

Se le aparece cada quincena



Julio Ramón Ribeyro • Joel Fernández
Ricardo Mariño • Jaime Labastida
Gustavo Adolfo Becerra • Irlemar Chiampi
María Teresa Berríos

LA PATRIA

SUB-DECANO DE LA PRENSA NACIONAL

suplemento orureño de cultura

año XVI nº 395 Oruro, domingo 6 de julio de 2008



ZONA FRANCA ORURO
CON NUESTRA CULTURA



Feria. Óleo sobre tela
Erasmo Zarzuela Chambi

177 - Morir

No morir como un monarca, rodeado de cortesanos, galenos, preladados y notarios; tampoco como cualquier padre de familia, asistido por mujer, hijos y parientes; ni siquiera ante colegas y empleados, en plena labor cotidiana; mucho menos en la calle, fulminado, entre peatones curiosos, fugaces o aterrados. Morir como un animal herido, en lo más profundo del bosque, en el corazón de la selva oscura, solo, donde no cabe esperar socorro ni compasión de nadie.

Julio Ramón Ribeyro. Lima, 1929 – 1994 en *Réquiem*.



el duende
director: luis urquieta m.
consejo editor: alberto guerra g. (†)
benjamín chávez c.
erasmo zarzuela c.
coordinación: julia garcía o.
diseño: david ángel illanes
casilla 448 telfs. 5276816-5288500
elduendeoruro@yahoo.com
lurquieta@zofro.com

Mina siete - Chorolque



Hiriente viento aguarda
a la salida de un sol dubitante,
roca, hielo y polvo eternos
es el ingreso a la mina,
en el pecho, esperanzas e ilusiones.

Las sinuosas galerías de volcánicas paredes
se deleitan con el bullir de sangre joven
los peldaños carcomidos de la vieja escalera
desembocan en el lecho de rocas trituradas
el lúgubre paraje se alimenta de pálpitos.

Minero impredecible en el tiempo y el espacio
las sombras grotescas y truculentas
proyectadas por el relieve de tu cuerpo
semejant la danza de tu espíritu cautivo.

Tu suerte y destino,
el Urim y el Tumim lo decidieron,
ahí estás con el alma encogida
por el frío de tus quimeras.

La jornada es una mezcla caprichosa
de alegrías, desventuras y rabia
en el final y comienzo de los socavones
la fiesta sabe a pasado triste y futuro muerto
pero también hay dicha en la melancolía
y aún en la angustia.

Pescador de vetas y minerales
la red también enmarañó tu vida
tu barca encalló en la roca
donde quedarás varado
hasta el final de tu agonía.

Paráfrasis de una ilusión

Haciendo un cuenco con mis manos
quero recibir la lluvia de mis ilusiones
y regar el páramo de mi espíritu.

Viví en la soledad y el silencio
de altas montañas altiplánicas
recibí el esplendor de una fría filosofía
mis raíces succionaron
la rica sabiduría del aislamiento

Por eso a veces mi indiferencia
por eso a veces mi desdén.

Mi alma es como una drusa
que encierra nobles beatitudes
para ofrecer tranquilidades y esperanzas.
Las oquedades rocosas
también en su frigidez ofrecen abrigo.

Quiero compartir mi sino
busco la similitud de mi ego
para alivianar la carga de mi espíritu.

El fabuloso mago Kedramán

El día lunes no hubo función en el Extraordinario Circo de los Hermanos Torroella porque se dedicó esa jornada a la limpieza. Por lo tanto, al no haber función no había plata. Y como no había plata, tampoco qué comer. A la noche, todos los hambrientos se reunieron en el centro de la pista.

—Me comería ciento cincuenta bananas —dijo el mono más hambriento.

—Yo me conformaría con ciento cuarenta y ocho —dijo el mono menos hambriento.

—Yo, con diez sables y dos espadas medianas —dijo el Tragasables.

—Yo con setenta y seis kilos de masas dietéticas —dijo la Mujer Más Gorda del Mundo.

—Yo comería algo, cualquier cosa, lo que sea —dijo el payaso Cocucho.

—Yo comería cualquier cosa que sea algo —dijo el payaso Pepucho.

—Yo comería algo cualquiera, pero que sea —dijo el payaso Pacucho.

Nafta, querosene, gasoil... —suspiró el Lanzallamas.

—¡Un hueso caracú —dijo Adalberto, el Increíble Perro que Escribe, como si estuviera soñando—. Y si no, dos huesos caracú!

—¡Señores! —gritó de pronto uno de los Piojos amaestrados (imposible saber cuál). A mí me parece que habría que llamar al Mago Kedramán. Sólo él puede arreglar este problema.

—Es cierto.

—Claro.

—¡Llámenlo!

Cuando Pacucho, Pepucho y Cocucho lo fueron a buscar a su camarín, el Fabuloso Mago Kedramán estaba tomando una aspirina. Le dolía la cabeza.

Los tres payasos entraron atropellados, llevándose por delante los libros de magia de Kedramán.

—Necesitamos que nos haga aparecer comida —le dijo Pacucho.

—Que haga comida aparecida —le dijo Cocucho.

—Me siento mal —les explicó Kedramán.

—Comida parecida a la que se usa para comer —dijo Pepucho.

—Insisto en que me siento mal —repitió Kedramán.

—No insistas en sentirte mal —le dijo Cocucho.

—Está muy mal insistir sentado —agregó Pacucho.

—Estás mal sentado y demasiado insistidor —lo retó Pepucho.

—Lo que les dijo es que no me encuentro bien —se impacientó el Mago.

—No se encuentra bien —repitió Pacucho—. Se estará buscando mal.

—Así no se va a encontrar nunca —indicó Cocucho.

—¡Hay que revisar bien! No sale nadie hasta que no aparezca el Mago Kedramán —dijo Pepucho a los gritos.

—¡¡¡Basta!!! ¡No me vuelvan loco! —se enojó el Mago—. ¿Qué quieren? ¿Comida? Vamos, porque si no les voy a romper la varita en la cabeza...

El Fabuloso Kedramán colocó una mesita en el centro de la pista, se acomodó el traje y la galera y agitó la varita mágica. Parecía un día de función, sólo que el "público" que rodeaba al Mago era el hambriento elenco del Circo. Cuando yo toque la mesa con la varita y diga las palabras mágicas, van a aparecer sobre la mesa... —empezó a decir Kedramán.

—¡Bananas!

—¡Sables!

—¡Masas dietéticas!

—¡Nafta!

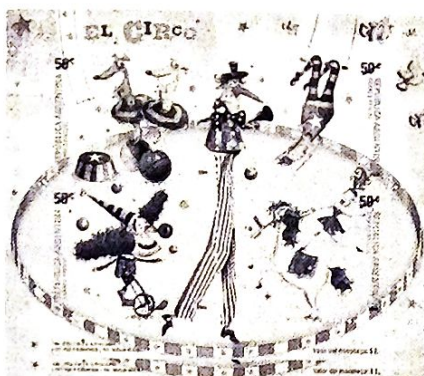
—¡Huesos!

—¡Atención! —gritó el Mago y todos lo miraron nerviosos.

Enseguida pronunció las palabras mágicas: "¡Sigfrida arrepentida crecida en la avenida no te niegues querida a brindarnos la comida. Protomedicato, protomedicato!"

—y zac, tocó la mesa con la varita...

Una nube de humo cubrió la mesa. Un par de minutos después el humo se evaporó y todos pudieron ver que sobre la mesa había... ¡diez bolsas de harina!



—¿Y eso? —preguntó al Acróbata Kurt Krash que miraba desde el trapecio.

—¡Harina! —exclamó Pepucho.

—¿Y eso vamos a comer? —preguntó enojado un mono.

—Si éste es mago, yo soy uno de los ositos cariñosos —protestó el Temible León de Francia.

El Fabuloso Mago Kedramán también miraba las bolsas de harina sin saber qué hacer.

—Debe ser que estoy un poco mareado —se disculpó.

—Y bueno, haga aparecer huevos y agua y amasamos tallarines —propuso la Mujer Más Gorda del Mundo.

—¡Qué gorda inteligente! —comentó admirado uno de los Piojos amaestrados. Por la voz, era el mismo de la vez anterior.

—¡Atención! —volvió a gritar Kedramán—. "Para la vela sebo y para el mate cebo. Sobre la mesa quiero diez docenas de huevos. ¡Protomedicato, protomedicato!" Cuando dio el golpecito con la varita, nuevamente se formó la nube de humo. Sólo que entre el humo parecía que había algo grande, que se movía, y que hizo salir corriendo a todo el mundo.

Cuando la nube se esfumó totalmente, desde donde estaban cada uno pudo ver que se trataba de diez docenas de gallinas.

—¿Quién nos llamó? —preguntó una bataraza. ¿Qué es esto?

—¡Un circo! —respondió una colorada.

—Un circo, me quiero morir. Qué divino —dijo otra.

—Genial, regencial, lo más —exclamó otra.

—Claro, nos llamaron para que actuemos —volvió a decir la bataraza.

—Yo les voy a explicar —se adelantó la Mujer Más Gorda del Mundo mirando enojada al mono.

A las gallinas no pareció gustarles la idea. Se agruparon alrededor de la bataraza y poco después ésta habló en nombre de todas:

—Nosotras ponemos los huevos que hacen falta solamente si nos contratan para hacer nuestro número.

—¿Y cuál es al número que hacen ustedes? —quiso saber el Temible León de Francia.

—Es una comedia musical. Ahora se las mostramos...

Se pusieron en fila y cantaron todas juntas:

Cumbia de la gallina

vestida con plumas finas

Después una se adelantó y entonó:

Canto del gallo enano

molesto desde temprano, plop.

La canción seguía. Repetían el estribillo entre todas y después una sola agregaba otros dos versos. El ruido de "plop", lo hacían al poner un huevo.

Todo el Circo se entusiasmó con el número de las gallinas. Cuando ellas terminaron y ofrecieron las diez docenas de huevos, hubo una larga ovación y fortísimos aplausos.

La Mujer Más Gorda del Mundo, que mientras tanto había ido a buscar el palo de amasar, se puso ahora a amasar los tallarines.

Entusiasmado, el Fabuloso Mago Kedramán hizo sus pases mágicos para que apareciera una olla con tuco. Saló bien.

Entonces le pidieron que hiciera aparecer queso rallado. Kedramán dijo sus palabras mágicas, dio el golpecito con la varita: aparecieron cinco conejos y dos palomas. Lo primero que hicieron los cinco conejos y las dos palomas fue pedir comida.

—Está bien, está bien, por hoy basta —le dijeron todos al Fabuloso Mago Kedramán.

Ricardo Marfó. 1957. Narrador y crítico argentino. Para niños ha escrito "Eulato" y "El sapo más tinto del mundo", entre otros.

Jaime Labastida

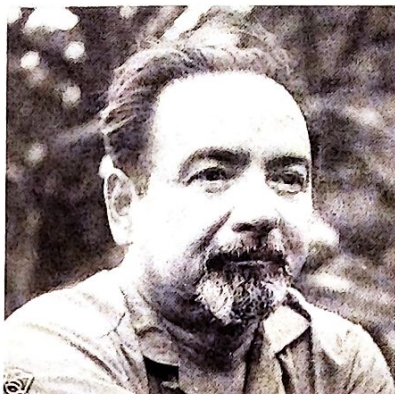


Contrastes entre la poesía de

La poesía escrita en español en ambas orillas del Océano Atlántico; esa poesía escrita lo mismo en la península ibérica que en las costas del Pacífico; tanto en las altas cordilleras de América cuanto en un breve espacio de África (en Marruecos y en Guinea Ecuatorial), en las Islas Filipinas; la poesía española escrita en por lo menos cuatro continentes por una masa fónica de tal vez unos 400 millones de hablantes, pertenece al mismo tronco lingüístico. Propongo así una tesis sencilla: esa poesía tiene origen común, pese a sus diferencias.

Importan las diversidades fónicas y dialectales de los poetas, sin duda puede acentuarse el carácter nacional de una tendencia o un estilo literario (preocupación propia del siglo XIX, nacida de las independencias americanas, por un lado y del romanticismo, por el otro). Pero lo decisivo es que la poesía escrita en las dos orillas del Atlántico se inscribe en una sola tradición lingüística y literaria. ¿En qué momento se debe iniciar la historia de la literatura mexicana, por ejemplo? ¿Debe situarse en el código mesoamericano, escrito por un fraile español o un informante nahuatl, que ya conoce latín y castellano? Si, es posible; pero es obvio que el texto nahuatl de este poeta está lejos del español y sólo forma parte de nuestra tradición lingüística a título político (porque se traslada el concepto nacional de *ius soli* a una etapa histórica arcaica). El poema es mexicano, no cabe duda, pero ¿en qué sentido? Debe traducirse, comprenderse su significado (que sólo se revela tras intensos estudios lingüísticos y antropológicos). Desde un ángulo lingüístico, por este motivo, se halla más cerca del México actual (del habla de la mayoría nacional mexicana) un texto de Gonzalo de Berceo, escrito en un castellano antiguo, que un texto de Nezahualcoyotl, escrito con grafía latina. La poesía nahuatl es nuestra por *ius soli*, por derecho del suelo; la de Tercero es nuestra por *ius linguae*, por derecho lingüístico. Debe iniciarse la historia de la literatura de Hispanoamérica a partir del momento en que se conforma el español peninsular; en el momento en que el castellano se convierte en español (al cruzar el Atlántico); el español que sirvió de lengua común a vascos, catalanes, gallegos y castellanos. Esa lengua española fue también la lengua franca de los pueblos amerindios (y de los pueblos africanos, esclavizados en América). No se entiende una sola palabra de nuestra literatura si no se entiende el desarrollo específico de la lengua española, esta lengua nacida en las montañas ásperas de Castilla, hace mil años.

Mi tesis es que la poesía de Nicolás Guillén, aun con todas sus modalidades dialectales, gráficas y fónicas, debe ser inscrita en el amplio río de la poesía de lengua española. Guillén abreva en las fuentes que llamaremos afrocubanas. A esta fuente popular Guillén le otorga un acento culto. Esto mismo sucedió en España, según lo mostró, con rigor, hace casi un siglo, Ramón Menéndez Pidal: la poesía culta de España nace, como una planta importada, gracias al prestigio de la lírica popular gallegoportuguesa: "en Castilla la lírica nació como planta exótica". Pero lo mismo sucedió cuando Boscán y Garcilaso importaron, desde Italia a España, el endecasílabo. Para Menéndez Pidal, "entre las cantigas de amigo gallegoportuguesas y los villancicos de amigo castellanos hay una evidente relación", que se explica por una común tradición popular. La poesía de Guillén forma parte de una tradición común, la poesía de lengua española y debe ser vista como un capítulo más de esta historia compartida. A la poesía española, Guillén le aporta elementos populares: un ritmo, o sea, el son el canto, la fonía, la percusión, voces de África. Es verdad que la poesía de Guillén se puede considerar unida a la de Eliseo Diego por un denominador común de orden nacional (las dos son cubanas y lo expresan en rasgos similares); pero la poesía de ambos contrasta en sus notas esenciales. Una parte de la poesía de Guillén, acaso la



Eliseo Diego

más característica, posee rasgos populares y políticos (latinoamericanos y más amplios, pues se identifica con el proletariado y hace caso omiso de la etnia y la nación). Otra parte es poesía negrista y se inscribe en un estilo nacido en el Caribe (en Cuba y en Puerto Rico y en países en los que hubo esclavitud). Sus poetas mayores son Luis Palés Matos y Nicolás Guillén.

Eliseo Diego, por su parte, al mismo tiempo que reconocía el carácter de poeta nacional, otorgado en Cuba a Guillén, dijo que la aportación de éste a la poesía de lengua española consistía en un ritmo especial, el son (por lo tanto, para Diego, la contribución de Guillén era de carácter estilístico). Al sostener lo anterior, Diego no hacía sino corroborar una antigua tesis de Cintio Vitier: la cuerda que toca Guillén y que "hace vibrar" a todos los cubanos "es el son liberado de sus amaras ancestrales y telúricas". Por el contrario, la poesía de Diego nada tiene que ver con las notas rítmicas del son y menos con los aspectos temáticos de la poesía negrista. Acaso se pueda decir que la poesía de Eliseo Diego sigue la línea de una lírica culta española, escrita en lo esencial en versos de arte mayor, mientras que la de Guillén se goza en los ritmos tradicionales de la lírica popular hispánica, los versos breves, de arte menor, a los que incorpora elementos percusivos y fónicos de voces afrocubanas. La poesía de Eliseo Diego sería una contribución a la lírica culta de España y la de Guillén sería un aporte, culto también empero, a la lírica popular. Sin embargo, este contraste, establecido de un modo tan fuerte, es en extremo sencillo (y además falso). Guillén abrevó en las fuentes de la poesía culta española (en San Juan de la Cruz, por ejemplo entre otros). La poesía de los dos poetas pertenece a la tradición culta, a pesar de que una acentúe el aspecto rítmico de la lírica popular mientras que otra se inscriba, por derecho propio, en la lírica culta. ¿Se podría decir que la causa de las diferencias, pues, entre ambas, brota del hecho de que Guillén era un mulato y Diego un blanco? Tampoco. Las razones son otras, nada tienen que ver con causas raciales. Los dos poetas son cultos y pueden ser identificados como cubanos, a pesar de sus diferencias. Creo que es totalmente justa la proposición de Cintio Vitier: "un negro cubano típico se parece mucho más a un blanco cubano típico que a un negro del África". He aquí lo decisivo. Nicolás Guillén es un poeta que destila en su poesía temas sociales y políticos, vertidos en la métrica popular. En cambio, la poesía de Diego se construye sólo en versos clásicos castellanos, en la más pura tradición de la poesía culta de la lengua española (por regla general, en los versos de arte mayor). Por supuesto que los ritmos im-

presos por Guillén a su poesía no son del todo nuevos (los hallamos en la tradición popular española). De este modo, uno es popular y el otro culto; pero los dos se inscriben en el vasto río de la poesía culta española, a todo lo largo del siglo XX: pertenecen a ella por entero (Guillén y Diego serían dos matices, dos contrastes, de la misma poesía culta).

Por esta razón, me interesa realizar una aproximación a otro aspecto, aquel con el que se identifica Nicolás Guillén incluso en los poemas que han sido considerados estrictamente negristas. En tanto crece y se afina su poesía, el círculo de las identificaciones a las que se adhiere Guillén, incluso las temáticas (lo que se traduce en cambios de estilo, por supuesto) se amplía. Va del círculo étnico al antillano: luego al latinoamericano y, por último, al universal. Se podría preguntar, por lo tanto, ¿qué África incorpora Guillén en su poesía? ¿Qué porción de África y filtrada de qué manera es la que integra a su poesía? ¿Cómo lo hizo? ¿Con qué recursos estilísticos? La poesía de Guillén, se afirma con frecuencia (lo dice, además de Cintio Vitier, Mónica Mansour), tiene un claro contenido cubano: es, a un mismo tiempo, española (occidental) y africana. Sus ritmos vienen "de los modelos de la lírica hispánica" y no de la "aplicación de la música africana o... afroamericana". ¿Qué porción de África, insisto, se ha incorporado en la poesía de Guillén, si África misma, sus mitos, su religión, su cultura, su lengua, quedó sepultada? ¿Qué África pudo introducir en su poesía Guillén si en los cuatro siglos de esclavitud fue enterrada una parte esencial del imaginario mítico del esclavo? ¿Qué porción del África mítica se transmitió en este negro esclavo? ¿La religión, la danza, el habla? el habla lucumí, el rito, la religión yoruba ¿subyacen en Cuba, todavía? Todo indica que sí, que están vivos aún en multitud de danzas, cantos y ritos del pueblo negro de Cuba (y otras zonas de América). No entrará en el examen de las diversas condiciones políticas, sociales, económicas y culturales (el impacto de las vanguardias literarias europeas) que contribuyeron al surgimiento de la poesía negrista, acorde con el cambio que se dio, en el primer tercio del siglo XX, en la poesía de lengua española (que deriva, en último término, de la revolución iniciada por Rubén Darío). Estas condiciones ya fueron estudiadas por Mansour. Mi intención es distinta. Deseo acercarme, apenas si de modo tentativo, al proceso a través del cual el poeta identifica ciertos rasgos de la cultura africana, profundamente modificados, empero, en Cuba (y en el ámbito de las Antillas), que se integran a la situación cultural que vivió Guillén. El África a la que se refiere el poeta; el color negro de su poesía; el negro al que defiende pues, no es el África original (cuya cultura le fue negada por siglos).

Si se compara la poesía de Guillén con la de Palés Matos o con la de los poetas que componen el movimiento de la poesía en lengua francesa a la que Jean Paul Sartre calificó como poesía de la *négritude*, observamos diferencias profundas. ¿De qué manera se ven a sí mismos estos poetas? ¿Qué los identifica? ¿Con qué tratan, ellos mismos, de identificarse? No basta, me parece, con decir que desean superar la posición de inferioridad y humillación en la que; en tanto que mera materia esclava, se encontraban. Pues lograda la emancipación, en ellos existe ahora, es obvio, no sólo una rebeldía especial, sino un claro sentido de afirmación y orgullo. Algunos intentan volver a su raíz; pero esa raíz quedó perdida a lo largo de muchas generaciones: los poetas de lengua francesa y, en especial, los dos más altos representantes de ella (hablo de Léopold Sédar Senghor y Aimé Césaire), buscan en el África mítica lo que ha de identificarlos, de modo positivo, como negros. Léopold Sédar Senghor era africano senegalés (fue presidente de su país); escribió en francés, una lengua de Occidente, para así utilizar una lengua universal. Si hubiera escrito en su lengua nativa, habría alcanzado apenas una escasa audiencia. Su ritmo, sus metáforas, el contenido de su poesía viene de África. Lo propio acontece con Césaire: su *Cahier d'un retour au pays natal* delata la preocupación por volver



Nicolás Guillén y la de Eliseo Diego

a la raíz perdida. Uno, nacido en África, lleva esa raíz a flor de piel; otro, nacido en el Caribe, vuelve al África de sus antepasados para recuperar su mitología perdida. Pero lo cierto es que la cultura de ambos no pertenece al África pristina: está matizada por el régimen interno de la lengua francesa (y por la cultura de Occidente), en la medida en que ambos poetas poseen un bagaje cultural sólido y se dirigen a un público occidental culto (al que, aunque no lo deseen, pertenecen sin embargo). Ni Sédar Senghor ni Césaire son poetas orales; son escritores y, al escribir, tejen un texto, traman un tejido. Este texto (que se apoya desde luego en la cultura oral africana) produce una poesía de raíz cultural mítica, en extremo refinada. No es poesía dicha en la mitad de un rito religioso, a la que acompañan la danza, la música y el denso canto de quienes han de participar en el acto ritual. Esa poesía ya está desprendida de su contexto mítico. Sucede lo mismo con el código de un pueblo amerindio, recogido en la celda de algún misionero español: se transliteró a la grafía del latín o el español para verter, de modo aproximado, la fonía de las lenguas nahuatl, maya, otomí, purhépecha. Pero estos códigos están ya desgajados de su contexto ritual: son dichos (o escritos) por los informantes latinos, en la celda de un monje (Andrés de Olmos o Bernardino de Sahagún) al margen de la ceremonia religiosa en la que se inscribían: son textos antropológicos, occidentalizados.

En el mismo sentido, Guillén es simple, llanamente, cubano: ni africano ni español; los primeros poemas de Guillén son escritos en la más pura tradición de la lírica de su tiempo: se trata de versos castellanos, que pudieron ser escritos por un blanco, en España, Venezuela, Argentina, México o Nicaragua. Nada en esos poemas iniciales denota ni la preocupación étnica ni la social ni la política. Los que Ángel Augier llama poemas de transición se inscriben ya, en cambio, en el orbe de la poesía negrista e intentan recuperar el habla del negro cubano a fuerza de onomatopeyas, una grafía que viola las normas ortográficas del castellano para reproducir el habla popular, voces de origen africano o ciertos aspectos rítmicos. Pero es evidente que la poesía en la que surge el verdadero Guillén, con su personalidad propia, es la que publica en 1931, *Motivos del son*. Esa línea se afirmará con energía en Sóngoro Cosongo y, luego, sin duda, en *El son entero*. Igual sucede en la pintura de Wilfredo Lam, cuyos cuadros, en sus inicios, no denotan lo que iba a constituir su carácter propio: son cuadros que siguen la línea de la pintura culta española, incluso la línea de una pintura académica rigurosa (así, el "Retrato de Eufrasia Salas", pintado en Madrid el año de 1927, que guarda el Museo Nacional de La Habana). Lam vive en España de 1923 a 1927; será apenas en los años de su estancia en París, acaso por la influencia de Picasso (entre 1941 y 1945), cuando surja, de modo impetuoso, la imaginaria africana que ha de culminar en "La Jungla" (ya nada de su raíz asiática: Lam era hijo de chino y mulata).

El problema para determinar qué es lo nacional y cómo se ha de expresar en el arte resulta difícil. Las naciones son comunidades imaginarias, como lo subraya Benedict Anderson. Desde luego, la tendencia que integra elementos nacionales y populares en el arte proviene, hacia fines del siglo XVIII e inicios del XIX, de la teoría del romanticismo alemán: músicos, escritores o pintores, sin que importe a qué nación occidental pertenezcan, buscan lo exótico en su mismo país incluso. A Washington Irving lo atrae la Alhambra andaluza. La ópera Carmen es francesa o española? El texto es de Prosper Mérimée, la música de Georges Bizet y el tema es ibérico. Piotr Ilich Tchaikovsky escribe el Capriccio italiano: esa música es rusa o italiana? Aaron Copland escribe su Salón México: ¿música estadounidense o mexicana? Guillén escribe "Sensemayá", de claro tema africano (y motiva el poema sinfónico de Silvestre Revueltas): esa música es cubana o mexicana? Podría responderse, en todos los casos, ¿qué importa? Rainer Maria Rilke oye el llamado místico de Rusia y escribe poemas inspirados en esa alma original y hace lo mismo con el as-



Nicolás Guillén

hanti africano: sus poemas ¿son rusos, africanos, alemanes? Poetas como José Juan Tablada son atraídos por Japón; músicos como Verdi o Puccini sienten atracción por China y Japón; los grandes pintores europeos, como Picasso, son atraídos por el África (las Demoiselles d'Avignon acusan influencia de máscaras africanas); todo ese arte, ¿qué nacionalidad tiene? ¿Importa?

La identificación es de orden cultural, en todos los casos, no de carácter étnico; acusa voluntad de estilo, más que pigmento en la piel. Por lo demás, ¿en dónde está la cultura negra con la que un poeta mulato como Guillén puede identificarse? No está en la vida cotidiana del pueblo cubano. Para conocerla y amarla a fondo, se deben hacer estudios antropológicos y etnológicos, como los hizo Fernando Ortiz. Así, el concepto de negro no es el concepto con el que se pudo identificar el abuelo esclavo de Guillén, "que pasó sobre el mar entre cadenas, / que pasó entre cadenas sobre el mar". El negro no puede verse, en ese viaje original, como negro, porque la negritud es un fenómeno cultural y político, de afirmación y de identificación, que surge apenas en el siglo XX.

¿Qué sucede con el negro esclavo? ¿Quién lo hace esclavo? La primera respuesta parece obvia: el blanco, el negro que lo ha apresado y lo lleva en su barco a través del Atlántico. Pero lo cierto es que el negrero blanco, sea portugués, inglés, francés, holandés o español, no entró en el corazón de África ni capturó a los negros que arrojó en el barco. No tuvo necesidad de hacerlo. En cuatro o cinco puntos de la costa occidental de África, a lo largo de diversos siglos, el comerciante blanco de esclavos atraca su barco. Allí, un pequeño tirano, un reyuelo africano o como se le quiera llamar (cacique o jefe tribal), toma prisionero a otro negro (un cautivo de guerra, al que no considera su igual): lo vende o lo trueca. Así, un negro es preso por otro negro (no ve en el preso a su semejante).

Los negros arrojados a la sentina del barco no se identifican allí por su condición de prisioneros ni por su semejante condición de esclavos: se identifican por su etnia, acaso por su lengua; mejor, porque pertenecen a una pequeña aldea. No se pueden identificar como yorubas dahomeyanos, congos, mandingas, caraballés. Estos conceptos culturales, lingüísticos, nacionales o políticos surgirán en la mirada del colonizador (primero musulmán, después europeo); son un sistema de clasificación externo, que no pertenece al mundo africano, que sólo posee un sistema de identificación totémico: el mundo del poblado, su identidad mítica. Lo propio se da aún hoy, pongo por caso, en México, en los Altos de Chiapas: allí, el blanco habla del tzeltal

o del tzotzil, cuando no del maya que empero, se identifica de otra manera, o sea, como lobo, zinacanteco, chamula y pone ciertas notas de identidad sobre su cuerpo (por eso viste y se pinta de acuerdo con el grupo al que pertenece). Es el blanco quien les ha de otorgar un nombre genérico: indios, amerindios.

Así, los esclavos arrojados a la sentina del barco no hablan la misma lengua; no se sienten identificados con ningún país (Sengal, Dahomey, Benín no existen para ellos; en esos siglos, por cierto, tampoco existían como entidades políticas independientes, es decir, como naciones o comunidades imaginarias). Los negros tampoco pueden identificarse con un dios determinado, que los una a todos, o con una religión común, homogénea: tendrán que crearla ya en la tierra americana en la barraca en donde son hacinados. Allí donde el ojo del amo los ve como una sola masa esclava (negra), tampoco han de ser vistos por éste como individuos. En el inicio, entre un yoruba y un congo, entre un mandinga y un caraball, llamémoslos de este modo arbitrario, no hay nada en común, ni siquiera el color de la piel, como lo ha puesto en relieve un film extraordinario, "La amistad", en el que un grupo de esclavos negros es defendido, en el orden legal, en la primera mitad del siglo XIX, en Estados Unidos, por John Quincy Adams. El hombre ya esclavo, en Jamaica, Cuba, Brasil, Estados Unidos, Colombia, Haití, adoptará otra lengua, que luego será en la que se exprese (y que será su lengua común). Para hablar entre sí y con su amo blanco, habrá de abandonar la lengua de su África natal, para adoptar el inglés, el español el francés, el portugués. En dos o tres generaciones aquella masa esclava hablará otra lengua, una lengua europea, en la que creará un pensamiento extraño, que no será totalmente africano (tampoco occidental). Por cierto, ni Changó ni Eleguá ni Ochún ni Yemayá ni Babalú Ayé son dioses panfricanos: son yorubas, sí acaso (yoruba, por cierto, no es concepto que identifique a una nación ni a una lengua: en África, todavía hoy, no existe el concepto de nación yoruba).

Me detendré apenas un momento, para expresarme mejor, en "El apellido", esa "Elegía familiar". En el poema, Guillén pregunta quién es, cuál su apellido: "¿Seré Yelofe? / ¿Nicolás Yelofe, acaso? / ¿O Nicolás Bakongo? / ¿Tal vez Guillén Banguila? / ¿O Kumbá? / ¿O Kongué? / ¿Pudiera ser Guillén Kongué? / ¡Oh quién lo sabe! / ¡Qué enigma entre las aguas!" Cabría que preguntáramos qué significado real tiene para el poeta Nicolás Guillén, mulato pero con nombre y apellido español, este apellido posible (Banguila, Bakongo, Yelofe, Kimbá, Kongué). Ese apellido africano ¿qué significa? ¿Es yoruba congo, caraball? El poeta lo ignora. "¡Qué enigma entre las aguas!" Guillén responde a la pregunta de un modo ejemplar: "¿Qué ha de importar entonces / ¡qué ha de importar ahora! / ¡ay! Mi pequeño nombre / de trece letras blancas?" Guillén borra los dos orígenes y se identifica con la humanidad entera, simple y llanamente. Así, la identidad de Guillén le viene de una lengua culta, la española. Por esto, digo que su poesía es un brillante capítulo de la poesía escrita en lengua española, en el siglo XX, en las dos orillas del Atlántico y en cuatro continentes: Asia, África, Europa y América.

Jaime Labastida. 1939. Escritor y filósofo. Miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. Archivado 50.

G

ustavo Adolfo Becerra



Gustavo Adolfo Becerra 1947. Escritor y cineasta chileno. Ha sido director general de la Gran Gala sobre Neruda realizada en el Teatro Nacional de Costa Rica, jurado del X Festival Internacional de Cine de Costa Rica, agregado cultural de Chile para Centroamérica, encargado de Comunicaciones del Instituto de Desarrollo Agropecuario (Indap) de Chile, asesor del ministro de Agricultura, director de la Casa de la Cultura "Anáhuac" del Ministerio de Vivienda y Urbanismo y coordinador ejecutivo de la Vicaría Esperanza Joven, en el Arzobispado de Santiago. Ha trabajado como director, director de arte y guionista en las películas y videos *Dance of Hope*, *Mis amados valles*, *Concierto en Montegrande*, *AIDS*, *Lo que queda del Paraíso*, *Música ríos y calles* y *Con Neruda en el corazón*. Su reciente poemario titula *El libro de las dispersiones*.

Últimos cantos de las aguas

(fragmento)

Las flores y los renacuajos
participan de la luz.
La sombra se enreda a los árboles
con su Octubre de paracaidas y el viento
perfectamente verde aborda la única nave hacia
el infinito.

Aves sin nombre sobrevuelan vastas comarcas,
llanuras femeninas.
El silbo de nuestros antepasados
moja las paredes de piedras.

El Marañón nutre de sol al Amazonas.
Bosteza el Río de la Plata y su boca de 230 km
se traga la playa y las gaviotas.
El Guayas habla con los peces
con tanta dulzura que los peces desovan en su
garganta.

Despeñaderos y águilas
extremadamente perfectas,
montes preñados, mugidos
de animales que no querían nacer, rotos
volcanes por la parte de abajo,
velocidades de pastos, bosques
lamentándose de sus rodillas que se curvan:
pétalos que en el rocío dejan su escritura.

Espina dorsal, cordón: nuestra propia piel
se levanta Aconcagua arriba (7 000 m)
Huascarán arriba (6 721 m), Chimborazo arriba
(6 253 m)
Más arriba como si fuésemos a parir, diosito de
los indios,
las montañas "Rocallosas", los Andes amados.

La lucha siempre fue contra las potencias terres-
tres, intolerante de amo.

Desde la Patagonia hacia Australia,
vienen o van, ¿Ameghino?
Aquí crecerán los sarcoboros primeros.

Ocho molares de remplazamiento
(que ya no serán útiles)
¡Oh, Quetzacoatl! Perdónales su amor por el otro
y el desprecio que sintieron por sí mismos.

Éstos son los grifos mayas, los quipus quechua,
los wampum iroqueses.

Dispuestos rosarios, colores y posición del habla.
Nudos de cuerda, volcanes que el humo atemoriza.

Por el Camino del Inca corre el chasqui
La noticia que lleva no tiene impresiones digitales.
Éstas son las pictografías y los petroglifos
como las de Dighton Rock.

Si en la humildad del dolor, en la formación

carlina del sudor, creciesen árboles: ¡Aleluya! —di-
ríamos.
Azules riberas del Magdalena, piedras de Pandi:
¿Quién dibujó en su rostro los sueños de los panches?

Cortantes las aves música, riñen al cielo
desoyen otros cantos, lanzan hacia el hemisferio
visibles cuerpos y hermosura, olas que en esta-
do de celo
emplan parte de su voz y ahí su vuelo.

Deja, hermosa mía, esa contradanza sin luz,
esa pastorela agotada en tus movimientos.
Abrázate a este corazón trágico
con bambucos que saben a corajal,
con rumbas y milongas que nadie ha palpado
bajo tus accidentes.
Cántale a la luna esa pavana que se llenará de
pañuelos
y bajo su luz balla el candombé y la chacona.
Zúmbanos esa zarabanda de indio taíno.
Mudos están los huesos.
Si bailas la morisca la humanidad no cederá a la
muerte.
Y deja en mí la duda
de haber ido contigo danzando
o de no haber salido nunca del espejo.

Dibújame, Rivera, en la cornisa de los panos,
en los sueños del sabio Raimondi,
camino de Sayán a Oyón.
Sea éste el latido de las anillinas
De Huíñaque, Yonán y Caldera.
Madre tierra, este atardecer moriremos con los
ojos abiertos.

Las piedras no hablarán. Los manuscritos
en hojas de maguey se ríen del abate francés
Brasseur de Bourbourg y su hipótesis lingüística
fantástica.
Éstos, mis códices, escrituras calculliformes:
mitad agua, mitad tierra,
mitad fonética-olvido, mitad ideografía-memoria.

Cuando fue inaugurada por los conquistadores
en el vientre de aquella ciudad escondieron una
campana de oro.
Al verla los pájaros cambiaron su idioma.
El río Imperial trece segundos más tarde supo de
la invasión.
Nuestra escuela era como todas escuelas rurales:
con ojos y sin vidrios.
El viento hacía resplandecer el oro
para que la campana sonara.
El barro dejaba sin bostezo al túnel
y cinco siglos habían acumulado
vasijas, serpientes y polen.
En medio de aquella oscuridad juro haber visto la
campana:
una especie de planeta-madre junto al cual gira-

ban las estrellas que habían muerto.
Frente a la máquina de escribir Canon S-60
(que me regaló un compañero del PC):
no hay más literatura que la ambigüedad,
el hábito ha de convertirlo lo hermético en eviden-
te, lo oscuro en diáfano.
(La salira data del inicio de los tiempos)
Imágenes insensatas, arbitrarias, descabridas,
contradicciones puras, cerradas como ostras pa-
ra las hermenéuticas.

El espíritu que no es religioso es profano
—me dices,
misterioso don impuesto a todo lo que es en el
Universo.
La secreta virtud de explarnos, la rebelde manse-
dumbre de entregar las orejas.
Lo que es pulcro y refinadísimo es también
hoso y empeñosamente estéril.
La Belleza, según Platón, es metafísica
Realidad moldeada y esculpida por el espíritu
fuera de la conciencia—según Kant.
Preceptistas neoclásicos, nosotros aprendimos a
navegar en balsas y almadías.
Cánones grecolatinos, era la Época del Cuater-
nario: el hermoso retroceso de los glaciales.
Épica, lírica, ode-canto,
ninguno de nosotros imaginaba como tal
la escritura.
Nuestros cráneos eran reducidos por los "chucos"
Cantos de Píndaro, reflexivos hexámetros de Ho-
racio: no tengo qué comer esta noche.

Literatura, erudita de sabios filólogos, protegida
por reglos mecenas.
Todo nuestro pasado—según Rivet—se pierde en
el Estrecho de Bhering y las Islas Aleutianas.

Hubo distancias que no quise,
sin embargo recorrí por ellas.
Salté de la oscuridad hacia la luz:
el estallido de la cólera cegó a mis ojos.
Me llené de sangre el día en que intenté tocar el
corazón de una rosa.
Quería amar a mis enemigos
y mis enemigos me arrancaron las uñas.
Para saciar el hambre escribía la palabra "pan"
en los muros de mi cuaderno.

No conocíamos los proyectiles balísticos inter-
continentales (ICBM)
Ni los proyectiles disparados por submarinos
(SLBM)
No conocíamos los proyectiles antibalísticos
(ABM)
Ni en sueños habíamos visto explosiones
Estábamos en armonía con el Mississippi
y el Orinoco.
El Dios de las Aguas soplabla con su espíritu
la superficie de los Océanos.

Tampoco conocíamos los vehículos múltiples con
blancos independientes (MIRV)
Ni los vehículos maniobrables de reentrada
(MARV):
en su trayectoria pueden cambiar de rumbo,
precisando en metros el blanco y el destino.

La mesa verde de América está servida de anal-
fabetos y ceibos.
Inexplicables volcanes guardan silencio ante la
presencia del fuego.

Si estamos arrodillados
todos los enemigos confabularán.
En la huella de las carretas a carbón
queda para siempre el lamento de quien habló.

Máscale los dientes a la coca
con tabletas para preparar narcóticos,
con tubos para absorber "rapé".
No seas tú el que eres y sufre.

Quítale tu cuerpo al hambre, tus ojos
arráncaselos a la noche.

Éste es mi canto de ordeño
para que los llanos venezolanos
puedan abrigarme en una,
tan sólo una de sus ubres.
Yo quiero encantar tus labios con el sonido que la
sangre produce al caer desde la altura.

Cántame a prima esta bambuco que recuerda al
Popol—Vuh.
Mi hermosa, suelta tus cabellos como yo suelto
las cuerdas de mis rabeles.
(Haz de tu cuerpo desnudo una acción de gracia)
Suéname dentro de la zampoña (como si fuera
un pájaro)
Átame a los colgajos de los panderos
con voz masculina y de guerra vibraré en sus
cueros.
Estamos solos, infinitamente solos y en nuestros
brazos se aumenta el ámbito de las marugas.

No tengas miedo de los jacarandás: vuélvete una
sierpe de Butantán.
Entona, sin que nadie ni yo pueda escucharlo,
el sueño de los albugues (mis "tipinaguas" han de
acercarse a ti)
Desata mis cascahuillas y mi trompe: lluéveme
sin querer las húmedas paredes de la garganta.
Yo dispondré las mesetas (donde oficia liturgia el
silencio)
con huaraches y vallenatos.
Sobre los espejos sumergibles de los ríos caen
las sombras.

Con referencia a la estructura experimental de su poesía, Gustavo Adolfo Becerra manifiesta que esta apuesta tiene sentido porque "habíamos sufri-
do la fractura del lenguaje en forma irracional, el verbo-fundamento de la lengua estaba roto: ser y estar. Muchos eran y no estaban: siguen sien-
do y siguen no estando. Había mucho que decir. Muchos querían decir. La condición y dignidad humana "se jugaba" entre el ser y decir. De
esta manera un texto era también otro. Y habían enormes espacios "no posibles de semantizar" porque la palabra dolor, no contenía esas
mil quinientas espigas, que veíamos y que veía. Confieso que me hubiese gustado haber seguido las normas tradicionales, pero me lo
impidieron".

Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima

Por Irleamar Chiampi. Profesora y ensayista brasilera

Es importante ver que la presencia de los dioses y la aparición del mundo no empiezan por ser una consecuencia del acontecer del lenguaje, sino que son simultáneos con ella.

Heidegger

Primera de cuatro partes

En el conjunto de los ensayos teóricos de Lezama Lima, "Las imágenes posibles" ocupa una posición axial. Publicado en 1948, en las entregas de primavera y verano de la revista Orígenes, que desde 1944 dirigía su autor, ese texto extenso y complejo contiene la primera formalización de la teoría de la imagen que habría de desplegarse en toda su ensayística posterior. Especie de mise au point de su labor, resume los conceptos básicos que estaban implícitos en los diez años de su producción poética anterior. Y sobre todo, avanza los que inseminarían las alegorías de Paradiso (1966) —que Lezama empezara ya a escribir por entonces—, o el programa estético posvanguardista a partir de La fijeza (1949). En el marco teórico de ese ensayo fundacional se inserta in nuce, igualmente, la hipótesis del "sistema poético del mundo", que habría de desplegarse tanto en la espectacular teoría de nuestra cultura de La expresión americana (1957), como en la formulación de las "eras imaginarias" de los años 60.

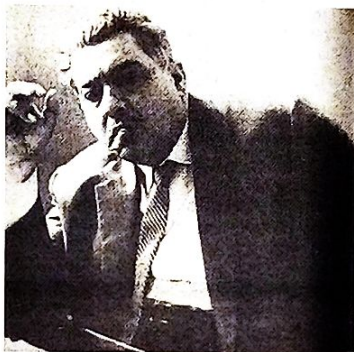
Esa riqueza no se entrega, sin embargo, sin las resistencias peculiares del texto lezámico. La dificultad insita a la forma del ensayo se potencializa aquí con el barroquismo conceptual: la exposición ametódica y antisistemática se acrece con un desarrollo elíptico: los conceptos no constituyen un continuum operativo, sino que son presentados mediante figuraciones que impulsan el movimiento discursivo como un paralelogramo de fuerzas; la lógica de lo lineal y consecutivo no sólo es subvertida, sino desplazada por la de lo paralelo, complementario y adyacente. Lezama teoriza sobre la imagen con imágenes, promoviendo el efecto estético en la correlación entre el lenguaje del ensayo y su objeto de conocimiento, en un sistema de relación análogo, pero cualitativamente distinto, del que acompaña su poesía o ficción.

Trataremos aquí de recortar las coordenadas sobresalientes de la teoría de la imagen, identificando, especialmente en la primera parte, las citas o referencias que oscurecen el tejido argumental del ensayo. Nuestro método será el de la lectura relacional (del texto como producto y de los textos que han interferido en su productividad), sin perder de vista el hecho de que la dificultad en Lezama no es un accidente, sino una estrategia para estimular la intelección del contenido.

1. La imagen "ontológica"

La espiral argumentativa de "Las imágenes posibles" arranca de un principio que atraviesa todo el pensamiento teórico de Lezama: la concepción del mundo como imagen ("la imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles"). La preeminencia de la imagen como objeto privilegiado del conocimiento se justifica por la imposibilidad de aprehender el mundo físico ("los recursos intocables del alre"), la cual, a su vez, deriva de la pérdida de la memoria de algo primordial. Un objeto será, así, "un imposible, una ruptura sin nemósine de lo anterior".

Esas postulaciones cobran inmediata familiaridad para el lector moderno, acostumbrado como está a la primacía del lenguaje en la misma constitución del sujeto. No obstante esa afinidad general, el énfasis puesto allí en el olvido del origen (o falta de ser) en las realidades en sí mismas parece situar la postura epistemológica de Lezama en ciertos confines de la ontología de Heidegger. Más precisamente en aquella diagnosis de la "amnesia del ser auténtico" en los entes, que provenía de su asunción radical de la naturaleza temporal del ser (en el Dasein), para abocar a una "ontología sólo posible como fenomenología". Lezama, que parece allí respirar los alres filosóficos de la época (tan



impregnados por la expansión de la fenomenología husserliana y la analítica existencial heideggeriana) evita, sin embargo, suscribir la concepción desolada (y des-teologizada) del "ser para la muerte". Sus perifrasis conceptuales recogen la noción de fenómeno de los fenomenólogos ("lo que se muestra", lo patente) para hacerla coincidir con la imagen. Pero enfatiza justamente lo que Heidegger apuntó como válido etimológicamente y luego rechazó como impertinente en aquella noción: el "parecer ser". "La semejanza de una imagen y la imagen de una semejanza, unen la semejanza con la imagen como el fuego y la franja de sus colores" —dirá Lezama— para encauzar la identidad fenomenológica de la imagen en el "parecer ser" de la similitud.

Por otro lado, como no le interesa la interrogación metafísica fundamental (el ser o el sentido del ser), concentra su argumentación en relevar la omnipresencia de la imagen ("él [el hombre] siempre se ha sentido como un cuerpo que se sabe imagen, pues el cuerpo al tomarse a sí mismo como cuerpo, verifica posesión de una imagen", y, principalmente, en su potencial de rescate de la Forma primordial

(el origen, el ser auténtico). El proyecto de Lezama es resituar a la imagen su poder de prospección ontológica y, por supuesto, reivindicar la poesía ("el don órfico del canto") como la única posibilidad de penetrar en el "reverso que se fija".

Esa proposición puede complementarse con aquel tópico, sobresaliente en el repertorio lezámico, que toma a la poesía como un "conocimiento de salvación": la aventura poética, tentativa sin límites de apoderamiento del ser de las cosas, es el acto inocente que permite desculpabilizar la falta de origen de que están aquejados los entes —o como dijo él mismo posteriormente, en una fórmula inmejorable, "tiene que empatar o zurcir el espacio de la caída". El vocabulario religioso no es ahí un recurso retórico, sino el reflejo de la hibridación entre ontología y teología en su pensamiento. La imagen "ontológica" es, diríamos, reteologizada, pero no es portadora de una verdad absoluta, sino por constituir un diseño de una progresión hacia el origen. La posibilidad de la revelación es su propiedad intrínseca, ya que, con ser una interposición entre el ser y las cosas (y hasta un "escamoteo" o un simulacro, conforme Lezama proponía en un ensayo anterior), la imagen es, cabalmente, un hecho del lenguaje (volveremos a ese punto). Su constitución es, por ello mismo, paradójica: teje semejanzas para llegar al ser y pone en evidencia, simultáneamente, las diferencias que los niegan.

2. Los mitos del origen

La mayor porción del ensayo que comentamos comprende el desarrollo de los conceptos introductorios en una serie de "imágenes posibles", reunidas bajo la proposición fundamental de que "la red de imágenes forma la imagen". Esta proposición (cuyas implicaciones se multiplican a lo largo del discurso ensayístico) anuncia, inicialmente, el examen de un grupo de mitos del origen de las culturas, cuya diversidad aparente se resuelve en la unidad de su sentido. El diseño general de la argumentación consistirá en captar el modo simbólico como los pueblos inscribieron sus valores, su ética o su saber (o sea, su imagen en la cultura, en una serie de manifestaciones como textos, mitos, leyendas, cosmogonías, episodios históricos u obras artísticas (o sea, una red de imágenes). Desde luego, no se trata de describir la "evolución" de un concepto, sino captar por detrás de la dispersión de las geografías, de la diversidad de los tiempos y en medios diferentes, la unidad de la imaginación poética. A esto alude el ensayista con la enigmática expresión "aquel desfile de guerreros de distinto uniforme", con que anuncia su ejército de imágenes. Su acercamiento a los entes-imágenes es la del fenomenólogo, que suspende lo que es phýsei (de naturaleza) para capturar lo que es thesei (de cultura), buscando, con la conciencia intencional, lo inmediatamente dado a la reflexión para extraer una significación. En esa formulación criptográfica, Lezama parece aludir a ello:

Y aquel desfile de guerreros de distinto uniforme se convierte ahora en el primero que llega a la puerta o en aquel que se aleja desmesuradamente. Tanto una brutal cercanía como el más progresivo alejamiento forman un inmediato capaz de endurecer y resistir la imagen, y a pesar de esa distancia será siempre lo primero que llega. Veamos, pues, cómo Lezama toma la serie de "lo primero que llega", para convertirla en una fábula transcultural, cuya trama es el concepto de imagen como revelación encarnada.

Continuará

Milagros de la pintura boliviana

María Teresa Berríos



María Teresa Berríos. La Paz. Pintora que reside hace muchos años en Madrid. Su pintura sencilla sin mayores detenimientos en el detalle, se desarrolla en temas figurativos de aliento alegórico. Sus figuras, dentro de un realismo que no aspira a buscar la semejanza literal, están mezcladas de elementos de concepción primitivista e ingenua que forjan interesantes contrastes en la composición.

Diversos personajes concebidos esquemáticamente casi como bocetos, integran sus creaciones que tienen el atractivo de la espontaneidad y sencillez conducidos por su aliento imaginativo de fondo simbólico.

Su inteligible manifestación figurativa se orienta hacia la exaltación de las expresiones urbanas en originales captaciones que no trasuntan una sumisa imitación, sino atractivas imágenes de personal enfoque.

Casas y templos de aldea expresan la atmósfera nativa de nuestra tierra de intenso poder evocativo. Los interiores de las casas traducidos en el atractivo de sus patios, tienen una proyección descriptiva, interesante por el detalle y la económica aplicación de los colores limpios con algunos ocasionales empastes que destacan el valor plástico de conjunto.

Armando Soriano Badani.

