, Luis Cernuda, Nicanor Parra y Jorge Guillen. Tras llegar al libro y descifrar sus claves uno está seguro que "Rimbaud sigue siendo rebelión y revelación, los dos relámpagos que han sacudido la conciencia de este siglo, e iluminan la proximidad del siglo XXI" como lo certifica el gusto y antojo de J.V.C.

F.P.



EXPOSICIÓN "FLOR Y CANTO" EN EL CENTRO CULTURAL MANAGUA O COMO LAS BODEGAS DE PRAXIS CAMINARON HACIA LAS RUINAS.

Dentro del Primer Festival Cultural "Flor y Canto" y en saludo al 48 aniversario de las Naciones Unidas y en el año Internacional de las Poblaciones Indígenas, el Centro Cultural Managua (CCN) en "coordinación" con Galería Praxis presentó la exposición de artes Plásticas "Flor y.....". Lastimosamente, a pesar de haber sido presentada por la Ministra de Cultura, como parte de "Nuestra Pinacoteca Nicaragüense", y de ofrecer "una visión muy completa de su evolución en influencias de nuestro arte pictórico" (?), además de ser "Una muestra significativa



NOTA DE LA TICHA

En este juguete teatral se utiliza la misma técnica lingüística propuesta por Joaquín Pasos y José Coronel Urtecho cuando escribieron la "Chinfonía Burguesa", me refiero a la rima en serie o lo que ellos denominaron "lenguaje Chinfónico". Esta manera de expresarse es muy del agrado de nuestro pueblo, podría afirmarse que es una creación espontánea, sin ninguna pretensión literaria utilizada más bien para dar rienda suelta a su socarronería. Poseo una recopilación abundante de estas expresiones y que además son empleadas con mucha frecuencia en las rimas de las canciones anónimas pertenecientes a la picaresca nacional, de las que igualmente tengo recogidas una buena muestra, para publicarse cuando obtengan un seguro patrocinio.



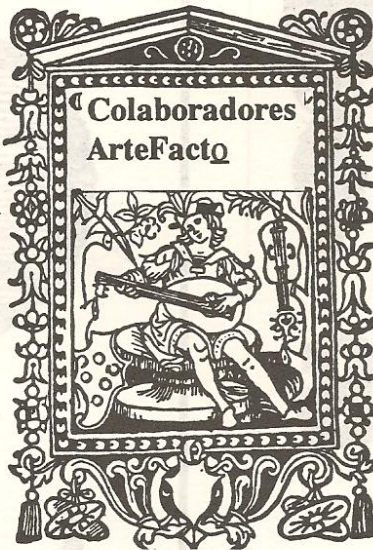
Notas: El Güegüense

1. "Nicaragua: A country to be Discovered", Inturismo
2. Daniel Brington, *The Güegüense: A Comedy-Ballet in the Nahuatl-Spanish Dialect of Nicaragua*, Ams Press New York 1969
3. Juan José Arram, *Historia del Teatro Hispanoamericano*, Ediciones de Andrea, México 1967, p. 9.
- 4-10. Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España*
11. Alejo Carpentier, "The Latin American Novel", *The New Left Review*, No 154, Nov. Dic. 1985, p. 107
12. Alan Bolt, "La Conciencia no se transmite de manera mágica", *Pensamiento Propio*, No 33, Mayo-Junio 1986.
13. Eduardo Galeano, *Las Venas Abiertas de América Latina*.

y de calidad", la exposición de la noche del 18 no pasó de ser una muestra irregular y mediocre de la plástica nacional. De hecho mas del 50 % de las obras provenian de las bodegas de la galería Praxis. Obras que se han ido quedando allí, por diversas razones y no precisamente para montar un saludo a las Naciones Unidas. Realmente la falta de seriedad en cuanto a organización es alarmante. NEEEL..... decia el texto de la ministra cuando leído de arriba para abajo. Y NEEEL

tambien decia este simulacro de exposición Plástica. La comilona estuvo en su punto. De nuevo los pintores se aglomeraron alrededor de las mesas de las "bocas". Algun plástico excéntrico al que probablemente no invitaron a participar, lo hizo con una "acción plástica" que afectó a todos los presentes: Coleccionó cientos y miles de zancudos de la costa de Lago y justo antes de que ña Gladys tratara de alcanzar las alturas de su tarima, los soltó en las salas de las X-ruinas del Gran Hotel. Fue definitivamente lo Máximo de la "Exposición". Todos se fueron picados. No se sabe si de los "riela-zos" o por los zancudos.

M.T.



Raúl Quintanilla Armijo
Editor Revista ArteFacto

David Ocón
Pintor Nicaraguense

Abdelali Dahrouch
Artista Plástico Marroquí, residente
en Nueva York

Carlos Martínez Rivas
Poeta Nicaraguense

Collen Kattau
Música e Investigadora
Estadunidense

Juan Chow
Poeta Nicaraguense

Vilma Duarte
Periodista Nicaraguense

Porfirio García
Arquitecto, Catedrático,
Crítico y Artista Nicaraguense

Octavio Robledo
Poeta y Dramaturgo
Nicaraguense

Carlos Blas Galindo
Crítico y Artista Mexicano
Jurado XII CNAPIásticas

Jacinta Escudos
Escritora Salvadoreña

Carlos Castillo
Artista Plástico Nicaraguense
residente en París

Wilfried Wiegand
Investigador Alemán

Juan Jose Robles
Artista Plástico Nicaraguense
residente en Nueva York

Imagen
Grupo de Poetas Jovenes
Imposibles y Nicaraguenses

Gioconda Belli
Poeta Nicaraguense

Facto

ArteFacto

Nombre

Dirección

Ciudad

Tel

País

Giro postal

Cheque

Valor: \$

A partir del número:

Suscripción

Números:

Ejemplares anteriores

Arte

SUSCRIPCIÓN

1 año 4 números / 1 year 4 issues

Apartado Postal: 6128

ArteFacto

Suscripción Nacional: US\$25.00

Suscripción Internacional US\$ 50.00

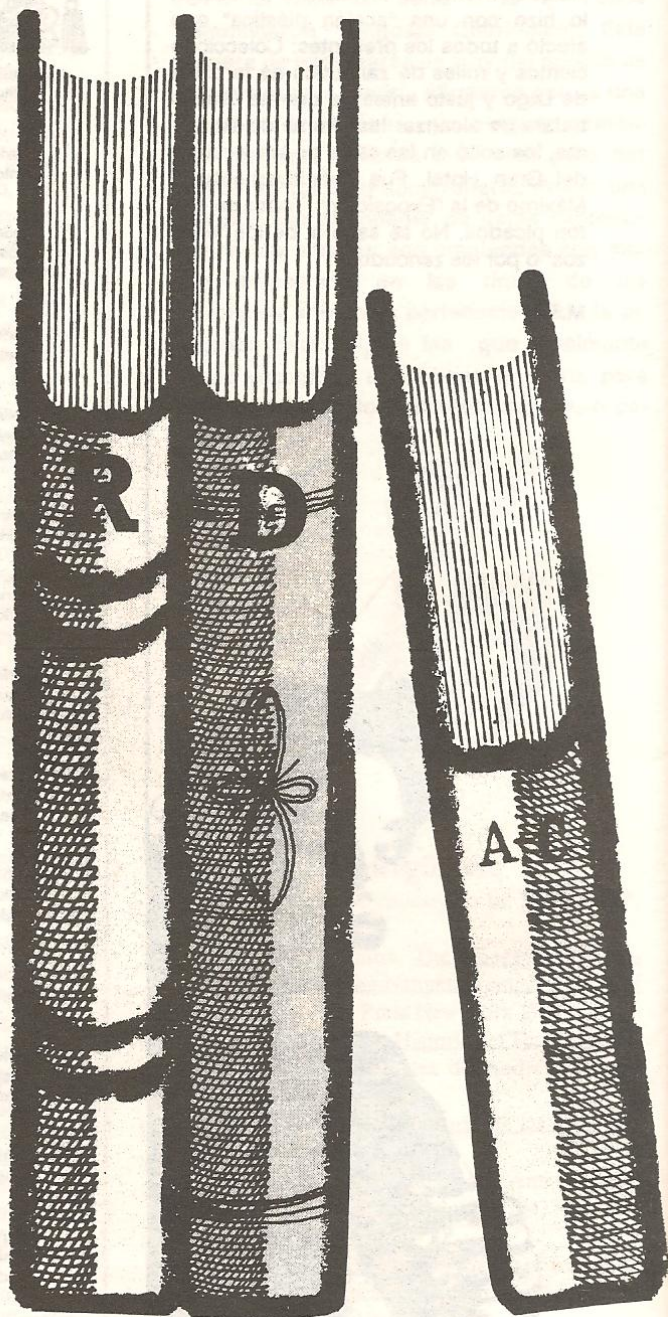
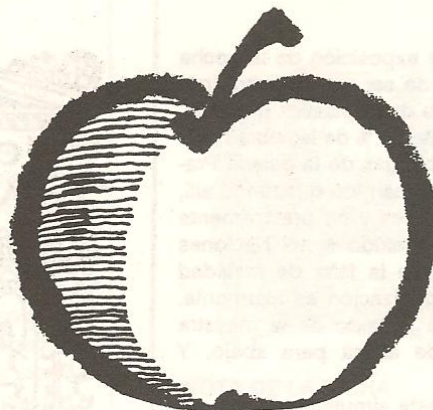
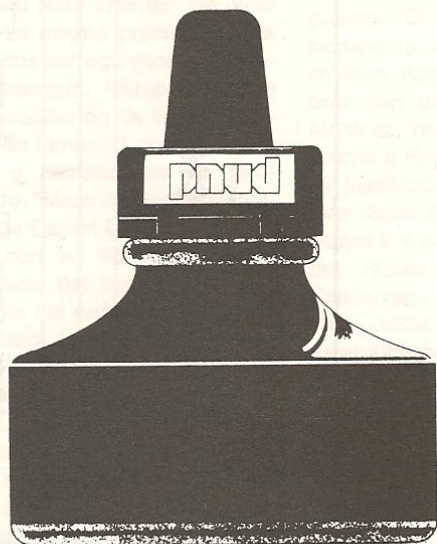
40

ANIVERSARIO



LIS

Carlos Martínez Rivas



MED

POR UNA CULTURA LITERARIA NICARAGUENSE



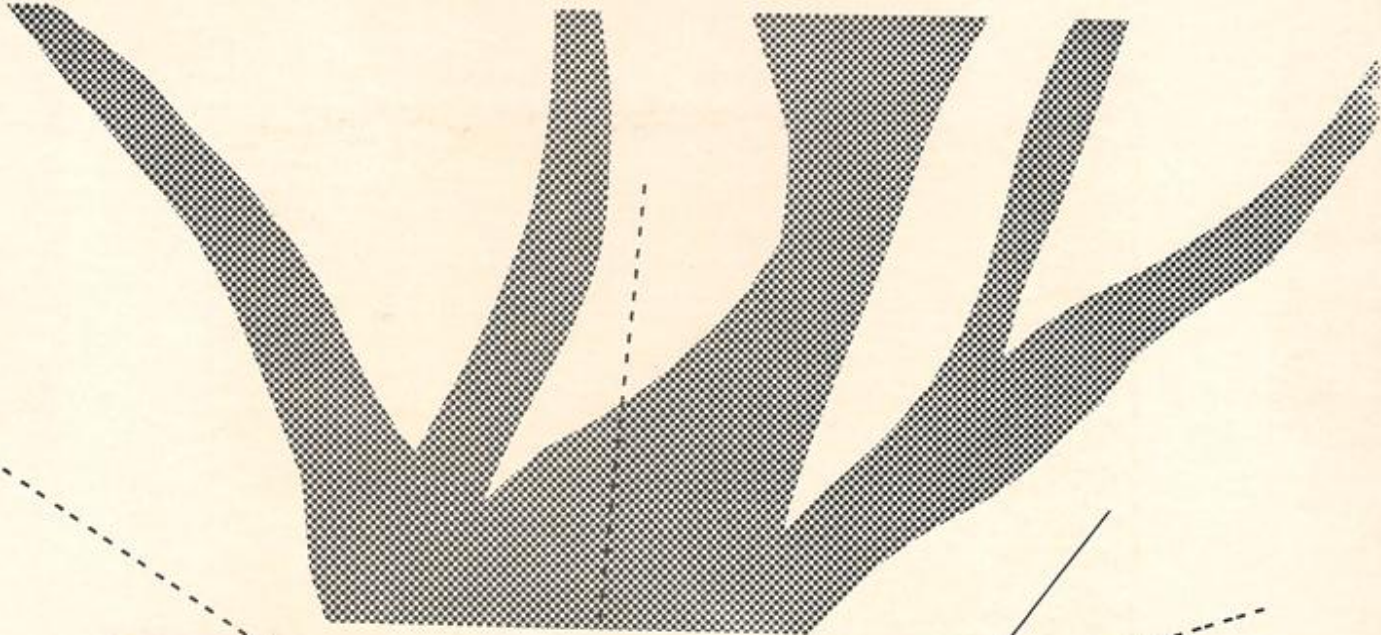
Instituto Nicaragüense
de Seguridad Social
y Bienestar



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



Sociedad de las Artes



Martirio de San Sebastián. Anónimo
Valenciano. Escuela Hermanos Serra

Atado al leño el lívido desnudo,
con tentas en el tronco flechas vueltas
en el cercaj había del verdugo.

Museo del Prado,
Madrid, 1948.

cmr.



Carlos Martínez Rivas

fin...

EN CONMEMORACION DEL 48 ANIVERSARIO DE LAS NACIONES UNIDAS



1993

AÑO INTERNACIONAL

POR EL DESARROLLO INTEGRAL DE LAS COMUNIDADES INDIGENAS

pnud

