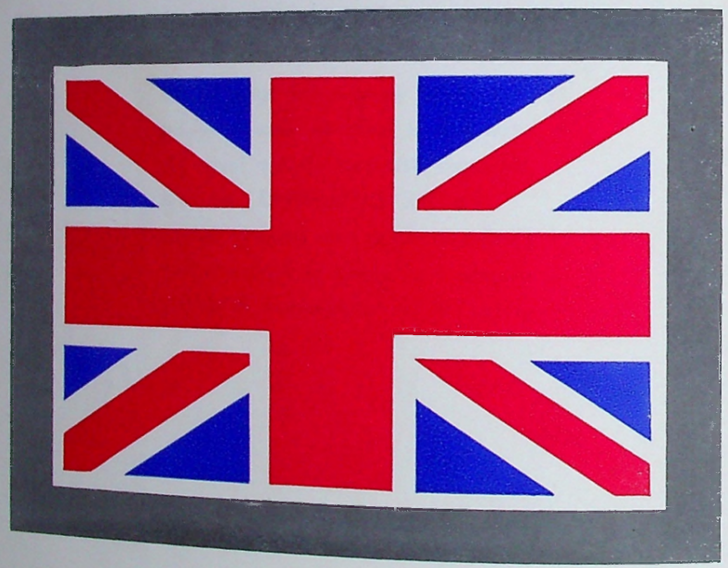

REVISTA SHELL
FEBRERO, 1952

Ya en prensa este número, ha ocurrido el infausto deceso de Su Majestad Británica el Rey Jorge VI.

La "REVISTA SHELL" lamenta profundamente este sensible fallecimiento y se asocia al duelo que hoy aflige a la Comunidad Británica.





SU MAJESTAD BRITANICA JORGE VI (Q. E. P. D.)

... porque en esto consiste la labor de un rey: su honor, su mérito y virtud y las alabanzas de que es objeto, se deben a que, por su pueblo, lleva sobre sus hombros la pesada carga del Estado.

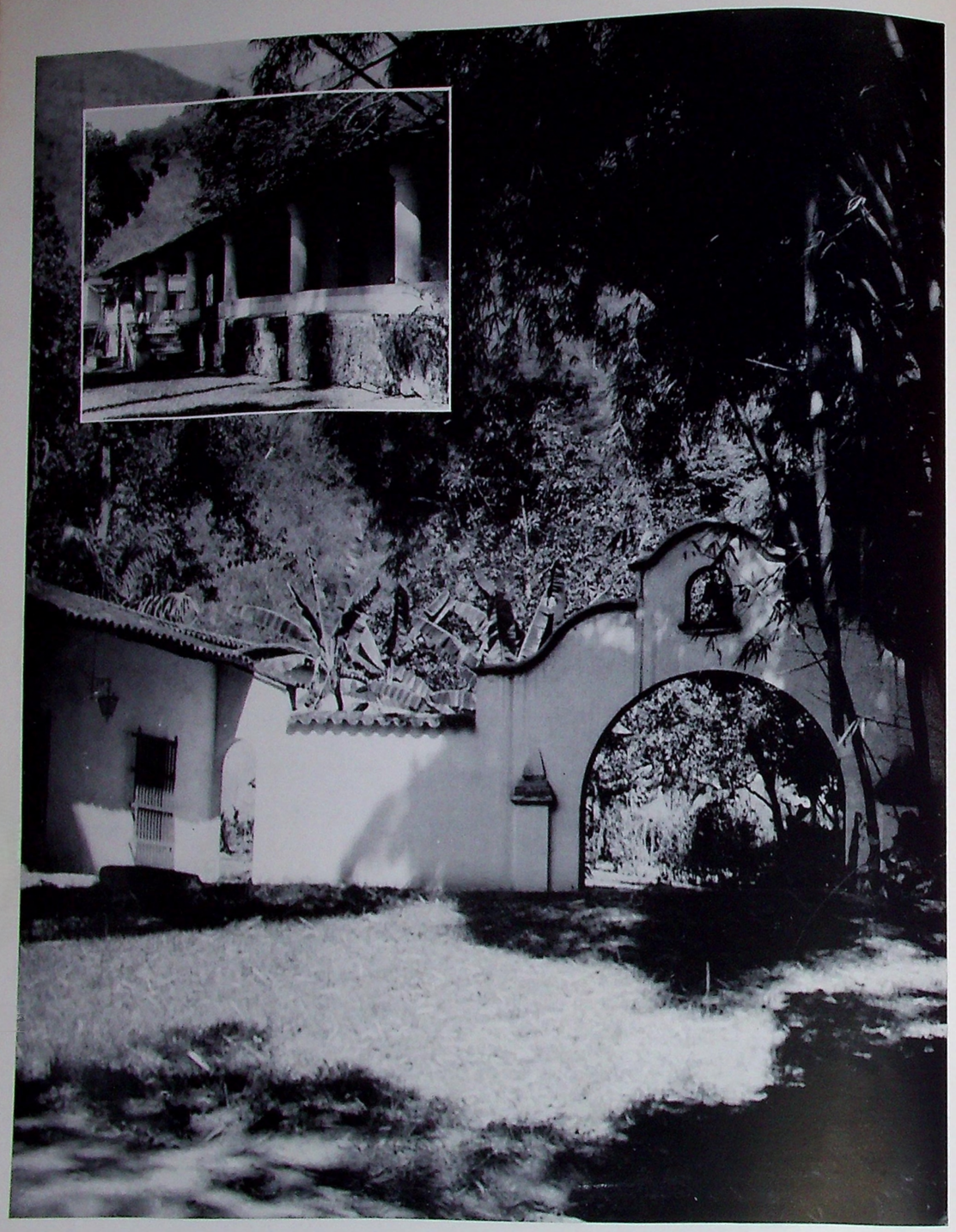
MILTON, "El Paraiso Recobrado".

REVISTA SHELL



NUESTRA PORTADA

ACALORADAS discusiones ha suscitado el abstraccionismo que, apartándose de las tradicionales corrientes de la pintura representativa, ha puesto en evidencia una nueva dimensión en el mundo de la plástica. El color y la forma son los objetivos fundamentales de esta escuela, para cuya expresión hay temas que le son propicios, como es éste del Carnaval que, con tanto poder de síntesis y sugerencias, ha realizado el pintor Armando Barrios.



En este rincón campesino, de Antímano, se levanta la casa de los Guzmanes. Aquí la historia de Venezuela se enriqueció con importantes acontecimientos, de los cuales nos da abundantes detalles Ramón Díaz Sánchez en su extraordinario libro titulado "Guzmán, elipse de una ambición de poder". (Ver artículo en la página 42).

(Fotos L. Noguera).

REVISTA SHELL

AÑO I — FEBRERO DE 1952 — No. 2

Director: VICENTE GERBASI — Director artístico: SANTIAGO RIOLA

SUMARIO

Los orígenes del Carnaval,
por Juan Liscano 4

Angel Sauce, músico de pasión decidida,
por Eduardo Lira Espejo 12

Venezuela ante el novelista,
por Arturo Uslar Pietri 17

El Teatro y el Cine,
por Francisco Petrone 25

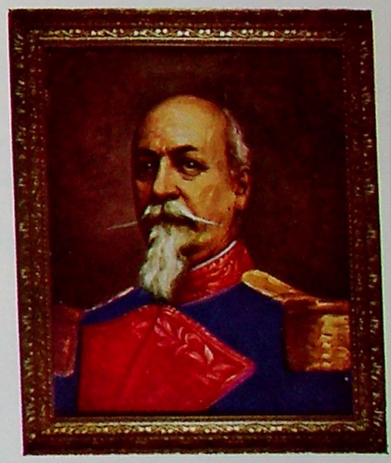
La Pintura Venezolana,
por Enrique Planchart 33

Cómo y por qué escribí la biografía de los Guzmanes,
por Ramón Díaz Sánchez 42

El juego y el dibujo, móviles de la imaginación infantil,
por Reyna Rivas de Barrios 48

Ultimos Libros 51

En este número colaboran 53



Antonio Guzmán Blanco. Oleo de Martín Tovar y Tovar. (Propiedad de la Señora Graziella de Díaz Rodríguez). Véanse en este número los artículos de Enrique Planchart y Ramón Díaz Sánchez.

Editada mensualmente por las Compañías del Grupo Royal/Dutch Shell en Venezuela.

Todo el material que se inserta ha sido exclusivamente solicitado para esta publicación. Reproducción autorizada siempre y cuando se mencione el origen.

Esta edición consta de 17.000 ejemplares. Distribución gratuita. Las personas interesadas en recibir esta revista pueden dirigirse al Apartado 809, Caracas.

Las opiniones de nuestros colaboradores no reflejan necesariamente las de esta revista.



Durgá se enfrenta al demonio con cabeza de búfalo.

Orígenes del CARNAVAL

Por JUAN LISCANO



La historia del disfraz empieza hace unos 20.000 años, en medio de vientos helados y migraciones de animales hambrientos, fugas de pájaros y deslizamientos de ventisqueros, precursores de los diluvios que habrían de advenir cuando un clima más benigno derritiera las espesas capas de hielo bajadas del Polo y de las cimas de las montañas.

Los primeros disfraces conocidos son dibujos de seres humanos cubiertos de piel de animal que aparecen grabados en paredes de cavernas, en guijarros redondos y cantos rodados y en los llamados "bastones de mando" formados por trozos de asta de reno perforados con uno o varios agujeros de buril. Estos dibujos glípticos fueron obra de los hombres que vivieron en el Paleolítico Superior por tierras del Oeste de Europa y del Este y el Norte de Africa. Los arqueólogos y paleontólogos no se han puesto de acuerdo, todavía, sobre el carácter de estas representaciones pues unos creen que se trata de figuras míticas — divinidades, seres sobrenaturales, — y otros suponen que son hombres disfrazados de animales: hechiceros practicando alguna danza para propiciar la caza o bien avezados cazadores que pretenden sorprender la presa. En cualesquiera de los casos, esas misteriosas figuras mitad humanas y mitad animales son los antepasados directos, no solamente de los híbridos seres fabulosos que poblarán las mitologías, sino también de los innumerables disfraces que al correr de los siglos han encantado la imaginación de niños y de adultos, desde el extraño arlequín hasta el cornudo diablo, desde el monstruo peludo hasta el mamarracho informe.



Pero al decir disfraz no hemos dicho: Carnaval. Esta fiesta dista mucho de haber nacido con la máscara mágica del hechicero o la piel que disimula al cazador. El disfraz es hijo de una etapa de producción que corresponde a grupos humanos cazadores y recolectores. Aún se desconoce el milagro de la siembra y de la cosecha. El hombre caza y la mujer recoge frutos, bayas, semillas, yerbas que complementan la alimentación. El disfraz está en relación con la hazaña de caza. Es "camouflage" estratégico o bien es traje para un rito de magia imitativa. Cubierto con la piel del animal, el hechicero baila y su danza es maleficio con que pretende embrujar a la bestia y favorecer la caza. Piache o cazador o ambos por separado y coexistiendo, el hombre cubierto de cabeza y piel de animal que aparece grabado en la piedra o el asta de reno del Paleolítico Superior, anuncia el nacimiento de la cultura. La magia antecede a la religión, la caza a la agricultura y la danza es la madre de todas las artes.

Para aproximarnos a los orígenes del Carnaval será preciso alcanzar las jornadas iniciales de la hazaña agrícola situadas unos 10.000 años A. C.

En ese entonces la radiante luz de una nueva era se extendía sobre un mundo libertado de la invasión de los hielos y de las aguas. Pero la humanidad había sido sometida a una dura prueba. Al fundirse las cortinas de hielo y de escarcha que separaban entre sí o cubrían extensas zonas geográficas, aumentaron los caudales de los ríos y de los lagos, los cuales se des-





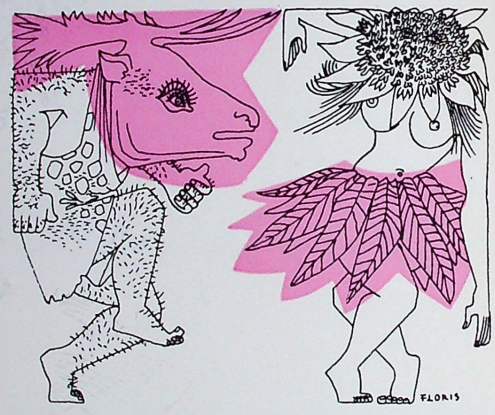
Máscara ceremonial de Nueva Irlanda.

bordaron y tormentosamente llenaron vastos espacios o corrieron hacia los mares que, al recibir esas aguas, subieron de nivel e invadieron los litorales creando islas o sepultando tierras. Perecieron razas humanas y especies de animales. Nuevas tierras se brindaron a la fuga de los hombres. Rutas misteriosamente despejadas invitaron a la azarosa marcha. Por los territorios liberados se cruzaron las migraciones humanas y los tro-

Máscara ceremonial de Nueva Irlanda.



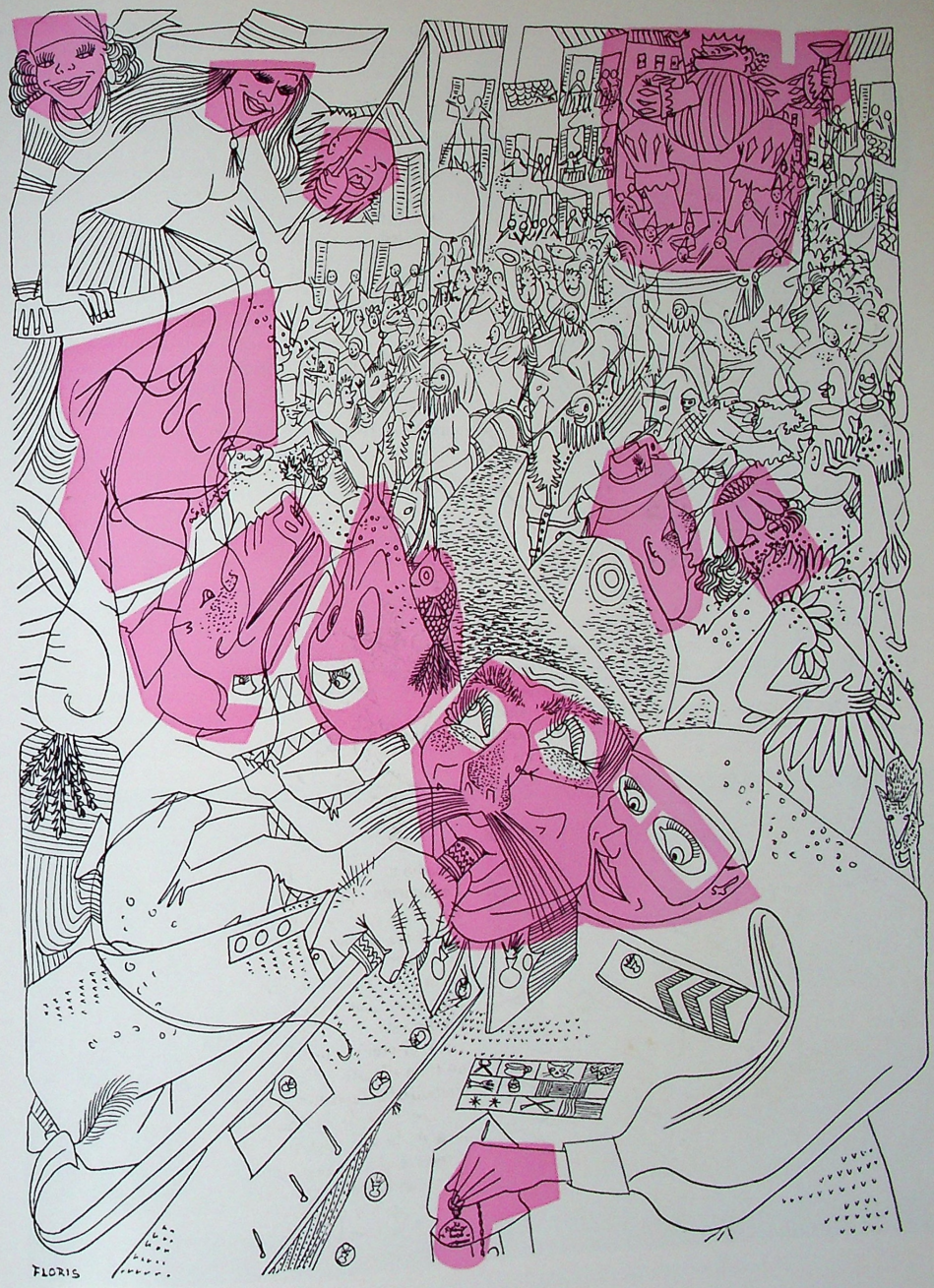
peles de animales salvajes. Sobre la corteza árida se extendió la protectora capa de una vegetación incipiente. Los cazadores errantes se vieron obligados a procurarse nuevos modos de subsistencia pues las catástrofes del clima habían acabado con especies enteras de animales de que solían alimentarse. Entonces se cumplió, en manos de las mujeres, el milagro de la siembra y del retoño. Aquellas humildes recolectoras de bayas y frutos, se habían familiarizado con los usos de la tierra. Al margen de la gran aventura de la caza, recorriendo los aledaños de los campamentos en procura de semillas, aprendieron en el libro abierto de la naturaleza, la maravillosa lección de los cultivos. Supieron de la manera de sembrar y de la fructificación de la planta, del rito de la espera y del final milagro del florecimiento. Disminuída la cacería, la existencia se enriqueció con el cultivo de la tierra. Los hombres se apacentaron. Y si bien algunos pueblos de las estepas se hicieron pastores y nómadas, viviendo al paso de los rebaños, al apremiante y azaroso esfuerzo de la caza,



sucedió un principio de organización social más estable. Lentamente aparecieron las aldeas, células que originarán las civilizaciones urbanas.

A las razones de la caza se añadieron las razones de la siembra. A los disfraces propiciatorios de buena cacería se unieron los disfraces propiciatorios de cosechas abundantes. El hombre-bestia danzó junto al hombre-floresta. El hechicero, empeñado en provocar la lluvia y el crecimiento de las plantas, bailó cubierto con un traje silvestre de cáñamos, lianas, pajas y flores que simbolizaba la naturaleza pródiga.

Los ritos de los campesinos descansaban sobre la idea de la fecundidad y sobre el drama de la muerte y resurrección de la vegetación. Ello conducía a la mujer en quien se cumplía el milagro de la reproducción de la especie y quien había revelado al hombre el prodigio de la siembra y del retoño. La mujer fué asociada a la idea de Madre-Tierra, de Gran Madre original de quien proceden los dioses y la vida, de Hembra primordial y paridora, fuente de fecundidad universal.

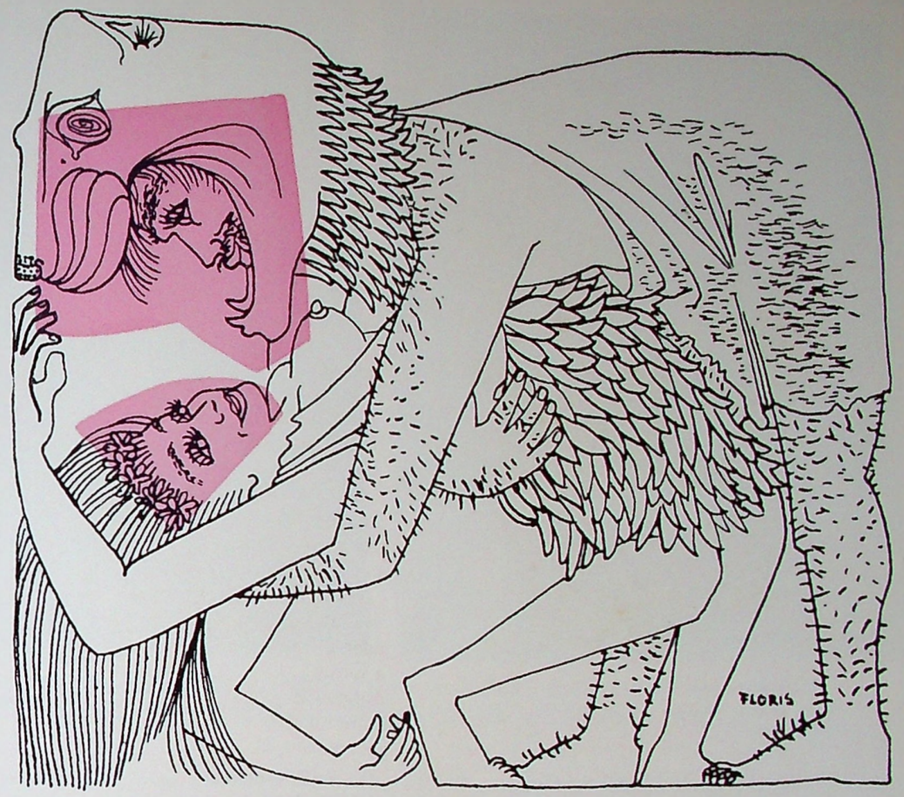




Este culto a la fémina original se identificaba con el culto a la vegetación. Una y otra sufrían cíclicas transformaciones, obedecían a un misterioso ritmo de estaciones y períodos. La repetición periódica de la muerte de la vegetación durante los meses de invierno y su renacimiento en la primavera, dió origen a la idea del eterno retorno, de la eternidad, de la inmortalidad, del alma que era como la secreta presencia que sobrevivía a la destrucción de la forma. Por otra parte, la conciencia de la fecundidad que entrañaba la cópula indujo a pensar que mediante un procedimiento de magia imitativa, se podía ayudar el crecimiento de árboles y plantas cumpliendo, en acto invocativo, la unión de los sexos humanos. Los rituales primeros que imperaron en las recién formadas colectividades agrarias hubieron de caracterizarse por danzas mágicas de hechiceros que personificaban la vegetación cubiertos con un disfraz de hojas, yerbas, lianas y flores y por conjuros propiciatorios de fecundidad en los que se efectuaban cópulas religiosas en medio de los boscajes. De allí nacieron los rituales orgiásticos, delirantes, lascivos y crueles al par, en los que los fieles, enardecidos por la música, las bebidas y la danza, se entregaban a un frenesí mediante el cual, al alcanzar el estado de posesos, podían entrar a comunicarse con las potencias superiores. Estos ritos orgiásticos, sensuales y espirituales a la vez, crueles y místicos, con su idea de inmortalidad del alma y sus prácticas licenciosas, inspiraron las religiones que tienen en su origen la visión de una Gran Madre sagrada y fecunda, de la que proceden los dioses y cuyos atributos y funciones procreadoras es menester adorar. Son las religiones que del Asia Menor pasaron a Europa, mezcladas con las teogonías y mitologías del Antiguo Egipto e influyeron de manera determinante sobre romanos y celtas y en menor grado sobre los griegos quienes, sin embargo, adoptaron el culto tracio de Sabo o Sabazio, bautizando al dios con el nombre de Dionisos. Las fechas en que se celebraban preferentemente los ritos de esas religiones orgiásticas eran con motivo del nacimiento del "nuevo sol", tras el solsticio



El cortejo de Dionisos. Bajorrelieve de sarcófago. Museo Nacional de Nápoles.



de invierno, cuando los días empezaban a alargarse, anunciando el milagro de la resurrección de la vegetación y cuando ésta florecía en verdores, bajo el cielo del equinoccio de primavera. En nuestro calendario las respectivas fechas caen en 21 de diciembre y en 21 de marzo. Con diferencias de unos cuantos días, estas fechas corresponden a las de los antiguos si bien las nominaciones cambian. En la antigua Roma, esos momentos solemnes del recorrido del sol daban lugar a dos grandes fiestas licenciosas y bulliciosas: la Saturnalia, que recaía en diciembre y en la que se conmemoraba el feliz reinado de Saturno, el dios de la siembra y de la agricultura, y la Fiesta de la Alegría (Hilaria) que alcanzaba su punto máximo los días 25, 26 y 27 de marzo. De esas festividades y, seguramente, de algunas otras como las bacanales que, en marzo, se dedicaban a Baco y las Lupercales celebradas en febrero y destinadas a purificar la ciudad, se desprende el grupo de festejos y costumbres que durante la Edad Media asumirá los más variados aspectos hasta cuajar en el Carnaval contemporáneo. Eran, sin duda alguna, formas carnavalescas: las "hennula cervula" de enero con oficiantes disfrazados de ciervos o de fieras; la fiesta del Asno, las cofradías de "fous", en Francia, y de "momos" en España, los "juegos de escarnio", los "sermones trobados", la fiesta de los sub-diáconos, y tantos otros regocijos medievales contra los cuales luchaba la Iglesia, en especial cuando entrado diciembre, próximo el "nuevo sol", giraba la farándula enmascarada, se practicaban los blasfemos "juegos" y desfilaban los carruajes y monstruos, como reminiscencias de las jubilosas y desenfrenadas saturnalias romanas a las cuales Horacio denominaba "liberti decembri".

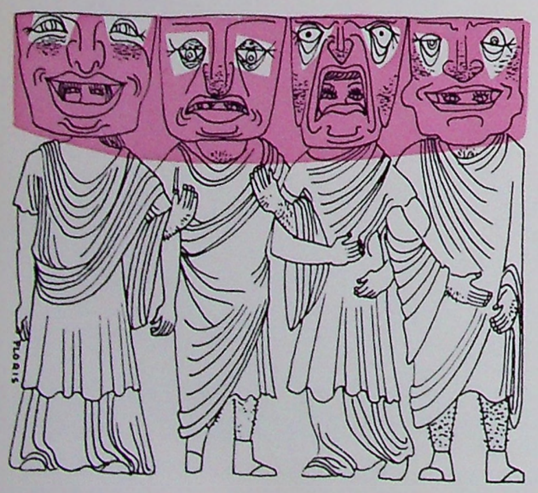
La Saturnalia duraba siete días (desde el 17 al 23 de diciembre) y transcurría entre festines, embriagueces, desórdenes de toda clase, que se volcaban por las calles y plazas de la antigua Roma. Hasta en los más apartados rincones del Imperio se celebraba esta fiesta. Presidía esa semana de locura y de excesos, un rey de burlas que, acaso en los principios, pudo representar a Saturno. Entonces, en aquellos tempranos días de la historia sometidos al culto sangriento y hermoso de la Gran Madre, este Rey de la Saturnalia (fiesta a la que afluían los crueles ritos de las religiones de Cibeles y Attis, de Astarté, de Artemisa) era sacrificado una vez cumplido su reinado. Personificaba el espíritu de la vegetación declinante. Su sacrificio anunciaba y fecundaba los renuevos. Con el correr del tiempo, la trágica representación y el sacrificio fueron olvidados y sólo imperaron búsqueda de placeres, libertinajes y rego-





A la izquierda: Cuatlicue, madre de los dioses, también llamada "La diosa de los guerreros muertos". Escultura azteca. — A la derecha: Cibeles en su trono. Arte Romano. Museo Nacional de Nápoles.

cijos. El trágico Rey de los primeros tiempos fué sustituído por un monarca grotesco cuya función era sólo la de emitir ridículos decretos inofensivos. Es el rey Momo de nuestros días, bufón y payaso, a veces reducido a un muñeco de cartón pintado y paja que al igual de los judas pascuales, suele ser incinerado o bien enterrado, cual la Sardina de nuestro folklore. Quienes entonces queman o inhuman a la risible efigie ignoran



que están repitiendo, perdido ya su sentido, una de las más antiguas acciones rituales: la de expulsar a la muerte para que pueda florecer la vida, en la hora clara de la primavera.

Ese renacimiento de la floresta era lo que querían invocar y favorecer las religiones de la Gran Madre cuando, bajo el cielo del equinoccio de primavera, celebraban sus bárbaros rituales de la muerte y resurrección del dios, en medio de la música enervante de los tamboriles, flautas, címbalos y trompas, las danzas frenéticas, los sacrificios cruentos, el delirio eróticomístico de los adeptos, todo lo cual culminaba en el irrefrenable estallido de júbilo con el que era acogida la noticia de que el dios estaba resurrecto. En Roma, estos ritos daban lugar a la desenfrenada fiesta de la Alegría que como nuestro Carnaval duraba tres días (25, 26 y 27 de marzo) y en la que la gente se disfrazaba y se echaba a las calles por donde rodaba el *currus navalis* (carro naval o sea barco rodante) tal como se acostumbra todavía en algunos sitios donde tiene vigencia y auge la fiesta de Carnestolendas. Al parecer, de la corrupción de los términos carro naval o sea *currus navalis* proviene la palabra: *carnaval*, así como *carnestolendas* se origina en las expresiones, hijas ya del cristianismo, *caro* (carne) y *tollenda* (que se quita).

Hemos llegado al término de este recorrido. Podemos resumir lo expuesto diciendo que el Carnaval se origina en ritos destinados a influir sobre los procesos





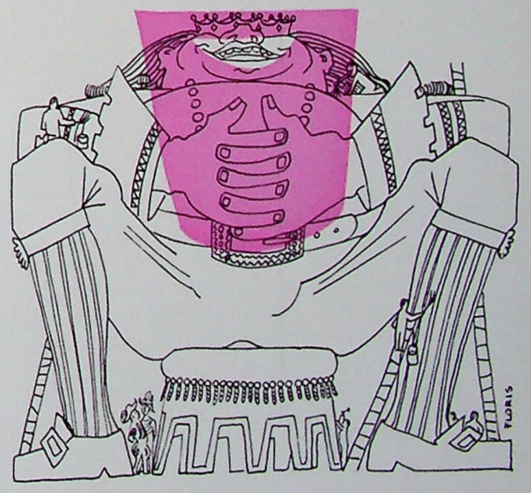
A la izquierda: máscaras ceremoniales de Nueva Bretaña. — A la derecha: hechicero de los indios iroqueses del Canadá efectuando la danza ritual del sol y de la lluvia para propiciar la cosecha.

vegetales, estrechamente ligados a la concepción de la Gran Fémina Universal, fecundante y fecundada en épicas hazañas y a los cultos místico-sexuales de los que se derivan la Saturnal y la fiesta del renacimiento de Attis o Hilaria identificadas ambas con él.

Ahora comprendemos el porqué del frenesí carnavalesco, de sus excesos y desórdenes, de sus máscaras — restos de disfraces sagrados —, de su rey grotesco, de sus quemas y entierros, desfiles y procesiones. El Carnaval es la fiesta que en la actual era cristiana representa, con mayor propiedad, la inspiración pagana dionisíaca. Constituye una saludable liberación de fuerzas reprimidas que más bien favorecen a las colectividades y es sólo de lamentar que en nuestro país, esta fiesta haya decaído tanto, y es de esperarse que resurja con el entusiasmo con que se practicó antaño tanto en Caracas como en el interior. Mientras el Carnaval agoniza en Venezuela, una república hermana de América, el poderoso y vital Brasil le ha restituído, si no los bárbaros ritos iniciales, sí su culto a la vida, a la alegría y a la naturaleza. En todo el país y en especial en la capital, Río de Janeiro, un pueblo aún en formación, joven, mestizo, vigoroso, generoso, suele bailar y cantar y reír y amar durante tres días y tres noches, frente a su maravilloso mar, como lo hicieran en las tempranas jornadas de la historia, los pueblos creadores del mediterráneo oriental.

En el misterio de su profunda potestad, la Gran Madre sonríe, llena de sí misma, irradiante y sombría, segura de su predominio. La Gran Madre, mujer primordial, sin tiempo, fuente de fecundidad universal, labradora y lactante, en quien el hombre agradecido, la especie agradecida, honra y glorifica a la compañera portadora del secreto de las mieses y del misterio de la vida.

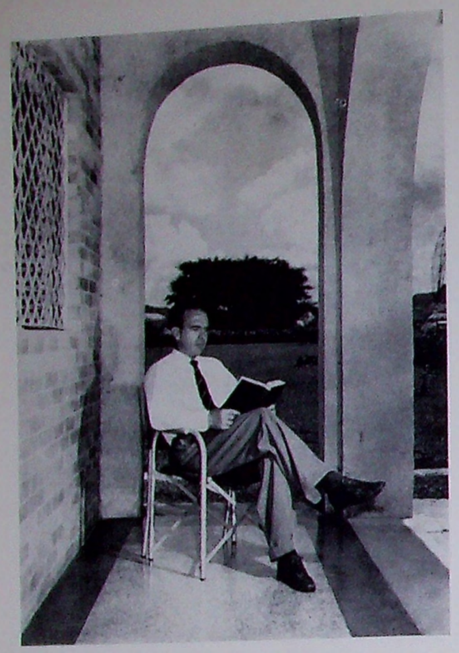
J. L.



ANGEL SAUCE,

músico de pasión decidida

Por EDUARDO LIRA ESPEJO.
(Fotos P. Maxim).



Bajo un arco lateral a la entrada de su casa, con un fondo tropical de cielo y de fronda, el maestro lee atentamente un tratado.

Predestinado preludio

Para el niño de inocencia imaginativa, aquel fué un día glorioso. El de la primera comunión, ese instante en que creemos ser merecedores de acercarnos a Dios, deja en nosotros un recuerdo transparente, tierno y vital. Pero este muchacho caraqueño, con traje albo y humildad de pureza, alcanzó en ese día otra gracia, tan inefable como la gracia suprema de vital, tierna y transparente recordación, en el primer encuentro con lo que iba a ser pan y sangre de su ser.

Varoniles manos, en misión de sacerdocio, pusieron en sus labios la hostia que simboliza las sagradas formas. Manos también, pero femeninas, ennoblecidas en su bondad infinita, obsequiaron al hijo, a su pequeño Angel, — el Maestro Angel Sauce de hoy —, un violín, Dios sabe, con qué secretas esperanzas de madre. Y así aquel día el espíritu de Angel Sauce realizó doble comunión, decisiva y permanente. Una, ante el altar del Señor de todo lo creado. La otra, con la más delicada manifestación divina, la Música, Señora de infinitas regiones celestes.

Desde entonces, es dominante de todos sus pensamientos. Y la entrega, día a día, se hizo y se hace más radical. Al comienzo, intuición y sagacidad maternales cuidaron para que nada ni nadie distrajera las inclinaciones del hijo: de la regularidad de las clases y de los progresos realizados. Don Pedro Arcila Ponte, exigente en los ejercicios y disciplinas del futuro violinista, lo inició en el sendero del arte. El muchacho, púber aún, pronto pudo con entusiasmo ligar la música a su razón de existir. Integraba orquestas en los teatros, cuando el cine todavía no había conquistado el sonido para aprisionarlo en su fantástico celuloide.

La misma fuerza motriz, el decidido afán en el superar, que lo trajo hasta una sala de cine mudo, conduce al instrumentista a reunirse con el grupo madre de lo que es hoy la Orquesta Sinfónica Venezuela. Allí un Maestro, que ha sido tutelar de todo lo bueno que en música se haya logrado en el país, le invita a penetrar en los problemas y estudios que harán de Sauce un creador. La invitación del Maestro Vicente Emilio Sojo, quien supo captar la inquietud y el talento del joven músico, significaba nuevos esfuerzos, plenitud de confianza y robustecimiento de la responsabilidad nunca evadida.

Armonía, contrapunto, fuga, formas, orquestación, se sitúan en dificultades progresivas. Para vencerlas, Angel Sauce no escatima tiempo ni energías. Desvelos y angustias, en el período de estudiante de la Escuela Superior de Música, se hacen mínimos, al estar sus manos repletas de realidades: cuando es poseedor de la técnica que permite traducir y revestir con exactitud su emoción de músico.

En el año de 1944 el primer plantel de enseñanza musical, después de brillantes calificaciones, le concede el título de Maestro Compositor. Tal vez, entonces, finalice este predestinado preludio. El Maestro Angel Sauce, cara a cara con su esperanza, valoriza su fuerza



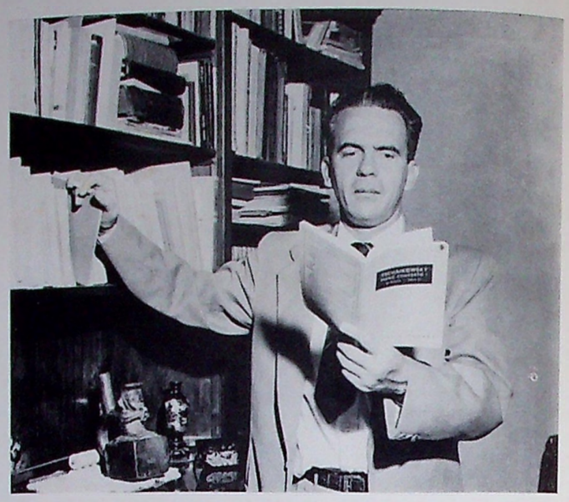
Con Ríos Reyna, violín concertino de la Sinfónica, y el gran pianista búlgaro Sigi Weissenberg, luego de un ensayo.



Un ensayo de la Sinfónica en el Municipal, con la que el maestro Sauce moldea sus interpretaciones de los grandes compositores.



La pequeña Elsa Margarita Sauce, hija segunda del compositor y pianista del futuro, toca gustosamente para su papá.



En un rincón de su biblioteca Angel Sauce lee "in mente" la partitura del Concierto para Piano de Tschaikowsky.



Un detalle del Sauce compositor, probando al piano el acorde que acaba de escribir en el papel.

con sencilla justeza. Frente a la patria de sus querencias, esta tierra venezolana, donde nació el 2 de Agosto de 1911, confía en que ha de serle útil. El perfeccionarse, mediante acción metódica y entusiasta y los éxitos alcanzados, con ser propios, pertenecen a Venezuela y su futuro.

Enérgico y decisivo

Se había cerrado una etapa. Pero el Maestro Angel Sauce estima que ésta es inicial de nuevas obligaciones, de búsquedas personales, de experiencias en otros horizontes. Viaja en el 45 a Norteamérica becado por la Municipalidad de Nueva York, para pulimentar estudios de composición y hacer aquellos exigidos al Director de Orquesta. Vive en la Casa Internacional, entre gentes venidas de los más extraños puntos del mundo. Allí, en los momentos que le deja libre la Universidad de Columbia, a cuyas cátedras asiste, reúne voces que poseen el acento de cada una de las naciones de nuestras Américas. En este coro, que ha de sorprender y conquistar el elogio de la crítica, se confunden, en el vibrar de la música, desde el norteamericano, pasando por los nativos de regiones indígenas y negras, hasta los del extremo austral, argentinos y chilenos.

Regresa a Venezuela con magnífico bagaje de conocimientos. Con esa fuerza y vigor que definen en Angel Sauce al hombre y al artista. Trabaja con fervor y disciplina, sin desperdiciar energías ni tiempo. Organiza corales, dirige una orquesta en Radio Caracas y modela su sentir de compositor. Un año después, en 1946, se le nombra Director Adjunto de la Orquesta Sinfónica Venezuela, título que mantiene hasta hoy. Por concurso obtiene el Premio Nacional de Música en 1948, con su Cantata "Jehová Reina" para solistas, coro y orquesta. Esto lo obliga a viajar. Inglaterra, Francia, Suiza, Italia, España. Contactos personales con intérpretes y compositores, conciertos, conferencias, museos y todo ese acervo de cultura, que sólo Europa puede proporcionar.

Siempre con espíritu y decisión

El nombre de Angel Sauce es popular, admirado y querido en los más amplios círculos. El Orfeón "Juan Manuel Olivares" y la "Banda para Trabajadores", son magníficas iniciativas que iniciaron su colaboración con el Ministerio del Trabajo. En esta misma repartición ministerial, ha fundado la "Coral Venezuela". Canta el repertorio universal más selecto. Las canciones venezolanas, en versiones corales de carácter criollo y calidad de música, espléndidamente. Afinación, homogeneidad, estilo, distinguen este grupo de voces, que realiza una labor de trascendencia en la cultura del pueblo.

El Coro de la Escuela Preparatoria de Música, entregado ahora a su cargo, amplía su repertorio, ajusta sus interpretaciones en el marco selectivo propio de un plantel de arte especializado.

Para Sauce, uno de sus entrañables goces como artista y a la vez satisfacción ciudadana, consiste en entregarse a este deber cultural con el pueblo de Venezuela. Conoce su receptividad. Por esto, no vacila en hacer llegar hasta los centros populares, las más altas expresiones clásicas y modernas, en la seguridad de que ellas encontrarán valorización emotiva. Multiplicar los conciertos, llevarlos a uno y otro sector de empleados, estudiantes, obreros; efectuar jiras por el interior, es acción que está promoviendo la Orquesta Sinfónica Venezuela, de la cual él se enorgullece de ser Director Adjunto. La Sinfónica Venezuela, prestigio del país y de América, está señalada a cumplir en este aspecto, sobresaliente misión en propias y ajenas fronteras. La reciente jira por Perú y Colombia, en la cual participó el Maestro Angel Sauce, como uno de sus Directores, lo ha ratificado ampliamente.

Intimo y expresivo

Angel Sauce es compositor de sincera emotividad. Siempre austero, logra el equilibrio entre el impulso temperamental y la escritura con que lo expresa. En uno de los conciertos de fin de curso en la Escuela Superior de Música, el violinista P. A. Ríos Reyna, acompañándolo al piano Adda Elena Sauce, esposa del autor, estrenó la Sonata para violín y piano. Fluída en la línea melódica, de nobles intenciones y armonías de sonoridades gratas, esta Sonata de Sauce refleja optimista y juvenil sentir. Para violín, es también su Concierto con orquesta, con que obtiene su graduación de Maestro Compositor. Una Sonata para piano, un Cuarteto de Cuerdas, Canciones con acompañamiento de piano, Coros, mixtos y sólo para voces oscuras, un Movimiento Sinfónico y la Cantata "Jehová Reina", aún no estrenada, integran la producción de Angel Sauce.

No pretende este compositor utilizar el elemento folklórico como ropaje pintoresco, ya que esto significaría recurso fácil y externo. Todo lo contrario: penetrar en lo substantivo mismo de lo popular, comprenderlo y valorizarlo, saturarse de la atmósfera de la música, encontrar lo propio y diferencial venezolano, para que la gran obra creada, se impregne de este acento y sabor, por indentificación y espontáneo fluír.

Alegría de voces del afecto

Cordial y generoso, Angel Sauce conversa con sencillez. La actitud orgullosa, encasillada en el conocimiento y supervalorización del talento, no tendrá nunca cabida en Angel Sauce. Gusta de la lectura con pasión. Por inteligencia y sensibilidad, penetra tanto en los clásicos como en los modernos, con acierto y delicadeza receptiva. La plástica encuentra en él un admirador. En su hogar los libros de arte y literatura se confunden con partituras y papeles pautados. Con Adda Elena, su esposa, quien es violinista y pianista, crea el ambiente de tranquilidad y fineza del hogar. Cuatro hijos: Osvaldo, Elsa Margarita, Angel y Juan, son ternura y luminosidad de todos los afectos. Los cuatro cantan cual si fuera un improvisado orfeón, muy de mañana, lo mismo fragmentos de Beethoven que la jacarandosa melodía venezolana. Las voces y la alegría de los hijos pequeños, donde el mayor cuenta con 11 años de edad, recuerdan al Maestro Angel Sauce, que la vida es bella, noble y humana.

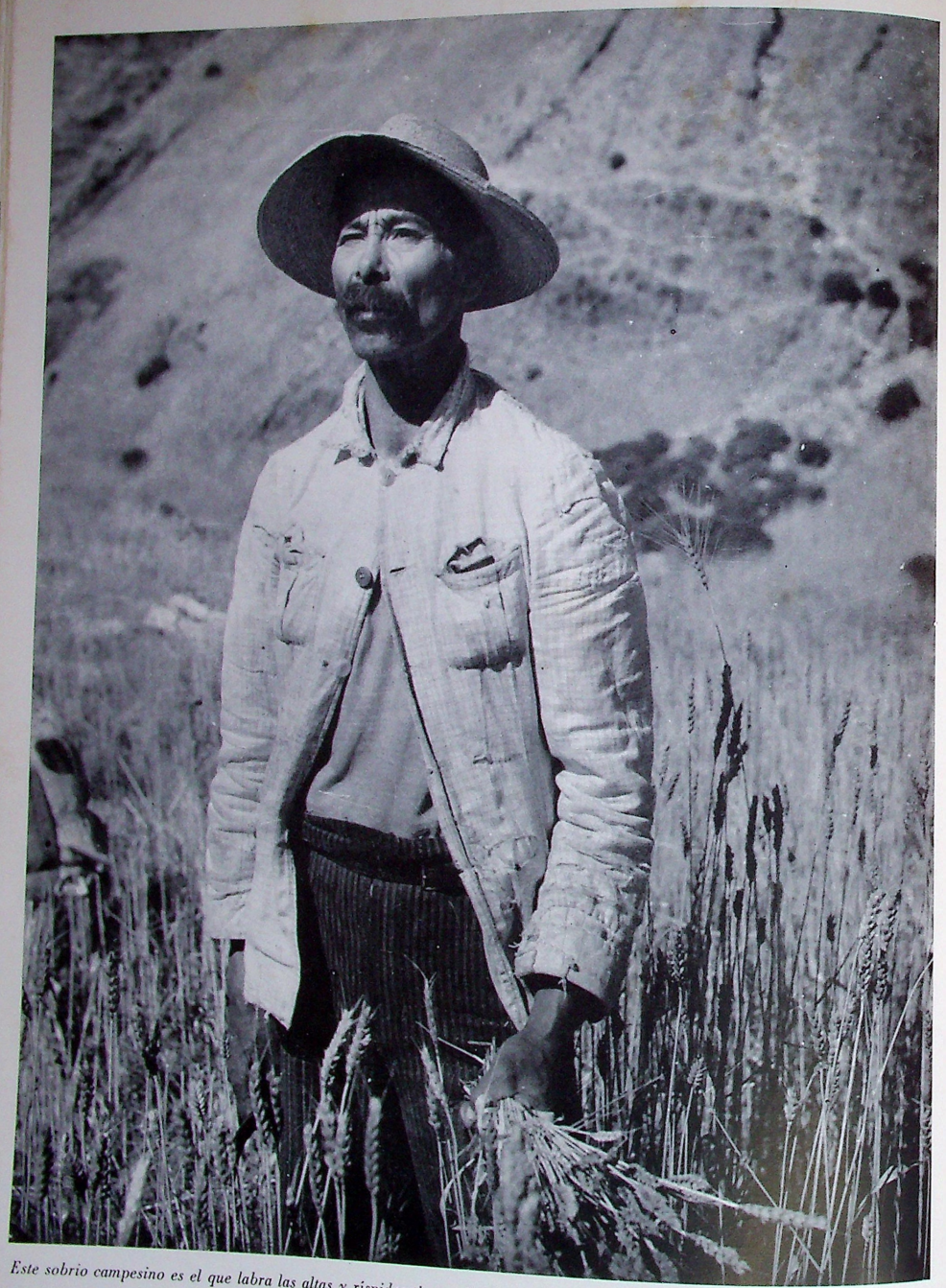
Angel Sauce, músico de nombre celeste y vegetal, mantendrá siempre ese goce de superación, delicadeza y señorío humano, afecto entrañable que le impulsa, en función colectiva, a servir al arte con humilde dignidad.

Por comunión predestinada, penetra íntimamente en la música. Quien sabe si nunca pensó que para él no hubiera otra misión en la tierra que ser lo que es: un músico.

E. L. E.



Ensayando el Concierto Nº 3 de Rachmaninoff: afanado ante la orquesta, Angel Sauce; al piano, Sigi Weissenberg.



Este sobrio campesino es el que labra las altas y rispidas tierras de nuestros Andes. (Foto del Servicio de Cine y Fotografía del M. E.)

VENEZUELA

ante el novelista

Por ARTURO USLAR PIETRI.



Recuerdo haber visto, en la prodigiosa Plaza de los Muertos de aquella ciudad de Las Mil y Una Noches que es Marrakech, al narrador de cuentos con su auditorio. Un redondo corro de hombres, en cuclillas o de pie, seguía absorto las guturales voces y los gestos del narrador. Más que relato era, en verdad, mimo-drama. Saltaba y esgrimía su imaginaria arma en el aire, en el momento de referir el combate; se ponía las manos sobre la cabeza en la hora de representar la angustia, y todas las manos se iban al unísono, como en un rito, al turbante o al fez, y todos los cuerpos, metidos en las chilabas, se movían siguiendo las ondulaciones de su cuerpo.

Yo me quedé allí largo rato, absorto, sin enteder palabra, mirando, como en una visión, la más remota y verdadera forma del arte literario viva y en actividad. Así debieron ser los juglares de la Edad Media, y así debieron ser los rapsodas de la más antigua Grecia. Aquel hombre, agitado y aullante, era un poeta. Era un ser dotado, en alguna forma, del don de decir, de expresar, de trasmitir y de crear, que ha sido y seguirá siendo la esencia de la literatura.

Nada ha importado tanto al hombre como conocer su vida; como contemplarla y mirarla proyectada; como sentirla multiplicada, reflejada, contrastada en otras vidas. Lo que también es como vivir de añadidura, experimentar de añadidura, prolongar, ahondar y repetir el misterio, el gozo, el temor y la pasión de vivir. De esa necesidad, o de esa inclinación, se alimenta la raíz más profunda del arte. Todo el arte, tanto para el que lo forma como para el que lo recibe, y en lo más esencial de la comunión del que lo forma con el que lo recibe, no es sino la tentativa de saciar esa hambre, de explicar ese misterio, de proporcionar ese gozo, de agotar ese temor. Todo el arte y, en grado sumo, el arte literario. El arte de Paul Valery, de Miguel de Cervantes y del narrador de la Plaza de los Muertos de Marrakech.

Las formas, las maneras de expresar y trasmitir esas emociones y esos conceptos han variado a lo largo de la historia de la cultura. Han variado también los temas y el aspecto de lo curioso. Desde el "Ramayana",



En la isla de Margarita, donde el novelista encuentra un material de extraordinario valor humano, la pesca es una de las principales fuentes económicas.
(Foto del Servicio de Cine y Fotografía del M. E.)

o desde la *Odisea*, pasando por la *Divina Comedia* y *Hamlet*, hasta *La guerra y la paz*, *A la busca del tiempo perdido* o *Ulises*, se puede seguir la trayectoria de esa evolución. Primero son los poetas que cantan en verso los sucesos aparentemente exteriores. Es lo que los preceptistas llamarán la poesía épica. Luego, los poetas que cantan en verso las emociones y sentimientos aparentemente interiores y subjetivos. Los preceptistas la han de llamar poesía lírica. Más tarde vendrá el abandono del verso, y la mayor o menor confusión entre lo interno y lo externo, que ha sido una de las características de ese género oscuro, poderoso e insustituible, al que los preceptistas no hallan cómo definir y que las gentes llaman novela.

La novela, históricamente, crece y se afirma en un terreno intermedio y peligroso, al que no podían penetrar ni la poesía épica ni la poesía lírica. La poesía épica creía saber demasiado, desde afuera, de un solo hombre sobrehumano. La poesía lírica creía saber demasiado poco, desde adentro, de un solo hombre demasiado humano. "Bien veréis lo que hará"; "bien oiréis lo que dirá", nos reitera a cada momento el juglar al describirnos al Cid. "...todos cuantos vagan, de tí me van mil gracias refiriendo, y todos más me llagan, y déjame muriendo un no sé qué que quedan balbuciendo", es lo que, en cambio, solloza San Juan de la Cruz. La novela, por su parte, si en veces parece atreverse a decir: "Bien oiréis o veréis lo que hará" es para presentarnos, a su manera, la confesión de un hombre único.

Cervantes, quien escribió con el Quijote la más grande y ejemplar de las novelas, sirve para plantear el caso con mucha exactitud. Cervantes mira por fuera, como los poetas épicos miraban a sus héroes. Nos describe y nos cuenta todo cuanto hace. Pero, a la vez, sabe muy poco de su condición humana y todo el tiempo está como tratando de penetrar el enigma de aquella alma. Nunca llega a saber de manera definitiva si es un héroe o un loco, si delira o dice la verdad, si la realidad es la que él afirma o la que los otros proclaman, si lo que hace es motivo de risa o de admirativo sobrecogimiento, si repite vanamente frases de mala retórica leídas en los libros de caballería, o está diciendo las más hermosas y originales verdades que le haya sido dado pronunciar al hombre. Muchas veces no llega a saber, siquiera, cuando el caballero y Sancho discuten, quién pueda tener la razón o la verdad.

El genio de novelista de Cervantes consistió, precisamente, en comprender que no había otra forma u otro camino para aproximarse a la expresión de ciertas oscuras realidades de la condición humana. Realidades que él no hubiera podido explicar o presentar como afirmaciones o razones, sino entrever y trasmitir en el obrar y decir de un ser tan complejo y significante como todo ser real.

Cervantes crea su técnica novelesca, como el cirujano crea su técnica quirúrgica, para poder penetrar y llegar de un modo más seguro a la entraña viva de un ser verdadero. Para trasmitir y presentar, en la entraña viva de un ser verdadero, las más inexpresables esencias de la condición humana.



Mujeres compradoras de pescado en la isla de Margarita, una de las regiones más pintorescas de Venezuela.
(Foto del Servicio de Cine y Fotografía del M. E.)

El propósito de acercarse a esas oscuras realidades es el que anima al novelista verdadero. El afán de acercarse lo más posible al hombre en su misterio.

Ese mismo propósito es el que explica la evolución de la técnica de la novela. La técnica de la novela no ha evolucionado por un mero prurito de novedad de los autores. Ha evolucionado por razones similares a las que han determinado la evolución de la técnica quirúrgica. No han sido sino sucesivas y más eficaces maneras de llegar a expresar la oscura e inabordable complejidad de un ser humano. El novelista ha operado sobre la vida, armado de su más perfeccionada técnica, para expresar lo expresable de la vida. Es el problema de alcanzar y expresar el que impone la novedad técnica. Por eso, de la historia narrada en primera persona se pasa al diálogo, y, del diálogo, a la novela escrita en forma de cartas, y al uso de los diarios íntimos, y a la narración requisitoria que reproduce todos los actos contradictorios de un ser, y, por último, al flujo libre de lo sub-consciente. Siempre en busca de mayor profundidad y de mayor verdad.

Esa operación la realiza el gran novelista sobre la forma más próxima del enigma que lo rodea, sobre los seres humanos más próximos y aislables que le permiten acercarse al misterio de su condición. Es lo que hace Cervantes, es lo que hace Dickens, es lo que hace Flaubert, y lo que hacen Joyce y Kafka. Mientras el novelista no aplica su instrumento a esa materia viva, aun cuando no sea con fines realistas, su arte pierde significación y degenera en puro juego formal. Se hace diversión.

Si consideramos a Venezuela como la más próxima realidad y la más aislable presencia de misterio humano que tiene a su alcance el novelista venezolano, podríamos, acaso, ver con más claridad el verdadero sentido de su desarrollo y el carácter de su misión.

Ante ese característico, variado y oscuro pedazo de humanidad que se llama Venezuela ¿cuál ha sido la actitud del novelista? La rica materia novelesca de tan caracterizado país se extiende ante el ojo del novelista con poderoso y múltiple atractivo. Tierra de campesinos de viejas tradiciones, tierra de diversas influencias raciales y culturales, abierta al mundo de afuera por mil ventanas ávidas, cuajada de conflictos profundos y de modas superficiales, dotada del más variado y dramático escenario natural, la condición humana se manifiesta en ella, contrastada y varia, en notas características y en profundos rasgos universales. Venezuela reluce y se mueve ante el novelista como un mar nocturno. Le ofrece todas las posibilidades. La descripción poética de sus maravillosas regiones naturales, el relato curioso de sus costumbres y usos tradicionales, y, también, la materia insustituible de las grandes novelas, que nunca han sido sólo descripción de paisajes y relación de costumbres, es decir, la turbadora presencia de seres humanos verdaderos enfrentados al inagotable drama de la circunstancia.



Los Llanos venezolanos son el escenario donde se desarrollan las más bellas novelas que se han escrito en nuestro país.
(Foto del Servicio de Cine y Fotografía del M. E.)



Más que la descripción de selvas y llanuras el tema de la gran novela venezolana podría ser el buceo del alma de Ezequiel Zamora en el pulpero de Villa de Cura; el retrato del provinciano y de sus sueños; la búsqueda del sentido mágico en el alma de un venezolano de la era petrolera.

Ante tareas de ese tamaño, el novelista verdadero tendría que abandonar las modas por estorbosas e inútiles, revisar cuidadosamente todo el instrumental de la técnica novelesca, y formar, para la realidad de su caso, la técnica única, necesaria e insustituible.

La historia de la novela venezolana, considerada desde este punto de vista, viene a ser casi la historia de la capacidad o incapacidad de quienes han escrito novela entre nosotros para penetrar en el misterio de los seres reales; para pasar, más allá de las apariencias y exterioridades de la naturaleza y de las costumbres, en busca de intuiciones, alegorías o símbolos que logren expresar la insustituible presencia de un ser humano, de un conflicto humano, de una compleja y escurridiza verdad humana.

Podría hacerse un esquema de la historia de la novela venezolana reduciéndola a tres períodos o ciclos. Uno de orígenes o iniciación, que llega hasta la novena década del siglo XIX. No hay todavía novela venezolana. Hay ensayos, más o menos afortunados, de novela hechos por venezolanos. La imitación es el carácter predominante de esos ensayos. Se imitan, casi como ejercicio retórico, modelos franceses. La influencia más visible es la del romanticismo. Fermín Toro escribe algunas desvaídas leyendas románticas, donde pasan borrosos personajes en una acción irreal, entre copiosa declamación y mucho sentimentalismo. Tomás Michelena y Eduardo Blanco, acercan sus barcas románticas a la áspera ribera del realismo. Tratan de mirar la vida que los rodea, pero sin lograrlo cabalmente, acaso por excesiva ofuscación de modas literarias.

El llanero es uno de los personajes que ha enriquecido la narrativa venezolana. Su vida recia y laboriosa ha sido tratada por nuestros mejores novelistas.
(Foto del Servicio de Cine y Fotografía del M. E.)



Escena de ganadería en el Estado Trujillo.
(Foto del Servicio de Cine y Fotografía del M.

El segundo ciclo ve nacer un movimiento homogéneo, y en él adquiere la novela venezolana algunas características definidas. Es el que pudiéramos llamar el Ciclo de Peonía. Comienza en 1890 con la publicación de la novela de este nombre de Manuel Vicente Romero García, y viene a terminar después de 1930. En esos cuarenta años se forma una escuela de novelistas venezolanos. Sus momentos culminantes y sus mayores influencias están personificados en los siguientes nombres: Romero García, Díaz Rodríguez, Blanco Fombona, Urbaneja Achelpohl, Pocaterra y Gallegos. En estos seis novelistas se desarrolla, llega a su culminación y se agota el Ciclo de Peonía.

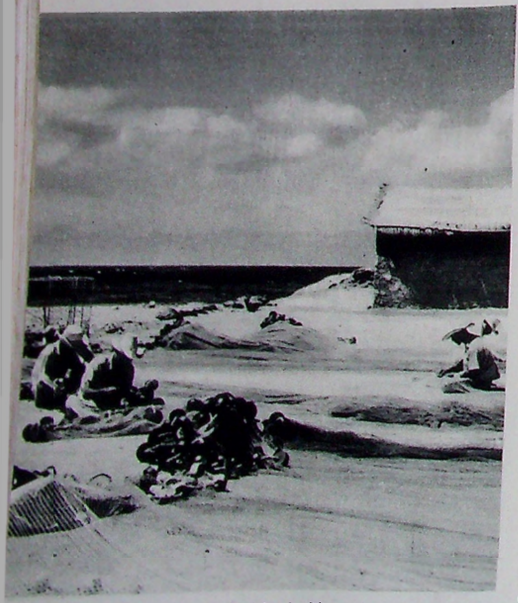
Las novelas del Ciclo de Peonía reproducen, en grado variable, los rasgos que se habían reunido por primera vez para caracterizar aquella defectuosa y oportuna obra de Romero García.

Los principales de esos rasgos son: el realismo costumbrista, que es el gusto de pintar la realidad en lo





El coco embellece las costas de nuestra tierra y procura trabajo a numerosos venezolanos.
(Foto del Servicio de Cine y Fotografía del M. E.)



Esta apacible escena de la isla de Margarita, nos muestra a un grupo de pescadores remendando la "mandinga".
(Foto del Servicio de Cine y Fotografía del M. E.)

que tiene de pintoresco, curioso o peculiar. Lenguaje popular, folk-lore, usos tradicionales, comidas, trajes, creencias, es lo que toman de la realidad. El interés no se centra en lo real, sino en lo pintoresco.

Luego tendríamos la tendencia reformista. La novela de Romero García es un alegato para reformar desde la sociedad y sus leyes hasta la técnica agrícola, y el reformismo será un rasgo esencial de las más de las novelas del Ciclo. Claro aparece el reformismo en "Idolos Rotos", en "El Hombre de Hierro", en "En este país", en "El Doctor Bebé" y en "Doña Bárbara". El tema esencial de ese reformismo es la pugna sarmentiana de civilización y barbarie y su gran conflicto es el de la ciudad con el campo, que a veces se transforma en el conflicto del hombre con la naturaleza.

En relación con estos rasgos surgen otros que, en cierto modo, son su consecuencia: la inclinación a concebir los personajes principales como símbolos o arquetipos morales; la tendencia al paisajismo y a la poética descripción del escenario natural; y un sentido pesimista, a veces latente, a veces exageradamente manifiesto.

El Ciclo de Peonía llega a su culminación y conclusión en la obra de Rómulo Gallegos, especialmente en "Doña Bárbara" que es la obra maestra de ese tipo, y que cierra y en cierto modo agota la técnica, el sistema de elementos y el tema.

De 1930 en adelante los nuevos novelistas que surgen, en general, están fuera del Ciclo de Peonía. Tienen otra manera de mirar la realidad y los personajes, consideran más a la novela como objeto que como mero instrumento, se abren a las más variadas y modernas influencias extranjeras y rompen, pero de un modo vigoroso, individualista y promisor, la unidad formal que hasta entonces había caracterizado a nuestra novela.



Todavía no se ha escrito una gran novela sobre los Andes venezolanos, tierra de prodigiosa belleza, donde el hombre vive aún como en los tiempos bíblicos.
(Foto del Servicio de Cine y Fotografía del M. E.)

Liberada así la novela se ha hecho más ágil y apta para convertirse en el instrumento de un gran novelista. Del grande, o de los grandes novelistas, que no van a preocuparse por imitar a nadie, ni por expresar o simbolizar verdades generales, propias de estudios sociológicos, sino por acercarse a expresar las oscuras y particulares verdades que asoman en la condición humana de alguno, o algunos de los seres que viven junto a él en Venezuela.

Eso es lo que de Venezuela está ante el novelista verdadero y no los conceptos generales y abstractos, que acaso puedan explicar al país, pero que no explican ni presentan, con inolvidable, verdadera y universal individualidad, a ninguno de los irreemplazables y originales seres que la pueblan viviendo vidas propias.

Esa es la empresa y la tarea del novelista venezolano. Al realizarla, su obra no podrá ser sino local y universal, a la vez, actual y permanente. Todo lo que hasta ahora ha buscado por otras vías le será dado por añadidura.

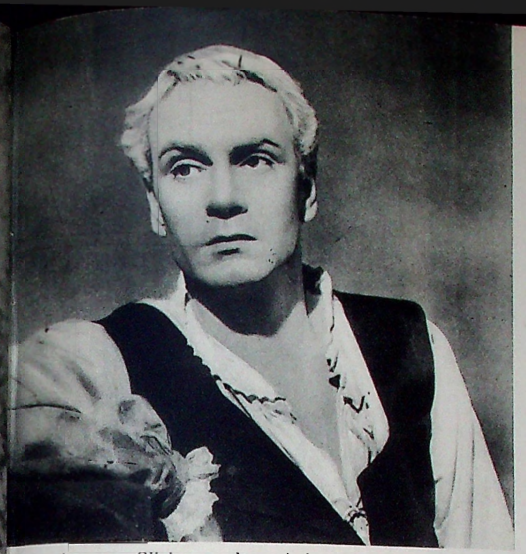
A. U. P.



Llanero del Estado Guárico.
(Foto del Servicio de Cine y Fotografía del M. E.)



Charlie Chaplin, la más alta figura que ha dado el cine, en la película "El Chicuelo", filmada el año 1920, con la participación de Jackie Coogan. A lo largo de su admirable trayectoria de artista, Chaplin ha expresado de manera genial un fino humorismo que, aunado a un profundo sentido dramático, ha conmovido el corazón de varias generaciones.
Foto del Museo de Arte Moderno de New York.



Laurence Olivier en el papel de Hamlet. Este gran artista inglés ha sabido aprovechar en el cine los elementos que ofrece el estudio de documentos iconográficos e históricos.
Foto de la película "Hamlet".

El Teatro y el Cine

Semejanzas y diferencias

Por FRANCISCO PETRONE



Cuando tenía diez o doce años barría el pequeño cinematógrafo de mi barrio bonaerense para pagar con ese trabajo mi derecho a ocupar un asiento para ver desfilar silenciosas imágenes en un mundo fabuloso. Algo superior a mi voluntad me impelía a faltar a mis deberes de estudiante primario y me echaba a vagabundear por las calles rodeado de fantásticos personajes, entre los cuales era yo el pequeño héroe que lograba, tras grandes sacrificios, triunfar en contra de los malos.

Cumplía exactamente doce años cuando cerca de mi casa se instalaba, en un terreno baldío, una enorme carpa que anunciaba con grandes cartelones: "*Jueves 14.—Extraordinario debut del Gran Circo "Anselmi". Con un gran elenco de tonys, clowns, trapecistas, malabaristas, perros amaestrados y el famoso payaso Felito. En la segunda parte, gran estreno del drama campero JUAN MOREIRA.*" Dejé entonces de barrer el cine para repartir programas, viviendo horas de impaciencia a la espera del descubrimiento del misterio que encerraba la carpa. Llegó, por fin, el día y la hora en que se inició la primera función, y cuando vi y oí a aquellos hombres que hablaban un idioma que era el mío, quedé maravillado y, a medida que transcurría la representación, se iba formando en mí un sentimiento cada vez más profundo de odio hacia el alcalde prepotente e injusto y de simpatía y honda pena, hasta llorar, cuando matan por la espalda al rebelde y valiente Juan Moreira.

Estas primeras impresiones de mi niñez no cambiaron, ni aun cuando pude discernir, entre lo bueno y lo malo. y, ya con una irresistible vocación de actor, establecía una diferencia fundamental entre el teatro y el cine. Tenía veinte años, y en ese tiempo Buenos Aires era una de las plazas teatrales más visitadas por extraordinarios actores y grandes conjuntos extranjeros, que representaban un teatro clásico y moderno de la más alta calidad universal, que hicieron nacer en mí la convicción de que el teatro es la más elevada tribuna del pensamiento





Nicole Ladmiral y Claude Laydu en la película titulada "El diario de un cura de campo". Foto del mismo film

Beatriz Bretty en "Madame sans gène", la comedia de Victorien Sardon que tanto éxito ha obtenido en Paris y otras ciudades de Europa.
Foto B. M. Bernard.



Brigitte Auber y Jean Paqui en la cinta "Venganza en Camargue".
Foto de lo mismo película.



Una escena de conjunto de la comedia de Gabriel Arout y Jean Locher titulada "Guillermo el Confidente".
Foto B. M. Bernard.

humano a la vez que representa la más íntima y profunda conciencia del hombre y de los pueblos. Tampoco había variado mi primera impresión sobre el cine, aunque ya existían Chaplin — que en ese tiempo sólo nos hacía reír — y David Griffith que había realizado "El Nacimiento de una Nación", primer intento de apartarse de lo trivial y trillado, de ese cine que había sido conceptuado como un espectáculo entretenido y hasta fabuloso por sus posibilidades, pero alejado del soplo vital del arte que constituye la esencia del buen teatro.

Pasan unos años, y cuando el cine logra el gran triunfo técnico de coordinar el sonido con la imagen, yo formaba parte de un conjunto de actores que luchaba con todas sus posibilidades, sacrificando horas al sueño, y ganando apenas para malvivir, pero con la alegría de poder representar, aun cuando con medios muy precarios, a O'Neill, Pirandello, Gorki, Kaiser, Porto-Riche, Lenormand y hasta Aristófanes, cuya obra "Las Aves" constituyó uno de los más grandes esfuerzos y más significativos fracasos, pues, después de varios meses de ensayos y pintar decorados y hacer la ropa con nuestras propias manos, la primera representación dió en la taquilla del teatro S. O. D. R. E., de Montevideo, cincuenta pesos de entrada, y era que ya el cine, con su extraordinaria conquista, empezaba a restar público a las salas teatrales. Claro que siempre fué difícil en América, sin excluir Buenos Aires, llevar público a las salas que se apartaban del mero espectáculo para hacer teatro verdadero; pero no hay duda de que el cine hablado constituyó un golpe casi mortal para aquellos que anhelábamos superarnos frecuentando las manifestaciones artísticas del mundo teatral. El cinematógrafo so-





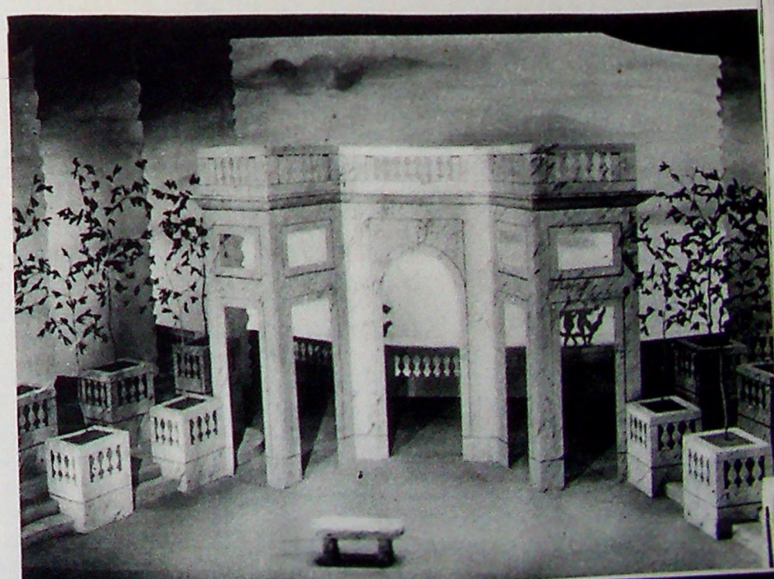
María Casares, en la película "Orfeo".
Foto Roger Corbeau.

Louis Jouvet, artista que representó papeles admirables, tanto en el teatro como en el cine, prepara su rostro para la muerte en la encarnación del caballero Hanz, personaje creado por Giraudoux en su obra "Ondina".

Foto Thérèse Le Prat.



Viviane Romance en una conmovedora escena de la película "Pasión".
Foto del mismo film.



Decoración de Francois Ganau para "La Doble Inconstancia", comedia de Marivaux.



Presentación de "Edipo Rey" en el Teatro Nacional del Palacio Chaillot, París. Foto B. M. Bernard.

noro, no obstante su insoportable ruido metálico, así se decía en ese tiempo, se iba imponiendo a los más recalcitrantes, desalojando de muchas salas la clásica escotilla del apuntador para colocar la pantalla de plata. Tal es así, que Buenos Aires, que en 1933 tenía 54 teatros funcionando diariamente para 2.500.000 habitantes, hoy tiene menos de 20 para más de 4.000.000 de habitantes.

¿Cuáles eran las razones que impulsaban a la gente preferir el cine al teatro? Porque no sólo el llamado "grueso público" volvía la espalda al teatro, sino también la minoría culta, consecuente siempre, ahora mostraba una indiferencia casi total. ¿Qué había pasado? Es lo que trataremos de explicar.

Ante todo, no pretendo pontificar, sino simplemente, a través de mis experiencias de actor, sacar conclusiones que expliquen o procuren aclarar ese problema, para muchos tan oscuro, que significa la preferencia de todos los públicos por una expresión que cuando asume categoría artística es porque se ha nutrido en lo esencial de otra que durante siglos fué alimento espiritual de los pueblos y su más alto exponente.

En efecto, ya para la primera película hablada, el cine pide al teatro autores y actores, que obtienen un rotundo éxito con "El cantor del jazz". Y así, paulatinamente, van emigrando hacia Hollywood los artistas más calificados del teatro del mundo. ¿Por qué entonces, si el teatro y el cine se encuentran en sus aspectos esenciales, el público se vuelve hacia el último? ¿Cuál es la diferencia?

En primer término, la novedad del extraordinario invento azuza la curiosidad de la gente; más tarde se construyen amplias y bellas salas con grandes comodidades, calefacción y refrigeración, de las que carecían las salas teatrales. En seguida habría que citar los precios, mediante los cuales la amplia explotación mundial pone una película al alcance de todos los bolsillos. Y, por último, el cinematógrafo tiene una atracción fascinante no sólo para el público, sino también para los que trabajan en él y, sobre todo, para los actores; y esto se explica porque la gente se siente transportada por la cámara a las regiones más extrañas de la Tierra y en contacto con una realidad física que el teatro no puede ofrecer, y los artistas, aparte de la satisfacción de ver su propia actuación, ven en él la esperanza de poder convertirse, de la noche a la mañana, en figuras de renombre universal y de saber que una película lograda perpetuará su labor por muchos años.



El mundo arábigo ofrece al cine inagotable material. Foto Twentieth Century-Fox Film Corporation.

Los estudios de Hollywood producían en los primeros años películas de gran calidad, que rendían millones de dólares, porque virtualmente tenían copados todos los mercados del mundo y ello permitía a los productores pagar cualquier precio a las figuras más cotizadas, mientras el teatro sufría una crisis tan aguda por los motivos expuestos que muchos auguraban su próximo fin y hasta personas verdaderamente cultas hablaban de su completa y absoluta decadencia.

Pero, como las ganancias de los comerciantes son siempre quiméricas (un productor no es más que un comemreciante, tipo standard, con espectabilidad), no les bastaba a los fabricantes de películas de Hollywood esas enormes ganancias y comenzaron a rebajar el nivel de sus producciones de tal manera que, gracias a ello, pudo el teatro retener a los mejores elementos. Conviene hacer constar que en todos los tiempos se ha hablado de crisis teatral y que en los años en que surgió el cine hablado el mundo artístico se había estremecido con "Seis personajes en busca de un autor", del genial Pirandello, con O'Neill, Sherwod, Rice, Giraudoux, Shaw, Crommelynck, Maeterlink y tantos otros elevados espíritus portadores de la sagrada llama del Templo de Talía.

Argentina, así como otros países, comenzó a producir películas, con elementos populacheros, para servir los gustos más bajos del pueblo. Salvo una que otra tentativa artística que iba al fracaso por falta de continuidad en el esfuerzo, el cine malo continúa. Como ya he dicho, el teatro, sin embargo, contaba con algunos

actores y actrices de probada calidad en un teatro de jerarquía, pero que nada podían hacer en un medio donde, sin un gran capital, era imposible hacer nada. Hasta que en 1941 algunos actores, que ya tenían un nombre en el teatro y en el cine, resolvieron, con ayuda de algunos exhibidores, fundar una Empresa con elevados fines artísticos. Formaban parte Enrique Muiño, Elías Alippi, Angel Magaña, Sebastián Chiola, el director Lucas Demare y yo, bajo el nombre de Artistas Argentinos Asociados. Este sello se inició con "La guerra gaucha", que, sobre cuentos de Leopoldo Lugones, adaptaron para el cine Ulises Petit de Murat y Homero Manzi, quienes colaboraron en casi todas nuestras producciones. En un principio el público nos apoyó ampliamente, y así siguieron cinco grandes producciones más: "Todo un hombre", dirigida por Pierre Chenal; "Su mejor alumno", la vida de Sarmiento; "Donde mueren las palabras", con la colaboración de nuestro gran maestro Juan José Castro; "Pampa bárbara", con la dirección de Hugo Fregonese, que le valió un contrato en Hollywood, y "Como tú lo soñaste", adaptación de la famosa obra de Kaiser "Un día de octubre".

En 1946 una ola de sensualidad envuelve al país. Todos quieren enriquecerse lo más pronto posible. Se funda un Banco Industrial que presta dinero a los productores. El Gobierno dicta leyes de protección al cine y es cuando cae, como consecuencia de ese medio ambiente, una de las realidades artísticas más importantes de América Latina.

"Aucassin y Nicolette", que la Compañía de los Théophilien presentó en la Ciudad Universitaria de París. Foto B. M. Bernard.



Era necesario decir esto para comprender que el cine logra una categoría artística y hasta pedagógica, superando al teatro desde el punto de vista didáctico por la facilidad con que difunde paisajes, ideas o sentimientos de un pueblo. Cuando la vida de Sarmiento llegaba a las pantallas más humildes de América, nosotros sabíamos que la extraordinaria conducta moral y los profundos conocimientos de ese gran hombre, tocando las fibras más sensibles de la gente, elevaban su espíritu. Es la única ventaja valedera que el cine le lleva al teatro.

Desgraciadamente, los hombres capaces de conducir el cine por ese camino se han apartado o han cedido a las directivas de inescrupulosos corruptores del gusto del público, y esta es la hora en que lamentamos la escasa o nula calidad mundial de las producciones cinematográficas. "Hamlet". "Enrique V". "La bella y el monstruo", "Los olvidados", y quizás algunas otras, son excepciones honrosas que mantienen el cine en un plano artístico, pero que también hacen resaltar, aún más, la decadente y vulgar producción actual.

Esto confirma que nada se queda en un sitio, sino que se marcha para adelante o para atrás; y así, mientras el cine cae, el teatro sube hasta colocarse en el primer plano de las expresiones artísticas del momento, conducido por los hombres de más pensamiento actual y por abnegados grupos de jóvenes que en Europa y en toda América ponen todos sus sueños y esfuerzos al servicio de la más noble vocación.

F. P.

Preparativos para filmar en las costas de California algunas escenas de ambiente árabe. Foto cortesía del Dept. de Estado, EE. UU.



Escena de "Los Príncipes de la Sangre", representada por Daniel Yvernal en el Teatro del Vieux Colombier. Arriba, Lauritz Falk en la película "Singoalla".







GRATA sorpresa recibe quien arriba por primera vez a La Guaira, el más importante y pintoresco puerto venezolano, cuyas intrincadas callejuelas y pequeñas casas apiñadas en los repechos del abrupto cerro, nos recuerdan ciertos encantadores nacimientos o algunas abigarradas ciudadelas árabes.

Cambios substanciales ha sufrido La Guaira de un siglo a esta parte, como nos lo comprueba este grabado de Zuloaga el Mozo.



LA GUAIRA

LA PINTURA VENEZOLANA

Por ENRIQUE PLANCHART

(Fotos P. Maxim)



Juan Lovera.—"El 19 de Abril". Prop. Concejo Municipal.

Entre las diversas manifestaciones espirituales de Venezuela, no ha sido la pintura la de menor desarrollo ni tampoco la que lo ha tenido menos lógico y coherente. Al contrario, alguna vez he tratado de establecer y hacer resaltar las afinidades y analogías existentes entre los diversos períodos de nuestra Historia y los correspondientes

momentos de la pintura venezolana (1). Mas tales relaciones no son forzosamente determinantes, pues si circunstancias de ambiente son capaces de ofrecer oportunidades favorables al talento, en ningún caso pueden hacerlo nacer.

Comenzó, sin duda alguna, la pintura en nuestro país al cesar las largas luchas de la conquista, cuando se inició el desarrollo de las principales ciudades. Se puede dar por cierto, aunque falten datos para comprobar esta afirmación, que nuestros primeros pintores, quienesquiera que hayan sido, tuvieron por única actividad en su arte la producción de cuadros religiosos. Mas sólo a mediados del siglo XVIII, habiendo crecido en población y en prosperidad la colonia, se extendió suficientemente el gusto por la pintura como para que hayan llegado hasta nosotros no pocas obras, a pesar de las muchas que han debido de perecer a causa de los cataclismos naturales y de las guerras. Sin embargo, de la mayor parte de estas obras —retratos de damas, caballeros y prelados y composiciones de tema religioso—, no se puede afirmar que provengan de artistas nacidos en el país, y ni siquiera que hayan sido pintadas en Venezuela (2).

Pero descartando las obras anónimas, cuya atribución a la llamada Escuela Caraqueña del siglo XVIII presenta las serias dificultades que acabo de exponer en un artículo sobre Juan Lovera (3), basta ver una de las Vírgenes pintadas por Manuel Landaeta para poder asegurar que hubo en la Caracas de entonces quien supiera manejar los pinceles con gracia exquisita, aunque dentro de una ordenación, si preestablecida, depurada también.

Menos afortunado en su arte que Landaeta, pero no carente de interés, se nos presenta el pintor Francisco Lovera, de quien existe un lienzo firmado en 1795. Sin olvidar que ese apellido lo llevan desde siglos atrás diversas familias de Caracas, su profesión nos hace pensar en la posible existencia de una familia de pintores, que, comenzando por éste, tuviera, además, como representantes en el arte, al ya mencionado Juan Lovera y a su hijo Pedro, quien, después de haber estudiado en Madrid, se radicó en Martinica, donde gozó de fama de talentoso retratista, hasta su muerte, ocurrida en 1915.

Juan Lovera ya pintaba para 1811; dejó un buen número de retratos; hizo, según parece, muchas composiciones sobre temas religiosos, y es autor, además, de las dos primeras de asunto histórico de que se tiene memoria en Venezuela. Una de ellas representa la escena del 19 de abril de 1810 frente a la Catedral de Caracas, y la otra, la sesión del 5 de julio de 1811 del Cogreso Constituyente, en la que se firmó el Acta de la Independencia. En ambas obras se advierte que Lovera, dentro del gusto de su época, no carecía de cierto sentido de la composición.

Pero más nos interesará la obra de Lovera si nos resolvemos a ver en él, y en Antonio José Carranza, los representantes en la pintura del movimiento que tendía en los primeros lustros de la República a despertar aquellas fuerzas espirituales silenciadas durante los devastadores años de la Guerra de la Independencia.

Entre Lovera y Carranza media una diferencia de edad de cerca de treinta años. La pintura del uno es de marcado sabor popular; en la del otro se advierten estudios más serios y mayor sometimiento al modelo



Juan Lovera. — "El 19 de Abril" (detalle). Prop. Concejo Municipal.



Antonio José Carranza. — Retrato del Doctor Bessen. Prop. del Sr. Bernardo Monsanto C.

de los clásicos; pero ambos coinciden en haber desarrollado toda su actividad artística en Venezuela y en haber surgido, por consiguiente, de los elementos culturales que alentaban entonces en el país.

Pero éstos no hubieran bastado nunca para dar vida a una tradición pictórica. La raza, desde fines del siglo XVII venía debilitando tanto el hilo de su continuidad espiritual, que al comenzar el XIX estaba completamente roto. Cierto que en el núcleo de ella, en España, brillaba, aislado y extraño, su postrer fulgor en el genio de Goya; mas, si ni en la misma metrópoli ni en sus más prósperas colonias hubo quien supiera encender en esa llama la antorcha de la tradición, no fuera mucho, pues, que al oscuro ambiente de Venezuela no penetrara la más mínima chispa de ella, y, sin embargo, el primer conato de los pintores patrios se dirigió hacia España. Haciendo caso omiso del barrunte de composición goyesca que puede columbrarse en el cuadro del 19 de abril de Juan Lovera, no se debe olvidar que el hijo de éste, y luego Martín Tovar y Tovar se dirigieron a España, antes que a Francia, en busca de fuerzas para el desenvolvimiento de su vocación artística.

Y a Martín Tovar y Tovar le corresponde, sin disputa, el honor de haber dado el primer paso seguro en la realización de una pintura venezolana —retratos de los principales fundadores de la nacionalidad, pintados tan a conciencia que las más de las veces han servido de base para lo que podríamos llamar la iconografía oficial; numerosos retratos de sus contemporáneos, verdaderos fragmentos biográficos, y, finalmente, grandes composiciones históricas, llenas de aliento épico, entre las que sobresalen, con significado casi simbólico, la Firma del Acta de la Independencia y la Batalla de Carabobo; es decir: el acto que abre la existencia política de Venezuela y el que la deja definitivamente confirmada.

Mas no sólo por los temas de sus cuadros es Martín Tovar y Tovar el patriarca de nuestra pintura, como solían llamarlo al final de su vida, sino también por algo que se encuentra en lo más hondo de su arte: cierto sentido de ponderación y el empleo de una técnica franca, dispuesta a confesar sus deficiencias, si tropieza con ellas; condiciones éstas que, en conjunto, son feliz característica de la buena producción venezolana en cualquiera de las artes.

Más de cuatro décadas dura la actividad artística de Tovar. Ve desaparecer durante su vida a predecesores suyos, como Carmelo Fernández, Carranza, Celestino Martínez y a otros más jóvenes que él, como



Juan Manuel Maucó. — Retrato de Fray Carlos de Arrambide. Prop. de la Sra. Rosalía de Planchart.



Gerónimo Martínez. — "Maternidad". Prop. de la familia Martínez Mendoza.



Armando Reverón. — *"Fiesta". Prop. del Sr. Bernardo Monsanto C.* (Foto P. Maxim).

Inciarte, Maucó, Bolet. Estos y aquéllos se iniciaron como esperanzas del arte; pero ya sea, en unos casos, por la indiferencia del medio o, en otros, por falta de suficiente preparación o de verdadero impulso vocacional, si no estas tres cosas reunidas; sólo cuando ya estaba casi agotada la vena de Tovar vuelven a aparecer en Venezuela talentos dignos de sucederle.

Uno de éstos, Antonio Herrera Toro, había sido su discípulo; luego perfeccionó sus estudios en Europa; pero, a su regreso al país, más bien dejó languidecer su arte en obras ocasionales, muchas de ellas de tema religioso, y en éstas, como en algunos de sus retratos, dió buena muestra de su talento y de la seriedad de sus estudios.

Cristóbal Rojas y Arturo Michelena van, con razón, unidos siempre en el homenaje que les rinde la posteridad. Dotados de grandes facultades de pintor, hicieron juntos sus estudios en París, guiados por un mismo maestro. Ambos desaparecen en plena juventud, víctimas de la tuberculosis. El terrible mal los atacó al mismo tiempo; la enfermedad de Rojas fué rápida. Michelena le sobrevivió algunos años; pero en aquel punto se detuvo la ascensión que tan brillantemente había iniciado. Ambos se afiliaron a la escuela oficial francesa, al arte de "los salones". Situándolos en ese medio, su pintura nos parece más seria, más pintura, que la de casi todos sus compañeros.

Después de una rápida carrera de éxitos en el camino que habían elegido, al uno lo sorprende la muerte y al otro la enfermedad le mina las fuerzas necesarias para completar su evolución, cuando comenzaba a madurarse en ellos el talento: Rojas había afinado su



Antonio Herrera Toro. — *"En el Taller". Prop. de la familia Zuloaga.* (Foto P. Maxim).



(1)



(4)



(2)

1. — *Gerónimo Martínez.* — "*Autorretrato*". *Prop. de la familia Martínez Mendoza.*

2. — *Cristóbal Rojas.* — "*Maternidad*". *Prop. de la señora Graziella de Díaz Rodríguez.*

3. — *Cristóbal Rojas.* — "*Retrato de Señora*". *Prop. del Dr. Vicente Lecuna.*

4. — *Martín Tovar y Tovar.* — "*Duelo entre oficiales de caballería*". *Prop. de la señora Graziella de Díaz Rodríguez.*

5. — *Arturo Michelena.* — "*Gladiolos*". *Prop. de la señora Dolores Ustáriz de Heny.*



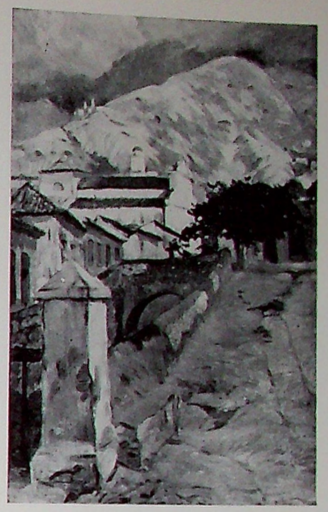
(3)



(5)



(1)



(3)

1. — *Francisco Sánchez.* — "*Cabeza de estudio*". *Prop. del Sr. Bernardo Monsanto C.*

2. — *R. González Bogen.* — "*Grupo*". *Prop. del Sr. Bernardo Monsanto C.*

3. — *Tito Salas.* — "*Paisaje de La Guaira*". *Prop. de la Sra. Valentina de Galindo.*

4. — *Federico Brandt.* — "*Interior*". *Prop. del Sr. Bernardo Monsanto C.*

5. — *Mateo Manaure.* — "*Paisaje*". *Prop. del Sr. Bernardo Monsanto C.*



(4)

(2)



(5)



pupila en la observación de algunas telas de los maestros impresionistas y hacia esa tendencia parece orientarse en últimos trabajos; Michelena se nos presenta como más apegado a la tradición; pero no es difícil ver hasta qué punto poseía condiciones suficientes para desenvolver dentro de ésta su personalidad nada común, pues la figura de su resplandeciente colorido, la gracia de su dibujo, la elegante facilidad de su ejecución y, sobre todo, el sentido de creación de espacio que mostró en *Pentesilea*, su última obra de gran aliento, lo capacitaban para enfrentarse valientemente con arevidos problemas de la gran decoración.

Tito Salas, fecundo y de rara facilidad, ejecuta la mayor parte de sus trabajos en Venezuela — decoraciones en la casa natal del Libertador y en el Panteón Nacional, retratos y diversos cuadros de historia — pero, no obstante eso, puede decirse que cierra la serie de nuestros pintores de formación enteramente europea, pues Emilio Boggio, contemporáneo de Rojas y Michelena, se radicó en Francia. Su abundante obra de paisajista hace honor a la segunda generación del impresionismo francés. Al final de su vida vino a Caracas por breves meses, suficientes, sin embargo, para influir con su ejemplo y sus consejos en un buen número de pintores que se hallaban entonces en período de formación. Tanto o más que el de Boggio, fué oportuno, en ese sentido, el paso por Venezuela, un año antes, del pintor rumano Samys Mützner.

Eran aquellos pintores los que hacia 1910 se habían iniciado como un grupo numeroso y coherente, dado con ansia a estudiar y resolver los aspectos peculiares de la luz en nuestro pleno aire. La tendencia característica de este grupo tenía antecedentes inmediatos en los pocos paisajes bien realizados que dejaron Francisco Valdés y, principalmente, Francisco Sánchez. Sus principales integrantes son Federico Brandt, Antonio Edmundo Monsanto, Manuel Cabré, Marcelo Vidal, Armando Reverón, Próspero Martínez, Pablo W. Hernández, Rafael Monasterio y Luis Alfredo López Méndez, quien fundaron el Círculo de Bellas Artes, instituto que en los breves años de su existencia dió nuevo impulso a nuestra pintura. Estos pintores han sido principalmente paisajistas bien dotados, de refinada y aguda visión, que basan su estilo en la interpretación directa del natural, exaltada por aquella condición.

Junto con ellos deben citarse otros de tendencias muy semejantes para completar lo que se ha llamado Escuela de Caracas: César Prieto, Carlos Otero, Antonio Alcántara, Pedro Angel González, Marcos Castillo, Eduardo Schlageter, Rafael Ramón González, Tomás Golding, Julia Brandt y Gloria Pérez Guevara.



Cristóbal Rojas. — "Lectora". Prop. del Sr. Antonio Pimentel.



Jacinto Inciarte. — "Ruinas del Convento de las Mercedes". Prop. del Dr. Vicente Lecuna.



Federico Brandt. — "Macarao". Prop. del Sr. Enrique Planchart.



Antonio E. Monsanto. — Paisaje de La Guaira. Prop. del Sr. Bernardo Monsanto C.

Elisa Elvira Zuloaga, Bernardo Monsanto, Francisco Narváez, Héctor Poleo y Juan Vicente Fabbiani, más jóvenes que la mayor parte de los anteriores, se inclinan a una moderada estilización del dibujo y del colorido, solicitando armonías voluntarias y, además, en el desarrollo de nuestra pintura, representan como el puente o punto de enlace con los cultivadores del arte abstracto o de formas colindantes con él.

Estos jóvenes, entre los que se distinguen Pascual Navarro Velázquez, Mateo Manaure, Armando Barrios, Alejandro Otero Rodríguez y Miguel Arroyo, han tomado esa dirección después de haber pasado algunos meses en París, y en muchos casos, como reacción frente a los grupos anteriores. Considerando sólo las obras en que han extremado sus tendencias, y dentro del sentido nacionalista con que se ha escrito este artículo, puede decirse que hasta ahora es casi nulo su aporte a la pintura venezolana.

E. P.

(1) Vid: *La Pintura en Venezuela.* — Venezuela, 1945. Bogotá, 1945.

(2) Por lo que se refiere a las obras de arte salidas en España para América en los dos primeros siglos de la colonia, véase: José Torres Revello, *Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII*, en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, de la Universidad de Buenos Aires, Nº 1 de 1948. Dauxion Lavaysse, en los cuadros estadísticos publicados al final de su obra *Voyage aux iles de Trinidad, de Tobago, de la Marguerite et dans diverses parties de Vénézuéla*, indica que en 1795 se importaron de España 72 pinturas de santos destinadas a Cumaná y 12 cuadros destinados a Caracas. Debe tomarse en cuenta también la existencia en nuestras iglesias y en poder de los coleccionistas de antigüedades de un número relativamente grande de cuadros pintados en Quito y en Nueva España. A propósito de estos últimos, no está demás observar que *Depons*, en el capítulo VIII de su *Viaje a la parte oriental de Tierra Firme*, al tratar del comercio recíproco entre las posesiones españolas, deja ver que los cargamentos de vuelta de las naves que iban de Venezuela a Veracruz estaban compuestos principalmente por objetos de lujo.

(3) "Revista Nacional de Cultura", números 86-87.



Antonio E. Monsanto. — "Los hijos de Dios". Prop. del Sr. Enrique Planchart.



Manuel Cabré. — "Paisaje de San Bernardino". Prop. del Sr. Enrique Planchart.



Antonio Leocadio Guzmán.

Confesiones de un escritor

Cómo y por qué escribí la biografía de los GUZMANES

Por RAMON DIAZ SANCHEZ

(Premio Nacional de Literatura en Prosa).

1º - Vida y milagros de los hombres que trabajan por la cultura

En los países cultos no es cosa nueva el que las gentes se interesen por la vida de quienes trabajan por la cultura. En estos días, verbi gratia, he estado hojeando unos interesantes tomitos lanzados por las *Editions du Conquistador*, de París, en los que algunos distinguidos franceses hablan de sí mismos y de sus profesiones. Cada uno de ellos explica lo que es, por qué lo es y cómo llegó a serlo. Uno de estos tomitos, suscrito por Jacques Isorni, se titula: "*Je suis avocat*"; otro, por Claude Farrere: "Je suis marin"; un tercero, por Arthur Honegguer: "Je suis compositeur"; un cuarto, por Goulven de Kermadeuc: "Je suis pretre"; un quinto, por el profesor Mondor: "Je suis chirurgien"; un sexto, por Jean-Louis Barrault: "Je suis homme de Théatre"; un séptimo, por Charles Munch: "Je suis chef d'orchestre"... Yo leo actualmente el que suscribe Christian Dior bajo el título de "Je suis couturier", y no tengo empacho en declarar que las confesiones del famoso modisto no son menos apasionantes, dentro del marco de nuestra época, que las de Juan Jacobo Rousseau en el de la suya.

No voy a ocuparme aquí (bien lo quisiera) del personaje que pronunció estas certeras palabras: "*La couture, c'est, au temps des machines, un des derniers refuges de l'humain, du personnel, de l'inimitable*". Voy a hablar de mí mismo. Los redactores de esta revista me han pedido que explique el origen de uno de mis libros — "Guzmán, Elipse de una Ambición de Poder" — y yo trato de justificar la ocurrencia con los ejemplos que he hallado más a mano.

2º - Diez años de trabajo.

Quizás si hubiese sospechado el tiempo que me iba a llevar el escribir este libro, no lo hubiese intentado. Diez años de escudriñar archivos, leer textos de historia e indagar aquí y allá para ir rastreando los pasos y reconstruyendo las imágenes de personajes ya desaparecidos, es una empresa bastante pesada. Sin embargo, a medida que me internaba en esa selva de papeles marchitos hallaba en ella seducciones desconocidas. Antonio Leocadio Guzmán y su hijo Antonio Guzmán Blanco son dos personajes en torno a los cuales se ha derrochado mucha tinta en nuestro país. Y esta circunstancia, que en el comienzo estuvo a punto de desanimarme, se convirtió más tarde en un acicate para mi empresa. Mucho se había escrito, en efecto, pero no todo se había dicho acerca de los Guzmanes. Sus actos suscitaron ardientes polémicas, prueba irrecusable de su vigorosa personalidad; sus vidas estuvieron repletas de peripecias en un período que abarca casi un siglo de nuestra historia; pero precisamente porque la polémica — y sobre todo la polémica política — es pasión, convencionalismo y *partipris*, yo comprendí (y me propuse demostrarlo) que bajo ese ingente aluvión de palabras, en las que se mezclan la loa y la diatriba, existía una verdad que permanecía sepultada y que era preciso sacar a la superficie. No pretendo haber agotado esta posibilidad pero sí creo haber adelantado bastante en ella.

Noté, singularmente, que las figuras de los Guzmanes — tanto la del padre como la del hijo — se destacaban sobre el confuso fondo de nuestra historia como dos calcomanías, postizas y casi desvinculadas del ambiente moral de su época, y puse un deliberado empeño en buscar sus más insignificantes vinculaciones humanas para que los actos de ambos me revelaran dramáticamente sus más remotas motivaciones. La ausencia de sentido dramático es, a mi juicio, la falla de nuestros biógrafos del pasado, los cuales aíslan a sus personajes para estudiarlos por separado, como hacen los entomólogos con los insectos.

Yo no había escrito historia hasta entonces. El contacto con esta deidad fué para mí una revelación. Los acontecimientos de nuestro pasado desfilaron ante mis ojos como un paisaje irregular, alternado de montes y de llanuras, árido a ratos, a ratos ubérrimo, encrespado, multicolor. De pronto comenzaron a singularizarse ciertos acontecimientos, a cobrar significación determinados pasajes aparentemente vacuos. Eran luces que se encendían de improviso e iluminaban grandes áreas históricas; destellos que venían a hacer inteligibles ciertas actitudes individuales y a resolver problemas que hasta entonces me parecieron enigmáticos. Comprendí que era necesario ahondar en cada detalle, buscar sus más recónditas resonancias a las peripecias menos trascendentes, y progresivamente mi sensibilidad se fué afinando y despertando en mí uno como nuevo sentido. Al unísono con esta nueva manera de ver e interpretar los acaecimientos, iba acusándoseme el relieve moral de los hombres que en ellos intervenían. Yo sentí que todos aquellos seres vivían, que cuando habían hecho tal o cual cosa obedecían a tales o cuales impulsos; que no eran simples máquinas o ruedas frías de una máquina, sino que habían amado u odiado y obedecido a estímulos muy humanos: la codicia, la ambición del poder, el miedo, el sentido del honor, del deber, de la cultura. Entonces llegué al convencimiento de que estas figuras, coro vivo y actuante de mis personajes centrales, no podían figurar en las páginas de mi libro como meras cifras inertes. Era menester hacerlas vivir allí con tanta intensidad como a los protagonistas, esto es, con la misma que habían vivido en las distintas etapas de su existencia.

3º - La Historia como obra de arte.

Debo confesar con toda modestia que desde el primer momento tuve la decisión de hacer de mi biografía de los Guzmanes, no un simple trabajo de datos sino una obra de proyecciones estéticas. Deseo que no se tomen estas palabras como una pedantería, sino como una ingenua confesión, ya que de confesiones se trata. Respeto y admiro la paciente labor de los historiógrafos que persiguen un documento o rastrean una fecha durante toda una vida, porque es a ellos a quienes debe la Historia su elemental función de cultura. Sin embargo, personalmente prefiero otra cosa. Soy hombre de letras que busca de preferencia las verdades espirituales.

Tal es la razón de la frase de Balzac que coloqué como epígrafe en mi biografía de los Guzmanes: "Para juzgar a un hombre se necesita, al menos, estar en el secreto de su pensamiento, de sus desventuras, de sus emociones; no querer saber más que los sucesos materiales de su vida es hacer cronología, esa historia de los necios..." (Esto se encuentra en "La piel de zapa"). Ya publicada la primera edición de mi libro, leyendo a Renán en sus "Orígenes del Cristianismo" hallé esta otra sentencia que incorporé a la segunda edición: "Para reanimar las grandes almas del pasado, debe permitirse una parte de adivinación y de conjetura. Una gran vida es un todo orgánico que no puede representarse por la simple aglomeración de hechos pequeños. Es menester que un sentimiento profundo abarque el conjunto y haga la unidad. En semejante asunto es un buen guía la razón del arte".

Testimonios como éstos se hallan, en abundancia, en los más altos pensadores modernos. Voy a citar uno más para cerrar esta parte de mis confesiones, el de Luigi Pirandello, quien dijo: "Mi arte no es negativo; no ha sido bien comprendido en su singificado moral. Con él he deseado demostrar que la realidad verdadera y propia no existe; es, cierto, una realidad externa peor solamente como la vemos; en cambio hay otra, la que se crea. Yo afirmo esa potencia creadora del espíritu. Pocos son los hombres que crean la realidad y menos aun los que, después de haberla creado, tienen



Juan Vicente González. — Caricatura de Antonio José Carranza.

la constancia y la tenacidad de conservarla e impedir que perezca".

En la literatura considerada como obra estética intervienen diversos elementos que concurren con la veracidad de las cifras y con la sensibilidad del escritor a crear una verdad mucho más profunda e intensa. Entre esos elementos, en un orden que podríamos llamar subjetivo, figura la música. Yo no creo en el escritor que no ame la música. A este respecto quiero hacer aquí otra confesión: mi curiosidad por la música clásica — la que alguien llamó con gran propiedad música musical para distinguirla de "la otra" — coincidió con mis primeras plumadas sobre "Guzmán". Beethoven fué, desde un principio, mi predilecto. Me sentaba a escribir y ponía a funcionar mi gramófono. Al compás del concierto "El Emperador" pergeñé muchas páginas. Después me hice acompañar por la "Sinfonía Inconclusa" de Schubert, por los conciertos y sinfonías de Tchaiskowsky, de Brahms, de Dvorak y de César Frank. Cuando me tocó escribir la parte relativa a la guerra federal me procuré la Sinfonía "Stalingrado" de Schostakovich. Un musicólogo comprenderá por esta enumeración, que mi gusto iba evolucionando y que mi programa musical no carecía de sentido histórico. En uno de los primeros capítulos del libro — el que se titula, precisamente, "Música de Beethoven" — se relata un concierto en el que se tocó por primera vez en un teatro caraqueño, la música del gran compositor alemán. No me precio de ser un *connaiseur*, mucho menos un crítico musical; pero sí reivindico mis sentimientos de melómano y la notoria influencia que han ejercido estos sentimientos en mi temperamento de escritor. Aquí se escribirían cosas mucho más bellas y más sinceras si a nuestros escritores les diera por oír buena música. La prueba de ello es que nuestros mejores prosistas son los que así lo hacen.

4º - El amor.

Otro elemento que consideré esencial para que mi trabajo resultara como yo lo quería, esto es, como un producto del espíritu y no como una mera acumulación de datos, fué el amor. Poco o nada ha tenido que ver la mujer en nuestros libros de historia, salvo en los casos en que sus ejecutorias la elevaron al plano épico. A Luisa Cáceres de Arismendi o a la zuliana Ana María Campos se las ha visto como *heroínas*, mujeres excepcionales que en fuerza de serlo pierden sus esenciales características para adquirir los asexuados atributos de nuestras figuras históricas. Un día publiqué un artículo al que puse este título intencionado: "Hay que inventar el amor". Luego escribí para una revista el juvenil romance de Guzmán Blanco con Luisa Teresa Guiseppi, nieta de José Tadeo Monagas. Algunas personas han manifestado sus dudas sobre la veracidad de este episodio del que hago reminiscencia también en mi biografía de los Guzmanes. Sobre todo algunos historiadores profesionales que miran esta faz de la historia con displicencia y la califican desdeñosamente de "novela". Y bien, admitiendo que ello sea novelesco: ¿de quién es la culpa sino de la realidad?

Pocos historiadores profesionales han escrito la historia de sus pueblos con más hondura y exactitud que Honorato de Balzac en sus novelas. "El Quijote" retrata la época de Cervantes con mayor veracidad que todos los textos surgidos de las molleras de los académicos españoles. Y lo mismo puede decirse del "Werter" de Goethe con referencia al romanticismo alemán, y de "Los Hermanos Karamazov" a propósito del alma rusa.

Sin embargo, a ciertos historiadores les parece que un héroe se empequeñece cuando ama, y así los oímos hablar en sus corrillos, como de cosas triviales o pecaminosas, del amor de Bolívar por Manuela Sáenz, del de Páez por Bárbara Nieves, etc.

La historia de Francia, espejo de la civilización occidental, está poblada de mujeres amantes. A las *maitresses ilustres* (Agnés Sorel, Diana de Poitiers, Gabriela de Estreés, la Valiere, la Pompadour, Madame Roland, etc.) se deben en buena parte los hechos más resaltantes de esa historia. Ellas no los ejecutaron, ciertamente, pero los inspiraron o sugirieron. "Se puede preguntar — escribe Maurois en su Historia de Francia — si las amantes reales, tan detestadas por los historiadores, no han jugado un papel indispensable manteniendo cerca de un soberano adulado y temido una mujer que osaba hablarle como a un ser humano. Existe un igualitarismo de la alcoba que es sano". Y antes de Maurois, Moliere aconsejaba buscar la mujer en todo acontecimiento que pudiere tener alguna importancia histórica.

La verdad es que esta anormalidad afecta por igual a nuestra historia y a nuestra literatura de ficción. Nuestras letras, en esto, son fiel reflejo de nuestra vida, en la cual las relaciones entre hombre y mujer apenas van más allá de las apetencias sexuales. ¡Cuántas cosas obscuras de nuestra historia podrían ser iluminadas por la mujer! Tántas como las que podría iluminar el arte.

5º - Romanticismo - Liberalismo.

Quizá entre los motivos que Miguel Acosta Saignes halló para calificar de "liberal" mi "Guzmán", uno de los principales sea el tono romántico que en cierta manera lo caracteriza y que surge del modo asaz *individualista* en que he tratado a los personajes. Por ejemplo, en cierto pasaje del libro yo digo con referencia a Antonio Leocadio: "Ni por un instante se apartará de su mente el pensamiento que Lamartine atribuía a Mirabeau sobre los privilegios del talento. Un hombre de talento simulará, llegado el caso, la más conmovedora ingenuidad, el más enternecedor candor, pero jamás perderá de vista a dónde quiere ir. Mejor aún: a dónde le conviene ir". De lo cual Acosta Saignes extrae la conclusión que sirve de eje a sus comentarios y que sintetiza con estas palabras: "En el fondo de la afirmación de Díaz Sánchez hay una prolongada ilusión liberal: cada individuo puede hacer lo que le plazca. Basta con tener una finalidad".



General Antonio Guzmán Blanco.

Seguramente los tres artículos que A. S. dedica a mi libro son de los más serios que esta obra ha suscitado. Aparte de eso están escritos con tal gentileza que no puedo menos de sentirme honrado por ellos. Pero ¿ha calado A. S. el verdadero sentido de esas palabras mías y, en general, la verdadera doctrina histórica de mi "Guzmán"?

Decir que un hombre de talento no perderá jamás de vista a dónde quiere ir, no es afirmar que llegará necesariamente. Lo prueba el mismo Guzmán, quien fracasó en sus designios por no haber sabido interpretar el profundo sentido de nuestra realidad histórica. Desde este punto de vista, que tiene tan poco de romántico, el capítulo de mi libro titulado *La encrucijada del destino* es la clave de la existencia del personaje y del período histórico al cual pertenece. En este capítulo se demuestra cómo el hombre no impone su albedrío a la Historia, sino que debe plegarse a ella. El mismo criterio se hace evidente en los capítulos que cito a continuación: *La imposible armonía, El Colombiano, La Revolución Federal, Los triunfadores, El tercer color de la bandera* y otros.

Sabido es que el liberalismo como doctrina social y política, si no es un producto del Romanticismo, coincide con éste. Sin embargo, con referencia a mi libro se corre el riesgo de juzgar con apresuramiento dejándose guiar por estas nociones. No es que yo tenga interés en definirme como un anti-romántico y un anti-liberal; pero, si hemos de ceñirnos a la verdad, he de decir que soy estas cosas en la medida en que mis sentimientos no coliden con mi razón. Ante la Historia, como ante cualquier otro aspecto de la vida social, yo me cuido de adoptar actitudes sectarias o dogmáticas. Concibo la Historia en dos perspectivas fundamentales: una horizontal, que afecta al tiempo, y otra vertical, que afecta al espacio. Mirada desde la primera de estas perspectivas, la Historia es un devenir, un gran río que arrastra a los hombres como briznas; desde la segunda el hombre pasa a ocupar el primer plano y a convertirse en protagonista del drama histórico. Este es el caso de mi biografía de los Guzmanes, en la cual, a través de los personajes señeros de una determinada época, se trata de explicar una parte de la historia de nuestro país. ¿Cómo prescindir en este caso de lo individual, de lo característico de cada persona?

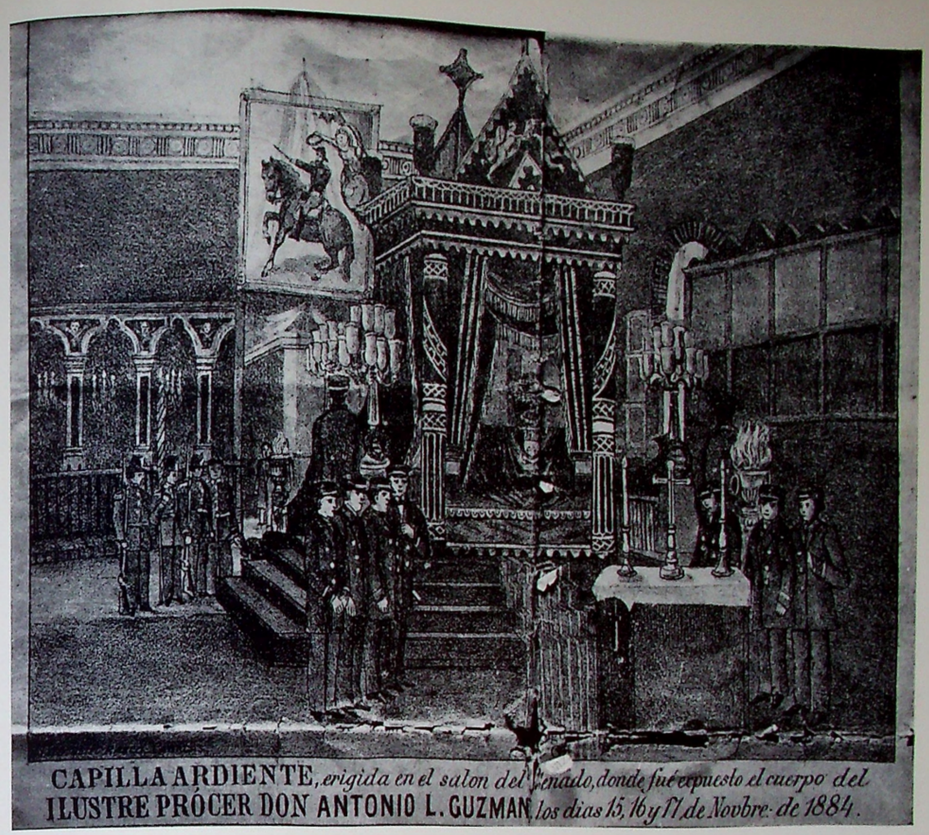
Si algún escritor venezolano cree en las determinantes económicas y geográficas de la Historia, ese soy yo. En las páginas de "Guzmán" he procurado dejar constancia de ello. Por esto me extraña que A. S. haga girar la tesis histórica de mi libro en torno a unas frases circunstanciales y sin trascendencia dialéctica alguna. Acosta Saignes no parece advertir que esas frases relativas al talento de Antonio Leocadio, más que mías, son del propio Antonio Leocadio. A él las atribuyo con el fin de dar la mayor plasticidad a su cáracter, y si él no las pronunció ciertamente, mereció pronunciarlas. Guzmán era un liberal y lógicamente debía pensar de ese modo. No creo enseñar nada a mi admirado A. S. si le recuerdo que esta forma de pintar el carácter de un personaje no está reñida con las más severas normas literarias e históricas, sobre todo en obras que, como la mía, abandonan deliberadamente el estilo seco de los datógrafos y procuran dar al ambiente psicológico que describen la mayor vivacidad, sin mengua de la verdad histórica. Relea Acosta Saignes esas frases con mayor atención, relaciónelas con las que las rodean y con el contenido total del libro; siga fielmente el proceso del pensamiento que a éste sirve de vértebra y verá que tengo razón en lo dicho. A menudo se encontrará en esas páginas con reflexiones que, aunque estampadas por el autor (¡manes de Perogrullo!), no son sino el reflejo de las ideas y de los sentimientos que el autor atribuye a sus personajes como lógica resonancia de las ideas, preocupaciones y sentimientos de la época en que éstos vivieron.

6º - El drama de las ideas.

Después de todo lo dicho, creo inútil repetir por qué dí a mi "Guzmán" la forma dramática que lo distingue. No sólo el sentido del arte y el del amor, sino aun el de las más abstractas ideas es lo que dramatiza la Historia. Las ideas forman parte esencial del drama del hombre, como que es éste quien las crea o elabora con la materia prima de sus inquietudes. Entendiéndolo así, una moderna concepción de la Historia, que gana cada día mayores sufragios entre los pensadores de nuestro tiempo, pide con énfasis la sustitución de las viejas técnicas por otras que atiendan más al juicio y a la sensibilidad que a la mera investigación archivista. A este propósito voy a citar las interesantes observaciones que nuestro compatriota Mariano Picón Salas hizo en cierta conversación sostenida entre intelectuales americanos, en la casa del Dr. Lewis Hanke, en Washington. (Véase "La Nueva Democracia", New York, octubre de 1951, páginas 16 y siguientes):

"En nuestra América —observó P. S.— hay grupos que están estudiando la historia de las ideas, la historia del movimiento social. No se trata de una historia documental. Se puede precisar ya una constante, una línea histórica." Luego añadió, más preciso: "El mazacote documental ha cansado a la nueva generación. Nuestros historiadores, y claro que habrá que hacer algunas excepciones, una de ellas Barros Arana, se han preocupado más por presentar los datos escuetos, sin vida, dentro de la misma técnica que ha prevalecido por mucho tiempo. Hemos tenido muchos señorones que no se preocuparon por interpretar los acontecimientos y los personajes. Tenemos la pomposa historia de una nación que ustedes conocen y que, por añadidura, es una historia "desde sus orígenes hasta su formación definitiva". Un nacionalismo falso, que a veces resulta ser un gran negocio en algunos países."

Estas palabras coinciden con las que ya había escrito el argentino Federico de Ibarguren en la revista "Sexto Continente", de Buenos Aires (octubre de 1950, páginas 16 y siguientes): "Para nosotros la Historia no consiste en documentarse y presentar al público acontecimientos perfectamente relacionados en todos sus



CAPILLA ARDIENTE, erigida en el salon del Senado, donde fué expuesto el cuerpo del ILUSTRE PRÓCER DON ANTONIO L. GUZMAN, los dias 15, 16 y 17 de Novbre. de 1884.

pormenores. Reviste un sentido más entrañable. Es un *proceso* —una "forma espiritual"— y reconoce, por ello, un principio de arranque y una finalidad a alcanzar."

Por lo común, las historias que se escriben en estos países americanos, tras de ser irremediablemente localistas e incluso aldeanizantes, ignoran la parte que las ideas han tenido en la formación de los pueblos, en el decurso de su existencia social y política. Menciónase en ellas como cosa episódica (y esto también lo señaló Picón Salas) que en tal época los hombres leyeron a Voltaire y a Rousseau, mas sin averiguar qué hicieron con las ideas de Voltaire y de Rousseau.

Pero los nuevos postulados, que de por sí representan un nuevo sentido doctrinal de la historia, reclaman algo quo no está al alcance de aquellos que buscan en los manipuleos historiográficos un cómodo trampolín para sus devaneos intelectuales: reclaman sensibilidad, imaginación, capacidad filosófica y estética. Nada más sugestivo para quienes puedan permitirse semejante satisfacción que seguir a lo largo de los procesos históricos la influencia ejercida por las ideas y ver cómo intervienen éstas no sólo en la estructuración de la maquinaria legal y política, en la creación de las instituciones y en la actividad de los ciudadanos, sino aun en la morfología del paisaje y de las ciudades, en la arquitectura de las viviendas y de los parques y en el trazado de las calles. Los hombres de mi edad, por ejemplo, podemos apreciar en todo su patetismo la veracidad de este aserto porque hemos asistido al más extraordinario cambio operado en la existencia de nuestro país durante toda su Historia. Venezuela puede servir de centro de estudios a los historiadores que quieran documentarse para escribir una Historia viva y dramática de la América Hispana. El impacto económico del petróleo ha arrastrado hacia esta parte del Continente un vendaval de nuevas ideas que aparejan nuevas y desconcertantes formas de vida. Inútil parece decir que el paisaje, el amor y las manifestaciones del arte de nuestros días nada tienen de común con aquellos que conocieron nuestros padres y nuestros abuelos. Pero, ¿a quién corresponde conservar vivas y sensibles para el futuro las nociones de ese pasado?

He aquí una pregunta a la que yo he ensayado modestamente contestar en las páginas de mi biografía de los Guzmanes.

R. D. S.



Arriba: acuarela por Francia Méndez Monsanto (4 años). Escuela de Artes Plásticas de Caracas (Curso Infantil a cargo de la Sra. Raquel de Fuentes). Página siguiente: dibujo por Miguel Barrios (4 años y medio).

El juego y el dibujo,

móviles de la imaginación infantil

Por REYNA RIVAS DE BARRIOS.

Todo hombre lleva consigo una desdibujada memoria de lo que fué su niñez. Algunos recordamos, como si hubiese sucedido ayer, el primer día en la escuela o nuestro primer miedo. A veces nos parece haber olvidado todo lo que fué nuestra infancia y llegamos a sentir nostalgia de haberla perdido para siempre.

Los niños que viven a nuestro alrededor nos hacen palpitar y no pocas veces, a pesar de no poder penetrar en el mágico mundo de sus vidas, nos sentimos con ellos compenetrados en tal forma que estamos seguros de poder recobrar nuestro antiguo tesoro.

Es el momento en el cual esa desdibujada conciencia toma posesión de sí misma y, por pocos instantes, dirige el orden de nuestra vida, enviándonos de nuevo al fabuloso mundo de la infancia olvidada.

Y, de ese mundo recobrado, lo que primero surge son los juegos: las horas de íntimo coloquio con los caballos y los elefantes de madera o los juegos en compañía de otros niños, una tarde cualquiera, en la placita de la iglesia o por los callejones: continentes del silencio y de la más absoluta soledad.

Y es que los juegos infantiles son el conocimiento, la posesión de un objeto cualquiera, al cual los niños llegan a comunicarle la vida que se les antoja hasta convertirlo en personaje real incorporado como elemento primordial en sus vidas y en su acción.

Hay más seriedad de la que creemos a menudo en los juegos de los niños. Invención, creencia, fe absoluta. Las más complicadas ideas y los más oscuros mecanismos anímicos e intelectuales se ponen de manifiesto cada momento en ellos.

Las horas del día, para el niño, son una interminable cadena de creaciones y vivencias explícitas ya sea en sus juegos, en sus dibujos, en sus incomprendidos razonamientos y, más lejos aún, en el mundo inexpresado de su esperanza y de sus sueños.

Todo para ellos parece convertirse en fábula, y es allí, en el juego, donde comienza nuestra vida.

Si de una parte algunos juegos son experiencias que despierta el espíritu científico, experiencias que podrán ser aprovechadas cuando el niño sea hombre, otros, asímismo, fecundan la creación artística, las facultades poéticas, el juego de la imaginación.

Juguete y juego, cada uno tiene su papel importante en la vida del niño, lo que quiere también decir en la vida del hombre.

Juegos de imitación o de imaginación, todos vienen a ser manifestaciones de gran significado, expresiones de lo que en mayor o menor grado ha llegado a impresionar la sensibilidad del niño. Cuando un pedazo de madera sin forma ninguna cobra de súbito la realidad de un caballo o cuando con un ruido, y no importa cuál mímica, tenemos en casa todo el drama de la guerra, el niño nos está entregando buena parte del don de su vida y nos está convidando a ser espectadores de lo que está más allá de lo aparente y de lo vano.

Con qué placer recordamos cómo los papagayos y las cometas en el viento elevaban todo nuestro universo hasta tocar el cielo. Y las rondas en los parques y en las plazas, bajo los almendrones y los cujíes, cantando a pulmón lleno: "Gárgaro malojo que te pica el ojo", "A la víbora, a la víbora de la mar" o "Vamos a la huerta del tontoronjil".

¡Cuántos sentimientos nos despertaron para siempre las muñecas! ¡Cómo aprendimos a querer y a ser amigos de los asnos y de todos los animales que compartían con nosotros nuestro tiempo y toda nuestra existencia!

Sepamos valorar todo lo que el mundo de los juegos infantiles puede contener. Desde la más elemental analogía creadora hasta los más complicados mecanismos, que son ya poesía o sueño, la imaganación del niño está siempre en vigilia, atenta y dispuesta a transformar la realidad para devolvérnosla vuelta canción o gesto, palabra o corazón.

Son los juegos de la primera infancia, sobre todo, los que deben ser aprovechados como medios educativos y como móviles para desarrollar la fantasía y las facultades creadoras.

En la vida del niño nada debía darse por perdido. Todo su acontecer, todo el mundo en potencia de sus vidas encuentra en los juegos una canalización feliz de los instintos y un elemento fecundo para la voluntad de acción.

En nosotros, cada vez que apresamos la conciencia



de nuestra niñez, todo un mundo lejano se presenta con la frescura y el encanto de lo que acabamos de descubrir como los objetos que habíamos dado por irremisiblemente perdidos y que un día cualquiera aparecen como una sorpresa cuando no los buscábamos.

EL DIBUJO, EXPRESION EN LOS NIÑOS

La humanidad maravillosa, el mundo aparte que constituyen los niños y sus vidas se nos dan a cada paso en las más diversas manifestaciones. Desde el juego, primera y elemental forma de imaginación, pasando por la fantasía de las historias narradas a capricho hasta el complicado cosmos de los dibujos y de las demás formas de expresión.

Así, elemental, simple en su manera de ser, la humanidad del niño se manifiesta y nos sorprende.

Ese mundo de la niñez posee sus características propias. Es una sociedad especial donde no existe distinción ni jerarquía. Mundo parecido al universo de los pájaros, en el cual nosotros no tenemos más papel que el de observadores pacientes y mudos.

Es todo esto lo que se nos revela en una de esas manifestaciones: el dibujo infantil, cuya gracia y personalidad inconfundibles a nadie escapa.

No se le confunde, ciertamente, con la pintura ingenua de algunos pintores intuitivos ni con las pinturas y dibujos de los locos y desequilibrados mentales. No sabemos qué rasgo de frescura, qué sutil matiz de ingenuidad lo define y lo identifica.

Las primeras manifestaciones gráficas de los niños obedecen, sin duda, a sus propias necesidades orgánicas o físicas, procedimiento similar al de las artes primitivas: danzas, dibujos rupestres, ídolos, tatuajes o máscaras.

Sea como fuere, esas primeras manifestaciones gráficas que aparecen desde muy temprano están ligadas

a una determinada expresión, y ellas podrán proyectar una clara luz en la precisión del temperamento o en el estudio científico sobre la voluntad.

Los primeros "borrones" que, vistos a la ligera no significaría nada, son, en el niño, el primer intento de voluntad para dominar e ir aprehendiendo el mundo exterior.

Asimismo, desde temprana edad, el mundo de los colores comienzan a formar parte de sus sensaciones, permitiéndonos observar ya sus preferencias cromáticas. En esa expresión informe, que en lenguaje corriente llamamos "los primeros garabatos", va encerrado todo un universo claro y definido, producido como por milagro.

De aquí a la representación del mundo exterior, para el niño, hay sólo un paso. Poco le importa que su dibujo se parezca o a lo que él ve o a lo que recuerda haber visto. De la feria de sus imágenes y de sus sensaciones hay una que quiere alcanzar la luz de la conciencia, y el dibujo viene entonces a ser la representación del alma del niño y no la del propio mundo circundante.

Lo que importa es que el niño crea que "el retrato de papá" es ciertamente "papá" y que en las maravillosas historias que nos narra gráficamente, nosotros, seres de otro planeta para ellos, entendamos claramente lo que se nos quiere decir.

Nada despierta más la imaginación en los niños que esos ratos en los cuales, a solas con ellos mismos, llenan con dibujos páginas y páginas. Ninguna sugerencia conviene entonces. La mejor expresión es la que ellos nos dan poseídos de una absoluta libertad. Los primeros dibujos se suman después al complicado engranaje de la vida, y en el fondo de nuestra subconciencia, ¡cuántas experiencias duermen para surgir a la luz a medida que nuestras necesidades las vayan reclamando!

A nosotros nos toca, ya lo dijimos, el papel de observadores. Y es grande la responsabilidad que está en las manos de los padres y de los educadores. Desprovistos de reglas y de covencionalismos, los niños dibujan y pintan lo que quieren. Nada importa que para nosotros una determinada expresión sea indescifrable. De lo que sí podemos estar seguros es de que en cada dibujo que sale de las manos de un niño, nada está demás. Allí, la más pequeña raya o la más disonante armonía cromática obedecen a una lógica. Lógica que para nosotros podría, a veces, resultar absurda porque nos hemos olvidado de ella. Más que una representación de la verdad objetiva, el niño persigue, en medio de su inocencia, una lógica del espíritu. Es, si se quiere, la persecución de un realismo anímico y emocional y no el anhelo imposible de la verdad visual.

Es esto lo que debemos respetar. Inútil sería esforzarnos en hacerles copiar imágenes ya dadas o dibujos de adultos, pues esto va más allá de su dominio y limita su libertad de expresión.

Que nada nos importe la ausencia total de la perspectiva o el irrespeto por las leyes de la composición y el color. Los personajes de los dibujos infantiles, monstruosos a veces, son seres en los cuales se ha depositado toda la confianza. Los niños cuando dibujan en plena libertad, son verdaderos creadores, maravillosos visionarios de la pintura moderna.

Observad las búsquedas de los pintores cubistas o la equilibrada desproporción de las figuras picassianas sin dejar de pensar en la ausencia total de perspectiva en la más actual de las manifestaciones plásticas: la pintura abstracta, y veréis que, aunque desde muy diferente punto de vista, los dibujos de los niños tienen una inconfundible razón de ser.

Más que al intelecto, las frágiles manos de los niños, desprovistas de complicaciones y de aprendidas fórmulas, obedecen a los mandatos de la emoción y a la maravillosa arquitectura del espíritu.

R. R. de B.

Federico Reyna (4 años).



ULTIMOS LIBROS



JORGE CARRERA ANDRADE. — "*Poesía Francesa Contemporánea*". Ediciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito. 1951.

El inolvidable autor de "País de Origen" y "Aquí yace la espuma", cimenta con este título, "Poesía Francesa Contemporánea", la lista ya prestigiosa y nutrida de las publicaciones de la gran Entidad cultural ecuatoriana, creada y presidida por Benjamín Carrión.

Este libro de Carrera Andrade nos presenta los nombres más profundos y simbólicos aparecidos en Francia, alrededor y a partir de la gran trilogía constituída por Gide, Claudel y Valery. Queda, de esta manera, asegurado el conocimiento por parte del lector hispanoamericano, del movimiento poético francés de este último siglo.

A continuación nos confiesa que no pensó jamás en hilvanar una Antología propiamente dicha, sino una colección personal, acumulada al ritmo de sus más hondas preferencias. Que es lo mismo que asegurarnos una lectura ininterrumpida de lo más depurado de la poesía francesa contemporánea.

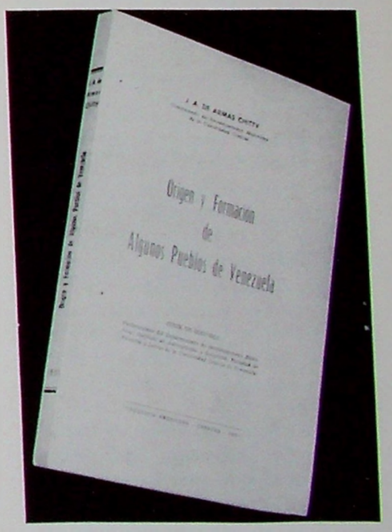
La obra que tenemos a la vista, no padece de ese aspecto de segunda mano que adquieren los florilegios y los álbumes. Nada aparece pegado: nada está recortado por las tijeras del coleccionista. Y es que Carrera no aceptó ni una sola línea de los traductores que ya nos son conocidos.

Carrera Andrade, por otra parte, ha conservado en este volumen, la nota fundamental de la actual poesía de Francia, o sea, la universalidad conseguida quizá dentro la encantada área de la vieja Lutecia, por esa su calidad de viviente crisol y remolino de extraordinarios creadores. Dentro de él giran, cantan y escriben. Por algo Supervielle nació en Montevideo, como Lautreamont; Tristán Tzara e Hilario Voronca son rumanos; sangre lituana tiene Milosz; Michaux, Norge y Perier son belgas; Lanza de Vasto es italiano; lo es también Apollinaire; Saint Jhon Perse y Aimé Cesaire proceden de las Antillas misteriosas; Alfredo Gangotena nació en el alto Ecuador; Robert Ganzo vió la luz en la esplendente tierra de Venezuela.

Con esta admirable antología, Carrera Andrade nos proporciona una clave estética y nos indica cumbres constantemente reflejadas en los más remotos tazones de los jardines líricos de Francia. Es esto, lo que nos da a entender en las siguientes líneas: "Tal vez sorprenderá — nos dice — la presencia, en esta colección, de André Gide, Duhamel, Mauriac, Romains, Michaux, grandes figuras que han conquistado renombre en el campo de la novela, de la crítica y de la crónica de viajes. Esto tiene su explicación en el hecho de que André Gide es autor de "Las poesías de André Walter", y de que su conocido libro "Los Alimentos Terrestres", a pesar de estar escrito en prosa, es una fuente inagotable de lirismos y tiene la entonación y la frescura de un poema. En lo que se refiere a los otros cuatro autores nombrados, su caso es semejante, pues Duhamel es autor de seis libros de poesía; Mauriac sigue siendo admirado por sus poemarios de juventud, entre ellos "Las Tormentas"; Romains no ha dejado de ser el mayor de los poetas unanimistas por su docena de volúmenes en verso y Michaux es un escritor cuyo gusto de lo arbitrario y de la fantasía permite que su obra se clasifique en el dominio de la poesía, sin embargo de que sus libros se hallan escritos, casi en su totalidad, en prosa".

De esta manera, Carrera cumple en este volumen una obra que además de ser la más completa en su género, tiene la virtud y el encanto de haber sido concebida por la íntima necesidad de su espíritu alerta, constantemente ambicioso de fuentes maravillosas, y realizada por la experta medida de su mano de artífice cargado de experiencias y de artista eternamente renovado.

César Dávila Andrade.



J. A. DE ARMAS CHITTY. — "*Origen y Formación de Algunos Pueblos de Venezuela*". 205 pp. Tipografía Americana. Caracas. 1951.

De Armas Chitty, comisionado de Investigaciones Históricas de la Univer-

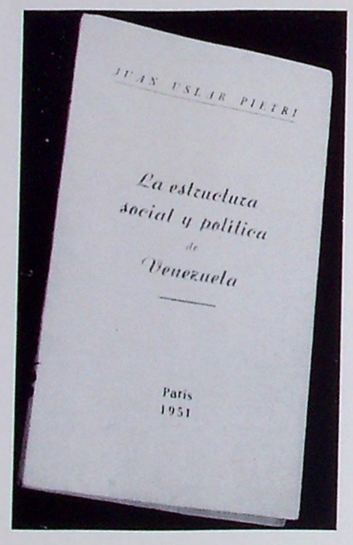
sidad Central, acaba de dar a la publicidad su segundo trabajo histórico, intitulado "Origen y Formación de Algunos Pueblos de Venezuela". Antes, J. A. de Armas Chitty, había publicado "Zaraza, Biografía de un pueblo", el cual mereció premio municipal de prosa en el año de 1949. Este nuevo libro que nos entrega De Armas Chitty, puede considerarse como una prolongación de su primera obra histórica, referente a Zaraza. El mismo entusiasmo, el mismo plan, la misma técnica investigadora, animan al nuevo libro. En esta ocasión De Armas Chitty hace incursiones a través de la historia por los pueblos siguientes: Orituco, San Cristóbal, San Sebastián de los Reyes, El Sombrero, Tacarigua, Caicara del Orinoco, San Juan de los Morros, Atapirire y Cubagua.

Cuando habla de San Cristóbal, no se le queda olvidado Gervasio Rubio y así va haciendo resaltar, en cada uno de sus bosquejos, la positiva influencia de los hombres, de acuerdo con su época y con su medio. Realmente, estos bosquejos históricos que De Armas Chitty ha recogido en su nuevo libro, son como pequeñas biografías de pueblos venezolanos. Allí está la de San Juan de los Morros. Es harto sugestiva.

Y no se vaya a creer que por tratarse de historia aparentemente relegada a los especialistas, carecen de interés los estudios que De Armas Chitty nos brinda ahora. Hay emoción en su estilo. Sin llegar a lo emocional de los historiadores románticos del siglo pasado. De Armas Chitty sabe emplear su sentido poético para no dejar caer su narración en lo puramente frío y enumerativo del estilo histórico exclusivamente académico.

Después de revisar todos los trabajos incluidos en el libro, sin dejar de comprender el alcance y la importancia de cada uno de ellos, concluimos por señalar como el más importante, tal vez, el que se refiere a Cubagua. En este trabajo se aclaran puntos históricos que hasta el presente han permanecido en la oscuridad. De Armas Chitty con muy buen sentido de investigador, con buena documentación y con experiencia lograda en el mismo sitio de los acontecimientos, fija nuevos rumbos en cuanto a la historia de la primera ciudad de Venezuela se refiere. El escritor desvirtúa algunas suposiciones antilógicas y hasta analiza desde el punto de vista histórico, la crónica en verso del viejo poeta Juan de Castellano, que da contradictorias versiones en su largo poema sobre el huracán que según él destruyó a la antigua Isla de las Perlas.

En síntesis, creemos que De Armas Chitty sigue cumpliendo una noble y generosa tarea histórica: la de reconstruir y ordenar nuestro pasado. Es tiempo ya de emprender esta obra sin titubeos, la cual ha quedado hermosamente trunca en la voluntad de hombres como Arístides Rojas, Tulio Febres Cordero, Landaeta Rosales y tantos otros de imperecedero recuerdo en los anales de la cultura venezolana.



JUAN USLAR PIETRI. — *"La Estructura Social y Política de Venezuela"*. 98 pp. Imprimerie Abecé. París. 1951.

El joven escritor Juan Uslar Pietri, ha enviado desde París un ensayo sociológico, sobre la estructura social y política de Venezuela. El ensayo es breve, panorámico. Y está documentado en una bibliografía, bastante completa sobre el proceso histórico nacional, certificada por firmas de reconocida solvencia intelectual como la de Arcaya, Blanco Fombona, Vallenilla Lanz, Parra Pérez, Arístides Rojas, Picón Salas, Arturo Uslar Pietri y otros.

El joven escritor, empieza por partir de la tesis de que los países libertados por Bolívar ofrecen iguales costumbres, características semejantes y una igual herencia de psicología cultural y que por lo tanto pueden ser considerados como un solo país. Para Uslar Pietri, estos países forman una poderosa nación, caracterizada por un "conjunto bastante armonioso de indios, blancos, negros y mestizos; masa que ha vivido continuamente bajo el signo de su atraso social, víctima de un sistema económico de latifundio colonial".

Después analiza las causas del regionalismo, del individualismo o del separatismo entre los países suramericanos, y encuentra las razones fundamentales en la integración política de España y por otra parte en los orígenes de la Conquista de América. El escritor apunta, por ejemplo, que "El contenido social y político de España fué cuidadosamente transplantado a América. La administración separada, el caciquismo personal, el orgullo regional, imágenes que correspondían claramente al feudalismo peninsular, fueron bien abonados y fomentados. Es así que cuando las colonias hispanas empiezan a desarrollarse y a expandirse con la energía que tiene todo pueblo nuevo, empiezan a su vez a señalar en su estructura interna el estigma definitivo de una sociedad agotada". En otra parte del ensayo, Juan Uslar Pietri se refiere al interesante fenómeno del caudillismo. Y encuentra que este fenómeno no es exclusivo ni de América, ni mucho menos de Venezuela, sino que ha sido una expresión humana que aparece bajo las formas más variadas en determinados momentos y circunstancias de la evolución social de los pueblos. Refiriéndose a la guerra de la Independencia de Venezuela, el ensayista encuentra que ésta no fué más que una lucha de clases, sobre todo en los años trece y catorce, donde "La destrucción de los ricos, de los blancos, por los negros esclavos y por los llaneros de Boves en nada se diferencia de la famosa Jacquerie medioeval y de la guerra de los campesinos alemanes. Como aquéllas, ésta se manifestó, por una explosión poderosa de odio contenido por siglos de opresión". Las razones que perfilan en seguida el análisis sobre la Independencia, como lucha de clases, son realmente interesantes. La errada y atrasada política colonial de España, fué según Uslar Pietri, la causa de la emancipación americana.

RAMON HURTADO. — *"La Hora de Ambar"*. 98 pp. Ediciones de la Línea Aeropostal Venezolana. Caracas, 1951.

Ramón Hurtado, espíritu curioso de la literatura venezolana, representa uno de los valores más positivos dentro de su generación del año 18. Su libro que acaba de aparecer, "La Hora de Ambar", un poco disperso, heterogéneo, revela su poderosa personalidad literaria. Quizá lo más importante que pone de manifiesto este libro de Ramón Hurtado, es uno como místico mundo, privativo de los espíritus selectos, en otros tiempos suspirado por muchos, y hoy casi completamente olvidado y profanado por un materialismo, — con palabras ajenas a nuestro idioma — "standard".

El estilo de Ramón Hurtado, recuerda mucho al de otro escritor venezolano de la misma generación: José Antonio Ramos Sucre. Ambos, atormentados, soñadores, trataron de fabricarse a través de la literatura uno como oasis ideal, abstracto, donde vivieron sonriendo rabelaisianamente ante el mundo ordinario.

En "La Hora de Ambar" hay poemas tan bellos como "Visión", "En Holanda", "Croquis Parisién", "Laude a la Hermana Hierba", "Bretaña Autumnal", que por sí solos bastarían para colocar a Ramón Hurtado entre los más destacados estilistas de su generación. Hoy, a unos cuantos años de su muerte, merece que su obra sea puesta en manos de las nuevas generaciones literarias de Venezuela, para que sirva de acicate en el logro de una conciencia estética más elevada, más pura y más universal.

Pedro Diaz Seijas.

En este número

COLABORAN...



ARTURO USLAR PIETRI

Nació el 16 de mayo de 1906 en Caracas. Estudió en la Universidad Central de Venezuela y obtuvo el grado de Doctor en Ciencias Políticas. Ha sido Ministro de Educación, 1939-1941, Secretario del Presidente de la República, 1941-1943, Ministro de Hacienda, 1943, Ministro de Relaciones Interiores, 1945, Profesor de Economía Política en la Universidad Central de Venezuela, y Profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Columbia, New York.

Ha publicado las siguientes obras: "Barrabás y otros relatos", cuentos; "Las Lanzas Coloradas", novela; "Red", cuentos; "Las visiones del Camino", viajes; "Sumario de Economía Venezolana", economía; "El Camino de El Dorado", novela; "Letras y Hombres de Venezuela", ensayos; "Treinta Hombres y sus sombras", cuentos.



RAMON DIAZ SANCHEZ

Nació en Puerto Cabello el 14 de agosto de 1903. Ha ejercido el periodismo en diversas ocasiones y ha ocupado varios cargos públicos de importancia. Su bibliografía está compuesta de las siguientes obras: "Mene", novela; "Cam", novela; "Transición", ensayo; "Ambito y Acento", ensayo; "Dos Rostros de Venezuela", ensayo; "Cumboto", novela, Premio "Arístides Rojas", correspondiente a 1948; "Guzmán, elipse de una ambición de poder", biografía con la cual ganó recientemente el Premio Nacional de Literatura correspondiente al bienio 1950-51. Acaba de entregar a una imprenta de Caracas los originales de una nueva novela titulada "La Piedra Azul".

Con su cuento "La Virgen no tiene Cara", Diaz Sánchez obtuvo el premio del diario "El Nacional" correspondiente a 1946.

Actualmente es Director de Cultura del Ministerio de Educación.



ENRIQUE PLANCHART

Poeta y crítico de pintura perteneciente a la promoción literaria de 1918. Nació en Caracas el año de 1894 y desde muy joven se dedicó a la poesía. Como uno de los fundadores del Círculo de Bellas Artes, en cuyo seno se agruparon escritores y pintores, influyó considerablemente en la orientación estética del momento.

Ha desempeñado la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación y desde hace varios años es Director de la Biblioteca Nacional.

Ha publicado los siguientes libros: "Primeros Poemas"; "Poema a Muky Gotz"; "Dos Suites en Verso"; "Don Martín Tovar y Tovar"; "Arturo Mi-

chelena" y "Notas sobre la Historia de la Pintura Venezolana".

Ha traducido las siguientes obras: "Viaje a la parte Oriental de la Tierra Firme", de Depons; "Bolívar", de Emil Ludwig, y "Viaje a Venezuela", de Dauxion de Lavayse, obra ésta que se conserva inédita.

Actualmente trabaja en dos volúmenes de poemas y en una "Historia de la Pintura en Venezuela".



MARCEL EVELYN FLORIS

Nació en Hyeres, Francia, el año de 1914. Hizo sus estudios en el Colegio de Cannes y desde muy joven se dedicó al dibujo y a la pintura. En diversas ocasiones ha realizado dibujos animados. Desde que vive en Caracas ha ilustrado el "Papel Literario" que dirige Arturo Uslar Pietri en el diario "El Nacional", para el cual este dibujante fué especialmente contratado en París.

Floris, tiene preferencias por las más modernas corrientes estéticas.

En París fué profesor de dibujo y pintura.

En Caracas ha pintado algunas obras y espera dedicarle mayor atención al paisaje venezolano.



LUCILA PALACIOS

De padres venezolanos, nació en Trinidad el año de 1902. Su verdadero nombre es Mercedes Carvajal de Arocha. Recién nacida fué trasladada a Ciudad Bolívar, donde hizo sus estudios.

Ha publicado: "Los Buzos", novela, 1938. Mención Honorífica en el Concurso de Libros Americanos, Matanzas, Cuba; "Rebeldía", novela, 1940; "Trozos de Vida", cuentos, 1942; "Orquídeas Azules", libreto teatral, 1942; "La Gran Serpiente", teatro de motivos autóctonos, 1943; "Tres Palabras y una Mujer", novela, 1944. Premio del IV Concurso de Literatura de la Asociación Cultural Interamericana de Caracas; "El Corcel de las Crines Albas", 1950. Premio "Arístides Rojas"; "Cubil", novela, 1951.



EDUARDO LIRA ESPEJO

Musicólogo chileno nacido en Taltal el 7 de noviembre de 1912. Se graduó de Bachiller en Humanidades y Filosofía, y realizó estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música de Santiago. Fué crítico musical de "El Mercurio" y "El Imperial", diarios santiaguinos y de la "Revista de Arte" de la Universidad de Chile. Como Vice-Presidente de la Orquesta Sinfónica de Chile, le cupo participar entre los promotores de la promulgación de la Ley que creó el Instituto de Extensión Musical de aquel país.



REYNA RIVAS DE BARRIOS

Nació en Coro en el mes de octubre de 1922. Estudió Bachillerato y Pedagogía en Caracas. El año de 1950 publicó en París su primer libro titulado "Seis Prosas", con prólogo del poeta Robert Ganzo e ilustraciones de su esposo Armando Barrios.



ARMANDO BARRIOS

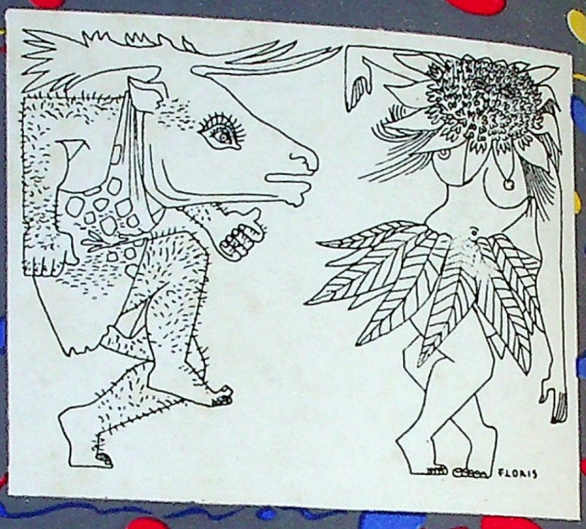
Nació en Caracas en agosto de 1920. Estudió en la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas de Caracas y luego pasó a París donde siguió sus estudios. Ha realizado varias exposiciones y ha obtenido los siguientes premios: Premio "John Boulton", Premio "José Loreto Arismendi", Primera Mención Honorífica del Salón Oficial Anual de 1941 y el Tercer Premio del Salón Planchart del año 1948.



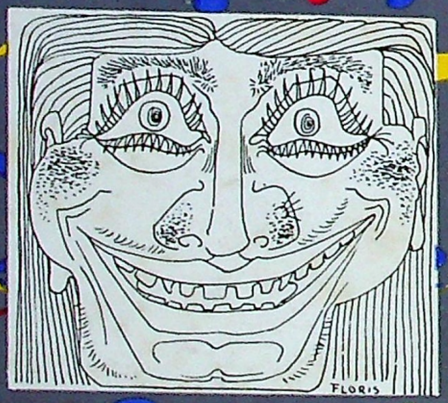
FRANCISCO PETRONE

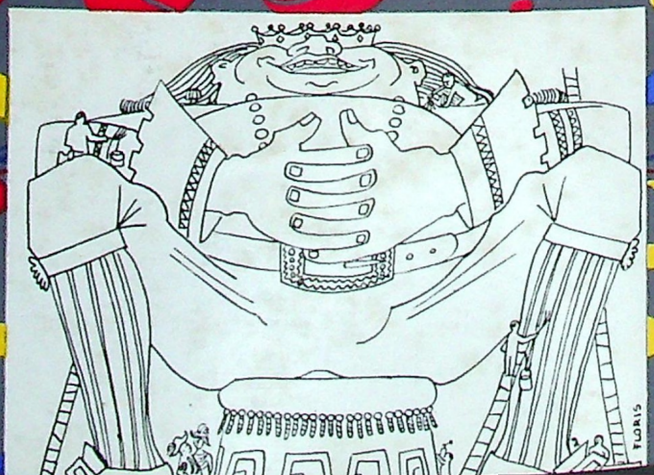
Nació en Buenos Aires el año de 1904. Después de haber ejercido el periodismo, se dedicó de lleno al teatro en 1927. Formó con otros artistas dramáticos la Compañía de Teatro Uinversal, que actuó en su ciudad natal y en Montevideo. El año de 1933 se inició en el cine con la película "Monte Criollo". Ese mismo año alcanzó gran éxito con "Crimen y Castigo", de Dostoyewsky y otras obras de fama mundial. El año de 1936 inauguró la "Comedia Argentina" y en 1941 formó la Compañía de Artistas Asociados con Muiño, Alippi y Lucas de Mare, presentando películas tan importantes como "Guerra Gaucha", "Todo un Hombre" y "La Vida de Sarmiento" que revolucionaron el cine latinoamericano. En 1950 organizó la "Compañía Francisco Petrone" que representó en Caracas "La Muerte de un Viajante", de Miller y "Ha llegado un Inspector", de Briestely. Francisco Petrone vive actalmente en Caracas y es asesor del Teatro del Pueblo, que dirige el autor dramático Luis Peraza.


FLORIS


FLORIS




FLORIS


FLORIS