

IMAGENES DE LA EXPOSICION DE LA HABANA

ENRIQUE LIHN

Es posible que continúe abierta la exposición de La Habana 1967, vale la pena verla un par de veces si se quiere mantener el contacto con la experiencia de las formas vivas, tal como se viene realizando en Iberoamérica, y a un nivel en que, como ahora es preciso que así ocurra, esa experiencia se articula, en el mejor de los casos simultáneamente, con la que se efectúa en los grandes centros de investigación artística mundiales.

¿No es en el campo de la creación poética donde se está respondiendo al horror de la gran amenaza con una coral de alarma, una unidad de propósitos, una misma actitud ideológica, sistemas análogos de señales?

Renuncio al voluntarismo posible de este punto de vista que peligra con hundirse en la retórica de la subjetividad. Sea como fuere, la impresión que se recibe del conjunto heterogéneo de estilos —salvo en los contados casos en que el jurado de selección dejó pasar algunos repentinos que no son sino el producto de una falla de sincronización antes endémica con las corrientes artísticas internacionales— esa impresión, repito, desalentaría a los viejos partidarios de una voluntad de arte y de estilo propios, de cuño americano, incontaminado por las personalidades, escuelas o corrientes de arte foráneas. Se diría que este gesto de afirmación que uno tiende a imaginarse como un puñetazo discriminatorio y vagamente impotente, asestado a la cubierta de un mostrador, pertenece sociológicamente al pasado. Quienes verdaderamente nos expresaron como provincias del mundo estaban hablando pues en un "lenguaje universal"; y, desde luego, no se rehusaron a aprenderlo donde quiera que fuese; mientras que un poco de indiscrета perspectiva histórica abruma, a fuerza de lejanía y de anacronismo, a los pobres exégetas de aquellos, que creyeron a pie y juntillas en el genio autonómico de la Argentina, del Perú, de México o de las Antillas.

Luego, se está viendo que el problema de los países

subdesarrollados es uno de los elementos fundamentales de una tragedia que se desarrolla en el centro de la escena, epopeya mejor dicho, que se ha sustituido al drama provinciano de la frustración. No se padece ya subdesarrolladamente el subdesarrollo: se lo combate poniéndolo todo en juego con un "estilo" nuevo, de gran aliento con el que viene, diría yo, a articularse, sirviéndole de alguna manera de contexto, lo que Iberoamérica ha producido a escala mundial como testimonio de su presencia histórica.

Hasta aquí una digresión preliminar un poco rimbombante: mi propósito era simplemente el de aproximar hechos que se corresponden sin que necesariamente se expliquen unos a otros. Relación hasta podría decirse, para dejar a la ciencia lo que es de la ciencia, de simpatía.

Me explico como podría hacerlo un titular de periódicos: 103 grabadores iberoamericanos han enviado este año sus trabajos al concurso de grabados que organiza la Casa de las Américas; los 27 artistas que exhiben son, en general, profesionales de rigurosa formación antiacadémica, ligados directa o indirectamente a las vanguardias artísticas internacionales.

Aunque las bases del concurso no lo digan, se sabe ya en qué sentido entiende la Casa la relación arte-revolución. Con plena conciencia, diría yo, de la "importancia del arte", en el terreno del arte, por encima de toda otra consideración; conciencia a la vez de que la "verdad" artística, expresable sólo en el lenguaje de las obras, imposible de extraer de ellas bajo la especie de mensajes claros y distintos que las expliquen, esa verdad es también, en muchos casos, una forma de expresar la intolerable situación en que el hombre ha puesto al hombre en la época de la paranoia neocolonialista.

Evidentemente por ejemplo —y esto no implica una comunidad de puntos de vista que viene a confirmarse en los encuentros cubanos?— la preocupación

exclusiva del jurado fue la de premiar la calidad de una obra: "Nos interesaba —declaró el jurado chileno Eduardo Bonati— el artista que había madurado con un lenguaje personal, que posea la capacidad de plasmar el contenido de su mundo con profundidad formal y que su depuración técnica corresponda a un nivel profesional". Y para José Gamarras —jurado uruguayo— lo que importa es una gráfica que "ofrezca nuevos planteamientos formales".

La nomenclatura técnico-formalista es de uso corriente entre los artistas, y yo diría que hasta un argot cómodo para entenderse entre ellos; pero, cuando se trate de Gamarras y Bonatis, ese lenguaje de especialistas supone, al mismo tiempo que una minuciosa familiaridad con el oficio, una determinada actitud u orientación de su "filosofía del arte" que no se puede confundir, en modo alguno, con el eclecticismo y el tecnicismo de los amateurs o el culturalismo de los historiadores del arte para los cuales podría no ser una necesidad vital el problema del valor de las obras concretas: este hervidero de la vida inmediata de la obra para la que no se dispone de una perspectiva histórica en que situarla.

A este tipo de evaluación estética, que emplea el lenguaje de taller con otras connotaciones —y trataré luego de explicarme—, corresponde la unanimidad con que se concedió el Gran Premio al joven grabador chileno Ernesto Fontecilla, por una obra cuya depuración técnica "o cuyo ofrecimiento de "nuevos planteamientos formales" son las particularidades de una experiencia expresiva y comunicativa, viva de las formas, que, consiguientemente nada tiene que ver ni con la experimentación por la experimentación ni con el virtuosismo formal, los que han caído definitivamente en descrédito como cualidades adventicias, luego superfluas del lenguaje artístico. (Más aún como las señales que permiten detectar la inautenticidad sustancial de este lenguaje, que al experimentar gratuitamente no hace más que manipu-

lar a ciegas en el laboratorio, y al "hacer dibujos" con los conocimientos aprendidos no hace más que disociar las formas de sus funciones significativas, esto es, inutilizarlos).

La apelación permanente de que es objeto la técnica, especie de leit-motiv o muletilla de los artistas-críticos de vanguardia, debe entenderse quizá en el sentido de que todo el esfuerzo del artista debe tender a propiarse en cada caso, resolver una situación nueva —como ocurre en una existencia libre, no coartada por formas rígidas de vida— frente a la cual a cada repetición mecánica de lo aprendido corresponde un fracaso de la expresión. Técnica es lo contrario de operación mecánica puramente objetiva y cuantitativa, y diríase que se ha sustituido a la noción acaso más inerte o indeterminada de naturaleza, en una coyuntura histórica en que se vuelve — como en toda época crítica — a la fuente de la imagen o de la idea, contra las convenciones artística e intelectuales.

Pero me proponía señalar que los trabajos de Fontecilla —independientemente del absurdo problema de si son los mejores de una exposición en la que se cotejan y compiten obras de tendencias heterogéneas —acusar, desde el punto de vista de la elección estilística del autor y de la elección axiológica del jurado, una intención de articular la obra de arte a una experiencia del hombre en el mundo; se entiende: no como reflejo de objetividades — portadoras de un mensaje positivo, pero sí, indiscutiblemente, como un delirio fundado en lo real.

Lo que "dice" Fontecilla, y no sólo expresamente en su "Homenaje al inventor de la bomba atómica" tiene infortunadamente más sentido histórico que lo que "dice", por ejemplo, encantadoramente, la grabadora argentina Carmen García con sus caligrafías —"Autoportrait" y "Here teh..."— que son también obras ejecutadas a "un buen nivel profesional".

En el grabador chileno —configurador de monstruos como aquellos que para Goya engendraba el sue-



Foto: CNC



ño de la razón — ¿no es "Homenaje al inventor de la Bomba Atómica" uno de "Los desastres de la guerra" que acaba de enjuiciar y "exhibir" el Tribunal Russell —el tormento expresionista de lo real vuelve a ponerse, y este es un fenómeno generalizado, a la orden del día; bien que los contextos de las realidades artística e histórica — permeables entre sí para el expresionismo — sean otros.

No sé si se pueda hablar de un resurgimiento de la litografía, una de las técnicas del grabado más alejadas de la línea y del plano de los expresionistas y la más ligada a lo que se conviene en llamar la época de la decadencia del grabado: el siglo XIX. En cualquier caso la litografía parece prestarse muy bien por su fluidez para sustituir a la estructura estable de una obra el "timing", "el acto de la forma misma" que, para

críticos modernos como Sergio Bettine es "lo que caracteriza la revolución de las artes modernas": esta exigencia a la que responden "la pintura de gesto o de acción, la arquitectura orgánica y la cinematografía".

Estoy tratando de no valorar estas imágenes de Fontecilla por las ideas que podrían atribuírsele al artista, las que evidentemente no influyen para nada en lo que atañe a la calidad de la obra. De modo que me voy a conformar con la persistente aunque pobre impresión de que se trata para él de hacer de la imagen un órgano del pánico que provoca la inminencia de una catástrofe colosal de la que el artista extrae la sustancia de un minucioso exorcismo.

Quizá me ayuden a explicarme, por contraposición, las litografías de la artista cubana Antonia Eiriz, no obstante se puedan integrar

con las de Fontecilla en una misma familia.

Lo que está claro, al menos en esta exposición, es la deflación creciente de los valores abstraccionistas, y la progresiva contaminación, en última instancia, del arte por la vida; como asimismo la evidencia de una imaginación artística moderna que trabaja como

podrían atribuírsele al artista, las que evidentemente no influyen para nada en lo que atañe a la calidad de la obra. De modo que me voy a conformar con la persistente aunque pobre impresión de que se trata para él de hacer de la imagen un órgano del pánico que provoca la inminencia de una catástrofe colosal de la que el artista extrae la sustancia de un minucioso exorcismo.

Quizá me ayuden a explicarme, por contraposición, las litografías de la artista cubana Antonia Eiriz, no obstante se puedan integrar con las de Fontecilla en una misma familia.

Lo que está claro, al menos en esta exposición, es la deflación creciente de los valores abstraccionistas, y la progresiva contaminación, en última instancia, del arte por la vida; como asimismo la evidencia de una imaginación artística moderna que trabaja como órgano de expresión de lo real y no como su antítesis. La fluidez de la técnica litográfica, esta especie de anonimato suyo como medio de expresión, podría decirse sin tradiciones culturales propias que restituirle, como en el caso de la calcografía y de la xilografía, parece haberse prestado mejor que el grabado en madera, al tenebrismo expresionista de Antonia Eiriz así como la expresión de determinadas realidades "absurdas" exigir el fonema, la destrucción de la gramática o el uso de los lugares comunes, de los idiotismos, etc. Antonia Eiriz consigue, mejor que muchos que se lo proponen insistentemente, hacer de la imagen una agresión, todo lo contrario de una dolorosa e intrincada "cosa mental".

Sus esperpentos, monigotes o monicacos, tienen algo de esa vitalidad que no recuerdo quién explicaba como la propiedad de los personajes de Jarry por el hecho de que éstos eran, ante todo, ideas. Este es un arte que, en el grado en que se encuentra de elementalidad y sinceridad, podría desafiar el peligro del argumento, el temor enfermizo a la "literatura", uno de los traumas del arte contemporáneo que se viene, por lo demás, desgastando desde sus orígenes con el abuso del "rechazo de toda referencia al mundo sensible". Pero se trata aquí, simplemente, de señalar el valor de "Figura en Tríptico" y "Sin título" como fragmentos de una anti-artesanía expresiva. Antonia Eiriz no fue uno de los premios de la Exposición de La Habana.

Y yo no sigo aquí el orden establecido por el jurado, sin que ello signifique, en cada caso, una diferencia de opinión ni mucho menos. Me excuso: trato de reconstruir mis propias impresiones y concentrarme en unas pocas: creo que los comentarios completos de las exposiciones colectivas tienen algo de catálogos cuando no los escribe un especialista en juicios sintéticos.

(Continúa en la página 15)

EXPOSICION DE RENE AVILA

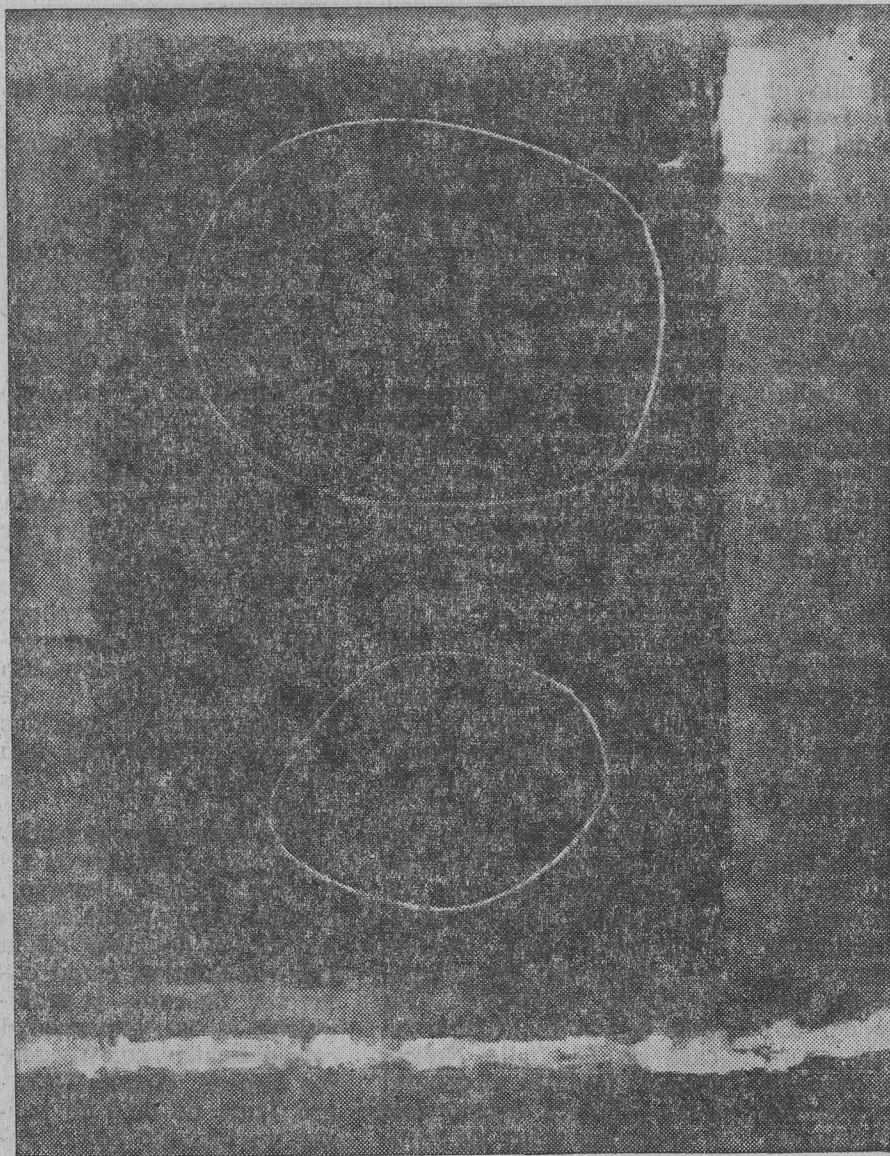
FAYAD JAMIS

Luego de abandonar paulatinamente su grafismo a base de símbolos afrocubanos, René Avila se aventura por los caminos de una abstracción reducida al mínimo de elementos. Las telas de su última exposición en el Lyceum son un intento por reducir el mundo de las formas a una síntesis y un orden que, como en un tranquilo horizonte marino, nos reserva sorpresas y secretos.

Y precisamente en varias de las más recientes telas de Avila vemos como paisajes infinitos en que cielo y tierra (o cielo y mar) contraponen sus rectángulos de colores casi planos, sobrios y profundos. A veces, una línea de trazos oscuros define el horizonte y así podemos recordar, si queremos, alguna "marina" de Nicolás de Stael.

En otras pinturas la superficie ha sido tratada con rigidez y la eficacia de un diseño gráfico. Un círculo (última reminiscencia de los cuadros de símbolos afrocubanos) rayado en la tela fresca es el toque espontáneo que completa el cuadro.

La pintura de René Avila parece acercarse ahora a una madurez de la que podemos esperar aventuras y logros más allá del simple dominio del oficio.



Fotos: MARIANO FERRE

IMAGENES..

(Viene de la página 6)

A propósito de Antonia Eiriz estuve a punto de traspasar, en una dirección errada el elogio de la autenticidad, puesto que ésta no se presenta en aquella como en un artista ingenuo o pretendidamente ingenuo, ligada a la indole popular, autóctona, o folklórica, como ocurre en el caso del uruguayo Miguel Bresciano —Premio Posada a la mejor xilografía—, del brasileño Antonio Henrique Amaral y del chileno Raúl Sotomayor —destacados por su valor excepcional como grabadores— y del chileno Santos Chávez, todos ellos xilógrafos.

Según el jurado José Gamarra: El jurado estuvo de acuerdo en otorgarle el premio al grabador Miguel Bresciano, pero señala la condición folklórica y autóctona en que se encuentra la xilografía en América, influida por una gráfica que no ofrece nuevos planteamientos formales.

Dice bien: influida: la obra de Bresciano no tiene la inocencia de la gráfica popular, necesita salir, seguramente, del círculo de lo folklórico y autóctono en el que aparece como desorbitada, más bien una parodia ingeniosa de esos valores que no se reconocerían en ella.

Antonio Enrique Amaral, en cambio, es o podría ser, un genuino grabador popular, capaz de poner en juego todos los recursos del pop que, en el arte folklórico se encuentran en "estado de naturaleza"; con lo que llamaría un humor tan directo que no le cabe una pulgada de ironía para guardar las distancias: sátira de pelo en pecho. Cae de cajón tratar de explicarse este tipo estilo con el caso de José Guadalupe Posada, pero Enrique Amaral es —o consigue ser— mucho más "primitivo" que el mexicano y, por lo demás, tanto en el Brasil como en todos nuestros países existe una gráfica popular (tan importante como la poesía popular) que es el antecedente inmediato de "Monumento SC XX" y de "Amensa Lingua".

Por su parte José Santos Chávez, de cuya entera "pureza" de intenciones y de medios de expresión artísticos no me cabe duda, es un artista popular que se ha formado en una escuela de arte culto "sin perder", ganando en cada etapa de su formación su condición de tal. Los talleres de artes gráficas y, en general, la tarea de rescate de las tradiciones del arte folklórico explican este fenómeno en el contexto chileno, el surgimiento de artistas como Chávez y otros, muchos de ellos miembros del partido comunista chileno a los que éste les preparó el terreno para un desarrollo de sus cualidades estilísticas innatas.

Así como en la poesía popular se conservan metros, voces, motivos que proceden de la Biblia o del Romanceo del Cid, los arcaísmos de una gráfica como la de Chávez parecerían proceder de los tiempos en que la xilografía era una industria medieval de imágenes religiosas, naipes, ilustraciones anteriores a la invención de la imprenta. Tan simples y convincentes es su modo de esencializar la imagen coincidiendo la magia de ésta con su inexpressividad genérica.

ALICIA ALONSO EN PORTUGUES

La revista portuguesa O BALLET dedicada a la danza y el baile, publica en su entrega número cuatro un elogioso artículo sobre el Ballet Nacional de Cuba en el que se comenta la calidad de dicho conjunto. "Junto a Alicia Alonso e inspiradas en su ejemplo, se desarrollan con brillantez nuevas figuras cubanas" informa la revista, para agregar en el encabezamiento que: El relevante lugar ocupado por el Ballet Nacional de Cuba en el mundo internacional de la Danza es en gran parte obra indiscutible de la gran bailarina cubana Alicia Alonso, uno de los más altos exponentes del Ballet mundial.



HONRA LA UNEAC A ESCRITOR VIETNAMITA

Los escritores y artistas cubanos honraron con un acto artístico cultural, al escritor vietnamita Tran Dinh Van, autor de la célebre biografía del mártir Nguyen Van Troi, "Vivir como él". En la foto, Gina Cabrera le entrega un álbum con las firmas de adhesiones a la causa de Viet Nam, de los escritores y artistas cubanos.

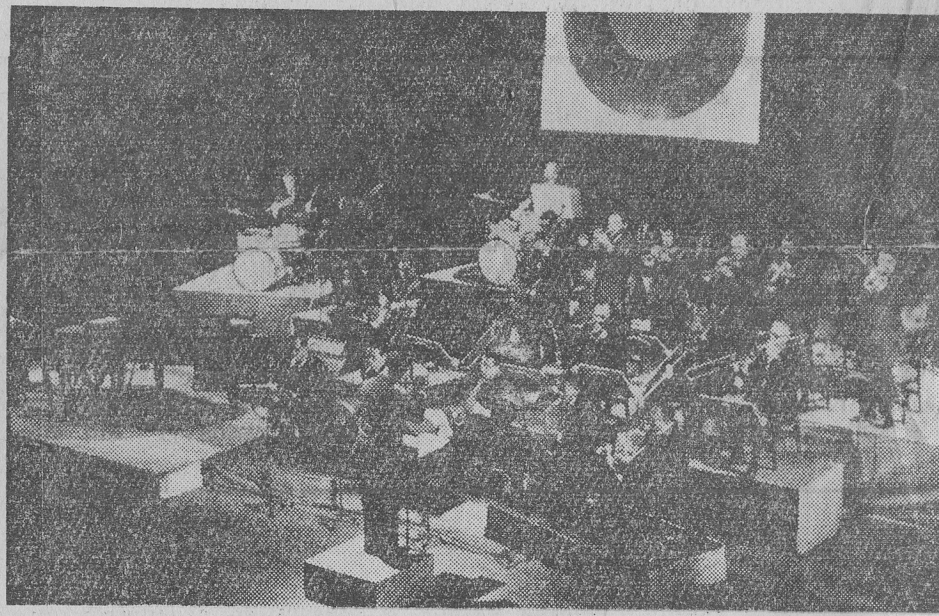
MALDONADO DENIS EN LA UNEAC

Recientemente fue visita de nuestro país, el sociólogo puertorriqueño Manuel Maldonado Denis, profesor de la Universidad de Río Piedras y director de la revista de Ciencias Sociales de dicha Universidad. Maldonado Denis ofreció una charla en la UNEAC, cuyo tema central es un paralelismo entre las figuras próceres de Martí y Albizu Campos, que aparecerá publicada en la próxima entrega de la revista "Unión". La presentación corrió por cuenta de Nicolás Guillén.



LA ORQUESTA DE MUSICA MODERNA AL EXTRANJERO

Cuando esta edición de la Gaceta de Cuba comience a circular, la Orquesta de Música Moderna del Consejo Nacional de Cultura, habrá salido de gira a varios países de Europa y Canadá. La magnífica idea del CNC ha venido a llenar un notable vacío que existía en nuestra programación cultural, habiendo sido acogida con gran calor por el público cubano, donde el éxito de sus presentaciones iniciales ha sido notable.



MAGIA EN EL LEJANO...

(Viene de la página 10)

cómo va a pasar. Así transcurre la pieza y se llega, o no se llega, al meollo del asunto. ¡Que al ceremonial le quedan sus misterios!

Al tener que escoger reparto para una obra de semejante magnitud cualquier director de país subdesarrollado está al borde del precipicio. Sobre todo los jóvenes que lo quieren dar todo y no valoran, a veces, con propiedad el material de que disponen. Miguel Lucero le pide a sus actores un rendimiento casi imposible. Al menos para todos, en el mismo o equivalente nivel. Si Raúl Pomares, en su Jerónimo, ofrece una actuación memorable y Ramiro Herrero está casi a su altura escénica, el resto del reparto no puede totalmente con su encargo.

Pomares logra una caracterización que lo anuncia ya como uno de los mejores actores que tendremos en Cuba. Ágil y flexible, maneja múltiples matices para enriquecer a su personaje. Sólo en el tempo de su dicción rompe a veces la eficacia de su trabajo. El espectador siente las transiciones, pero las pausas no están bien señaladas. Hay saltos. Estos se acentúan más al final de la pieza, con el peligro de confundir la línea de entendimiento del montaje. Ramiro Herrero lucha con una terrible diferencia de edad y gana la partida. La gana con una buena caracterización, una violencia muy bien dosificada y haciendo su personaje del todo convincente. Su monje va llevando al espectador a la admiración (sí, nadie se asuste por eso), al asco, a la condenación y a la aceptación de su lujuria y de su muerte.

El Armador de Miguel Sanabria es a veces forzado y gritón y con frecuencia lleva la pose expresionista hasta el envaramiento. Sin embargo, sugiere toda una presencia dual a base de su tenacidad y disciplina escénica. Una camisa demasiado grande. O demasiado precoz. En todo caso no ha de confundirse con el jubón negro y dorado que mal-usa el actor en el primer acto. El programa anuncia que el papel de Sibila será compartido entre Selene Gonce y Ana María de Agüero. Hasta ahora, sólo actúa la primera, quien físicamente no da el personaje y emocionalmente tampoco. Su trabajo

es, pues, mecánico y aunque sin grandes caídas no logra, consecuentemente, elevarse más allá de lo marcado por el director. Por cierto, parece que el director pensó más en la otra actriz, al menos físicamente. Valerio Bringas en Rómulo se mantiene discreto con algún que otro toque de ágil brillantez. El regidor de Elioret García se acerca peligrosamente a la opereta. Quizá por el vestuario. Es una buena burla de Ghelderode a su maestro Shakespeare el hacer aparecer (¿Deus ex machina?) este regidor, a la manera del Gran Dux en Romeo y Julieta, quien luego en vez de llamar a la cordura, como hace el de Verona, entrega a Jerónimo a la turba que naturalmente lo liquida. Quizá por el vestuario. Pero el final es, con mucho, lo más flojo del montaje. No acaba de integrarse, a pesar de la buena solución de la crucifixión. Quizá falte música. En todo caso no más Bartok a quien Miguel Lucero, como es natural en estos casos, usa, es verdad que con acierto. La luminotecnia salió del barroco expresionista y se convirtió en absurda y delirante. Casi todos los disparates fueron consumados, desde el apagón a la iluminación falsa, pasando por la indiscreción de revelar cosas que debió ocultar.

Magia Roja no significa en modo alguno el triunfo de la virtud, ni tampoco el apogeo del crimen. Lo primero escasea y lo segundo no llega a abundar. La lucha y su angustia. La desesperación y los falsos caminos. El problema sería saber cuál es el verdadero camino para Ghelderode. O el único camino. ¿O es que todos los caminos conducen a Roma? Roma, ya se sabe, no es sólo Roma. Roma no es Santiago. Y yo siempre dije que iría a Santiago. Allí hay Magia. ROJA.

Respuesta ...

(Viene de la página 4)

poesía, mi "puesto" que no he de ocupar pues la física, la lógica y el sentido común indican que "no existe". No, no voy a apresurarme en presentar mi "currículum" —total, que escribo desde hace unos veinte años en balde y la publicación de mi primer cuaderno de poemas hace catorce años ha sido un acto gratuito —porque, más que conseguir zaherirme, encontré muy divertida esa diminuta y torpe salida. Todo, porque quise advertir un síntoma riesgoso, algo que funciona mal en el grupo. Que conste, no soy el único en señalarlo: ahora mismo, uno de sus poetas respetables dijo: "Lo que me gusta menos en algunos de los poetas de "El Caimán" es su constante preocupación de fijación o deslinde generacional. ¿Cómo imaginar al joven Vallejo, por ej., preocupado por estos problemas profesoriales?" ("El Moro en La Habana", entrevista a Fayad Jamis por Belkis Cuza Malé).

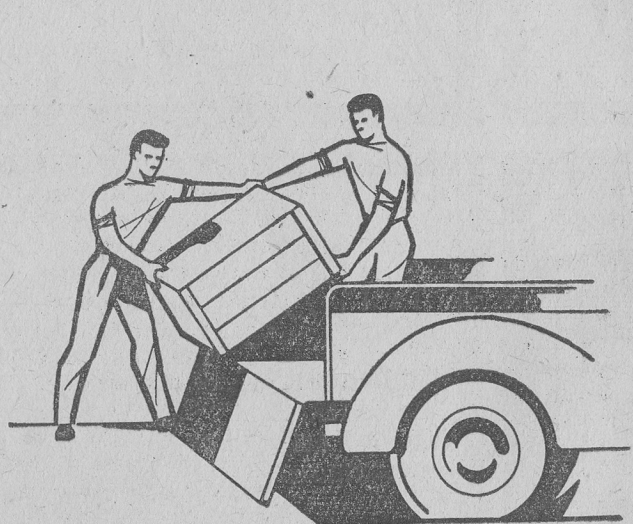
Un puesto inmediato en la poesía (ése por el cual todos luchan denodadamente bajo la norma: "publico, luego existe") no me ha preocupado nunca: suman más los inéditos que lo publicado. Un puesto mediato... bueno, qué se va a hacer! Me hará feliz de igual modo si cualquiera de mis compañeros de generación mencionados alcanza un nombre inmemorial. Y me queda orgullo para exclamar: si éstos (los jóvenes) nacieron con la Revolución, la Revolución nació con aquéllos a cuya época pertenezco.

(1) Para salvarlo de un malentendido, aclaro en fe de erratas que en el artículo, por "radiación" debió decir "radicación" tal como consta en el original.

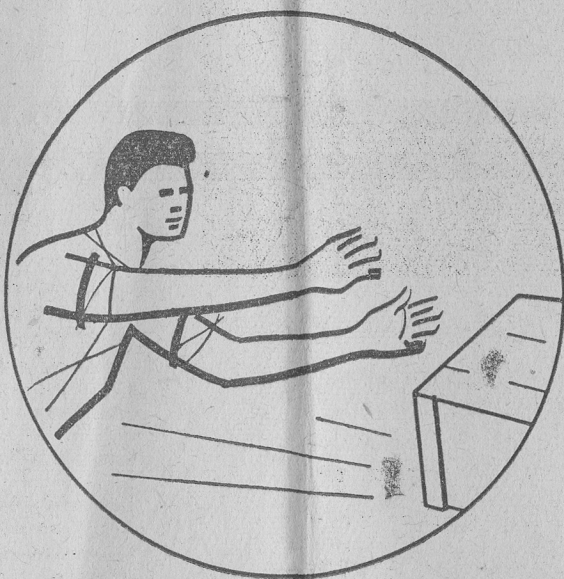
(2) Guillermo Rodríguez Rivera. — Cambio de impresiones. — Cuadernos de poesía. La Habana 1966.

LA IMPORTANCIA DE LOS ENVASES

¡...Y PORQUE DEBEMOS CUIDARLOS!



Por eso tenemos que ser muy cuidadosos en la carga y descarga de los envases, inclusive cuando están vacíos



En su manipulación no deben tirarse.



Al transportarse en camiones se debe cargar un solo tipo de caja en cada estiba.

INRA