

Revista Cultural

CAROHANA 19

MAYO
2016

DIRECTOR: JUAN PÁEZ ÁVILA

A black and white portrait of Antonio Estévez, a man with dark hair, looking slightly to the right of the camera. He is wearing a suit jacket and a tie.

ANTONIO ESTÉVEZ

desde su inspiración local logró proyectar al mundo su obra fundamental.

La Cantata Criolla forma parte emblemática del repertorio universal de la composición musical.

Su legado pertenece a la eternidad.

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
EXPERIMENTAL LIBERTADOR
(UPEL).
INSTITUTO PEDAGÓGICO
"LUIS BELTRÁN PRIETO FIGUEROA".

CÁTEDRA LIBRE LITERARIA:
JUAN PÁEZ ÁVILA

REVISTA CULTURAL
CAROHANA

DIRECTOR
JUAN PÁEZ ÁVILA

SUBDIRECTOR
GORQUIN CAMACARO

JEFE DE REDACCIÓN
REINALDO CHAVIEL

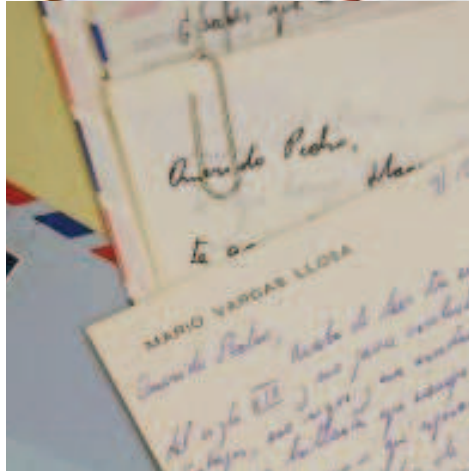
CONSEJO EDITORIAL
JOSÉ PULIDO
WILFREDO PÁEZ GALLARDO
JULIO BOLÍVAR
FAUSTO IZCARAY
JORGE EUCLÍDES RAMÍREZ
+RAFAEL MONTES DE OCA MARTÍNEZ
HÉCTOR SALDIVIA SEIJAS
OMAR OCARIZ
MIREYA GRAU

CONSULTORA JURÍDICA
YELENA MARTÍNEZ

DIRECTOR DE ADMINISTRACIÓN
FUNDACIÓN CAROHANA

DIRECTOR DE ARTE
CHARLIE YNCIO

BARQUISIMETO, VENEZUELA
TODOS LOS DERECHOS.
COPYRIGH (C)
MAYO AÑO 2016



ÍNDICE

07 Antonio Estévez, las 17 piezas infantiles y el síndrome de la página en blanco / JUAN FRANCISCO SANS

10 Antonio Estévez (1916-1988) / FELIPE IZCARAY YÉPEZ

14 El pabellón venezolano de 1967 y la cromovibrafonía / MOISÉS ORLANDO CHÁVEZ HERRERA

18 El salto cuántico de Estévez. Entrevista de Ana María Hernández a Juan Francisco Sans

20 La música de Antonio Estévez en el archivo de la fundación morella Muñoz / ELEAZAR F. TORRES R.

28 La música electroacústica de Antonio Estévez / DANIEL ATILANO

33 Antonio Estévez entre la creatividad y la anécdota / RUBÉN MONASTERIOS

36 Perfiles tímbricos como ejercicio interpretativo / OSWALDO RODRÍGUEZ

40 Una flor en la vida de Antonio Estévez / SERGIO RAFAEL FIGALLO CALZADILLA

42 La obra de Antonio Estévez se expone en la UCV

44 Estévez, Sinatra y Puccini. Al musicólogo y pianista Juan Francisco Sans. Dedicó. / GORQUIN CAMACARO

46 100 Cuentos-Joyas de grandes autores, al alcance de un click

48 Don Quijote, personaje de la literatura argentina / DELFIN LEOCADIO GARASA

54 Baralt en el Libro de medallas (2) / FRANCISCO JAVIER PÉREZ

56 Estévez, puntero de inconformidad / YELICE VIRGÜEZ MÁRQUEZ

63 Cartas inéditas querido Pedro: Llega 'Cien años de soledad' / MANUEL VILAS

68 Diario ajeno: La puerta / CAROLINA LOZADA

69 Doña Bárbara en technicolor. La doma de Rómulo Gallegos / LUIS AGÜERO

73 El Cristo de Miguel Ángel: del Pantocrator al Democrator / ANDRÉS ORTIZ-OSÉS

74 Ednodio Quintero y los cuentistas venezolanos. 1/33: Rufino Blanco Fombona / EDNODIO QUINTERO

76 El deslave moral / ANTONIO PASQUALI

77 El diario de Colón. A 500 de la llegada a Macuro / BLANCA STREPPONI

83 El principito, Madame Bovary y Drácula viajan en los buses de Lima

84 El universo del libro a golpe de clic en “La lectora futura”

86 El fantasma de prospect park: La realidad de los absurdo (II) / RAFAEL ENEY SILVEIRA “LITO”

88 Guerra y paz de León Tolstoi / CORINA YORIS-VILLASANA

90 La fábula de una revolución / JULIO BOLÍVAR

92 El amor y la literatura, las mejores armas para combatir la muerte / JOSÉ SARAMAGO

94 Lugares verdaderos I / RAFAEL FAUQUIÉ

97 La biblioteca 2.0 de Jorge Luis Borges

99 Mario Vargas Llosa: El gran teatro del mundo

101 Museo Cruz Diez llegó a la mayoría de edad “Atrapando el color”

103 No dejarse matar por dentro / OFELIA AVELLA

104 Marguerite Duras: cien años del nacimiento de la escritora del dolor

■ **105** Patricio Pron: “Un país que no abre las fosas camina sobre muertos”

■ **107** ¿Quién es Tom Wolfe?

■ **108** El Cesarismo Democrático de Laureano Vallenilla Lanz / MARIANELA PALACIOS

■ **113** Textos de “Fragmentos Naranja” / JOSÉ ANTONIO PARRA

■ **114** El legado de Juan Páez Ávila / JUANDEMARO QUERALES

■ **115** FICCIÓN: Cuento de Juan Páez Ávila. El leñatero de “El Coyón”

ANTONIO ESTÉVEZ, LAS 17 PIEZAS INFANTILES Y EL SÍNDROME DE LA PÁGINA EN BLANCO

JUAN FRANCISCO SANS



Las 17 piezas infantiles para piano de Antonio Estévez (1916-1988), forman parte del exiguo pero extraordinario catálogo de obras que nos legó este insigne compositor venezolano. Como Juan Rufo, Estévez es un creador de obra escasa pero de inmensa trascendencia. José Balza escribió un elocuente texto para la edición que hiciera Antolín de estas 17 piezas infantiles, que constituye una excelente descripción de la misma, y permite introducirnos en el tema que quiero tocar aquí:

Compuestas en París en 1956, estas piezas recibieron el Premio Nacional de Música Instrumental un año después. Con ellas, como han hecho otros grandes autores en su trabajo habitual, Antonio Estévez parece desprenderse por un momento de su rigurosa creación musical, para jugar con los sonidos y con las imágenes de la infancia convertidas en música. Sin embargo, el carácter de seducción pedagógica, de encantamiento didáctico y vibración "infantil" en nada disminuyen los rasgos complejos, lúcidos y estructuralmente sólidos de estos ejercicios.

*Son piezas de nítida consistencia técnica y de singular belleza armónica y rítmica. Se inician con la imagen de los tres ancestros de América: el indio, el español, el negro. En seguida estamos en pleno mundo de los niños: una adaptación de Doñana, algunas variaciones para el trompo, luego otra vez canciones, juegos y cuentos venezolanos reflejados por la música (la Candelita, el Gallo Pelón, con su intranquilidad y su repetición, respectivamente) hasta arribar a ese asomo de spiritual que es Angelito negro y a la exótica atmósfera de la leyenda (¿rumana?) que asoma dulcemente en el tema de **El Pajarito** (tema dado a Estévez por el maestro Celibidache). La za-*

randa no es sólo una vivencia de cualquier niño, sino también un deslumbrante recuerdo del propio compositor cuando era un muchachito; **Platero** nos trae la admiración de Estévez por el literario burrito, mientras **el Pilón** logra un certero trazo de nuestra geografía, con su dramatismo y su gran crescendo. Finalmente, ¿habrá algún niño que no se sienta concertista de verdad al interpretar la **Toccatina** final?

Aunque por ahora estas piezas siguen siendo para piano, el maestro Estévez ya ha concebido el proyecto de convertirlas en una ambiciosa obra para orquesta y narradora: de tal manera, sus oyentes y los niños lograrían ingresar a ellas en una forma muy distinta.

Habría que empezar haciendo dos precisiones respecto de esta obra. En primer lugar, resaltar el hecho de que si bien se trata de piezas infantiles, no necesariamente están concebidas para ser tocadas por niños. Existe una larga tradición en la literatura pianística de obras de carácter pedagógico, pensadas para presentar las dificultades técnicas de manera progresiva a los infantes, de modo de ir introduciendo a los niños en el aprendizaje del instrumento. A este género pertenecen, entre otras, las 43 piezas del op. 68 de Robert Schumann o las 24 piezas del op. 39 de Pjotr Illich Tchaikowsky, conocidas ambas como *Álbum de la Juventud*, obras de evidente espíritu didáctico. En el siglo XX encontramos la monumental saga en seis volúmenes de Béla Bartók – *Mikrokosmos* - concebida como un método de aprendizaje de dificultad creciente, destinadas a la formación de los noveles pianistas. Pero no podemos decir lo mismo de *Kinderscenen* op. 15 del propio Schumann, o de *Jeux d'enfants* op. 22 (para piano a cuatro manos), de Georg Bizet, obras que consisten más bien de retratos, estampas o escenas de la niñez, pero que requieren de una técnica depurada para su ejecución, y de una expresión definitivamente madura por parte de los intérpretes. Es más bien a este tipo de obras a las que podemos adscribir la composición de Estévez. Muchas de ellas son difíciles de ejecutar para un principiante, y requieren todas de una indudable profundidad en el tratamiento de la sonoridad, la expresión y la interpretación musical.

En segundo término, tengo la presunción de que esta obra fue concebida desde el principio como una maqueta orquestal, es decir, pensando de una vez en la orquesta. La expresa declaración de Estévez –según asegura Balza- revela que por largos años el compositor acarició la idea de convertir sus *17 piezas infantiles* en una obra para orquesta y narradora. En las clases de composición que impartió durante su pasantía como director de la Escuela de Música José Ángel Lamas, el maestro incluyó sistemáticamente la orquestación de estas piezas como parte de las asignaciones obligatorias que encomendaba a sus alumnos. Flor Roffé, su compañera de vida, me confirmó personalmente el hecho de que este plan estaba entre sus intenciones, pero nunca llegó a concretarlo. No obstante, hay antecedentes respecto a trabajos de orquestación realizados por Estévez sobre su propia producción. En 1938 compuso *El jazminero estrellado* en una versión original para voz y piano, sobre poema de Jacinto Fombona Pachano. Ese mismo año concluyó la versión coral. En 1941 la orquestó para flauta, oboes, clarinete, fagotes, trompas, percusión y cuerdas. No podemos precisar en qué año orquestó *La renuncia*, sobre textos de Andrés Eloy Blanco, ni el *Polo doliente*, sobre textos de Aquiles Nazoa, ambas compuestas en 1957 en su versión original para voz y piano.

Tanto en la cronología de Hugo López Chirico en su libro sobre la *Cantata Criolla* (1987), como en la información que ofrece Walter Guido sobre Antonio Estévez en la *Enciclopedia de la Música en Venezuela* (1998), hay un dato confuso. Guido lo resume en esta cita: “En 1983 [Estévez] compone *17 miniaturas para orquesta (cantos, juegos y cuentos infantiles)*, sobre un texto de Orlando Araujo.” Pero en el catálogo incluido al final de su escrito, Guido ignora por completo el dato del cuerpo de su texto, y no brinda mayores explicaciones al respecto. Vista la fama del maestro y lo escaso de su música, resulta comprensible la expectativa que se creó en torno a la inminencia de la aparición de un trabajo de esta naturaleza en las postrimerías de la vida de Estévez, cosa que aparentemente nunca ocurrió, y que al parecer no pasó de las ganas. Llama la atención, por ejemplo, la coincidencia entre el texto de Balza cuando habla de “canciones, juegos y cuentos venezolanos”, y el subtítulo que ofrece la información dada por López Chirico y Guido (cantos, juegos y cuentos infantiles), datos que no aparece en el título de la partitura para piano publicada. Por otra parte, existen evidencias de que el compositor no tenía ánimos de emprender a esas alturas de su vida la tarea de orquestar la obra. En 1981 Estévez se sincera con José Balza para explicarle que venía sufriendo desde hace años del síndrome de la página en blanco:

-Quiero confesarte algo, que no sé a qué atribuirlo. He estado padeciendo una apatía desde el punto de vista creador. Eso sí que es un problema. Yo sé que tengo que trabajar, todos los días; voy a hacerlo, y de golpe siento un vacío, un rechazo. Es algo terriblemente dramático que me ocurre desde hace dos años, aunque a veces, antes, también tuve momentos de freno, de estar trancado. Y nada de lo que compongo me gusta: ¡todo lo rompo! Es una tortura. Tal vez estoy exigiéndome demasiado o estoy en período de pérdida de facultades. O es la edad. La pasión sigue, pero. . .

Resulta más que obvio que con este desaliento, Estévez no estaba de ánimo para abordar una empresa como la que en reiteradas oportunidades se había propuesto —la orquestación de esta obra— y que requería sin duda del empleo de todo su potencial creativo.

Tomando en cuenta estos antecedentes, me dispuse a orquestar estas *17 piezas infantiles*, con el deseo de cumplir el anhelo de Estévez de hacer una versión sinfónica de su composición original para piano. En realidad, el texto pianístico se haya plétórico de gestos e insinuaciones orquestales más que evidentes: un dúo de flautín y clarinete aquí, unos cornos pareados allá, un pedal de contrabajo acullá. Y dejándome llevar por esas alusiones, pero también inspirado en la técnica orquestal del propio compositor de sus obras sinfónicas más conocidas como el *Concierto para orquesta* o *la Cantata criolla*, el resultado no ha podido ser más halagüeño. La versión orquestal ha sido interpretada en repetidas oportunidades por la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas, la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, la Orquesta Sinfónica del Estado Mérida, la Orquesta Sinfónica del Estado Carabobo, y la Orquesta Filarmónica Nacional, bajo la batuta de destacados maestros como Carlos Riazuelo, Alfredo Rugeles, Silvia Restrepo, Pedro Mauricio González y José Calabrese, lo que da fe del éxito de esa música en tal formato. Actualmente está por publicarse un disco compacto de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar dirigida por Alfredo Rugeles contentivo de esta versión de la obra. Esto demuestra que Estévez no se equivocó: su obra suena magníficamente bien con orquesta, y pasa sin apuros de su versión “en blanco y negro” a piano, a la versión “colorizada” por la paleta orquestal. Es en realidad su propio mérito.

La obra de Estévez está constituida por miniaturas musicales autónomas, sin una concatenación explícita entre ellas, ni temática, ni motivica, ni siquiera tonal. No obstante, conforman todas ellas un conjunto musical maravillosamente bien proporcionado, ordenado y armónico. Esto permite realzar a través de la orquestación el carácter musical particular a cada una de las piezas, muy idiosincrásica por lo demás. La idea de hacer con las *17 piezas infantiles* una obra sinfónica con narrador dedicada a los niños no hace sino continuar la zaga de obras como *Pedro y el lobo* de Sergei Prokofiev, *la Guía orquestal de la juventud* de Benjamin Britten, o el *Carnaval de los animales* de Camille Saint-Saens, que han gozado por años del favor del público, y que a menudo se hacen juntas. La verdad es que la obra se presta perfectamente para ello. De hecho, el trabajo fue adelantado en cierto sentido por el propio Estévez, al seleccionar él mismo algunos epígrafes poéticos para algunas de las piezas de la colección, con textos de Jacinto Fombona Pachano, Julio Morales Lara, Juan Ramón Jiménez, Fernando Paz Castillo, Alberto Arvelo Torrealba, Andrés Eloy Blanco y de poesía popular venezolana. No obstante, faltó un hilo conductor general, paralelo al musical, que le brindase coherencia narrativa a la idea de Estévez.

En tal sentido, los títulos, los epígrafes y los tópicos musicales brindan cierta coherencia ínsita a algunas partes del conjunto, como la secuencia de los tres “ancestros” con los que abre la obra —el indio, el blanco y el negro— que apelan a tópicos musicales evidentes como la flauta del indígena, el rasgueo de las cuerdas al aire de la guitarra (el “acorde místico” tan manido en la música latinoamericana de esa época por autores como Villalobos o Ginastera), o el golpe del tambor en ritmo amerengado para aludir a la negritud; las referencias a *Angelitos negros*, inspirada en un poema homónimo ampliamente conocido de Andrés Eloy Blanco; a *Platero*, el burrito de Juan Ramón Jiménez; a Florentino cuando era becerrero, correlato instrumental de *Mata del ánima sola*, “canta” coral de Antonio Estévez con texto de Alberto Arvelo Torrealba; o las referencias directas a *La huerta de Doñana* (“Vamos a la huerta del ton, toronjil, a ver a Doñana cortar el perejil. . .”), *Canción con tarde y con niños*, o *El Pilón*, que evocan o citan directamente melodías con letras conocidas del repertorio popular infantil venezolano. Resulta muy probable que el trabajo supuestamente encomendado a Orlando Araujo fuera precisamente el de elaborar ese texto integral, cohesionador, que aglutinara todos los ya existentes, que supliera los que hicieran falta, que los uniera entre sí y les diera sentido unitario, como el que tiene la parte musical de la obra. Queda así como tarea pendiente crear este texto unificador, perfectamente posible y plausible para esta gran obra, sin duda uno de los hitos de la composición venezolana nacionalista del siglo XX.

Antonio Estévez (1916-1988)

FELIPE IZCARAY YÉPEZ

Antonio Estévez es un compositor de estatura y de significativa importancia en la historia musical venezolana. Verdadero producto de la sociedad rural venezolana de comienzos del siglo XX, Estévez es una historia notable de tenacidad y supervivencia. Antonio fue el mayor de los trece hijos de la familia Estévez Aponte. Solo seis de esos hijos sobrevivieron la niñez temprana, hecho no alejado de lo común en el pueblo llanero de Calabozo. Estévez me dijo una vez que, en contra de todas las posibilidades, la predestinación o el azar jugaron un rol definitivo en el hecho de que él se convirtiera en músico.

Los padres de Estévez tenían inclinación natural por la música popular. Su madre, doña Carmen Aponte de Estévez, tocaba la mandolina, y su padre, Mariano Estévez, a menudo la acompañaba con el cuatro, instrumento de cuerdas típico de Venezuela. Como la mayoría

de los jóvenes llaneros de su edad, el joven Antonio creció escuchando la rica música de la región, pero sin recibir educación musical formal de ninguna especie. Estévez vendía caramelos caseros en las calles de Calabozo para paliar la difícil situación económica de su hogar. Su madre notó desde temprano el buen oído de Antonio, y de vez en cuando le costeara lecciones de solfeo y piano. En 1926 se fundó una banda en Calabozo, con la curiosa misión de reclutar sus miembros no

entre jóvenes con talento musical, sino entre niños con problemas de conducta. Este extraño criterio para seleccionar los músicos de un conjunto musical originó la oposición de Don Mariano Estévez a que su hijo integrara esa banda, ya que no quería que Antonio se juntase con muchachos “peligrosos”. Sin embargo, el joven Estévez se escondía en un rincón de la cocina de la casa donde se realizaban los ensayos de la banda, hasta que una vez se delató a sí mismo cuando, motivado a la desesperación que le producía la desafinación con que uno de los integrantes de la banda cantaba una lección, saltó de su escondite y cantó a viva voz las notas correctas, para

sorpresa del director e integrantes de la banda. Esta fue su improvisada audición. El director convenció a su padre para que dejara a un jubiloso Antonio unirse a la banda como aprendiz e intérprete del saxofón.

En 1931 la familia Estévez se mudó a Caracas,

con la esperanza de mejorar su situación económica. Don Mariano adquirió un clarinete usado para Antonio, y pidió a un amigo gestionarle al muchacho una oportunidad de audición con la afamada *Banda Marcial de Caracas* que dirigía Pedro Elías Gutiérrez. Estévez fue admitido en calidad de aprendiz, sin salario, con el compromiso de asistir a todos los ensayos. Un año más tarde, luego del fallecimiento de uno de los miembros de la banda, Estévez se convirtió en miembro titular.



Para ese entonces, el joven Estévez había asistido a varios conciertos en el Teatro Municipal y en la Catedral, y había escuchado a la orquesta sinfónica y al Orfeón Lamas bajo la dirección de Vicente Emilio Sojo. Se sorprendió al “re-descubrir” obras como el *Popule Meus* de José Angel Lamas, una obra que había escuchado y tocado en la banda, pero esta vez ejecutado con la orquestación original, para soprano, coro y orquesta. Antonio se dió cuenta de que su banda no sonaba tan bien como él creía.

Una vez, mientras veía una película en el Cine Ayacucho de Caracas, a Estévez le impresionó la banda sonora de la película *Rapto*, cuya música fué escrita por el compositor francés Artur Honegger (1882-1955). En ese momento Estévez decidió que quería ser compositor, para escribir música como esa de la película. Un poco más tarde presentó una audición al maestro Vicente Emilio Sojo, quien era entonces profesor de teoría y solfeo en la *Escuela de Música y Declamación*. Sojo le admitió, y le sugirió que estudiara oboe, porque la entonces incipiente orquesta sinfónica necesitaba buenos oboístas y la experiencia de Antonio con el clarinete era una buena base para estudiar otro instrumento de caña.

Estévez comenzó sus estudios teóricos e instrumentales en el conservatorio con mucho entusiasmo. Ingresó al Orfeón Lamas como barítono y a la *Orquesta Sinfónica Venezuela* como segundo oboe. Cuando Sojo pasó a ser director de la escuela de música y fundó los estudios de composición, Estévez fué de los primeros en inscribirse en el nuevo programa.

Antonio se estableció en corto tiempo como un estudiante de composición talentoso y muy trabajador. Con frecuencia, el maestro Sojo incitaba a otros jóvenes estudiantes a seguir su ejemplo. En una entrevista con quien escribe estas líneas, el compositor Inocente Carreño dijo:

Muy a menudo, el maestro me daba una canción que Antonio Estévez había compuesto recientemente, y me decía: “Muchacho, échele un vistazo a esta canción, analízela y luego escriba algo similar para la semana que viene”. El hacía eso nada más que con la música de Estévez. Esto causó que creciera dentro de mí una gran admiración por Antonio. Estévez era considerado el que había que emular, como dicen.[1]

Estévez recibió su diploma como oboísta en 1942. En su recital de graduación interpretó el concierto el sol menos

de Georg Fridesick Handel con la OSV dirigida por Sojo. En 1944, junto con Evencio Castellanos y Angel Sauce, recibió el título de *Maestro Compositor*. Su obra de grado fué *La Rauda Novia del Aire*, cantata para coro mixto y orquesta. El manuscrito original de esta partitura se extravió años más tarde, sin haber sido interpretada jamás.

En 1943 Estévez fundó el Orfeón Universitario de la Universidad Central de Venezuela, agrupación coral que ha hecho historia en el movimiento coral venezolano. En 1945 recibió una beca del Ministerio de Educación para continuar estudios avanzados en los Estados Unidos. De esa manera se convirtió en el primer compositor que, luego de su graduación de una institución venezolana, cursara estudios de post-grado en el exterior.

Antonio Estévez estudió en la Columbia University de New York, y allí se unió a la orquesta sinfónica y la orquesta de la ópera de la universidad. El tocó en el estreno mundial de la ópera *The Medium* de Giancarlo Menotti. También asistió Estévez por varios años a la famosa academia de verano *Berkshire Summer Institute* de Tanglewood, Massachussets que patrocina desde hace décadas la Orquesta Sinfónica de Boston. Allí Antonio estudió con Copland, Bernstein y Koussevitsky entre otros. El joven compositor venezolano hizo varias amistades en Tanglewood. Héctor Tosar (Uruguay), Roque Cordero (Panamá), Juan Orrego Salas (Chile), Julián Orbón (Cuba) y Alberto Ginastera (Argentina) estaban entre las nuevas amistades de Estévez. Todos ellos se convertirían en importantes compositores en sus respectivos países., y participaron más tarde en los Festivales de Música Latinoamericana que se efectuaron en Caracas en 1954, 1957 y 1966.

De regreso en Nueva York, Estévez tomó lecciones privadas con el compositor norteamericano Vincenzo Giannini (1903-1966), quien para la época enseñaba en la *Juilliard School of Music*. Con Giannini revisó y amplió Estévez su conocimiento de la armonía, contrapunto, fuga y variaciones barrocas. En esa ciudad comenzó a escribir lo que más tarde se convertiría en una de sus mejores composiciones orquestales, el *Concierto para Orquesta* (1951).[2]

En 1948, después de una breve estadía en Londres y París, Estévez retornó a Caracas. Retomó su antiguo cargo de director del orfeón universitario, e hizo su debut al frente de la Orquesta Sinfónica Venezuela en Junio de 1949. El solista en esa ocasión fué el violinista Yehudi Menuhin, quien

estrenaba en Venezuela el concierto de violín de Beethoven. A partir de entonces, Antonio Estévez se convirtió en un director invitado frecuente de la orquesta, actividad que combinó con la dirección coral y la composición. En 1950 ganó el Premio Nacional de Música por primera vez con el *Concierto para Orquesta*. El recibiría el premio también en 1954 y 1963.

En 1952, durante la dictadura militar de Marcos Pérez Giménez, Estévez fué apresado y encarcelado después del cierre de la Universidad Central, bajo la acusación de conspiración. Esta acción se dió por ser Estévez simpatizante del Partido Comunista de Venezuela, el cual había sido ilegalizado por el gobierno ese año. Cientos de profesores universitarios, intelectuales y estudiantes fueron detenidos y enviados sin juicio previo a cárceles y campos de concentración a lo largo del territorio nacional. Entre los detenidos estaba el colega compositor Antonio Lauro, quien era miembro de Acción Democrática, partido también proscrito. Luego de un breve período de encarcelamiento, Antonio Estévez fué confinado a la ciudad de San Carlos, estado Cojedes, en los llanos centrales. Estévez permaneció ocho meses en San Carlos, y durante ese período dirigió coros escolares y trabajó en la composición de la *Cantata Criolla*, antes de regresar a Caracas. Su caso fué sobreseído, y Estévez recobró la libertad plena.

Entre 1959 y 1961 Estévez compartió la dirección musical de la Orquesta Sinfónica Venezuela con Angel Sauce. En 1961 se mudó a Londres, donde permaneció hasta 1963, año en que se mudó a París. Antonio vivió en la ciudad luz hasta 1971. Durante esos años recibió una bolsa de trabajo de la Universidad Central de Venezuela que le permitió investigar y componer, además de revisar sus obras ya escritas. A menudo viajaba a Venezuela como invitado de la sinfónica y el Orfeón Universitario de la UCV, y a dictar conferencias y clases magistrales en diferentes ciudades e instituciones. Fué durante una conferencia sobre la *Cantata Criolla* que el autor de estas líneas conoció al maestro Estévez, en Octubre de 1965 en el auditorio del Grupo *Escolar Ramón Pompilio Oropeza* de Carora, Estado Lara.

Recién llegado a París, Estévez experimentó un cambio radical de dirección como compositor. Mientras escuchaba una transmisión radial, un nuevo sonido llamó su atención. El autor José Balza describe este momento:

Aqué! registro excede cuanto el oído puede imaginar. ¿Son voces o instrumentos? Una caverna de eléctri-

*ca intransigencia circula en la obra. Hay algo dentro de este instante que el azar ha abierto para Estévez, y él no puede desoír la señal. Llama a la estación de radio, y obtiene la identificación de la pieza: *Gesang der Jünglinge (Canción de la juventud) de Karlheinz Stockhausen.*[3]*

Estévez se sumergió entonces en el mundo de la música *avant-garde*. Durante cuatro años estudió y experimentó con los elementos de la música electrónica y electro-acústica, ya que consideraba que no estaba realmente preparado para este nuevo mundo de creatividad. Asistió a conciertos, conferencias y cursos en la *Office de Radiodiffusion-Télévision Française* (ORTF), la corporación de radiodifusión y televisión del gobierno francés.

Hacia 1967 comenzó a estrenar algunas obras de su nuevo repertorio. Ese año recibió un encargo de un amigo, el artista cinético Jesús Soto, para una composición que proveería el ambiente sonoro de una obra de Soto en el pabellón venezolano de la Feria Mundial de Montreal, Canadá. La nueva obra, titulada *Cromovibrafonía*, consistía de tres grabaciones magnetofónicas que sonaban simultáneamente, las cuales siempre se combinaban, pero nunca al mismo tiempo. Pocos años más tarde, una nueva obra, *Cromovibrafonía Múltiple*, sirvió de ambientación sonora para un nuevo museo, el museo Jesús Soto de Ciudad Bolívar, capital del estado Bolívar en la Guayana venezolana. Usando la misma técnica de cintas magnetofónicas separadas, la obra suena durante todas las horas en que el museo está abierto al público. Estévez compuso varias otras obras en este género. Dos grandes obras que comenzó a componer, *Sinfonía Expectante* y *Oda al Atomo*, fueron concebidas inicialmente para solistas, orquesta y banda sonora pre-grabada. Nunca fueron terminadas.

El maestro Estévez retornó a Venezuela en 1971 a instancias de un ex-alumno, fundador del Orfeón de la UCV, el Dr. Gustavo Rodríguez Amengual, presidente del Centro Simón Bolívar (corporación oficial de renovación urbana de Caracas). Estévez fundó, con los auspicios del CSB, el Instituto de Fonología Musical, en el cual continuó trabajando y experimentando con la música electroacústica. Sin embargo, Antonio sintió al poco tiempo de su regreso que no sentía real inspiración para componer. Algunas de sus obras en progreso, la mayoría de ellas combinaciones entre medios electroacústicos y tradicionales, no progresaban.

En este momento histórico, Estévez estaba aislado del resto de los compositores venezolanos. Algunos jóvenes creadores exploraban nuevos lenguajes, pero la mayoría componía para medios acústicos tradicionales. Estévez sentía desgano por la música tradicional. Sus colegas compositores, orquestas y coros le trataban con mucho respeto, pero guardando distancias. Algunos de sus coetáneos le tildaron de “traidor a la verdadera música”. Algunas personas no entendían el nuevo lenguaje, y otros simplemente aborrecían todo lo que se relacionara con la música “contemporánea”.

Una de las razones para este enfrentamiento con otros músicos era que Estévez fué el primer compositor venezolano que se fué al exterior a estudiar. Pocos de sus colegas hicieron lo mismo. Solamente Gonzalo Castellanos Yumar y Modesta Bor vivieron fuera de Venezuela en plan de estudios por una temporada significativa. Más aún, las composiciones que Estévez trajo de vuelta de su permanencia en el exterior era muy diferente a sus composiciones de años previos al viaje. Estévez defendía vehementemente su nueva posición e ideas. Durante conferencias atacaba a los elementos musicales tradicionales: melodía, tonalidad, armonía, notación tradicional, y ritmo. Abiertamente aplaudía la música de Penderecki, Ligety, Berio, Boulez y Stockhausen, entre otros.

Vicente Emilio Sojo siempre tuvo palabras de respeto por Estévez como músico talentoso, pero no expresó opinión alguna sobre la nueva música del compositor llanero. En una oportunidad, el maestro Sojo me dijo: “Estévez es muy inteligente, él se dará cuenta ... el recobrará la sensatez”. En 1979, Estévez le dijo al escritor José Balza:

Quiero confesarte algo, que no sé a qué atribuirlo. He estado padeciendo una apatía desde el punto de vista creador. Eso sí que es un problema. Yo sé que tengo que trabajar todos los días; voy a hacerlo, y de golpe siento un vacío, un rechazo. Es algo terriblemente dramático que me ocurre desde hace dos años ... Nada de lo que compongo me gusta. ¡Todo lo rompo! Es una tortura. Tal vez estoy exigiéndome demasiado o estoy en período de pérdida de facultades.[4]

Al principio de la década de los 80, Antonio Estévez comenzó lo que él llamó el reencuentro con su música y sus valores. Revisó muchas de sus composiciones previas y colaboró con otras instituciones para la publicación de otras. Dirigió su

último concierto completo orquestal, con un programa que incluía el concierto para guitarra de Antonio Lauro y su propia Cantata Criolla, el 24 y 25 de Julio de 1983, en ocasión del bicentenario del natalicio del Libertador Simón Bolívar.

EL PABELLÓN VENEZOLANO DE 1967 Y LA CROMOVIBRAFONÍA¹

MOISÉS ORLANDO CHÁVEZ HERRERA



La idea inicial de las “músicas adecuadas” al Pabellón de Venezuela de 1967 fue uno de los componentes tanto de la muestra del Cubo “Audiovisual”, como del Cubo de la “Jungla” propuesto en 1966. Esta integración persistió hacia finales de año, cuando se propuso la intervención de Jesús Rafael Soto. Posteriormente, junto con las especificaciones sobre la escultura y la recreación selvática, Carlos Raúl Villanueva escribió: “Una música suave insinuante, cantos de La Selva cortados en lapsos cortos con música moderna complementarían el conjunto”¹. Planteaba así un nexo análogo entre la muestra vegetal y escultórica, con la bipolar exhibición de sonidos “salvajes” y “modernos”; contraposiciones sig-

nificantes de la imagen de Venezuela que se deseaba difundir en la Expo 67: la yuxtaposición de lo natural y artificial, el país del “exotismo” y la “tecnología”.

A finales de 1966², Villanueva hizo nuevas anotaciones sobre el sonido, empleando ahora el término “música electrónica”. ¿Qué quería decir ahora? ¿A qué hacía referencia?

A mediados del siglo XX, las investigaciones en el campo de la música de la mano con la tecnología acústica vanguardista habían conducido al surgimiento de la “música electroacústica”³ basada en el registro de sonidos cotidianos, actuales, que eran captados por medio de máquinas grabadoras y sistemas electro-mecánicos, generadores o modificadores de señales acústicas, para luego ser difundidos por medio de altoparlantes.

¹ Archivo Fundación Villanueva (AFV). “Pabellón de Venezuela. Montreal 67. Cubo dos”, Boceto, 15/12/1966.

² Archivo Atelier Soto (AAS). Carta de Villanueva a Soto, 09/12/1966.

³ “... desde finales de la segunda guerra mundial es que surge este mundo tan atrayente... [que] se llamó música electrónica en Alemania y música concreta en Francia en sus comienzos, pero después llegaron a un acuerdo... y se empezó a llamar todo música electroacústica.” Entrevista a Estévez por Mabel Mambretti, 1975, en R. Segnini (1994), *Comprender la música electroacústica y su expresión en Venezuela*. Trabajo Especial de Grado. Caracas, UCV. Pág. 184.

La asociación de estos experimentos con la arquitectura encontró una de sus primeras realizaciones en las Exposiciones Universales, particularmente con el Pabellón Philips de Le Corbusier (1958), donde se presentó un gran espectáculo multimedia en el que participó Edgar Varèse, creando la obra *Poème électronique*.⁴

Desde el inicio de las conversaciones con Soto, se pensó en Pierre Boulez para que produjese la parte musical. No obstante, Villanueva creyó conveniente incorporar a un venezolano para evitar la crítica por no escoger a uno del país. Se escogió a Antonio Estévez para componer la música de acuerdo con Soto⁶. Villanueva escribió al artista:

Adjunto una carta de De Sola para Antonio Estévez, [a quien] debes conocer y que vive en París. (...) Te ruego ponte en habla con Antonio Estévez. ... que podría con [la] ayuda de Boulez, en la parte electrónica, componer el elemento musical de acuerdo contigo⁷.

Estévez se había formado bajo los parámetros de la música académica “tradicional”. En 1961 decidió visitar Europa para estudiar la música contemporánea, concentrándose en Londres y París⁸. Pero a pesar de su amplísima experiencia, aún no conocía este ámbito, razón por la que Villanueva sugirió que Estévez podía apoyarse en Boulez.

A inicios de 1967, Estévez se reunió con Soto para discutir sobre su participación. En una carta del músico a De Sola, escribió que ya había hecho apuntes para su obra orquestal, con una duración de 15 a 20 minutos⁹.

En febrero, el compositor para abaratar costos se decidió por un conjunto pequeño de “Música Moderna” con equipo de percusión¹⁰ y ¹¹, y escribió: “Se llamará ‘Cromovibrafonía’ para 16 Instrumentos, sobre elementos seriales y aleatorios”¹².

Estando en Francia, Estévez inició sus aproximaciones hacia la música concreta; después de todo, su estancia en Europa había tenido como propósito la puesta al día en el campo musical.

Recién llegado a París, escucha por radio una pieza musical cuyo comienzo no percibió. Seducido, atiende hasta el final. Lo desconcierta y lo enamora el extraño oleaje del sonido: algo sincopado pero al borde de la melodía, aunque aquel registro excede cuanto el oído pueda imaginar. (...)

Llama a la estación de radio, y obtiene la identificación de la pieza: ‘Gesang der Jünglinge’ de Karlheinz Stockhausen¹³. Adquisición de discos con cuanta obra contemporánea pueda conseguirse; asistencia a los conciertos del fenómeno ‘concreto’, consumirán la energía de muchos meses¹⁴.

⁴ “La reproducción del sonido es uno de los aspectos más interesantes de la electro-acústica (...) La estereofonía, por su parte, da la impresión de movimiento justo ahí donde las fuentes del sonido se mantienen en realidad inmóviles (...) Se utilizan grabaciones efectuadas en el estudio, los ruidos de las máquinas, se transponen los acordes de un piano... se mezcla y crean sin cesar sonidos realmente inauditos.” Le Corbusier (1958), *Le poème électronique. Le Corbusier. París*, Les Éditions de Minuit. Traducción mía, original en francés.

⁵ Soto posibilitaría el contacto con Boulez, quien había tenido un acercamiento a *Los Disidentes*, agrupación de artistas venezolanos creada en París alrededor de 1950.

⁶ La participación de Estévez fue sugerida a Villanueva por Ricardo De Sola: “A Antonio Estévez lo conocí desde la Escuela de Música, porque yo estudiaba también música... [era] un individuo de una gran capacidad técnica y sobre todo con una gran memoria musical”. M. Chávez (2010). Entrevista a Ricardo De Sola. Caracas, 10 de noviembre.

⁷ AAS. Cartas de Villanueva a Soto, Montreal, 21-22/01/1967.

⁸ Dice Antonio Estévez: “... luego vino la crisis del sesenta y uno, en que esto se puso difícil... y entonces decidí irme a lo que yo llamo ‘echarme la última re-encauchada’, y me fui a Europa otra vez con la idea de pasarme uno o dos años allá, pero resulta que me quedé diez años, especialmente en París...” Archivo Biblioteca Nacional de Venezuela (ABNV). Entrevista a Antonio Estévez, s/f. Grabación sonora.

⁹ AFV. Carta de Estévez a De Sola. París, 23/01/1967.

¹⁰ *Ibidem*. 13/02/1967.

¹¹ *Ibidem*. 24/02/1967.

¹² *Ibidem*. 04 /03/1967.

¹³ Esta es una obra inicial en la que Stockhausen plantea la idea de “música en el espacio”: “Creo que es en ‘Kontakte’ que lo he logrado mejor, el integrar el movimiento del sonido con el espacio”. J. Cott (1974), *Stockhausen. Conversation with the composer*. Londres, Edición Picador. Pág.184. Original en inglés, traducción mía.

¹⁴ J. Balza (1982), *Iconografía. Antonio Estévez*. Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho. Pág.22.

Posteriormente conoció los estudios de la Radio y Televisión Francesa, constatando el proceso y técnicas implicados en la producción de las composiciones que tanto examinaba. Esto conllevó el descubrimiento de un extenso territorio por explorar, aunque también una cierta frustración, como sugirió su sobrino:

... aquellos fabulosos sintetizadores y todos los salones, y Antonio maravillado, [ese lugar al] que él nunca había ido; ya siendo un Premio Nacional en Música, un músico connotado, era como volver a empezar, era como aprender de nuevo, y yo creo que esa fue su gran frustración, [la de] no haber podido dar ese paso y enfrentarse definitivamente; él nunca se desligó de la partitura, nunca se desligó de la escritura, nunca se desligó de su concepto musical que había aprendido tanto en Venezuela, como en Francia, en Estados Unidos y en Inglaterra.¹⁵

Luego de estas aproximaciones, Estévez hizo sus primeras incursiones según la “escuela francesa”, trabajando con banda magnética, grabando ruidos, y editándolos¹⁶, en una casa a las afueras de París. Todo lo hizo al margen de tener una formación técnica, asumiéndolo como un continuo y obsesivo experimento, empleando un mínimo equipamiento, y obteniendo un “modesto” grupo de efectos:

[Allí] él tenía como un pequeño espacio, un taller donde hacía sus experimentos. Me acuerdo que tenía una [pequeña consola] UR [de aproximadamente] seis u ocho canales. . . unos grabadores y unos micrófonos; y ahí él hacía sus primeros trabajos, me imagino inventando, grabando cosas, mezclando. . . Antonio no tenía los recursos técnicos para hacer algo diferente a eso.¹⁷

No obstante, tenía muy claros sus propósitos y estaba consciente sobre el predominio del aparataje al producirse la audición, tal como le indicó en una carta a De Sola sobre la importancia de la fidelidad en la reproducción¹⁸.

La versión final consta de una serie de impulsos similares a los producidos por la percusión sobre las cuerdas de un piano¹⁹ que se prolongan a distintas duraciones, posibilitando la vibración, su yuxtaposición y contraste respecto al resto de sonidos que aparecían. Esto parece hacer referencia a un sonido “envolvente”, dando la idea de construcción de una “atmósfera sonora” que circundaría a la escultura y “ocuparía” el espacio por medio de la vibración²⁰. Quizás es este fenómeno vibrátil el que explica la relación entre la “Cromovibrafonía 1” de Estévez y el “Volumen suspendido” de Soto, propuesta desde un principio: la música como complemento de la escultura, razón que explica el interés de Villanueva en que Soto se reuniese con Estévez.

En una carta, el músico había aclarado el concepto: “. . . la intención es dar una idea musical de la estructura de Soto, a base de sonoridades que vibren, etc.”²¹ Estévez se adhirió tanto al propósito de Soto por evidenciar la ‘energía’ mediante la vibración, que en ocasiones realizó curiosos experimentos para lograr un sonido fidedigno:

¹⁵ M. Chávez (2011) Entrevista a Raúl Delgado Estévez. San Antonio de los Altos, 16 de septiembre.

¹⁶ Raúl Delgado Estévez cuenta: “Por ejemplo, él a mi tío Rodolfo [le pidió ayuda en uno de sus ensayos. Se quejaba]: ‘Dígame esa vaina, el Maestro ahora me mandó a que me parara a las tres de la mañana y que me fuera pa’ patio [de] atrás de la casa con un grabador a grabarle grillos, chicharras, y todos los sonidos de la naturaleza’ (. . .). Antonio estaba buscando fuentes sonoras diferentes a las fuentes tradicionales.” *Ibíd.*

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ AFV. Carta de Estévez a De Sola. París, 29/06/1967.

¹⁹ R. De Sola apunta que Estévez escogió el vibráfono como instrumento del que se obtendrían los sonidos, usando amplios intervalos melódicos y armónicos para producir nuevos efectos sonoros. AFV. R. De Sola, *Villanueva. 3 Cubos en Montreal*. Crónica. Base documental [mimeo].

²⁰ El término “sonido envolvente” fue empleado por el compositor en el marco de una obra similar, compuesta posteriormente para el Museo de Arte Moderno “Jesús Soto” (1970-1972), bajo proyecto de C. R. Villanueva. Estévez dice: “. . . se forma una especie de cosa envolvente, de música envolvente, que creo que es el trabajo en este campo de la música electroacústica.” ABNV, Luis Silva Ceballos (producción y dirección) [s/f], *El Lenguaje de la Música. Programa nro. 11, dedicado a la vida y obra del Maestro Antonio Estévez*. Caracas, Radio Nacional de Venezuela.

²¹ AFV. Carta de Estévez a De Sola. París, 04/03/1967. El nombre de la pieza es un término compuesto (Cromovibrafonía). “Cromo” se relaciona tanto al término musical (cromatismo) como con el ámbito plástico (el color); “vibra” se asocia con la vibración, y “fonía” con el sonido.

Conocí... los encontronazos que [tuvo] mi tío Antonio con Soto, porque Antonio llegó a desmembrar una [de las obras] de Soto, [a desarmar] una escultura y a meterle cometas adentro, porque él decía que la música debía salir de la escultura, de la obra, eso tenía que ser la perfecta integración, en [medio de] su locura, de su vuelo...²²

Estévez quería tomar el sonido que la propia escultura producía, un proceso equivalente a la búsqueda del sonido del tren (como eventualmente hizo Pierre Schaeffer para alguna de sus obras) o de los grillos y las vacas del llano (como le encargó a su hermano Rodolfo).

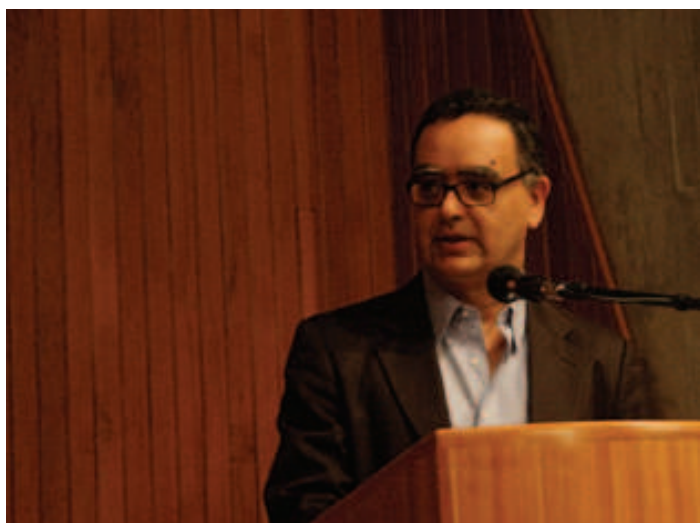
Así, la composición resultó ser una re-presentación musical de la escultura, una re-producción de Jesús Soto y una manifestación de la vibración (el sonido) es decir, evidencia de la 'energía'.

Alrededor del mes de julio, Estévez envió con Soto su obra a Montreal para cumplir con su propósito, agradeciendo igualmente por escrito a De Sola, por hacer posible su participación en lo que constituyó uno de los primeros y más importantes proyectos dirigidos por Villanueva sobre la reunión artístico-disciplinar en el marco de la Venezuela contemporánea.

²² M. Chávez (2011) *Ibídem*.

EL SALTO CUÁNTICO DE ESTÉVEZ

Entrevista de Ana María Hernández a Juan Francisco Sans



-¿Cómo valoras la obra de Estévez?

-Al escritor mexicano Juan Rulfo le bastaron apenas dos novelas -*El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955)- para ser reconocido como uno de los grandes escritores latinoamericanos del siglo XX. Otro tanto ocurrió en el caso del compositor venezolano Antonio Estévez: su *Cantata Criolla* se convirtió desde su estreno en 1954 en el icono del nacionalismo musical venezolano. Las analogías entre ambos no terminan allí: la producción compositiva de Estévez es tan escueta como la obra literaria de Juan Rulfo, pero de tanta calidad como ésta. Ninguno de los dos necesitó hacer demasiado después de haber escrito sus respectivas obras maestras para quedar consagrados en sus disciplinas artísticas.

El éxito de la *Cantata Criolla* se debe a varias razones. La primera es quizá lo vistoso de su formato: se trata de una obra sinfónico-coral de largo aliento, con dos solistas. El tener como base programática un texto de Alberto Arvelo Torrealba contribuyó sin duda a darle popularidad a la obra, cuya trama resulta en sí cautivante: un duelo cantado entre el llanero Florentino y el Diablo, donde terminan triunfando la inteligencia y la sagacidad por sobre las fuerzas del mal. Si a esto sumamos el hecho de que el joropo llanero constituye el tópico principal de la obra, en una época en que fue enaltecido como la “música nacional” por antonomasia, pues tenemos ahí la fórmula para un éxito garantizado. Pero el que la *Cantata* sea su obra más popular, no significa que sea necesariamente la mejor. Entre las obras de pequeño formato, sus *17 piezas infantiles* para piano constituyen verdaderas joyas de la literatura pianística venezolana, infaltables en el repertorio de los concertistas. Y a pesar de tocarse muy poco, y de no gozar del favor del público, su *Concierto para orquesta* es probablemente lo más trascendente y personal de su producción.

-¿Cuál consideras que es su vigencia? ¿Cuál consideras que es su mayor aporte (aparte de la Cantata, su obra más difundida)?

-Por lo general, en la producción de un compositor solemos encontrar obras excelentes, obras no tan buenas, e incluso obras malas, sobre todo cuando esa producción es grande y da para todo eso. Además, no a todo el mundo le gusta necesariamente todo lo que un compositor escribe. Pero con la música de Estévez ocurre algo muy particular: dado que escribié tan poco, prácticamente todo lo que conocemos de él es muy bueno y suele gustarle a la gente. Su obra tiene un estilo condensado, concentrado en cada obra. Si oyes por ejemplo la marcha de la Radio Nacional de Venezuela, una composición muy menor escrita por encargo, inmediatamente sientes la fuerza de un gran compositor detrás. O en sus canciones para voz y piano, o para coro. No hablemos de sus obras de gran formato como la *Suite Llanera*. Es un compositor que no se ha desactualizado, que puede seguirse haciendo en conciertos y sigue gustando al público. Esa es una de sus características más resaltantes de su producción: ha trascendido a su época, algo que no necesariamente lograron otros compositores contemporáneos a él.

-Entre el nacionalismo y la estética contemporánea, ¿dónde se ubica mejor la obra de Estévez?

-En la producción de Estévez encontramos retratado -quizá como en ningún otro compositor venezolano de su tiempo- el enorme dilema de quienes estuvieron adscritos inicialmente al nacionalismo musical venezolano y procuraron luego un cambio de estética: una lucha interior entre las tendencias más conservadoras y el experimentalismo; entre tradición y vanguardia, entre lo nuevo y lo ya estatuido, entre el deber de “hacer patria” con la música y la necesidad de encontrar un camino propio e individual, entre lo nacional y un estilo internacional. Pero sobre todo, observamos un temor a experimentar y a no ser comprendido, un miedo a decepcionar al público. En esto Estévez fue único: se aventuró en mares por los que ninguno de sus contemporáneos se atrevió a navegar. Me refiero particularmente a la música electrónica y a la integración de las artes con Carlos Raúl Villanueva y Jesús Soto. Esto fue un salto cuántico en su estilo, absolutamente forzado, del cual Estévez renegó luego y con razón. Lo cierto es que nunca se halló cómodo con la música electrónica, lo cual se hace evidente en la propia música que hizo para este medio, y esa etapa no dejó de ser algo meramente anecdótico en su vida. Es muy significativo que toda su producción electrónica se haya sumido en la indiferencia, al punto de que todos los registros magnetofónicos se hallaban perdidos o arrumbados. Afortunadamente, fueron rescatados en tiempos recientes por Daniel Atilano en un magnífico CD interactivo que espero se edite algún día. En su música postrera, Estévez regresó a su estilo previo, asimilando no obstante su pase por esta experiencia.

-Sobre la Cantata, hay una discusión sobre la partitura y su interpretación: ¿Quién tiene o tendrá la última palabra (si se puede decir así) sobre la música? ¿Ya hay alguna edición crítica de la obra? ¿Y de alguna otra obra de Estévez?

-En la música académica se suele mitificar la partitura y al compositor al punto de considerarlos intocables, cosa que no ocurre con otro tipo de música. Lo cierto es que el propio Estévez retocó muchas veces la *Cantata*, al punto que la edición que de ella hizo la Fundación Vicente Emilio Sojo tardó diez años en aparecer, justamente porque él estaba permanentemente corrigiendo la obra sobre la copia final, y había que volverla a copiar para incorporar los cambios autorales. La partitura publicada en esa ocasión se puede considerar como una edición príncipe, esto es, una edición bajo el cuidado del autor, con un valor que no tienen los propios manuscritos. Esto nos dice que, como ocurre con cualquier compositor, Estévez no estaba seguro de lo que quería, y que cambiaría la obra de encontrar un mejor efecto introduciendo tal o con cual modificación. Esto es un proceso natural en cualquier compositor, y no es la primera ni será la última vez que se haga. Mozart “mejoró” *El Mesías* de Händel, introduciéndole timpani y trompetas; Wagner “actualizó” las obras de Beethoven, cambiando las trompetas y cornos naturales por instrumentos con pistones que no existían en la época en que fueron compuestas; Busoni y Czerny le metieron mano (octavas, matices y ligaduras) a la obra para teclado de Bach, y así se multiplican los ejemplos por doquier en la historia de la música. Entiendo que quien hizo algunos cambios a la *Cantata* fue el finado director Eduardo Mata cuando la grabó con la Orquesta Simón Bolívar, incorporándole unas maracas en un pasaje, subiendo a los tenores una octava en otro, y detalles por el estilo. En mi opinión, esto no debería escandalizar ni constituir ofensa para nadie. Los intérpretes buscan la mayor eficiencia en lo que suena, lograr efectos sobre el público, y si algo de esto ayuda, pues no van a dudar en hacerlo. Sería en todo caso muy interesante desarrollar un debate sobre la interpretación históricamente informada de esta música (lo que hoy se llama HIP –*Historical Informed Performance*- por sus siglas en inglés), algo que no se ha hecho aún. Sobre ediciones críticas recientes de la obra de Estévez, cabe mencionar que Adina Izarra y Eduardo Lecuna hicieron un magnífico trabajo rescatando los *Cinco Poemas para voz de Bajo, orquesta de vientos y percusión*, que aunque no se ha publicado, se ha tocado mucho en los últimos años. Cristina Núñez está trabajando conmigo en la edición e interpretación de su obra para canto y piano. Y yo he trabajado en una edición crítica de las *17 piezas infantiles* para piano, pensando incluirla en uno de los volúmenes de la colección “Clásicos de la literatura pianística venezolana”. Sin embargo, a pesar del trabajo de edición, ninguna de estas obras se ha podido publicar, porque para ello requeriríamos de llegar a acuerdos con quienes detentan el *copyright* de estas obras, algo que no ha sido fácil. Esperamos que por el bien de esta música, y para que no siga distribuyéndose por canales irregulares y copias piratas, se pueda lograr un convenio satisfactorio con ellos para en un futuro cercano contar con ediciones críticas que permitan una adecuada ejecución de esta maravillosa música.

LA MÚSICA DE ANTONIO ESTÉVEZ EN EL ARCHIVO DE LA FUNDACIÓN MORELLA MUÑOZ

ELEAZAR F. TORRES R.

Introducción

Hemos querido participar del homenaje que conmemora el centenario del natalicio del maestro Antonio Estévez ofreciendo el catálogo de sus obras que se encuentran en el Archivo Musical de la Fundación Morella Muñoz. Entre ellas destacan las canciones para voz y piano que difundió ampliamente una de su más fiel y consecuente intérprete como lo fue la mezzosoprano Morella Muñoz, con quien además Estévez mantuvo una cercana relación tanto profesional como personal, siendo de esta manera discípula y amiga suya. Cabe mencionar que Morella, en muchas de sus presentaciones tanto nacionales como internacionales las interpretaba con frecuencia.

Hemos llegado al contacto de primera mano con dichas partituras mientras desempeñábamos funciones como musicólogo en la Fundación Morella Muñoz, y llevábamos adelante el correspondiente inventario del archivo musical de Morella, donde nos encontramos con una importante cantidad de música, destacando la compuesta por Antonio Estévez, conformada por documentos impresos, fotocopias y manuscritos –tanto de Estévez como de muchos otros compositores–, entre ellos las canciones corales, canciones infantiles y escolares, música para piano solo, las canciones para voz y piano y por supuesto la parte coral de la *Cantata Criolla*. No encontramos en este archivo música sinfónica de Estévez.

Una vez completado el proceso de inventario y la correspondiente catalogación del archivo musical, quedó todo este material en resguardo de la Fundación, la cual plantea entre sus proyectos futuros convertirse en una biblioteca de consulta para los músicos e investigadores, principalmente para los dedicados a la música vocal. Concluimos, en un contexto estadístico aproximado, que el 95 % del material que se encuentra es precisamente para el género vocal, incluyendo métodos de estudio del canto. El 5 % restante es música para guitarra, piano, orquestal y diversos formatos instrumentales. Abarca música antigua, barroca, clásica, romántica, impresionista, nacionalista y contemporánea. De igual manera música folclórica, popular y tradicional venezolana y latinoamericana, así como negro spirituals y música de Georges Gershwin. Se encuentra allí también una considerable cantidad de *lieder* de diferentes autores alemanes. En conclusión, es un muy rico y variado archivo con una importante cantidad de partituras.

De esta manera, podemos encontrar en este archivo, además de las composiciones de Antonio Estévez, música de diversos géneros, estilos, épocas y compositores tanto de Venezuela como de Latinoamérica –y de Europa–, entre ellos Vicente Emilio Sojo, Moisés Moleiro, Juan Bautista Plaza, Inocente Carreño, Raimundo Pereira, Ángel Sauce, René Rojas, Federico Ruiz, José Luis Muñoz, Modesta Bor, Reinaldo Hahn, Isabel Aretz, Héctor Villalobos, Silvestre Revueltas, Manuel Ponce, Alberto Ginastera, Claudio Santoro y Carlos Guastavino, por solo mencionar algunos nombres de cierta importancia en la historia de la música tanto de Venezuela como de Latinoamérica. También cuenta el archivo con 33 óperas completas de 20 compositores, incluida *Doña Bárbara*, con música de la compositora estadounidense Carolina Lloyd y texto basado en la novela homónima de Rómulo Gallegos.

Es así como el archivo de la Fundación Morella Muñoz, conformado por las partituras que Morella cantó y logró reunir durante sus aproximados cuarenta años de vida artística, representa un importante repositorio de música, celosamente resguardado por su hija Gunilla Álvarez Muñoz, quien ante su inquietud de perpetuar el legado de su madre, precisamente solicita la revisión y organización del material, el cual una vez ya procesado, ordenado y catalogado, se encuentra a la espera de ser consultado y estudiado por otros investigadores.

Solo nos queda decir al cerrar este bloque introductorio, que tenemos plena seguridad de que todo este material arrojará una información valiosa y de gran utilidad para las diversas líneas de investigación que conforma el mundo de la musicología latinoamericana, por lo que motivamos a su consulta tomando en cuenta que la práctica de esta profesión ha ido en un notorio ascenso continental evidenciado en el surgimiento de carreras de pregrado, maestrías, congresos así como las numerosas publicaciones tanto impresas como virtuales que sobre esta materia van surgiendo.

El compositor

Sin duda alguna, nos atrevemos a afirmar que Antonio Estévez (Calabozo, edo. Guárico, 1916 – Caracas, 1988) forma parte del selecto grupo de compositores nacionalistas de mayor importancia en Venezuela. En su caso, no solo por la envergadura de su obra, sino además por su proyección internacional, tal vez el más internacional de los compositores académicos venezolanos de todos los estilos y de todas las épocas.

Estévez fue un personaje que desde niño ya asomaba el alcance que iba a tener dentro del campo musical. Su vertiginoso ascenso en todas sus experiencias musicales, anunciaron su futuro.

La primera canción que escribió como compositor –dicho por él mismo- fue para voz y piano, *El jazminero estrellado*, lo que hizo entre 1938 y 1939, época para la cual estaba todavía estudiando composición. Notando el nivel de avance técnico y estético que había desarrollado en esta obra, decidió postularla para su examen de composición de fin de año. Le cuenta el maestro Estévez a Isabel Palacios en su legendario programa *Clásicos Dominicales*, que transmitió Radio Caracas Televisión, Canal 2,¹ que la obra causó buena impresión, y que el maestro Evencio Castellanos, estudiante también para aquel entonces, le pidió ahí mismo que se la dedicara. Y así fue.

De esta manera, Estévez figuró como miembro de la primera graduación de compositores de la Escuela de Santa Capilla. La calidad de esta “primera composición” le generó un éxito inmediato que lo mantuvo durante toda su carrera musical como un ícono en la historia contemporánea de la música en Venezuela.

En 1954 compone la obra que lo consolidará como uno de los compositores de mayor importancia de la Escuela de Santa Capilla, la *Cantata Criolla*, y al siguiente las *Canciones ancestrales: Arrunango*, con texto de Héctor Guillermo Villalobos; *Habladorías*, con texto de Manuel Rodríguez Cárdenas y *El ordeñador*, poesía popular. En el manuscrito que se resguarda en la Fundación Morella Muñoz figura la frase “dedicadas con especial cariño a Morella Muñoz”. Estas obras fueron originalmente concebidas para coro y fueron arregladas posteriormente para voz y piano. En 1956, estando en París, compone las *Canciones otoñales*, sobre poemas de Juan Ramón Jiménez. Hay en ellas, según dijo Estévez a José Balza², un clima de “intimidad amorosa” que necesitaba exponer, y aunque surgieron como piezas para voz y piano, no tardaría en hacer la transcripción para voz y orquesta. De esta manera, las canciones para voz y piano las lleva al formato de voz y orquesta y viceversa, las compuestas para voz y orquesta las arregla para voz y piano. Igualmente ocurriría con sus canciones compuestas para coro, las llevaría al formato voz y piano. Cabe mencionar que la primera obra en orquestar fue *El jazminero estrellado*, justamente la primera que compuso.

De sus canciones, queremos hacer una mención particular al *Polo doliente*, con letra de Aquiles Nazoa, la cual es una de las últimas de la serie de las *canciones otoñales*. Ésta fue compuesta en 1961 para voz y piano y orquestada en 1986. Destaca como una característica fundamental de este polo su nivel de dramatismo. Al respecto, su fiel intérprete, Morella, decía: “Cuando lo canto siento a mi pueblo en su melodía, y al terminar quedo completamente agotada. Aparte de su belleza como

¹ Programa *Clásicos dominicales*, <https://www.youtube.com/watch?v=kmn9DolPOp8> [Consulta el12-04-2016].

² José Balza, *Iconografía Antonio Estévez. Biografía e interpretación de la obra*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1982.

canción, exige una entrega que me descuartiza el alma; y es que la cantante debe ir engranando la melodía como si fueran lágrimas y hacer del *Polo doliente* un auténtico y trágico collar... ”³.

La intérprete

Morella Muñoz (Caracas 1935 - 1995) fue una versátil y polifacética cantante, abarcando una gran cantidad de estilos dentro de su extenso y variado repertorio, que podemos simplificar diciendo sencillamente que cubrió ampliamente los ámbitos académicos, populares y folklóricos.

Independientemente del repertorio que interpretase, fue muy frecuente ver en sus recitales las obras de Estévez incluidas, siendo así una consecuente difusora de sus canciones para voz y piano y para voz y orquesta con sus respectivas adaptaciones, realizadas incluso por el mismo compositor.

Morella, talentosa para el canto desde niña, destacó actuando en las reuniones sociales en su casa, en la calle, en el colegio y en el liceo, siendo en el Andrés Bello en donde buscando un poco de formalidad ingresó en el coro –casualmente fundado por Antonio Estévez- y se convirtió en alumna de Lorenzo Figallo Ezpinal, quien siendo solista del Orfeón Universitario de la Universidad Central de Venezuela, y con una profética visión sobre el destino musical que le auguraba a Morella, la hizo audicionar con la profesora de canto de esta agrupación, Lidia Buturini de Panaro, y de esta manera, al ingresar al mismo, conoció personalmente al maestro Antonio Estévez.

La inquietud artística de Morella ya la había hecho actuar tanto en transmisiones radiofónicas en vivo así como en la televisión, donde solo como ejemplo podemos mencionar su participación en el *Show de Víctor Saume*, experiencias que de alguna manera ya la venían ayudando a desarrollar su inquietud musical, la cual llevaba a cabo bajo el pseudónimo de Morella Kenton.

A pesar de que Morella estudió en la Escuela de Música José Ángel Lamas, no fue alumna de Estévez en esta institución. Lo fue de Juan Bautista Plaza, de Vicente Emilio Sojo, de Inocente Carreño, de Raimundo Pereira y de Lidia Buturini de Panaro, que también daba clases de canto en esta escuela. Pero paralelamente a estos estudios formales integró el Orfeón Universitario y aquí fue donde recibió la formación con Estévez, cantando bajo su dirección. Es decir, Morella aprendió a cantar las canciones de Estévez directamente enseñadas por el propio compositor. Cabe destacar que Morella hizo en cinco años la carrera de canto proyectada en ocho, convirtiendo de esta manera en una de sus características personales su gran capacidad de aprendizaje resultado de su intensa dedicación al estudio.

Esta cualidad de Morella arrojará una serie de comentarios positivos que destacarán su talento, entre los que señalaremos precisamente los de Estévez, quien llegó a decir “tengo mucha confianza en ella, y sé que le dará fama a Venezuela” ; “estudiosa como pocas” ; a lo que el mismo Salazar agrega “sin duda, la mejor intérprete de sus canciones”, refiriéndose justamente a las de Estévez⁶. Pero también Morella opinó sobre el maestro, diciendo que “él era una especie de monstruo exigente sumamente severo, pero aquella disciplina férrea convirtió al Orfeón Universitario no solamente en una leyenda, sino en la voz que mantuvo viva la llama de la esperanza cuando la universidad fue cerrada”⁷. También dijo: “yo debo a Antonio Estévez su amistad y el talento de su arte a través de las canciones que escritas por él, he interpretado. Tengo para su figura respeto y admiración”⁸.

³ Ildemaro Torres, *Morella Muñoz*, Biblioteca biográfica venezolana, El Nacional, Caracas, 2006, p. 86.

⁴ Rafael Salazar, “Morella Muñoz”, en *Música y folklore de Venezuela*, n° 16, Editorial A. Lisbona, Caracas, 1994, p. 79.

⁵ *Ibidem*, p. 80.

⁶ *Ibidem*, p. 79.

⁷ *Ibidem*, p. 95.

⁸ Torres, op. cit., p. 16.

No tenemos duda de que entre Morella y Antonio se produjo una simbiosis que arrojó extraordinarios resultados que contribuyeron al desarrollo de la música nacionalista en nuestro país, sobre todo en el caso particular de las obras para voz y piano, donde se destacaron el compositor, la intérprete y la obra en sí misma.

Según Ildemaro Torres⁹, el primer concierto formal que ofreció Morella Muñoz fue el 22 de mayo de 1955 en la Biblioteca Nacional y fue acompañada al piano por los maestros Antonio Estévez y Antonio José Ramos, cantando de Estévez las *Canciones ancestrales: Arrunango, El ordeñador y Habladurías*, compuestas precisamente en 1955.

En el año 1958, época en la que Morella viajó a estudiar a Europa, circulaba en Venezuela un disco grabado por ella titulado *6 Canciones Venezolanas de Antonio Estévez*, acompañada al piano por el maestro Corrado Galzio, grabación realizada por Gonzalo Plaza bajo el sello Cruz del Sur, que “aparte de una tonada llanera, las letras de las otras cinco composiciones eran de los poetas Héctor Guillermo Villalobos, Manuel Rodríguez Cárdenas, Jacinto Fombona Pachano, Fernando Paz Castillo y Antonio Aparicio”. En vista de que no hemos dado con esta grabación y ninguna otra referencia de ella, pues no la llegamos a inventariar y mucho menos a catalogar en la Fundación. Tomando en cuenta a los autores literarios, suponemos que los temas allí incluidos pudieran haber sido *El ordeñador, Arrunango, Habladurías, El jazminero estrellado, Los gallos y Nana del llanto*, respectivamente.

Estando Morella en Europa en el año 1959, específicamente en Viena, reunida en “uno de esos magníficos sótanos donde sirven vino” cantó nuevamente acompañada al piano por Antonio Estévez, y de tal experiencia nos cuenta Ildemaro Torres que “verlos después a ambos llorar abrazados, embargados por la emoción del bello hecho compartido, fue el detonante de una inolvidable colectivización del llanto y de los besos entre quienes sentíamos que esa misma emoción nos pertenecía a partes iguales a cada uno de nosotros”¹¹.

De esta manera, Morella se mantendrá siempre como una fiel intérprete de las canciones de Estévez, bien sea formal o informalmente, en su formato para voz y piano o para voz y orquesta, y hasta en muchas ocasiones acompañada al piano por el mismo compositor, o bajo su dirección orquestal, pues en algunas oportunidades Morella cantó acompañada por la Orquesta Sinfónica Venezuela dirigida por Estévez. También llegó Morella a interpretar estas canciones bajo la dirección de otros maestros como lo fue el caso de Pablo Castellanos y de Alfredo Rugeles con el acompañamiento de la Orquesta Sinfónica Juvenil Simón Bolívar.

El catálogo

A continuación ofreceremos un listado de las obras de Antonio Estévez que se encuentran inventariadas en el archivo musical de la Fundación Morella Muñoz y que formaron parte del vasto repertorio de esta importante cantante venezolana. En el mismo indicamos el formato en el cual se encuentra: manuscrito, impreso o fotocopia. De igual manera, en el caso de los impresos indicamos la editorial así como su año de publicación. Otros datos que ofrecemos son autor literario, formato instrumental y dedicatorias en los casos correspondientes.

⁹ *Ibidem*, p. 23.

¹⁰ *Ibidem*, p. 37.

¹¹ *Ibidem*, p. 39.

Título	Texto	Plantilla	Formato	Ubicación impresa	observaciones
<i>A través del discreto claro-oscuro</i>	Francisco Lazo Martí	Coro	Impreso	<i>Canciones Corales de Antonio Estévez</i> , Fundación Sojo, 1984	
<i>Al nacimiento de Cristo Nuestro Señor</i>	Don Luís de Góngora	Coro	Impreso	<i>Canciones Corales de Antonio Estévez</i> , Fundación Sojo, 1984	Antífona y poema
<i>Ancestro</i>		Piano	Impreso	<i>Piezas infantiles para piano</i> , Caracas: P. Antolín C. s.f.	A Monique Duphil
<i>Aquella tarde</i>	Juan Ramón Jiménez	Voz y piano	Manuscrito		Canciones otoñales (IV)
<i>Angelito negro</i>		Piano	Impreso	<i>Piezas infantiles para piano</i> , Caracas: P. Antolín C. s.f.	
<i>Arrunango</i>	Héctor G. Villalobos	Voz y piano	Fotocopia		Canción de cuna indígena
<i>Arrunango</i>	Héctor G. Villalobos	Coro	Impreso	<i>Canciones Corales de Antonio Estévez</i> , Fundación Sojo, 1984	Canción de cuna indígena
<i>Ave María</i>	Antonio Estévez	Voces blancas	Impreso	<i>Antología de la música coral venezolana</i> , Lagoven, 1996	
<i>Azul y verde</i>	Irma De-Sola	Voz y piano	Impreso	En: <i>Canciones populares venezolanas de Compositores de la Escuela de Música J. A. Lamas</i> , 1941	
<i>Canción con tarde y con niños (tilingo)</i>		Piano	Impreso	<i>Piezas infantiles para piano</i> , Caracas: P. Antolín C. s.f.	
<i>Canción para dormir una muñeca</i>		Piano	Impreso	<i>Piezas infantiles para piano</i> , Caracas: P. Antolín C. s.f.	
<i>Canción de la molinera</i>	Alejandro Casona	Coro	Impreso	<i>Canciones Corales de Antonio Estévez</i> , Fundación Sojo, 1984	
<i>Canción de la molinera</i>	Alejandro Casona	Coro	Impreso	<i>Cuarto cuaderno de madrigales y canciones corales de autores venezolanos</i> , Ministerio de Educación, 1964	
<i>Cantata criolla</i>	Alberto Arvelo Torrealba	Coro	Impreso	Colegio de Ingenieros de Venezuela, Caracas: 1961.	
<i>Despertar</i>	Luis Barrios Cruz	Coro	Impreso	<i>Canciones Corales de Antonio Estévez</i> , Fundación Sojo, 1984	Tono llanero
<i>Despertar</i>	Luis Barrios Cruz	Tres voces oscuras	Impreso	<i>2do. cuaderno de madrigales y canciones corales de autores venezolanos</i> , Institución J. Á. Lamas, Caracas: 1956.	Tono llanero
<i>El cuento de la abuelita</i>		Piano	Impreso	<i>Piezas infantiles para piano</i> , Caracas: P. Antolín C. s.f.	
<i>El cuento del gallo pelón</i>		Piano	Impreso	<i>Piezas infantiles para piano</i> , Caracas: P. Antolín C. s.f.	
<i>El jazminero estrellado</i>	Jacinto Fombona Pachano	Voz y piano	Manuscrito		Dedicatoria: A mio "carissimo" (amigo) Evencio Castellanos.
<i>El ordeñador</i>	Poesía popular	Voz y piano	Manuscrito		Tonada llanera

Título	Texto	Plantilla	Formato	Ubicación impresa	observaciones
<i>El pajarito</i>		Piano	Impreso	<i>Piezas infantiles para piano</i> , Caracas: P. Antolín C. s.f.	
<i>El pilón</i>		Piano	Impreso	<i>Piezas infantiles para piano</i> , Caracas: P. Antolín C. s.f.	
<i>El trompo</i>		Piano	Impreso	<i>Piezas infantiles para piano</i> , Caracas: P. Antolín C. s.f.	
<i>Florentino cuando era becerrero</i>		Piano	Impreso	<i>Piezas infantiles para piano</i> , Caracas: P. Antolín C. s.f.	
<i>Fresas maduras</i>	Julio Morales Lara	Coro de voces blancas	Impreso	En: <i>Canciones populares venezolanas de Compositores de la Escuela de Música J. A. Lamas</i> , 1941	
<i>Fresas maduras</i>	Julio Morales Lara	Coro de voces blancas	Impreso	<i>Antología de la música coral venezolana</i> , Lagoven, 1996	
<i>Habladorías</i>	Manuel Rodríguez	Voz y piano	Manuscrito		Fulía
<i>Habladorías</i>	Manuel Rodríguez	Coro	Impreso	<i>Canciones Corales de Antonio Estévez</i> , Fundación Sojo, 1984	
<i>La candelita</i>		Piano	Impreso	<i>Piezas infantiles para piano</i> , Caracas: P. Antolín C. s.f.	
<i>La huerta de doñana</i>		Piano	Impreso	<i>Piezas infantiles para piano</i> , Caracas: P. Antolín C. s.f.	
<i>La sombra salió del monte</i>	Luís Barrios Cruz	Coro	Impreso	<i>Canciones Corales de Antonio Estévez</i> , Fundación Sojo, 1984	Tono llanero
<i>La zaranda</i>		Piano	Impreso	<i>Piezas infantiles para piano</i> , Caracas: P. Antolín C. s.f.	
<i>Limpio iré a ti</i>	Juan Ramón Jiménez	Voz y piano	Manuscrito		Canciones otoñales (III)
<i>Los gallos</i>	Fernando Paz Castillo	Coro de voces blancas	Impreso	En: <i>Canciones populares venezolanas de Compositores de la Escuela de Música J. A. Lamas</i> , 1941	
<i>Los gallos</i>	Fernando Paz Castillo	Coro de voces blancas	Impreso	<i>Antología de la música coral venezolana</i> , Lagoven, 1996	
<i>Mata del ánima sola</i>	Alberto Arvelo Torrealba	Coro	Impreso	<i>Canciones Corales de Antonio Estévez</i> , Fundación Sojo, 1984	Tonada llanera
<i>Nana del llanto</i>	Antonio Aparicio	Voz y piano	Fotocopia		
<i>Noche de San Juan</i>	Julio Morales Lara	Voz y piano	Manuscrito		
<i>Pasos</i>	Ana Teresa Hernández	Melodía con cifrado	Impreso	<i>Mis canciones escolares</i> , Caracas: Ministerio de Educación, 1975	Canción infantil
<i>Platero</i>		Piano	Impreso	<i>Piezas infantiles para piano</i> , Caracas: P. Antolín C. s.f.	

Título	Texto	Plantilla	Formato	Ubicación impresa	observaciones
<i>Qué pena me da mirarte</i>	Manuel Felipe Rugeles	Voz y piano	Manuscrito		Canciones ancestrales, 1961. (Dedicadas con especial cariño a Morella Muñoz [A Inocente Carreño].
<i>Te deshojé como una rosa</i>	Juan Ramón Jiménez	Voz y piano	Manuscrito		Canciones otoñales (II)
<i>Tilingo tilingo</i>	Versos populares	Tres voces	Impreso	Antología de la música coral venezolana, Fundación de Trabajadores de Lagoven, Caracas, 1996.	
<i>Toccatina</i>		Piano	Impreso	<i>Piezas infantiles para piano</i> , Caracas: P. Antolín C. s.f.	
<i>Tonada llanera (Clavelito colorado)</i>	Alberto Arvelo Torrealba	Coro	Impreso	<i>Canciones Corales de Antonio Estévez</i> , Fundación Sojo, 1984	

La Fundación Morella Muñoz.

La Fundación Morella Muñoz fue creada en el año 1995 teniendo entre sus metas el rescate y mantenimiento del legado cultural y artístico de Morella Muñoz así como generar un espacio que permita contribuir con el desarrollo de la música y el canto en Venezuela, ya sea en el ámbito académico o popular. Por lo tanto, un objetivo fundamental consiste en mantener y fomentar el legado cultural de Morella Muñoz.

Cuenta con un equipo de talento humano conformado por Gunilla Álvarez Muñoz como Presidenta, Alberto Patiño Fombona como Director Asociado, Zaira Castro como Directora Artística, Jhon Escobar Millán como Asesor Legal, Natalia Luzuriaga como Asesor Administrativo y Eleazar Torres como Musicólogo. Entre los proyectos ya logrados de la Fundación destaca la digitalización del ochenta por ciento (80%) del material grabado en vida por Morella Muñoz, que incluye música académica, popular y folklórica, entre las cuales están además sus emblemáticas canciones infantiles y los aguinaldos venezolanos.

De igual manera, la producción de proyectos discográficos relacionados con cantantes o artistas de la Fundación, como es el caso de *Acalanto*, *Canto y Arrullo*, de Taumanova Álvarez y *BAK Trío*, primer disco del trío conformado por Rafael Brito, Diego Álvarez y Roberto Koch. También es un proyecto logrado la catalogación de los materiales bibliográficos y musicales que pertenecieron a la cantante, constituido por libros de historia de la música, literatura, pedagogía y didácticos, así como las partituras originales para cantantes. También forman parte de los proyectos de la Fundación la producción de espectáculos musicales.

Por su parte, el proyecto “Biblioteca Morella Muñoz”, tiene como objetivo ser la vía de acceso a la vasta colección técnico – literaria y musical que Morella Muñoz reunió a lo largo de su carrera artística, a través de su ubicación en un solo espacio físico que permita su consulta y su estudio por parte de investigadores, cantantes y público interesado. Este material está constituido por unas cuatrocientas entradas conformadas por partituras y libros de consulta, dirigidos a cantantes especializados en canto lírico. La intención de la Fundación es aumentar este material para enriquecerlo y compartirlo.

Desde su creación, la oficina de la Fundación se encuentra en un espacio dentro de la casa de la familia Álvarez Muñoz, misma casa donde vivió Morella, financiada y sustentada por sus propios herederos, siendo Gunilla el motor principal de

todos estos proyectos. Quien desee mayor información sobre la Fundación Morella Muñoz debe contactar a Gunilla Álvarez Muñoz a través de las redes sociales.

Para seguir leyendo:

Guido, Walter. "Estévez Aponte, Antonio", en *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, Tomo I, Fundación Bigott, Caracas, 1998, pp. 559-562.

Salazar, Rafael. "Morella Muñoz", en *Música y folklore de Venezuela*, n° 16, Editorial A. Lisbona, Caracas, 1994.

Salazar, Rafael. *Morella Muñoz. Nuestra Voz*. Caracas: Disco Club venezolano, 1994.

Sandoval, Ricardo. "Morella Muñoz", en *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, Tomo II, Fundación Bigott, Caracas, 1998, pp. 274-275.

Torres, Ildemaro. Morella Muñoz. Biblioteca biográfica venezolana, *El Nacional*, Caracas, 2006.

Otras fuentes:

Archivo de la Fundación Morella Muñoz.

Programa de mano del concierto X aniversario de su muerte.

Clásicos dominicales: <https://www.youtube.com/watch?v=kmn9DoIPop8>. Fecha de consulta: 12-04-2016.



LA MÚSICA ELECTROACÚSTICA DE ANTONIO ESTÉVEZ: UN PRETEXTO PARA REENCONTRAR NUESTRA IDENTIDAD

DANIEL ATILANO



Este año celebramos el Centenario de Antonio Estévez (1916 -1988), quien es quizás el compositor más importante de Venezuela en el siglo XX. Aunque su obra no sea muy extensa, es esencial. Estévez con su música nos ayudó a imaginar al llano venezolano en su extensión, sus leyendas y misterios. Con la *Cantata Criolla* el contrapunteo entre Florentino y el Diablo trascendió el espacio local para convertirse en internacional. Sin embargo, mi acercamiento hacia Estévez no fue por medio de su emblemática obra sino a través de la arquitectura de Villanueva, de los penetrables de Soto y de su particular obra desconocida, su música electroacústica.

Estévez se había marchado de Venezuela en 1961, huyendo de la ola violenta surgida por la lucha por el poder luego del derrocamiento del régimen militar de Pérez Jiménez e instalación de la presidencia de Rómulo Betancourt. Se residió en París en 1963 donde permanecerá hasta 1971. Allí frecuentó el Servicio de las Investigaciones de la Orquesta de la Radio y Televisión Francesa (O.R.T.F) bajo la dirección de Pierre Schaeffer. Descubrió entonces las técnicas empleadas para la producción de la *Musique Concrète*, las cuales consistían en la transformación e intervención del sonido grabado en cintas magnetofónicas. La técnica se basaba principalmente en variaciones de velocidad (ralentizando o acelerando el sonido) mediante la reproducción electrónica (play-back), hacer que los sonidos fueran de atrás hacia adelante (“cinta invertida”) y la combinación de diferentes sonidos (*overdubbing*). De una manera muy incipiente Estévez comenzó a experimentar con estas nuevas técnicas. Muy pronto aparecería el primer encargo en este nuevo lenguaje: la ambientación musical del cubo de Soto en Pabellón de Venezuela en Montreal en 1967.

Allí confluyeron los tres artistas venezolanos de mayor reconocimiento internacional: Carlos Raúl Villanueva, Jesús Soto y Antonio Estévez. El arquitecto diseñó tres cubos de 13 metros por cada lado coloreados sus superficies externas con los colores rojo, azul, amarillo, verde, naranja y negro. Contenían distintas actividades, uno tenía una cafetería, oficinas administrativas y servicios. El otro presentaría un audiovisual sobre Venezuela en cuatro proyecciones cruzadas dirigidas en cuatro pantallas, el último cubo contenía un gran penetrable de Soto ambientado con la primera pieza electroacústica de Estévez titulada *Cromovibrafonía*. Venezuela mostraba con orgullo en esta exposición de lo que era capaz de proponer como nación moderna.

Fue Soto quien solicitó que el penetrable fuese ambientado con la música de Estévez, ellos se habían coincidido en el Pabellón de Venezuela en Bruselas en 1958 donde conocieron el Pabellón Philips de Le Corbusier-Xenakis, ambientado musicalmente con *Poème Électronique* de Edgar Varèse, un hito en este tipo de relaciones interdisciplinarias del siglo XX. Para Estévez fue un reto muy grande que transformó profundamente su visión musical.

Posteriormente, en 1972, los artistas confluyeron nuevamente en el Museo Jesús Rafael Soto en Ciudad Bolívar. Estévez compuso una segunda pieza electroacústica, *Cromovibrafonía Múltiple*, más compleja y ambiciosa, para ambientar musicalmente las seis salas que conforman el museo. Logró así participar en dos de los ejemplos más importantes y significativos de la relación de integración entre la arquitectura, arte y música de la modernidad venezolana. Estos artistas configuraron entonces una experiencia nueva, desconocida y efímera que solo algunos afortunados lograron disfrutar.

Lamentablemente, el pabellón fue demolido en 1988, el penetrable de Soto se perdió desde entonces y la música, que había sido destinada a ambientar un gran espacio que albergaba a un único habitante, el primer penetrable de Soto que pendía y giraba del techo, se había extraviado. Fue encontrada, pero al separar la música de su objeto real, perdió sentido, identidad y pertenencia. Se perdió en su tiempo.

Por esta razón, descubrir a Estévez desde su música electroacústica, fue como escuchar un sonido en reversa. Su timbre, desconocido, nace tímidamente, crece vertiginosamente en intensidad y se corta abruptamente. Luego, una vez transcurrida esa breve experiencia estética, te preguntas ¿de dónde y qué cosa produjo ese objeto sonoro? Desde allí abordé a Estévez.

Así, partiendo en reversa desde el efímero y dubitativo final de su vida hacia su inicio, nos encontramos con una figura decidida que se reinventa ante las difíciles vicisitudes que tuvo que afrontar y adquirir esa personalidad fuerte, polémica y contradictoria. Ese descubrimiento resultó ser una experiencia renovadora que nos puede reconciliar con nuestra identidad perdida.

La vida de Estévez se caracterizó por asumir y afrontar los riesgos para poderse reinventar. Lo más notorio, desde mi punto de vista, es que él se permitió explorar nuevos campos con un alto riesgo de fracaso. Su misterioso silencio creativo en la última parte de su vida, no fue otra cosa que la exploración de una nueva estética que no conocía, que cambió su visión musical y que no tuvo tiempo de desarrollar. El cambio del formato de la música académica tradicional a la música electroacústica repercutió en su personalidad y afectó su salud. Lo afrontó con dignidad.

En este periodo histórico en que vivimos, caracterizado por la diversidad abrumadora de información digital, aunado a la polarización y crispación de la política venezolana, momento en que “se derrumba la base moral del país” según el padre Ugalde, donde cuestionamos nuestra sentido de pertenencia, quizá sea necesario escucharnos en reversa para redescubrir nuestra identidad, encontrarnos nuevamente desde nuestra esencia para lograr cohesionarnos. Es muy posible que en este proceso de escucha invertida descubramos, al igual que Estévez, que nuestra fortaleza provenga de nuestra identidad. Tal vez podamos descubrir valores esenciales en la infancia moderna de nuestra nación.

Los invito a escuchar *La huerta de Doñana*, obra perteneciente a las 17 Piezas Infantiles para piano, compuesta en 1956, a cargo de la niña Maia Troconis Wetter, video encontrado en *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=kCTi3K1CB-U>

Para seguir leyendo: Daniel Atilano, *El mundo virtual de Antonio Estévez*, tesis de maestría inédita de la UCV-FHE, Caracas, 2003; José Balza, *Antonio Estévez: Iconografía*, Editorial Arte, Caracas, 1982; El Estímulo [Tabloide digital], “Ugalde: se derrumba la base moral del país”, 9 de abril de 2016; Hugo López Chirico, *La “Cantata Criolla” de Antonio Estévez*, ILVES-CONAC, Caracas, 1987; Paulina Villanueva y Maciá Pintó, *Carlos Raúl Villanueva*, Alfadil, Caracas, 2000.

Lo eterno y lo ocasional en la Cantata Criolla, de Antonio Estévez¹

RAFAEL SAAVEDRA



Hay dos aspectos relacionados con la temática en la *Cantata Criolla* de Antonio Estévez, que coexisten contradictoriamente en el mar dialéctico de esta obra. Esta transcendental composición representa uno de los casos emblemáticos de planteamiento marcadamente universal en el repertorio americano. Este hecho de ser universal lo confronta con los elementos locales de la obra o – en palabras de Miguel de Unamuno – “hemos de hallar lo universal en las entrañas de lo local, y en lo circunscrito y limitado, lo eterno”.

Pero volviendo a los aspectos inicialmente mencionados, se tiene, por una parte la temática de lo eterno y lo vigente, y por otra, de lo ocasional y olvidado. En el primero se sitúa la concepción panteística de esta obra, la cual se fundamenta en un mundo de grandiosidad y belleza. Ello se desarrolla en medio de los atributos y pensamientos locales, en una de las geografías consideradas como representativas nacionales: el llano. De allí que los personajes se remiten constantemente a ese llano, a esa sabana, a su simbología y a su culto. El Diablo no enfrenta ni a Dios, ni al Mundo, sino a un simple cabrestero llamado Florentino. Pero ambos personajes evocan y ponen sus esperanzas en la misma sabana y la misma todopoderosa y divina tierra. Ambos, tanto Florentino como el Diablo, desatan la confrontación y buscan en la sabana la fuerza y garantías victoriosas.

Estévez reafirma esta concepción panteística en el tratamiento musical sobre el poema de Alberto Arvelo Torrealba. El primer tema musical de la *Cantata Criolla* es precisamente el tema de la sabana, el cual es llevado por flautas, oboes, clarinetes y cornos desde el mismo primer compás. Todos los demás temas, con excepción del *Dies Irae* y el *Ave Maris Stella*, son de alguna manera derivados (variantes) del tema de la sabana. Incluso, ambos copleros se presentan respectivamente en la primera parte (el reto) entonando el tema de la sabana. El Diablo lo hace en su desafío satánico con las siguientes palabras: *Amigo por si se atreve / aguárdeme en Santa Inés / que yo lo voy a buscar / para cantar con usted.*

Una línea melódica similar es empleada por Florentino al responderle a su diabólico contrincante: *Sabana, sabana, tierra / que hace sudar y querer, / parada con tanto rumbo, / con agua y muerta de sed. / Una con mi alma en la sola / una con Dios en la fe, / sobre tu pecho desnudo/ yo me paro a responder. / Sepa el cantador sombrío / que yo cumplo con mi ley / y como canté con todos / tengo que cantar con él.*

¹ Artículo publicado en *Revista Nacional de Cultura*, año LXIII (2001), n.º. 320, p. 191-194. Reproducido aquí con permiso de su autor.

En la segunda parte (la porfía), el paisaje nocturno de llanera tempestad es descrito y protagonizado musicalmente por el tema de la sabana. Esta ambientación sirve de marco escénico para desatar el desafío entre los copleros, los cuales fundamentan sus cantos desde el inicio del contrapunteo con la línea melódica del tema de la sabana. El dogma cristiano hipostático de la Santísima Trinidad es entonado al final de la dudosa victoria de Florentino por el coro con el tema de la sabana, el cual sirve de colofón de toda la obra.

Esta concepción panteística representada aquí en sólo la tierra salva ha sido ampliamente explotada por los artistas de todos los tiempos en sus grandes obras. Especialmente en la literatura y música de del siglo XIX, donde las corrientes nacionalistas de Alemania, Austria e Italia, fueron extendiéndose a otros países europeos no-tradicionales en el concierto artístico internacional. Ello se refiere a países como Hungría, Polonia, Rusia, Eslovaquia, Noruega o Finlandia. La temática inspirada en la tierra misma considerada como nacional protagonizó – y protagoniza – obras trascendentales en esas latitudes.

En América Latina tuvo su apogeo a mediados del siglo XX. La cultura criolla, inspirada en ambientes locales sirvió de materia prima para la creación de un importante número de composiciones que inmortalizaron – e inmortalizan – a sus autores.

Así mismo, la historia del personaje diabólico que tiene un encuentro con un actor del común de los mortales, también forma parte de la temática de lo eterno y lo vigente. La historia de la creatividad artística está nutrida, a lo largo de los siglos, de la idea de acercamientos entre lo satánico y lo mundano. Desde la bíblica lucha entre David y Goliat, pasando por la negociación del alma de Max al diabólico Samiel en la ópera *El Cazador Furtivo* de C. M. von Weber, o la tragedia de Goethe entre Fausto y Mefistófeles, hasta el soldado ruso y su fatal convivencia con el diablo, en *Historia de un Soldado*, de Stravinsky.

El segundo aspecto referido al principio del presente trabajo, es el ocasional y olvidado. Se trata de una práctica singular que ha sido durante un tiempo cultivada en el Viejo Continente y que se ha perdido desde hace más de un siglo. Esta práctica artística consiste en improvisaciones poéticas cantadas. Muchas veces, estas improvisaciones se realizaban en forma de duelos entre cantantes. Curiosamente, en América Latina esta práctica se ha mantenido de manera arraigada, mientras que en Europa ha quedado en el olvido.

En los llanos colombo-venezolanos es típicamente representada en el fenómeno llamado *el contrapunteo*. En la música de esta región existen diversos géneros que se fundamentan en el arte de improvisar entre dos contrincantes copleros durante largo tiempo sobre cualquier temática en cuestión. Este hecho de improvisación poética se conoce con el nombre de contrapunteo.

Interesante ahora es reflexionar en torno al posible origen de este término. Obviamente, dicha palabra está asociada con *el contrapunto*. La pregunta lógica es la siguiente: ¿Qué tiene que ver la técnica compositiva polifónica de Palestrina o Bach, con la porfía popular llanera? Resulta que hay una acepción, también musical de la palabra *contrapunto*, que junto a su práctica ha quedado olvidada. Se trata de contrapunto como principio compositivo de práctica vocal improvisada en los siglos XIV y XV. En esta época, se sabe que en algunos lugares, el arte de cantar a varias voces era producto de una técnica de improvisación.

El contrapunto, en esa acepción, tuvo su origen en el *Discantus Simplex*. Como técnica al fin, tenía sus principios estéticos y estilísticos para ello. De esta forma, la improvisación se realizaba sobre una melodía existente a la cual se le agregaban en el momento otras voces que sonarían simultáneamente con la preconcebida.

Más adelante, se conoció el *Contrapunto alla Mente* en la península itálica. Esto es una interpretación de copleros sobre corales gregorianos, la cual fue incluso restringida en la ceremonias eclesiásticas del 1600. Estas ocasionales prácticas fueron sobreviviendo en la cultura de algunos pueblos, en especial – aunque no exclusivamente – en los latinos, hasta el siglo XIX.

Se tienen algunos testimonios sobre prácticas de improvisadores, por ejemplo, en las celebradas el día de San Conrado en la población siciliana de Avola. Cuentan algunos folkloristas italianos que las multitudes se reunían en la iglesia y algunos jóvenes improvisaban canciones cuyos textos hablaban de la gracia del santo. Los lugareños se las aprendían y las cantaba por todas partes.

El investigador francés Jean Baptiste Tiersot escribió sobre los testimonios que dejó el editor bretón Hersart de Villemarqué acerca de improvisaciones colectivas en su lugar natal, durante el siglo XIX. Este hablaba sobre un anciano famoso por su arte de improvisador en las festividades matrimoniales:

... apenas él encontraba el primer verso del dístico cantado lo repetía varias veces. Sus compañeros también los repetían, dándole tiempo a éste de encontrar el segundo verso, el cual repetían y así sucesivamente. Cuando la estrofa concluía, el improvisador comenzaba la próxima. Esta próxima estrofa, por lo general, coincidía con la última palabra, y a veces con el último verso del dístico.

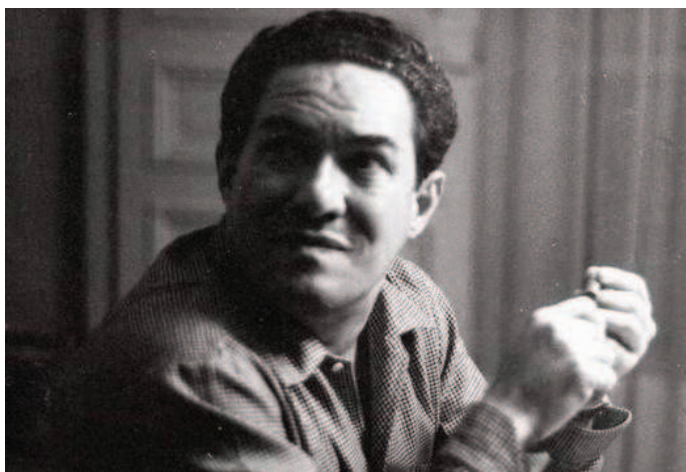
Este canto de contenido alegre se improvisaba durante el baile en ronda. Afirma Tiersot que la gente del sur de Francia – por su naturaleza – se identificaba con este arte. En el país de los vascos, se improvisaban las serenatas, en especial en la provincia, las cuales iban dedicadas a las bellas representaciones locales. Así mismo, para los coros eran importantes para sus géneros fundamentados en la improvisación popular.

Estos testimonios son los últimos vestigios del arte de improvisar cantando en Europa; sin embargo, como ya se ha mencionado, en América Latina, aún se conservan en sus variadas expresiones populares. Alberto Arvelo Torrealba y Antonio Estévez se inspiraron en este fenómeno para realizar en interesante simbiosis llanera esta impactante obra de la literatura vocal-instrumental venezolana.

Antonio Estévez ENTRE LA CREATIVIDAD Y LA ANÉCDOTA

Como resultado de uno de esos acontecimientos que llamamos coincidencias, la línea de vida en todo su esplendor de la pianista Clara Rodríguez, y la mía, se cruzaron en Facebook. Curioseando en su muro descubro que tenemos afinidades, entre ellas la admiración rendida a Antonio Estévez (1916-1988).

RUBÉN MONASTERIOS



Antono Estévez fotografiado por Carlos Cruz-Diez en 1968.

Cristina hace una semblanza del Maestro (publicada en *El Universal*. Caracas, 10/01/2016); en esa evocación resalta la “preocupación por el arte contemporáneo” que animó al autor de la cantata *Florentino y el diablo* (letra de Alberto Arvelo Torrealba) y en tal sentido menciona, a vuelo de pájaro, su vinculación con otro de los grandes artistas venezolanos: “...sabemos que colaboró en instalaciones con Jesús Soto.”

¿Cuáles fueron?

Quizá más de una, por cuanto coincidieron en París en la década de los sesenta, dedicado Soto a sus exploraciones del universo cinético e iniciando Estévez las suyas con la música electroacústica; en cualquier caso, creo la de mayor envergadura el Museo de Arte Moderno Jesús Soto en Ciudad Bolívar.

Este museo, sí, en cierto sentido fue concebido como una instalación, si por ello entendemos una composición de intención estética puesta en un espacio que se integra a ella, realizada con materiales de cualquier clase: desde los naturales y comunes hasta los de más avanzada tecnología (luz láser, energía pura como el plasma...); puede incorporar sistemas de sonido, computadoras, videos...; sólo la imaginación pone límites a las posibles formas y combinaciones de los materiales de una instalación; y estas frecuentemente son multisensoriales, por cuanto activan diferentes recursos de percepción de la persona (visuales, auditivos, táctiles en algunas de ellas...) e interactivas: el observador puede manipularlas o desplazarse por la estructura. Rolando Peña, autor de instalaciones, aporta un enfoque lírico a esa fría definición descriptiva: “Siempre digo que hacer instalaciones es hacer poesía con el espacio, es transformar el espacio en un sueño, en un concepto”...

El Museo de Arte Moderno Jesús Soto satisface con creces los requisitos de la definición en cualquiera de sus dos apreciaciones. Tomando en cuenta la magnitud de la obra mejor debería considerarse una *superinstalación*.

La *composición continente* es el edificio diseñado *ad hoc* por Carlos Raúl Villanueva, en el que uno experimenta la inefable sensación gratificante de la arquitectura al mismo tiempo funcional y artística. En su proposición original al museo lo caracterizaba una singularidad consistente en proporcionar al visitante una experiencia multisensorial espacial-visual-auditiva; a medida que uno se desplazaba por las diferentes salas -*sintiendo el espacio*, aunque no de una manera plenamente consciente- escuchaba en el trasfondo música electroacústica grabada, compuesta por Antonio Estévez a

partir de su inspiración por las obras de Soto expuestas en ellas. El concepto es una síntesis de creativities sonora y plástica: lo último por las piezas de Soto y el espacio debido a Villanueva.

Los aportes de Estévez a esta proposición integracionista fueron *Cromovibrafonía* (1967) y *Cromovibrafonía Múltiple* (1972); son los dos primeros ejemplos de obras musicales compuestas para intervenir y formar parte de un espacio arquitectónico en Venezuela, señala Daniel Atilano, entrelazadas de tal forma que, según su cita de una reflexión del compositor “resultaría incomprendible escuchar esa música fuera de su entorno: habría que estar necesariamente en el espacio para el cual fue creada para disfrutarla plenamente”.

Las piezas aludidas también responden a la intención de introducir el *avant-garde* de la creación musical clásica en nuestro ambiente; otra en la misma dirección, no menos notable, fue la fundación del Instituto de Fonología Musical. En él encontraron el campo para desarrollar su creatividad talentos más jóvenes como Federico Ruiz, Juan Carlos Núñez y Alfredo Del Mónaco.

Para esos tiempos, mediados del s. XX, la *música electroacústica* era toda una innovación, en la punta de la vanguardia, desarrollada en estudios experimentales de Alemania, Francia y Estados Unidos. Me refiero a todo tipo de música en la cual la electricidad tiene un rol que va más allá de la amplificación y la producción del sonido, al convertir una señal acústica en una señal eléctrica y viceversa,

De modo que el Museo de Arte Moderno de Ciudad Bolívar era un monumento -con la calidad de obra maestra- a la síntesis de la creatividad vanguardista en cultura artística a nivel mundial, resultante de la intervención de la realidad por tres venezolanos que no vacilo en calificar de geniales: Soto, Villanueva y Estévez.

Corrían los días de la inauguración de la institución aludida, arrancando la década de los setenta.

Las autoridades regionales invitaron a la inauguración a un conjunto de intelectuales, periodistas y artistas de todo el país, con el acertado propósito de darle relieve al acontecimiento; entre ellos se contaban dos o tres personalidades históricas de la cultura venezolana.

Al encontrarnos en el aeropuerto de Caracas no imaginamos que este viaje supuestamente apacible, de propósito netamente cultural, lógicamente anticipado festivo, sería una aventura de insólitos matices.

Para empezar, el avión. Se nos había dicho que viajaríamos en el avión presidencial; falso. Después de una irritante espera prolongada apareció un aparato del tipo Hércules, de la Fuerza Aérea; o sea, una nave de guerra destinada a transportar implementos bélicos y tropas paracaidistas. Viajar en él fue como hacerlo en un rancho alado desprovisto de la más elemental comodidad. Aquel residuo de la II Guerra Mundial carecía de una cabina presurizada, exponiéndonos de tal forma al diabólico dolor de oídos por el cambio brusco de altitud y a la hipoxia debida a la falta de oxígeno; males que, por cierto, se manifestaron mediante chillidos y maldiciones de unos y los vahídos y ahogos de un viejo y noble poeta. Sentados en unos bancos dispuestos longitudinalmente, sin respaldo, por estar hechos para que los elementos de tropa se apoyaran en el bulto de sus paracaídas; aferrándonos a lo que podíamos alcanzar, nos empapaba la lluvia gélida colada por los intersticios de las planchas metálicas del fuselaje; nos ensordecía el ruido de los motores...

Sobrevivimos a la travesía y nos alojaron decentemente en un hotel añejo con vista al Orinoco; fuimos convocados a la sede del Museo de Arte Moderno Jesús Soto a cierta hora de la mañana siguiente, con el fin de realizar un recorrido preliminar a la inauguración oficial; sería un privilegio especial.

Llegamos oportunamente; y mucho nos sorprendió la ausencia total de una delegación destinada a recibirnos. Antonio Estévez coincidió en la puerta del museo con el resto del grupo, no menos extrañado por el detalle. Decidimos esperar; quizá hubo un error en la comunicación, decíamos... Pero pasa el tiempo y nadie aparece. Entonces Estévez toma la iniciativa de iniciar el recorrido por nuestra cuenta, haciendo él de guía. Al fin y al cabo, no para otra cosa se había hecho esta convocatoria; y el Maestro estaba, obviamente, de sobra familiarizado con el asunto.

Iniciamos así el excepcional periplo artístico, sintiéndonos realmente privilegiados. En cada estancia, Estévez hacía algún comentario sobre la relación entre las obras plásticas y su música... Luce alegre, satisfecho; no obstante, a medida que avanzábamos el estado emocional del Maestro experimenta cambios que a cada paso se hacen más evidentes. Quizá la primera en notarlo fue mi mujer, Lithya, dada la

agudeza de su percepción de esas cosas por su ocupación de consultora sociopsicológica. Discretamente, murmura a mi oído: “Mi amor, ¿no te parece que el Maestro se está alterando?” Pongo atención, y, en efecto, percibo que el tono de su voz se ha vuelto más alto y seco; sus ademanes, abruptos; sus ojos, inyectados de sangre... En fin, es el aspecto de la persona invadida por un sentimiento de ira cada vez más intenso que trata de controlar. En otras palabras, noto una arrechera in *crescendo*. Y así llegamos al último recinto, ocupado íntegro por una pieza monumental de Soto del tipo *penetrable sonoro*, o sea, una estructura enorme de varas de algún metal pesado, colgantes del techo, la cual retumba con registro de campana en cuanto alguien se mete entre las barras; y no faltó uno que lo hiciera, activando un atornador sonoro que de un sólo golpe silencia la música. Y con ello sale a relucir un rasgo del carácter de Antonio Estévez reseñado por Clara Rodríguez en su semblanza del personaje; en efecto, aunque “su música tiene una profunda poesía, momentos de absoluta ternura y de delicada filigrana”, en contraste también le atribuye “un carácter recio y su poca diplomática ¡libertad de expresión!”

Súbitamente, por encima del retumbar metálico, se escucha la voz airada de Estévez ya sin la intención de velar su cólera, exclamando a grito herido: “¿Se fijan, se fijan!? ¡Él como que cree que esta vaina es una catedral!”

Los participantes en la experiencia nos vimos obligados a disimular nuestro estupor por la presencia de Soto que, por allá, lejos, apareció de pronto; sin darse por aludido pasó por la sala sonriendo en francés, saludó aquí y allá y siguió de largo.

Ignoro cómo resolvieron los artistas esta diferencia; pero sí puedo decir con certidumbre lo que pasó con el museo.

Mi última visita ocurrió hace un largo montón años. Mi disgusto no fue progresivo, como el de Estévez: estalló im-promptu apenas al entrar a la primera sala, al notar el silencio. Exijo ver al director; un bedel me lleva ante un individuo que, por su acento, me da la impresión de ser austral. Pido una explicación a la eliminación de la música; expongo los argumentos que me llevan a considerarla imprescindible. El hombre luce perturbado por la confrontación con un crítico de arte, en aquel momento con amplio acceso mediático; es el estado de ánimo de aquel pillado en un desaguisado, del cual se reconoce culpable, no obstante lo cual se esfuerza, un tanto contra su voluntad, por justificarlo. Responde

unas cuantas incoherencias alusivas a la supuesta incompatibilidad de la música con un museo. “Un museo es para cuadros, esculturas y cosas así... La música, para salas de concierto... La gente no viene a un museo a oír música”... “¿Y la grabación, la música... puede saberse al menos dónde está, qué hicieron con ella?” Ni idea tiene el sujeto.

Y así termina la historia. Ignoro si la integridad del Museo de Arte Moderno Jesús Soto ha sido restaurada; ¡ojalá así sea! El hecho es que a consecuencia de la decisión de sabrá Dios cuál prescindible funcionario ignorante, en complicidad con un director complaciente, se desarticuló lo que fue una obra maestra de la síntesis de la creatividad vanguardista en cultura artística a nivel mundial.

Perfiles tímbricos como ejercicio interpretativo de la Cantata Criolla de Antonio Estévez. Notas e ideas en torno al sonido, la voz y la palabra

OSWALDO RODRÍGUEZ

“A mí mismo me da miedo cuando levanto el tañío, porque me jallo faculto y dueño de mi albedrío.”

(Alberto Arvelo Torrealba¹)

Una idea muy particular me ha inquietado desde hace algún tiempo en torno a la Cantata Criolla de Antonio Estévez, y creo que ha llegado el momento de ponerla en blanco y negro para acercarla a una realidad un tanto más concreta ya que, hasta ahora, ha sido sólo una *idea sonora* (suerte de *proto-sonoridad vocal* para la interpretación de la obra). Claro está, a esta *idea sonora* la acompaña un conjunto de reflexiones de índole teórico que de alguna manera la enmarcan desde la ejecución vocal que concierne al coro en la obra de Estévez.

Lo central versa entonces en un ejercicio interpretativo desde mi condición de cantante, acercándome a los elementos que pudiesen contribuir a potenciar las sonoridades presentes en el texto (el poema de Alberto Arvelo Torrealba) y que encuentran, desde el manejo tímbrico (*perfiles tímbricos*) de las voces del coro, una opción posible, viable – considero - como propuesta estética, de construir una eventual *narrativa sonora* desarrollada por el coro bajo su condición de personaje central de la obra, capaz no solamente de *contar-cantando* la leyenda, sino de asumir la representación de la misma desde *hacer vocal y como posible concepción sonora*.

Estimo necesario aclarar, que el presente documento no pretende ser una crítica a lo que han sido las interpretaciones de esta obra insigne del repertorio venezolano, puesto que no tomo como referente ninguna versión en específico (tanto las formalmente editadas -audio-, como las que se encuentran disponibles en la red) para hacer alguna comparación; tampoco persigo un análisis de la partitura en el sentido estricto, muy por el contrario, creo que es mi propia versión, como *idea sonora*, que posiblemente se llegue a materializar en algún momento.

Para Michel Chion, al sonido –de la música y en particular, de la voz– se le atribuyen en los mitos unos poderes específicos. En primer lugar, el poder generador (Chion, 1999: 171)². De allí que, bajo la premisa de un coro protagonista, como narrador de la leyenda (con la misma importancia vocal que tienen Florentino y El Diablo), está llamado este colectivo musical a la creación vocal, a la representación de la simbología en términos de sonoridad y timbre, que contiene el mítico encuentro entre los dos personajes y que sirve de marco al contrapunteo cuya sobresaliente valentía, a juicio de Ángel Eduardo Acevedo,³ sigue consistiendo:

¹ Alberto Arvelo Torrealba, *Antología Poética*, Fundación Editorial El Perro y la Rana, Caracas, 2007, p.96.

² Michel Chion, *El Sonido. Música, Cine, Literatura*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 171.

³ Prólogo a la *Antología Poética* de Alberto Arvelo Torrealba ya citada.



1) en la demostrada honda querencia regional, patria y telúrica que se expresa en "El reto"; 2) en el léxico, en su riqueza paremiológica, en su genuina obediencia lingüística nativa; 3) en su sencilla arquitectura, 4) y en que, por consecuencia, es acogido y hecho suyo como suyo de hecho, por los llaneros alfabetos o anal-fabetos del país, más allá del Meta (...)⁴

Este llamado a la creación vocal pasa indiscutiblemente por el aspecto tímbrico del coro, tanto en la totalidad (la confluencia de todas las voces) como en lo particular (el timbre específico de cada voz: soprano, contralto, tenor y bajo), el cual encuentra en la concreción de la palabra presente en el texto base, su núcleo fundamental, ya que la palabra encierra la sonoridad que le es propia (cualidad objetiva) y a su vez, en el sentido y significado que ella refiere, se delinea la cualidad tímbrica (subjetiva) generadora en fin último del *efecto vocal* como representación simbólica de la leyenda que se narra.

El texto contiene una profunda carga significativa y de sentidos que se prestan a configurar un patrón guía sobre los cuales concebir *perfiles tímbricos* para una interpretación vocal desde la perspectiva del *coro narrador* que encarna tales perfiles. De esta manera no sólo se toman en cuenta los elementos de la dinámica musical escritos en la partitura y aquellos sugeridos en un ensayo o puesta, sino el componente simbólico del relato a través de la sonoridad vocal.

Desde un punto de vista funcional, el coro actúa como intermediario involucrado en la acción, ya que sus cantos son importantes para la trama y, en ocasiones, explican el significado de los acontecimientos que preceden a la acción⁵. Si bien no es precisamente la condición funcional de un coro al estilo de la tragedia griega, la participación fundamental en la narrativa de la *Cantata Criolla*, es la de un narrador a través del cual transitan diversas *entidades* o *personificaciones* que se harán evidentes por medio de una configuración tímbrica de las voces del coro, lo cual implica una ejecución técnica de carácter efectista, consciente de la flexibilidad y capacidad de trabajo sobre el material vocal.

Centremos pues la atención en algunos momentos concretos del texto que equivalen a las intervenciones del coro, las cuales comienzan luego de una introducción orquestal en la que brillantemente el maestro Estévez contextualiza la trama: *el bien y el mal* (piccolo, flauta vs gran cassa); *Florentino y El Diablo* (trompeta y corno); *el caballo* (bloque de madera) entre otros detalles, lo que me lleva a extender dicha contextualización hacia lo vocal, surgiendo así la interrogante: ¿A quién pertenece la voz del primer texto? ¿A quién personifica el coro cuando exclama "El coplero Florentino/ por el ancho terraplén/ camino del Desamparo/desanda a golpe de seis"?⁶

Digo entonces: ¿será la voz de Destino o la voz de la Sabana que invitan a transitar los rumbos del Coplero? La voz del coro, en cualquier caso estaría asumiendo lo que Chion denomina *el sonido acusmático*, es decir, que se oye sin ver su fuente. Este sonido no domesticado y no anclado en un lugar que lo cerque y lo encierre, es mágico o inquietante (...) simboliza al doble no corporal del cuerpo⁷. Por tanto, un *perfil tímbrico* para este primer pasaje (en la voz de la contralto) podría referir a una ubicación del sonido en la parte posterior del tracto vocal, con una salida menos bostezada, buscando aspirar el sonido y con un molde de salida más horizontal, que contraiga un poco la resonancia franca del registro de pecho. A este primer texto le responde todo el coro en donde considero se abandona la condición acusmática para pasar a una nueva personificación que bien podría ser la de *un baquiano conocedor de la leyenda o la voz interior del Coplero*.

Caso similar sería al momento de retomar el tema (musicalmente hablando) donde esta condición acusmática del sonido acompañaría bajo el mismo *perfil tímbrico* el verso "El coplero solitario/ vive su grave altivez/ de ir camino el erial/ como quien

⁴ Arvelo Torrealba, op. cit. pp. 16-17.

⁵ Luis Pérez Sánchez, "El coro en la tragedia griega clásica: Edipo Rey de Sófocles", en *El Canto de la Musa. Revista Digital de Humanidades*, febrero de 2010, p. 6. Disponible en http://www.elcantodelamusa.com/docs/2010/febrero/doc5_sofocles.pdf [Fecha de consulta 20 de Marzo, 2016].

⁶ Antonio Estévez, *Cantata Criolla. Florentino, el que cantó con el Diablo*, Ediciones del Congreso de la República, Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales "Vicente Emilio Sojo", Caracas, 1987, cc. 29-38.

⁷ Chion, op. cit. p. 173. *Cursivas nuestras*.

pisa vergel.”⁸ Al que le sigue una pequeña frase “En el caño de Las Ánimas”⁹, que asemeja la primera aparición de esa *entidad espiritual* de características mágico-religiosa de base católica que conviven en el imaginario popular venezolano.

Aquí, nuevamente el coro encarnaría un nuevo *perfil tímbrico* para representar la voz de tales entidades que se encuentran “en el más allá.” Un sonido muy “filado”, lánguido, libre de *vibrato*, con cierta sensación a un *quejido o lamento*. El coro es un colectivo que mimetiza¹⁰ y a su vez:

El sonido puede ser también signo o presagio, benéfico o a veces de mal augurio, cuando al adoptar la forma de un grito de pájaro o de un choque que sobreviene en alguna parte, surge, desgarrar o araña el tiempo, puntúa un pensamiento que hemos tenido o se encuentra con un acontecimiento. El sonido es el lenguaje de la naturaleza y se debe interpretar.¹¹

Un fragmento característico que refiere a las sonoridades de la naturaleza presentes en la obra (*paisaje sonoro*¹² de la *llanura venezolana*) es el que reza: “Las chicharras atolondran/ el cenizo anochecer”¹³, donde en términos tímbricos poco se evidencia ese rasgo *mimético* de la narrativa del coro en las diferentes interpretaciones que puede escucharse. Acá la estridencia, “lo descolocado” del sonido con respecto al tracto vocal y lo distintivo de los timbres de cada voz deben conjugarse para tal efecto. *¿Cómo suenan las chicharras?*

Lo mismo es aplicable a otros momentos como “Soplo de quema el suspiro”¹⁴; “Parece que pará el mundo/ la palma sin un vaivén”¹⁵; “Cuando con trote sombrío/ oye un jinete tras él.”¹⁶ Y más adelante dice: “Adentro suena el capacho/ afuera bate la lluvia”¹⁷; “Más allá coros errantes/ ventarrón de negra furia.”¹⁸

La sonoridad propia de la palabra, en tanto sentido y significado de lo que ella representa, hacen precisa la consideración de *perfiles tímbricos* con los cuales podrían identificarse desde la sonoridad vocal cada descripción de tal *paisaje sonoro*¹⁹ implícito en el texto.

De esta manera, al trazar líneas sobre una idea de sonoridad vocal en torno a la *Cantata Criolla* de Antonio Estévez como visión interpretativa desde la palabra, el timbre y el sonido en su condición de material vocal, quedan abiertas múltiples aristas por abordar a lo largo de todo el texto de esta obra (tan sólo se hicieron notar algunos pasajes que se consideraron más fáciles de usar como ejemplo para la explicación). De igual modo, por razones de extensión del escrito, no se abordó la correlación de estos posibles *perfiles tímbricos* con la música escrita, de donde seguramente más elementos interpretativos esperan para ser incorporarlos a esta propuesta vocal y por supuesto, sin dejar de lado el abordaje desde lo técnico en la ejecución, lo que podría implicar a futuro la sistematización del trabajo vocal, didáctico y técnico de construcción de todos los *perfiles tímbricos* en un eventual montaje. Bien ya lo dice lo dice Florentino: “Quien mejor contrapuntea/ hace sus tratos de día/ y trabaja por tarea/ ¡Cójame ese trompo en la uña/ a ver si tataratea!”²⁰

⁸ Estévez, op. cit., cc. 110-119.

⁹ Ibidem, cc. 119-120.

¹⁰ Pérez Sánchez, op. cit., p. 5.

¹¹ Chion, op. cit., p. 173.

¹² La noción de *paisaje sonoro (soundscape)* que se señala aquí pertenece a Murray Schafer, *Hacia una educación sonora*, Dirección General de Publicaciones, CONACULTA, México, 2006, p. 12, definida por el autor canadiense como “el entorno acústico, al campo sonoro total, cualquiera que sea el lugar donde nos encontremos.”

¹³ Estévez, op. cit., cc. 97-100.

¹⁴ Ibidem, cc. 145-148.

¹⁵ Ibidem, cc. 101 con anacrusa – 102)

¹⁶ Ibidem, cc. 153-156.

¹⁷ Ibidem, cc. 58 con anacrusa -62 / Parte II. “La porfía”.

¹⁸ Ibidem, cc. 71-74 //I. “La porfía”.

¹⁹ Los paisajes sonoros del mundo son increíblemente variables y difieren con la hora del día y la estación, el lugar, la cultura. V. Schafer, op. cit., p. 12.

¹⁸ Arvelo Torrealba, op. cit, p. 152. Aquí cito *Florentino y El Diablo. Versión de 1950*.

UNA FLOR EN LA VIDA DE ANTONIO ESTÉVEZ

SERGIO RAFAEL FIGALLO CALZADILLA



Flor Roffé de Estévez nació en el año 1921, en Caracas, en un hogar judío, siendo la mayor de cuatro hermanos junto a Violeta, José y Alfredo. Fueron sus padres León Roffé y Mercedes Benarroch. Sus estudios musicales los inició en el Colegio “San José de Tarbes”, en la misma ciudad, los cuales continuó, particularmente el piano, con la profesora Aida Van Stein. En el año 1938 ingresa, por medio de audición con el maestro Vicente Emilio Sojo, en la Escuela Superior de Música “José Ángel Lamas”, cursando con los profesores Moisés Moleiro, Antonio Estévez, Eduardo y Juan Bautista Plaza.

En el año 1942 contrae nupcias con el maestro Antonio Estévez, de cuya unión más tarde nacerá una hija: María Victoria. En el año 1945 viajan a la ciudad de Nueva York, en los Estados Unidos, en compañía de la profesora Adda Elena de Sauce, iniciando así un periplo en su formación pedagógica-musical en el Teachers College Columbia University y en la Juilliard School.

Es entonces cuando se acerca a la teoría de la enseñanza musical avanzada por Émile Jaques-Dalcroze y su principio de la euritmia, alcanzando el diploma *Elementary Certificate for Teaching Music School* (1948), el cual complementó posteriormente en la ciudad de Londres, Inglaterra, con el *Full Certificate for Teaching Music School* (1971).

En el año 1948, a su regreso al país, asume el cargo de profesora de música en la Escuela Normal Gran Colombia y en la Escuela Preparatoria de Música.

Tres son los hitos que pueden ser entendidos como sus grandes aportes en el campo de la educación musical; a saber:

1. Revisión y elaboración de los programas de música para los niveles preescolar y primaria
2. Diseño del programa para la capacitación del docente normalista en el área de música
3. Diseño del programa de la Escuela Experimental de Pedagogía Musical

Sus dos primeras propuestas se inician en el año 1958, cuando se crea en el Ministerio de Educación una comisión para la Educación Musical integrada entre otros por Vicente Emilio Sojo, José Antonio Calcaño, Luis Felipe Ramón y Rivera, Juan Bautista Plaza y Antonio Lauro, que se encargaría de revisar los programas de música existentes, los cuales databan del año 1940 y fijar nuevos criterios con base en una adecuación en todos los grados.

De igual manera, se elaboró el programa de educación musical para las Escuelas Normales con el fin de capacitar a los docentes, recurso humano fundamental con el que contaba el Ministerio de Educación. El mismo estaba distribuido como cátedra durante los cuatro años de estudio de la carrera.

La tercera fue en el año 1972, al crear la Escuela Experimental de Pedagogía Musical, auspiciada por el Departamento de Música del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, Inciba, la cual comenzó bajo su dirección y en la que se mantuvo hasta el año 1987, cuando cambia su denominación por Centro de Pedagogía Musical.

Estos puntos de inflexión pretendieron dar organicidad a una didáctica de la música con una debida prosecución y capacitación del personal académico que se encargaría de su atención.

El proceso de creación artística en Flor Roffé no puede desvincularse de las nociones que avanzó en la conformación de su propuesta pedagógica. A continuación se citan las obras del repertorio musical y los textos escritos que concibió:

- Ciclo de canciones para coro y piano, 1960
- 22 canciones infantiles venezolanas, 1976
- 10 canciones venezolanas a cuatro manos, 1978
- 15 canciones venezolanas aún más fáciles, 1978

Otros escritos:

- Una cebolla en la olla, 1978
- Vicente Emilio Sojo y sus gatos, 1988
- El cumpleaños de la gallinita, 1992
- El niño y la música, 1995

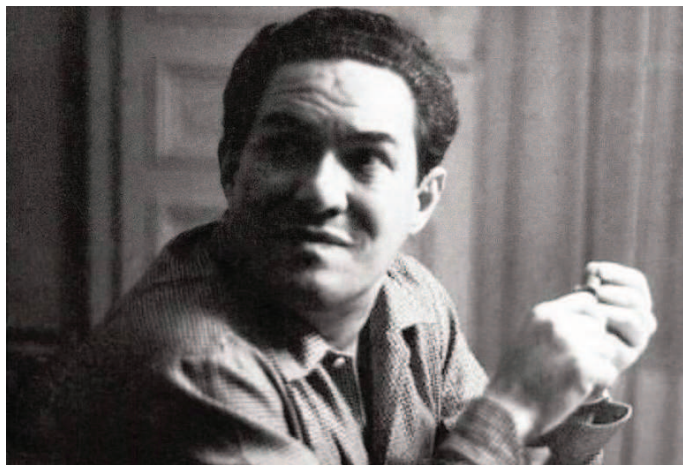
Flor Roffé de Estévez falleció en el año 2004. Dedicó su vida a la educación musical y, en buena medida, fue el canto que mostró el camino. Amó, intensamente, su labor.

Referencias:

D'Santiago, Leonidas (2012). http://www.musica.coord.usb.ve/svmc/f_roffe.html [Consulta: 2016, Febrero 06]
Figallo C., Sergio R. (1988). Un estudio sobre la pedagogía musical a través de la obra de la profesora Flor Roffé de Estévez. Periodo 1948-1987. Trabajo de Grado, Universidad Central de Venezuela, Escuela de Artes. Caracas.

La obra de Antonio Estévez se expone en la UCV

Del 4 al 24 de mayo, la Universidad Central de Venezuela rinde homenaje al compositor Antonio Estévez con una exposición bibliográfica, en el marco de su centenario.



La obra de Antonio Estévez se expone en la UCV

EXPOSICIÓN BIBLIOGRÁFICA: “Antonio Estévez (1916-1988): un acercamiento a la música de tradición escrita, a través de su obra más emblemática en el año de su Centenario, 1916-2016”. (Del 4 al 24 de mayo de 2016, en el Hall de la Biblioteca Central).

La presente exposición bibliográfica se basa en una selección de 25 títulos que forman parte de la colección del CEDIAM-UCV, cuyo hilo discursivo tiene como motivo celebrar los cien años de nacimiento del compositor venezolano Antonio Estévez (1916-1988); pues ya anteriormente ha sido recordado en la UCV, tras haber sido nombrado “Profesor honorario” de la Facultad de Humanidades y Educación, y ser fundador del Orfeón Universitario en 1943, año en que inicia sus actividades la Organización de Bienestar Estudiantil (OBE).

En primer lugar -desde el recinto que ofrece la Biblioteca Central de la UCV- destaca en el Centro de Documentación e Investigaciones Acústico-Musicales (CEDIAM), la obra musical manuscrita o impresa del maestro Antonio Estévez, la

cual está disponible en los fondos de manuscritos e impresos que integran la colección: así, en un orden cronológico, el pasodoble “Nobleza” —un manuscrito para banda anotado por el maestro compositor Pedro Elías Gutiérrez- fue archivado, pues forma parte de la literatura de uso y propiedad del maestro Gutiérrez cuando permaneció al frente de la Banda Marcial Caracas, y puede decirse que esta obra data de los años juveniles de Antonio Estévez.

Luego se exhibe el “Jazminero estrellado” con poesía de Jacinto Fombona Pachano —una partitura para canto y piano- la cual es una obra que identifica el inicio de A. Estévez en su carrera compositiva, y es uno de sus primeros frutos como estudiante de la cátedra de composición bajo la guía del maestro Vicente Emilio Sojo.

Mencionaremos también —entre éstos títulos- la “Música para la Canción de la Juventud Venezolana” con letra de José Tadeo Arreaza Calatrava —otra partitura para canto y piano- y destacaremos que con esta obra, su compositor obtuvo un Premio por el Ministerio de Educación, motivo por el cual se publicó.

De significación especial en el medio universitario, por su permanente interpretación en actos académicos, resulta el “Gaudeamus Igitur” o himno en honor a los graduandos, del cual el maestro A. Estévez realizó la versión que por tradición el Orfeón Universitario ha venido interpretando desde su fundación en el año 1943.

Así también se consignan más títulos contenidos en el álbum de Obras Corales —en dos ediciones realizadas por FUNVES- que reúne el legado a la música coral y “madrigalista” del cual el compositor formó parte.

En cuanto al formato orquestal, exhibiremos su “Concierto para orquesta” en cuanto una obra inspirada y dedicada a memoria de José Ángel Lamas, y justo es hacer referen-

cia aquí de que el compositor entra en contacto –mientras compone la obra- y en calidad de “copista musical” en el rescate de la música colonial venezolana (bajo la sabia guía del maestro Juan Bautista Plaza) y con esta obra sinfónica a la cual aludimos, se le otorga el Premio Nacional de Música (en los años 1949 y 1950).

Sin embargo, aquí vale hacer mención a un escrito del propio A. Estévez intitulado “Los intelectuales y su compromiso” ya que resulta ilustrador sobre la concepción que tenía su autor sobre el papel de los intelectuales (trátese de compositores, artistas y compositores) en la sociedad contemporánea.

En el mismo sentido, haremos –en la presente exposición- una referencia sobre su labor investigativa respecto a la música con que tradicionalmente se expresa el pueblo venezolano.

La misma aparece en una monografía publicada por Juan Liscano sobre “Las danzas del folclore de Venezuela: El Baile de las Turas” (En: Acta Venezolana, tomo III, N° 1-4, 1947y 1948) y se aprecia al final del folleto -de esta forma- una “transcripción musical del profesor Antonio Estévez” cuyo título es la Música del Baile de “Las Turas”.

Para efectos de nuestra exposición, aquí también incluiremos un álbum para piano, las “17 piezas infantiles”, ya que dichas obras pianísticas son el resultado de su propia experiencia –y con el lenguaje que lo caracteriza en el Nacionalismo musical-, respecto a la música de tradición oral venezolana.

Pero el tema central con el cual siempre se ha de recordar la obra de Antonio Estévez –como objeto de pública reflexión para la presente exposición- es el caso de su “Cantata Criolla. Florentino, el que cantó con el Diablo” con poesía de Alberto Arvelo Torrealba, cuyo estreno fue en el Teatro Municipal fue el 25 de julio de 1954. Florentino da cabida a una mezcla misteriosa donde resuena la copla errante y el simbolismo del llano venezolano. Alberto Arvelo Torrealba –con su poesía- creó el arquetipo del cantor vuelto mito y Antonio Estévez lo envuelve con su música y adquiere –con su “Cantata”- envidiables proporciones y rasgos indelebles de grandeza.

Para concluir el orden de la presente exposición, se presenta una selección biblio-hemerográfica que de Antonio Estévez han realizado algunos especialistas en cuanto a la

vida y obra, éstos son: José Balza, Ocarina Castillo, Gustavo Arnstein, José Peñín, Walter Guido, Eduardo Kusnir, Miguel Castillo Didier, Hugo López Chirico, Abigail Romero, Daniel Atilano, Adina Izarra, Jairo Arango, Ana María Hernández y Einar Goyo Ponte.

Cabe resaltar los esfuerzos artísticos de algunas personalidades e instituciones que en la contemporaneidad han continuado difundiendo y valorando la obra de A. Estévez: Raúl Delgado Estévez, Raúl Aquiles Delgado, Miguel Delgado Estévez, William Alvarado, Idwer Álvarez, Iván García, Clara Rodríguez, Juan Francisco Sans, Raúl López, Isabel Palacios, Felipe Izcaray, Alfredo Rugeles, Paul Desenne, Juan Carlos Núñez, la Orquesta Simón Bolívar, la Schola Cantorum, la Orquesta Sinfónica Venezuela, la Cátedra Latinoamericana de composición “Antonio Estévez”, la Orquesta “Antonio Estévez” de Calabozo y el Orfeón Universitario.

ESTÉVEZ, SINATRA Y PUCCINI.
Al musicólogo y pianista Juan Francisco Sans.
Dedico.
GORQUIN CAMACARO

Antonio Estévez

Maestro que giras la luna con acordeones de oro
Que diriges el silencio hasta el infinito
La música explota de alegría a tu andar
La cantata mezcla acordes de genialidad.
Una flor emergió de tu inspiración bucólica
El clasicismo se torna criollo con tu vara mágica.
Sinfonía que Arvelo cristalizó en palabras.
Donde el bien crucificó al mal.
Y el diablo bailó la danza de florentino.

MY WAY

Caminos de incertidumbres.
Esperanzas mágicas que pujan el final
La identidad perdida en busca de la verdad
Al final del cielo
Existen unicornios deformes antivirginales.
Virulentos...inmortales.
El viaje esconde
Resacas interminables
La ternura vibró altos decibeles
Cuando el camino tosco
Soltó el aliento frío del desenlace de la fantasía.
My way. Mil maneras de concebir la vida
O de alcanzar el cenit de lo perdido
De la que acaba de pasar
"Los vivos del ayer
los muertos del futuro."
My way
Espejismos que cristalizan de vez en cuando.
Y fenecen con el despertar.
La tierra un faro con espejos de muerte.
Con la seguridad absoluta
Del final. O del nacer

NESSUN DORMA.

Mi beso romperá el silencio
que te hace mía.
Puccini.

Nessun Dorma.que nadie duerma.
Ni las estrellas ni el sol.
Ni tú, ni siquiera los sueños.
Ellos aún esperan por nosotros.

Los amores inconclusos son eternos.
¡Que nadie duerma!
Faltan ciclos cromáticos
Girando en un solo punto
Y la órbita terrestre anotando
las resacas que deja tu olvido.
Que también es inconcluso.

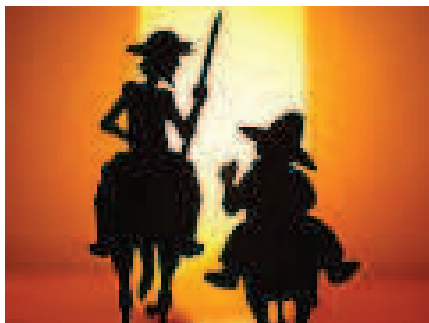
100 CUENTOS-JOYAS de grandes autores, al alcance de un click

1. A la deriva – Horacio Quiroga
2. Aceite de perro – Ambrose Bierce
3. Algunas peculiaridades de los ojos – Philip K. Dick
4. Ante la ley – Franz Kafka
5. Bartleby el escribiente – Herman Melville
6. Bola de sebo – Guy de Maupassant
7. Casa tomada – Julio Cortázar
8. Cómo se salvó Wang Fo – Marguerite Yourcenar
9. Continuidad de los parques – Julio Cortázar
10. Corazones solitarios – Rubem Fonseca
11. Dejar a Matilde – Alberto Moravia
12. Diles que no me maten – Juan Rulfo
13. El ahogado más hermoso del mundo – Gabriel García Márquez
14. El Aleph – Jorge Luis Borges
15. El almohadón de plumas – Horacio Quiroga
16. El artista del trapecio – Franz Kafka
17. El banquete – Julio Ramón Ribeyro
18. El barril amontillado – Edgar Allan Poe
19. El capote – Nikolai Gogol
20. El color que cayó del espacio – H.P. Lovecraft
21. El corazón delator – Edgar Allan Poe
22. El cuentista – Saki
23. El cumpleaños de la infanta – Oscar Wilde
24. El destino de un hombre – Mijail Sholójov
25. El día no restituido – Giovanni Papini
26. El diamante tan grande como el Ritz – Francis Scott Fitzgerald
27. El episodio de Kugelmass – Woody Allen
28. El escarabajo de oro – Edgar Allan Poe
29. El extraño caso de Benjamin Button – Francis Scott Fitzgerald
30. El fantasma de Canterville – Oscar Wilde
31. El gato negro – Edgar Allan Poe
32. El gigante egoísta – Oscar Wilde
33. El golpe de gracia – Ambrose Bierce
34. El guardagujas – Juan José Arreola
35. El horla – Guy de Maupassant
36. El inmortal – Jorge Luis Borges
37. El jorobadito – Roberto Arlt
38. El nadador – John Cheever
39. El perseguidor – Julio Cortázar
40. El pirata de la costa – Francis Scott Fitzgerald

41. El pozo y el péndulo – Edgar Allan Poe
42. El príncipe feliz – Oscar Wilde
43. El rastro de tu sangre en la nieve – Gabriel García Márquez
44. El regalo de los reyes magos – O. Henry
45. El ruido del trueno – Ray Bradbury
46. El traje nuevo del emperador – Hans Christian Andersen
47. En el bosque – Ryonuosuke Akutakawa
48. En memoria de Paulina – Adolfo Bioy Casares
49. Encender una hoguera – Jack London
50. Enoch Soames – Max Beerbohm
51. Esa mujer – Rodolfo Walsh
52. Exilio – Edmond Hamilton
53. Funes el memorioso – Jorge Luis Borges
54. Harrison Bergeron – Kurt Vonnegut
55. La caída de la casa de Usher – Edgar Allan Poe
56. La capa – Dino Buzzati
57. La casa inundada – Felisberto Hernández
58. La colonia penitenciaria – Franz Kafka
59. La condena – Franz Kafka
60. La dama del perrito – Anton Chejov
61. La gallina degollada – Horacio Quiroga
62. La ley del talión – Yasutaka Tsutsui
63. La llamada de Cthulhu – H.P. Lovecraft
64. La lluvia de fuego – Leopoldo Lugones
65. La lotería – Shirley Jackson
66. La metamorfosis – Franz Kafka
67. La noche boca arriba – Julio Cortázar
68. La pata de mono – W.W. Jacobs
69. La perla – Yukio Mishima
70. La primera nevada – Julio Ramón Ribeyro
71. La tempestad de nieve – Alexander Puchkin
72. La tristeza – Anton Chejov
73. La última pregunta – Isaac Asimov
74. Las babas del diablo – Julio Cortázar
75. Las nieves del Kilimajaro – Ernest Hemingway
76. Las ruinas circulares – Jorge Luis Borges
77. Los asesinatos de la Rue Morgue – Edgar Allan Poe
78. Los asesinos – Ernest Hemingway
79. Los muertos – James Joyce
80. Los nueve billones de nombre de dios – Arthur C. Clarke
81. Macario – Juan Rulfo
82. Margarita o el poder de Farmacopea – Adolfo Bioy Casares
83. Markheim – Robert Louis Stevenson
84. Mecánica popular – Raymond Carver
85. Misa de gallo – J.M. Machado de Assis
86. Mr. Taylor – Augusto Monterroso
87. No hay camino al paraíso – Charles Bukowski
88. No oyes ladrar los perros – Juan Rulfo
89. Parábola del trueque – Juan José Arreola
90. Paseo nocturno – Rubem Fonseca
91. Regreso a Babilonia – Francis Scott Fitzgerald
92. Solo vine a hablar por teléfono – Gabriel García Márquez
93. Sobre encontrarse a la chica 100% perfecta una bella mañana de abril – Haruki Murakami
94. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius – Jorge Luis Borges
95. Tobermory – Saki
96. Un día perfecto para el pez plátano – J.D. Salinger
97. Un marido sin vocación – Enrique Jardiel Poncela
98. Una rosa para Emilia – William Faulkner
99. Vecinos – Raymond Carver
100. Vendrán lluvias suaves – Ray Bradbury

Don Quijote, personaje de la literatura argentina

DELFIN LEOCADIO GARASA*



Un cuento de Manuel Mujica Lainez, incluido en *Misteriosa Buenos Aires* (1951), titulado «El Libro», refiere el arribo en 1605 a la Villa de la Santísima Trinidad de un barco en cuya bodega venía escondido un contrabando de telas, ornamentos y armas, inventariado por un pulpero con ayuda de un joven escribiente. De pronto apareció un objeto inesperado: un libro de amarillenta cubierta de pergamino, editado ese mismo año, un libro de burlas a juicio de un dominico que andaba por allí compartiendo una partida de naipes. La dedicatoria al duque de Béjar lo disuadió de llevarlo al delegado del Santo Oficio, pues había que desconfiar de la letra impresa, tras la que solía acechar el Maligno. Al cabo de un rato, todos se retiraron y el escribiente pudo echar una ojeada

al libro abandonado en un rincón. Sin duda —pensó— se trata de un libro de caballerías, pero también de burlas, pues se mencionaban ejércitos de carneros, venteros socarrones y manteada de escuderos. Lo mejor era salir de dudas leyéndolo. Nunca pensó que lo atraparía tanto su lectura que olvidaría su cita nocturna con la pizpireta hija del pulpero. Ésta, cansada de esperar, fue a buscarlo y le reprochó su descortesía. Y no conforme con eso se apoderó del libro causante del olvido de su galán y destrozó sus páginas enroscando algunas despechadamente en su pelo.

Es sabido que las disposiciones reales prohibían expresamente la entrada en Tierra Firme de libros de ficción, no fuera que sembraran en las mentes de los indios y sus conquistadores malos ejemplos o ideas peligrosas. En el *Libro primero de las Provisiones, Cédulas, Capítulos de ordenanzas...* tocantes al buen gobierno de las Indias (1596) se lee que

de llevarse a esas partes libros de romance de materias profanas y fábulas, así como los libros de *Amadís* y otros desta calidad, de mentirosas historias, se siguen muchos inconvenientes; porque los indios que supiesen leer, dándose a ellos, dexarán los libros de sancta y buena doctrina y, leyendo los de mentirosas historias, deprenderán en ellos malas costumbres y vicios...

En cuanto a los españoles, bastante los trastornaba el Nuevo Mundo con tanta cosa insólita para que esas fruslerías profanas vinieran a echar leña al fuego. Y sin embargo, según ha señalado F. Rodríguez Marín, muchos ejemplares de *Don Quijote* trasgredieron tan prudente disposición y a fines de 1605 había en América más de mil quinientos ejemplares de *El ingenioso Hidalgo*.

Explícate así que en el pueblo de Pausa en el Perú, en 1607, en las festividades en honor del nuevo virrey, marqués de Montesclaros, en un desfile de máscaras y carros alegóricos, apareciese de pronto

por la playa el Caballero de la Triste Figura don Quijote de la Mancha, tan al natural y propio de como lo pintan en su libro, que dio grandísimo gusto verle. Venía caballero en un caballo flaco muy parecido a su Rocinante... acompañábale su leal escudero Sancho Panza, graciosamente vestido, caballero en su asno albardado y el yelmo de Mambrino...

* En WAA, *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense.

Más detalles sobre estos festejos pueden verse en F. Rodríguez Marín, El «Quijote» y *Don Quijote en América*, Madrid (1911). Había sido tan grande el estímulo de la novela sobre lectores y oyentes que sus personajes habían saltado de sus páginas a las calles, cosa que estaba sucediendo por ese entonces en Europa. Las criaturas cervantinas realizaban así un destino que había sido negado a su autor, que en 1590, viéndose pobre y desvalido, había pedido pasar a América. En su solicitud dirigida al rey, Cervantes puntualizaba su hoja de servicios, en la Batalla Naval (Lepanto), el arcabuzazo en la mano, el cautiverio, las hermanas solteras sin dote, su empleo como acopiador de la Invencible. Con estos antecedentes «pide y suplica humildemente sea servido de hacerle merced de un oficio en las Indias». Incluso menciona que sabe que «al presente están vacos en Nueva Granada, Cartagena, Guatemala y la ciudad de La Paz», no lejos de donde desfilarían sus personajes. Pero el dictamen del Consejo de Indias fue adverso: «Busque por aquí en que se le haga merced» —escribió un funcionario en junio de 1590. Cervantes nunca pudo sospechar que dos criaturas suyas todavía inexistentes, quizá esbozadas en su redacción oscura, lo representarían tan airoosamente en estas tierras tan remotas adonde se le impedía probar mejor suerte.

Deberán pasar siglos para nos reencontremos con don Quijote en el territorio que llevaría el nombre de lo que en tiempos de Cervantes era apenas un adjetivo culterano. A fines del siglo XIX el hidalgo asume la extravagante figura de un sarcástico utopista, forjador de un imperio en una zona desértica del continente. Tal reaparición tiene lugar en la obra alegórico-satírica de Juan Bautista Alberdi, *Peregrinación de Luz del Día y Aventuras de la Verdad* en el Nuevo Mundo, escrita por el publicista tucumano en su exilio de Londres. En ella destila acerbos juicios sobre la nación Argentina de 1870, en la que veía desvirtuados y escarnecidos los ideales redentores alguna vez proclamados por su generación. Por ese entonces habían surgido escisiones en el antiguo frente de lucha contra la tiranía rosista, frente que veinte años atrás parecía consolidado en sus miras y rechazos. Se habían producido colisiones en la lucha por el poder, antagonismos suscitados por la ambición, coincidencias que tiempo atrás hubieran sido inimaginables (como el encuentro en Inglaterra y el posterior epistolario entre Alberdi y Rosas), de resultas de lo cual la misantropía se había apoderado del antiguo músico de la Asociación de Mayo de 1837. El entonces Figarillo, satírico de las costumbres, sobrevivirá, más incisivo e iconoclasta, tras el constitucionalista de las *Bases* y el antibelicista de *El crimen de la guerra*.

La alegoría de esta sátira es escueta en su esbozo y no siempre coherente en su desarrollo. La Verdad, hastiada y defraudada de Europa, decide viajar a América. Llega al Río de la Plata en 1871 y allí encuentra, disimulados con engaños y disfraces, a varios tipos literarios europeos: Tartufo, don Basilio, Gil Blas, Fígaro —alusiones transparentes a personajes coetáneos— que simbolizaban antiguas corruptelas: la hipocresía, la difamación, el oportunismo, etc. Su presencia es gravitante en el ámbito nacional, aunque para ello hayan debido modificar sus apariencias. Así Tartufo ya no se finge devoto, sino prefiere adoptar el papel de educador liberal. Don Basilio no es el inofensivo calumniador de los salones como en Beaumarchais y Rossini, sino utiliza el libro y la prensa como armas destructoras, etc. Demás está decir que la pobre Luz del Día pasa del asombro a la indignación y vive amargas experiencias que la llevan a la cárcel, donde tiene por compañeras a la Justicia y a la Libertad, pues tal es el destino que aguarda a quienes disienten de los valores establecidos en la nueva sociedad.

Entre los personajes literarios que desfilan por estas acres páginas de Alberdi tenemos a don Quijote. Es aludido por Gil Blas como perteneciente a «una casta de locos», que persiguen quimeras y no temen los golpes o el martirio con tal de alcanzar notoriedad. Hacen punto de honra el mofarse de la gente respetable y alardean de virtudes abstractas como el desinterés y el patriotismo. Desprecian el boato y el éxito, sin pensar en el riesgo que corren de caer bajo la maledicencia de don Basilio o las argucias de Tartufo o Gil Blas. No obstante, Luz del Día quiere tener noticias de él y de otros personajes españoles en América (Pelayo, el Cid), genuinamente españoles y no provenientes de rebuscadas adaptaciones de Beaumarchais o de Lesage. Le pregunta por ellos a Tartufo y éste responde que si bien son los más antiguos, están irreconocibles por «el influjo del régimen de América». ¿Qué papel les cabe en las nuevas tierras dominadas por el comercio y el capitalismo extranjero a estos héroes luchadores contra el infiel? Todavía en tiempos de la Independencia su acción contaba, pero luego debieron disimularse en las ciudades con el hábito de la poltronería y la flojedad o salir al descampado donde son vistos como caudillos excéntricos o fanáticos, al borde de la barbarie, repudiados por los más y sólo adorados por algunos ilusos.

Por fin, un español equívoco, Fígaro, le explica a la perpleja Luz del Día que la libertad en América es sólo un don engañoso, no accesible al pueblo a merced de los pillos y los locos. Entre éstos se halla don Quijote que, peor que en la novela de su nacimiento, todo lo confunde, no sólo los molinos con gigantes y los odres con dragones, sino otra vez los carneros con hombres, la letra impresa con realidad viva, decretos de redacción confusa con disposiciones naturales. Otra vez los libros le han secado el cerebro, pero no ya aquellos que exaltaban las hazañas de Lancelot o Tirante, sino otros igualmente fabulosos, que su locura toma por fidedignos. Uno de esos libros es el *Origen de las especies de Darwin*, que le ha hecho creer como en artículo de fe en la selección natural y la perfectibilidad infinita de los seres. Nuestro caballero poseía una estancia en la Patagonia, «cerca de la colonia inglesa de las Falkland», poblada por unos miles de carneros, cuya creciente adaptabilidad podrá convertirlos en hombres cabales. ¿No había sido por allí mismo, en la Patagonia, donde Darwin había concebido su teoría? Ahora él mostraría al mundo que en su república de carneros se materializaba una Utopía ideal. Para ello contaba con la ayuda de un mayordomo gallego, diligente y algo codicioso, que respondía al nombre de Sancho, aunque físicamente se diferenciaba del escudero cervantino, como también se diferencia don Quijote.

El nuevo estado de *Quijotania* no vive de su tradición, no añora una remota Edad de Oro, sino mira hacia un futuro segregado de su historia, no afianzado en su índole sino en imposiciones financieras oriundas de otras tierras de tradición e historia diferentes. Situada en el extremo austral, debe regirse por una Carta Magna del Norte, administrada por un congreso carneril que algún día tendrá voz propia y decisión, pero por el momento sólo profiere un complaciente balido aprobatorio. El mayordomo duda de que tal estado ovino prospere, pero don Quijote es un empecinado:

¡Candoroso! —responde a sus reparos. ¡Tú crees que los otros estados se componen de otra cosa que de animales! Aunque simulen lo contrario, los ciudadanos no son sino dóciles carneros. Poca distancia hay de sus méeee a losyees de los sajones.

Quijotania tiene sus academias, sus códigos, sus leyes y derechos, aunque predominen las prohibiciones sobre las atribuciones y las reglamentaciones anulen las prerrogativas. Don Quijote cree que basta ordenar jurídicamente la transformación para que los carneros se conviertan en hombres. Hay inconvenientes con el cuatreroismo, de que interprete el balido como deseo de cambio y se apodere de la Patagonia. Finalmente, don Quijote fracasa y es destituido, proscribiéndose el libro causante de su locura. Sólo quedará al Hidalgo alejarse y renunciar a su proyecto, pues la Argentina nada tiene que ver con el mundo que aparece en la novela de Cervantes. Tampoco tiene mucho que ver la versión de Alberdi, si bien mantiene algunas puntas satíricas, pero su don Quijote es más un pretexto literario que una réplica fiel y original. Otras criaturas ficticias podrían haber protagonizado su utopía patagónica.

En 1884 apareció en Buenos Aires una revista satírica, titulada *Don Quijote*. Seminario de caricaturas de orientación política. Se ridiculizaba allí a personajes de la época y, sin color definido, todos los pretextos eran buenos para el despliegue de un ingenio de cuño netamente hispánico, impuesto por su director, Eduardo Sojo, y cultivado por sus adláteres Manuel Mayol y José María Cao. *Don Quijote*, junto con su colega *El Mosquito*, constituye un puntal del periodismo ilustrado en la Argentina. Su publicación se fue raleando y todavía duraba en vísperas de la crisis política y económica del 90, que desembocó en una serie de asonadas y revoluciones. Su director, Eduardo Sojo, fue además autor de una revista musical «bufo-política», *Don Quijote en Buenos Aires*, prohibida en territorio de la capital, por lo cual debió ser estrenada en el pueblo colindante San José de Flores (hoy integrante del sector urbano) en 1885. La pieza, escrita en verso, tiene interés histórico. En ella la Opinión Pública dialoga con los espectadores y luego aparece la pareja cervantina con sus atuendos tradicionales. Acaban de aterrizar en el Río de la Plata donde las cosas andan manga por hombro entre un gobierno inservible y una corte de parásitos a su sombra.

...y el estar aquí obedece / tan sólo a la nigromancia / del encantador Merlín, que en medio de una batalla / nos remontó hasta las nubes / sin lastimarnos en nada / y nos trujo por los aires / a las márgenes del Plata / a realizar altos fines / y portentosas hazañas... ¡Huérfanos y desvalidos, / doncellas, viudas, casadas, / llegad, que aquí está el famoso / don Quijote de la Mancha.

La misión de don Quijote será la de corregir los desafueros de que le da cumplida cuenta la Opinión. Luego aparece la Presidencia futura, cortejada por pretendientes nombrados en clave: el intendente don Palmerín, el Inglés, que busca hacer negocios leoninos, el Atorrante, que odia el trabajo, el Comisario, Brocha (se refiere a Dardo Rocha, fundador de La Plata), etc. El elegido será finalmente Pellegrilargo (Carlos Pellegrini), mientras la complacida Opinión confía «que alguna vez la verdad / resplandezca en todas partes». Y concluye con una proclama de esperanza, mientras suenan los acordes de un himno patriótico: «Poned en los estandartes: / “Orden, Patria y Libertad”. / Ni de abajo ni de arriba / sufráis el yugo tirano / ¡Viva el pueblo soberano / de la República!».

Volvemos a encontrar a don Quijote en el *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones (1909), poemario que se anticipó a muchos hallazgos metafóricos y lúdicos de las posteriores vanguardias. Allí se incluyen fragmentos en prosa y uno de ellos es el diálogo *Dos ilustres lunáticos*, en el que dos desconocidos se encuentran en el andén de una remota estación ferroviaria. Es noche de luna llena. Uno de los pasajeros que esperan es rubio y lampiño, de aspecto escandinavo, porte distinguido y gestos nerviosos, según puede verse en su andar y fumar sin tregua. El otro es alto, huesudo, algo desmañado en el vestir. La interrupción del servicio de trenes a causa de una huelga les brinda pretexto para iniciar una conversación, al principio algo forzada. El primero, cuya inicial es H., según puede verse en su equipaje, está fastidiado con los huelguistas. El segundo, cuyo nombre empieza en Q., en cambio, desea luchar en favor de la justicia, aunque el camino sea largo y arduo. No tarda en percibirse que H. es un aristócrata que desdeña las veleidades redentoristas de los humildes. Por lo contrario, Q. se subleva contra las iniquidades y corre a remediarlas. Un débil que sufre lo acongoja y jamás mira de qué lado está la Ley, pues a menudo es instrumento de la injusticia. Ve en H. un deshumanizado intelectualismo, mientras H. intuye en Q. a un anarquista, no demasiado peligroso, pero que exige cautela.

A medida que la conversación prosigue, Q. muestra su predilección por el riesgo, por el héroe que afronta solo una organización opresora. No importan los medios. La espada y la bomba pueden estar al servicio de las causas más nobles. No le preocupa el logro inmediato. Sus ideales se ciernen en el porvenir. No en vano es espiritualista, al revés de H. que se confiesa materialista, incrédulo de muchas quimeras, entre las que incluye el amor. Eso no le ha impedido hablar con fantasmas, que lo han confirmado en su hastío y en su misoginia. Q. no comparte tales sentimientos frente a la mujer, que es para él compensación de inclemencias, coronación de esfuerzos, remanso y hoguera. Si lo sabrá por experiencia, él que ha amado a un milagroso dechado de perfección, tan sensible, pura y discreta que nadie la ha visto, que cualquier contacto la profanaría. No es ésta la opinión de H. No siquiera la luna lo inspira y lo fastidian tantos epítetos que le han endilgado los poetastros. Q. entonces sale en defensa de la luna y de la mujer. Sólo le quedará batirse a duelo con ese insolente despotricador. Saca así su tarjeta y se la entrega a su adversario, que a su vez lo imita. Al leer su identidad respectiva, ambos se asombran: uno es nada menos que el príncipe Hamlet y el otro Alonso Quijano. Se miran de hito en hito, como no dando crédito a sus ojos, mientras comprueban mutuamente que han desaparecido, ausencia que el espectador no tardará en confirmar. En el andén vacío se advierte que este encuentro no ha transcurrido en el tiempo sino en la eternidad de sus apariencias intangibles. El hidalgo manchego, tocado por la vara mágica del gran poeta argentino, se ha convertido en evanescente entelequia, en engendro ilusorio surgido al sortilegio del resplandor lunar.

Don Quijote acompañó como presencia viva desde su infancia a Alberto Gerchunoff, el antiguo inmigrante judío que llegó a ser escritor de fuste, mentor de periodistas. Así lo reconoció en su cálido libro de 1938, *La jofaina maravillosa: agenda cervantina*. Recuerda allí la acción transfiguradora de este contacto, tanto lo sedujeron sus anhelos de justicia, sin importarle la ingratitud de Andresillo. Más tarde, hizo suya la imagen inalcanzable de Dulcinea. Poco a poco la pareja trashumante se tornó más y más corpórea y el hidalgo y su escudero se incorporaron al propio paisaje. Los vio como paladines en pugna contra la mediocridad, contra el hueco relumbrón, contra la prudencia pusilánime, contra el desdén fatuo de los satisfechos, contra los conservadores de lo caduco. Claro que don Quijote es un inadaptable, un anacrónico. ¿Cómo, si no, su febril fantasía puede creer en tanta soñada utopía?

Pero él se sabe diferente, tiene conciencia de «su sonambulismo grandioso», de ser un perseguidor de quimeras y de la casuística que había reemplazado la política, la religión, la justicia y hasta la convivencia. Sabe ser, cuando cuadra, cuerdo,

galán y cortés. La visión de Gerchunoff se parece a la de Unamuno en que abstrae al personaje de su contexto. Pero se diferencia en cuanto afirma la raigambre cervantina, pues el hidalgo surgió de los ensueños y frustraciones de su creador. A Cervantes dedica, pues, Gerchunoff párrafos dictados por cálida afinidad. De sus vivencias y anhelos salieron todos sus personajes, tanto Preciosa, Luscinda, Galatea como don Quijote con su celada de cartón y su ridículo yelmo de barbería, pero capaz de infundir denuedo en los más cautos e ilusión en los más apocados, de conferir belleza a una zafia labradora con sólo ponerle un nombre prestigioso, ya que las palabras poseen su propia magia y le baste con llamar «damas» a dos mozas del partido para que ya ningún viandante se atreva a propasarse con ellas en su trato. Si hasta Rocinante se sentirá etéreo y raudo cuando su amo lo espolea en sus arremetidas, guiadas siempre por la piedad y el amor. También estas páginas de Gerchunoff son un testimonio de amor del inmigrante en América, identificado con la lengua, no la lengua de la España monumental, culta y funeraria, sino la de aquellos que pasaron el mar en pos de un sueño.

Marco Denevi, novelista y cuentista moderno, es autor también de una breve pieza teatral, *Los cuerdos y los locos*, de tono farsesco, en la que se asiste a una original transformación de don Quijote de caballero andante en caballero de industria, de platónico amante de una doncella imaginaria en embaucador de ramerías de baja estofa. Sancho le prepara el terreno. Llega a una mancebía del Toboso fingiendo buscar a Dulcinea. Atendido por la regenta, una tal Celesta, le expone la vaga filiación de la doncella y de paso las prebendas que el caballero, su amo, se dispone a distribuir generosamente entre sus criados y favorecidos. Esto excita la codicia de Celesta, quien quiere nada menos que el virreinato de Nápoles. Lamentablemente, con los datos tan vagos que Sancho aporta, no le es posible localizar a Dulcinea, que nadie, ni el propio caballero, ha visto jamás. Vale decir que cualquiera puede ser Dulcinea, siempre que logre espolear la imaginación del estafalario don Quijote. Cualquiera de sus pupilas, incluso ella misma, podría ser Dulcinea.

Expuesto el juego, Sancho sale y regresa con don Quijote en persona. Pero contrariamente a lo esperado, el hidalgo no se llama a engaño, no confunde lugares y personas. En vano Sancho invoca a Merlín para explicar la mutación del esperado palacio en pocilga y de las damas en espantajos. Don Quijote es aquí realista y pragmático, lo que le interesa es la posición económica de su dama, no tanto su hermosura y mucho menos su juventud, ¿qué haría un cincuentón gastado por la caballería con una doncellita de dieciocho años? Celesta, asumido su papel de Dulcinea, no se mostrará esquiva, siendo de suyo generosa, y bendecirá cualquier empresa heroica, tanto más cuanto de ella deriven tangibles beneficios. Claro que también es previsora y se hará firmar un contrato. Don Quijote la complace, aunque pondrá sus condiciones. Las campañas que emprenderá no se solventan solas. Será menester una contribución de sus eventuales beneficiarios. Celesta y sus pupilas le entregarán así dinero y hasta sus collares, brazaletes y anillos. No son muy valiosos, pero algo dará por ellos el genovés. Y así llega el momento de partir hacia el riesgo y la gloria, pero antes habrá otra etapa: Sancho deberá buscar a Dulcinea en Esquivias, aldea cercana, usando la misma estratagema indagadora y las mismas promesas. Celesta queda tan contenta y don Quijote prosigue su camino en busca de otras incautas. Tenemos en Denevi una desmitificación de don Quijote, muy alejado por cierto de su locura redentora.

En la Argentina se han publicado importantes estudios sobre la novela de Cervantes. Pero en estas páginas —que ni de lejos pretenden ser exhaustivas— prefería seguir al personaje, liberado del discurso literario primigenio, en otros senderos y circunstancias, mostrado en diversas virtualidades tributarias o divergentes del modelo original. Tal parecía ser el destino de don Quijote desde antes de su tercera salida, cuando ya corrían dos versiones de sus aventuras, que Cervantes procuró deslindar en nombre del decoro y la verosimilitud. Pero su criatura lo arrastraba a ser testigo y cronista de nuevas andanzas. Al hacerlo morir, quizá pensó en una especie de exorcismo, en aligerarse de un sueño que se estaba volviendo obsesivo. Borges en una parábola recuerda que la muerte de don Quijote, soñada por Cervantes, precedió en poco tiempo a la de su soñador, con lo cual el autor de «Las ruinas circulares» insertaba una obra maestra en una de sus dilectas direcciones temáticas. Don Quijote muere cuerdo, en su recto sentir y entender, salvándose así la locura que proseguirá unida como atributo de su arquetipo. Don Quijote seguirá recorriendo caminos con su mirada febril, andando por esos mundos impulsado por otros designios que su creador quizá ni sospechó. Y así llegó a América donde será cantado por Darío, glosado por Montalvo y también incitador de algunos autores argentinos. ¿Concreción póstuma del sueño de Cervantes cuando quería pasar a América? ¿O —como medita Borges— sueño de Cervantes cuando quería pasar a América? ¿O —como

medita Borges— sueño de Alonso Quijano antes de morir, en la vislumbre postrera —ya intemporal y ubicua— en la que mezclarían escenarios reales y anhelos difusos?

El hidalgo fue un sueño de Cervantes
y don Quijote un sueño del hidalgo.
El doble sueño los confunde y algo
está pasando que pasó mucho antes.

Baralt en el Libro de medallas (2)

FRANCISCO JAVIER PÉREZ

De nuevo, estamos frente al *Libro de medallas*, documento que atesora desde 1847 la Real Academia Española y que señala sin pretenderlo la cronología honorable de la más longeva institución del mundo hispánico ocupada en el estudio y destino de la lengua.

Su brevedad como texto gana prestigio en relación inversa a su tamaño y reporta como gesto una especial importancia. Permite ver al escritor y lexicógrafo Rafael María Baralt en posesión de la presea que lo distinguirá hasta su muerte como uno de los príncipes de nuestra lengua. Su prosa inteligente y bien construida fue sin duda uno de los argumentos de peso para proponerlo como académico (se ha dicho mucho, y con razón, que su discurso de incorporación en la Española fue su mejor creación como escritor y su mejor concepción como filósofo). Su estilo agudo y estético lo comenzó a prestigiar desde los días venezolanos. Su conciencia de la lengua y su sentido sobre los valores que gana debido a su diversidad (quizá un aprendizaje que solo le es permitido a los que como él, nacidos en el extrarradio del español venezolano, pudieron y pueden establecer contrastes dialectales profundos frente a las modalidades hegemónicas del idioma) no dejó de ser nunca para él un rasgo honorífico y una posibilidad de comprender que las lenguas se hacen grandes por lo que aceptan como diferente dentro de la unidad.

Aunque han pasado más de 150 años del hecho memorable que recoge el Libro de las medallas, no estoy seguro si sabemos lo que significó el logro enorme de este venezolano tan especial. Proponemos un comentario final, no como reclamo vano sobre lo mucho que hemos despreciado a nuestros grandes hombres de cultura, sino sobre lo que a la larga ha venido a significar ese olvido.

Baralt, como antes Andrés Bello y Simón Rodríguez, fueron hombres de pensamiento confrontados ásperamente con un tiempo de hombres de armas. Desgastaron sus vidas y ago-

taron su inteligencia para comprender su mundo (nuestro mundo) en la dimensión del arte. Igual o peor suerte correrían otros dioses (Juan Vicente González, Fermín Toro, Cecilio Acosta y tantos más hasta hoy).

Primero la inadvertencia y el engreimiento, después, vienen a aportar algunas claves para comprender cómo nuestro país parece establecer relaciones conflictivas y de maltrato con sus personajes élite en los espacios de la cultura, el arte, la filosofía y la ciencia. No advertir la singularidad es una de las tantas formas con las que la estulticia se presenta entre nosotros. Sentirnos superiores a los héroes prodigiosos del pasado amparados en que el tiempo presente está por encima de todo pretérito, es una de las tantísimas maneras con las que la petulancia habita entre nosotros.

Sería, por otra parte, injusto e inexacto no reconocer que a Baralt se le ha festejado desde el siglo XIX su ingreso en la Academia Española. La alusión apunta a algo que es un más allá de la información y de la referencia. Es entender que Baralt encarna valor superlativo de la reflexión venezolana del mundo como filósofo de un tiempo de profundas transformaciones y como investigador de la Venezuela profunda; esa que es germen fértil de valores libertarios y, también, de abismos oprobiosos para la espiritualidad del hombre. Se ocupa por desentrañar el difícil entramado del alma nacional. Si bien su exploración sale librada con fortuna, su gestión biográfica lo pierde para la nación irremisiblemente y con dolor. Subyace bajo su gloria una región de penas y penurias que lo desgastan más de lo debido y que lo castigan más de lo merecido.

Grave para la constitución anímica del país y para la solidez de su perpetuación ciudadana será la mirada displicente hacia la figura de Baralt; ruta de lugares comunes que lucen tan atrasados, tanto como aires de superioridad cuyo origen es tan oscuro que es mejor ignorarlos. Nuestro gran siglo XIX que él tanto contribuyó a dibujar, observado despreciativamente por los falsarios de hoy desde sus cumbres tan

mentirosas. Hasta el tiempo personal de Ramos Sucre, que recomendaba a sus sobrinos leer a Baralt para aprender a escribir y para adentrarse en el espíritu de la lengua, se le estimó con sinceridad. Después su legado, mal divulgado, muy a pesar de la edición de sus *Obras completas* y de las reediciones de su historia y de sus trabajos lexicográficos (considerando las distintas apariciones de su *Diccionario de galicismos*; algunas tan hermosas como la editada por la Fundación San Millán de la Cogolla, en 2008) y de honrosas compilaciones como las de la Academia Venezolana de la Lengua para su colección de nuestros autores clásicos y para su colección de homenajes en el bicentenario de su nacimiento y de alguna otra experiencia (v.g. la preciosa reedición de su discurso académico por parte de la Universidad Católica Cecilio Acosta, en gestión amorosa de Miguel Ángel Campos), poco pudieron hacer para revertir la acción de los engraidos mentales. Los jóvenes escritores de hoy no saben nada de Baralt y, peor aún, creen que pueden prescindir de él.

Volvemos a pensar en la fortuna de Baralt gracias al hallazgo del *Libro de medallas* y volvemos a plantearnos la desventura de su recepción general. El día en que su figura comience a ser de nuevo leída con inteligencia y aprecio, el país que tanto contribuyó a entender habrá cambiado para bien.

ESTÉVEZ, PUNTERO DE INCONFORMIDAD

YELLICE VIRGÜEZ MÁRQUEZ

La vida del maestro Antonio Estévez es corolario de éxitos y de superación. También es símbolo de carácter recio hasta los tuétanos, eternizado en un anecdotario que va desde afiladas críticas hasta salidas picantes que afloran, por una parte, su perfeccionismo, y por otra, su sentido del humor. Sabe de refinamientos y de amplia cultura general, aunque evade normas políticamente correctas si considera que la música, su razón de vida, está siendo irrespetada. Y se transforma, bien sea frente a una orquesta o frente a un coro. Resopla... gruñe... carraspea... grita. De viento de agua pasa a chubasco, a tempestad con relámpagos y todo. Y sus palabras paralizan, como rayos. Hay quienes lo consideran un Dios... pero es hombre. Es Florentino y Diabolo a la vez.

En pleno corazón de Venezuela, el 3 de enero de 1916, año bisiesto, llega para quedarse el primogénito Estévez Aponte. El niño carismático nace en época de sequía en Calabozo, estado Guárico, y manifestará siempre una constante sed de aprender, de ponerse a prueba.

La música para Antonio es entonces un objeto anhelado y prohibido, al menos al principio. Su hermana Elia, “La Nena”, única niña entre cinco hermanos, cuenta a sus 93 años:

Mis papás encaramaban la flauta del vecino bien arriba pa' que Antonio no la agarrara, pero él buscaba siempre un palo pa' empujarla. Mi papá cada vez lo regañaba: '¡No señor, eso no se agarra, eso es ajeno!' Entonces, como no lo dejaban jugar con la flauta de Benito Rivas, agarraba una de esas pencas largas de las matas de lechoza, tumbaba aquello, le abría unos huequitos y hacía sus flautas de eso pa' jugar.

El niño soplonea hasta enrojecer. El pequeño continúa sin cese en medio del calor de su región. Y no hay cansancio, cosas de la infancia o de la música, porque al soplar se hinche de sueños él. Los instrumentos de viento lo apasionarán por el resto de su vida.

Antonio tiene 10 años cuando ingresa en la Banda de Calabozo. Su aceptación se concreta por la constancia del muchachito. Primero está como oyente pero pronto los estudiantes comienzan a faltar y es en ese momento cuando Estévez, allí sentadito y con ganas de tocar, pasa a ocupar su puesto en la banda.

Entre los 15 y los 16 años, en Caracas, se inscribe en la Escuela de Música y Declamación e integra la Banda Marcial, dirigida por Pedro Elías Guitérrez. Vive de Mamey a Dolores, en casa de la abuela materna. Llega para quedarse, al menos durante un tiempo, y se trae en el recuerdo el silencio inexorable de los mediodías llaneros, el eco de sus aves y los cuentos de espantos. En Caracas encuentra otros, sin embargo.

También sabrá de leyendas en la casa 107-3 de la parroquia Santa Teresa. Llega a la esquina donde, dicen los abuelos, se posan junto a un mamey El Coco, La Sayona, El Silbón y todo personaje válido para aterrorizar a voluntariosos. Pero Antonio ya conoce esos espantos. Estévez sentirá miedo y hasta terror a la ignorancia, a la incertidumbre por no comprender algo, no por cuentos de camino.

El calabocero combate sus temores con estudios, retándose a sí mismo y sucumbiendo a la porfía. Al cumplir 18 años celebra la mayoría de edad con estudios de oboe y de composición. Vicente Emilio Sojo se convierte en su guía imponente.

Es una época de transformaciones para Estévez, así como para Venezuela. Con la muerte de Juan Vicente Gómez comienza una fase de transiciones en el país, aunque en algunos campos la nación ya tiene años reinventándose. La creación del Orfeón Lamas y de la Orquesta Sinfónica de Venezuela (OSV) son ejemplos de esa revolución subyacente, de ese renacer en tiempos de dictadura. Antonio Estévez sabrá igualmente reinventarse a sí mismo, aunque eso será más adelante.

Despertar

Con los estudios en Caracas se enriquece la vida asociativa de Estévez. En 1937 ingresa en el Orfeón Lamas y forma parte de la OSV como segundo oboe. Con el coro, también dirigido por el maestro Sojo, el calabocero hace su primer viaje al extranjero. Tiene 22 años. La delegación venezolana viaja a Bogotá en 1938, emprendiendo un viaje por tierra que dura 7 días.

Estévez asume apasionado sus clases de composición. Busca incluso otros recursos que le ayudan a completar su formación. Asiste como oyente a clases de Lengua y Literatura Española con el poeta Héctor Guillermo Villalobos, en el Liceo Fermín Toro.

Es una etapa de enriquecimiento personal y eso se evidencia en que es la fase de sus primeras composiciones. Escribe obras para coro: *El Jazminero Estrellado, Rocío, Los gallos y Fresas maduras*. Antonio se destaca en lo que hace y pronto comienza a ver sus frutos.

En el seno de la familia Estévez Aponte, el avance del primogénito ahora es cuando comienza a insuflar orgullo. Muchos en la familia tocan instrumentos y siguen, formal o informalmente, el camino de la música. La Nena estudia música y tiene a su hermano como profesor.

- Estudié con él Teoría y Solfeo pero Antonio era fuerte... Evencio, Lauro o cualquiera de los muchachos que iban le decían: "¡Deja esa muchacha, chico! ¿Qué crees tú que ella va a solfear ahí, hipiando y llorando?".
 - ¿Y por qué lloraba, Nena?
- ¡Porque él me pegaaaba! Yo le tenía pavor. Era muy fuerte de carácter. Los muchachos amigos de él me defendían y me decían: "Anda, sal del salón, ya sabes que lo que tienes que hacer es estudiar".

Durante 35 años la Nena trabajará como profesora de música en escuelas primarias. La admiración y el respeto hacia su hermano mayor lo inculca a sus hijos, dos de los cuales se distinguen más adelante en la carrera musical: Miguel y Raúl Delgado Estévez.

Miguel expresa: "Mi tío Antonio era una suerte de Dios dentro de la familia. Era el tío que daba instrucciones, quizá por su formación, que salió al exterior... Era la persona que estaba en el altar mayor, se le veía como una persona muy encumbrada".

En 1942 comienza otra fase de cambios para Antonio. Es una fase de creación, de objetivos alcanzados y de retos. Se gradúa como ejecutante de oboe y se casa con Flor Roffé, joven estudiante de música.

Con la consolidación del amor llegan otros lazos inquebrantables. En 1943 Estévez funda el Orfeón Universitario de la Universidad Central de Venezuela. El doctor Pedro Luis Ponce Ducharme, entonces estudiante de Medicina, es audicionado y seleccionado por Estévez en la Universidad, ubicada en el Palacio de las Academias. En 2016, a sus 93 años, recuerda:

Nosotros no sabíamos nada de música e íbamos repitiendo las canciones hasta que nos las aprendíamos. El maestro Estévez se desesperaba con nosotros porque teníamos que repetir mucho y éramos muy echadores

de broma. A veces hacíamos cosas solo para molestarlo o para verlo enfurecido. Les distorsionábamos las letras. Decíamos cualquier barbaridad que rimara. Con “Canción de la Molinera”, por ejemplo, en lugar de decir: “Teníamos un molino...”, decíamos: “Teníamos un cochiiiiinoooo... Teníamos un cochiiiiinoooo todo pintaadooo de azuuul, todo pintado de azuuul”... ¡Y nos daba unos insultos! Era muy exigente. Se desesperaba tanto que se rompía hasta las camisas. Allí, delante de nosotros. Nosotros no estábamos acostumbrados a ese tipo de disciplina. Eso lo enfurecía.

El 19 de mayo de 1944, en el Teatro Municipal, el Orfeón Universitario ofrece su primer concierto oficial. “Fue extraordinario, eso se venía abajo”, recuerda Ponce Ducharne, y describe: “La gente en las galerías pateaba en el suelo de madera mientras aplaudían... pensábamos que eso se iba a caer”.

Estévez culmina ese mismo año sus estudios de Composición con Sojo. *La Suite Llanera* es su primera composición para orquesta y con ella inicia su faceta como director orquestal. Si el músico calaboceño consideraba superadas sus expectativas en la capital, el destino pronto lo sorprende. En 1945, el compositor recibe una beca para hacer un curso de Perfeccionamiento en Composición y Estudios de Dirección Orquestal en Estados Unidos.

Allá vive tres años. Es el despertar del músico ante el mundo. En la Universidad de Columbia y en Tanglewood, Massachusetts, estudia piano, educación musical, composición, orquestación, arreglos y dirección de orquesta. Esto le permite trabajar directamente con profesores y condiscípulos de variadas estéticas sonoras.

Antonio está lejos de su terruño aunque ignora que, así, se interna en lo más profundo de su venezolanidad. La obra más significativa de Estévez, su alter ego, una de las composiciones más representativas del nacionalismo musical venezolano del siglo XX, no es concebida en los calurosos y verdes llanos sino en Nueva York. El calaboceño añora su tierra y se refugia en la poesía venezolana.

Vive años de numerosas experiencias que afilan su aspecto crítico. Luego se va a Europa: Inglaterra, Bélgica, Holanda, Francia e Italia. Estévez regresa a Caracas lleno de mundo y con maletas abarrotadas de partituras.

Despiertan en él nuevos intereses, aspira incursionar en la música universal alejándose del nacionalismo, y proyecta una obra para honrar los músicos de la Colonia. “Quería disciplinarme yo mismo haciendo cosas estrictas no sólo desde el punto de vista del lenguaje sino desde el punto de vista de estructura, la cosa arquitectónica”, dice Estévez. Con estos principios compone el *Concierto para Orquesta. Homenaje a José Ángel Lamas*, obra con la que recibe su primer Premio Nacional de Música (1949).

De su paso por Estados Unidos y Europa, Estévez regresa más fiel a su concepto de sociedad y de ejercicio político. Es afín al pensamiento de izquierda, al comunismo. Siempre será un hombre de espíritu rebelde y libertario, aunque en la ejecución de la música se muestre más bien como un dictador, un caudillo de la perfección y del inconformismo.

Estévez privilegia siempre la música, a pesar de que ésta no lo libre de malos ratos. En 1952, en tiempos de Junta Militar, el maestro es retenido en la Cárcel Modelo e interrogado en la Seguridad Nacional. Pedro Estrada, quien ya encabeza ese órgano policial y de inteligencia, lo manda confinado para San Carlos, estado Cojedes.

El músico quería volver a sus raíces, nutrirse con los sonidos, olores y sabores de su niñez en el Llano, aunque nunca imagina que sería en estas circunstancias. En San Carlos, Antonio debe presentarse una vez por semana en la comisaría. No tiene piano para trabajar en su obra pero pronto recibe la ayuda del padre Miguel Palao Rico, quien le presta el armonio de la iglesia y lo socorre también en otros aspectos. Miguel Delgado Estévez recrea el episodio en 2016:

Mi tío trabajaba en la Cantata y los domingos tocaba en la misa los cantos propios de la liturgia. El cura le pagaba algo. Mi tío tocaba un piano precario pero, bueno, le ponían las partituras y se las tragaba... Él contaba: "Chico, todos los domingos me desayunaba con las yemas del Santísimo", porque resulta ser que las viejas llegaban y le regalaban al cura una totuma de huevos y decían: "Tome, padre, p'al Santísimo". Que si una gallina: "Aquí tiene, padre, p'al Santísimo"... y el cura compartía parte de esas dádivas con mi tío Antonio. Por eso es que mi tío siempre insistía: "Me desayunaba con las yemas del Santísimo."

El maestro Estévez permanece en Cojedes hasta febrero de 1953. Su temple y su sentido del humor, le hacen sacar partido al confinamiento. Nunca deja de hacer música y afina la que será una de sus obras más importantes. *La Cantata Criolla* se estrena el 25 de julio de 1954, en el Teatro Municipal. "Fue inolvidable" -rememora Miguel, y precisa: "-cuando fuimos al camerino, me impresionó muchísimo ver a mi tío llorando. Un tipo que era un Dios para nosotros, un ser superior. El tipo llorando de la emoción tan grande de haber estrenado la *Cantata Criolla*."

Estévez llora aunque no solo en el camerino. Había comenzado a llorar desde la mitad de la obra, en pleno escenario. Se limpia las lágrimas para poder seguir dirigiendo. Por esta obra, el compositor obtiene el Premio Vicente Emilio Sojo. Todo acontece en el momento oportuno. Meses después, el 5 de diciembre, la obra se vuelve a interpretar en el marco del Festival Latinoamericano de Música de Caracas, que congrega a los máximos representantes internacionales de la música.

Entre mediados de los años cincuenta y sesenta, el guariqueño tiene una intensa actividad como director titular de Orquesta Sinfónica Venezuela, es profesor en la Escuela de Música José Ángel Lamas y es asesor musical para el Ministerio de Educación. Es un director y compositor consagrado, aunque aspira mucho más y sabe provechar las oportunidades.

El duelo

Como eximio representante de la escuela nacionalista venezolana, impulsada por Sojo, Estévez está en el epicentro de las atenciones. Se esperan de él otras obras del mismo estilo y él cumple hasta que, en plena fase de gran producción, tiene un conflicto consigo mismo. Considera que a su trabajo de creación le falta contemporaneidad. Decide alejarse, lo hace sin miramientos a pesar de los reconocimientos.

En 1956 obtiene su segundo Premio Nacional de Música. Ese mismo año viaja a París, en donde compone otras laureadas obras. Durante los dos años siguientes se dedica a la dirección orquestal en el ámbito internacional. Asume la batuta frente a la Ópera de París, la Sinfónica Nacional de Colombia, la Sinfónica de Bruselas y la Orquesta de la Radiodifusión y TV Francesa.

Con la década de los años sesenta se inicia para él un período de cambios profundos. En 1961 se va a Londres a perfeccionar sus conocimientos sobre música contemporánea. En Inglaterra concibe la *Obertura Sesquicentaria*, con la que recibe su tercer Premio Nacional de Música.

En 1964, asiste en Madrid al Primer Festival Hispano-Americano, en cuyo programa figura su *Concierto para orquesta*. Es a partir de este evento, en el que comparte con jóvenes músicos vinculados con la música aleatoria y la música electroacústica, que Estévez cuestiona formalmente su rumbo profesional.

Me hablaban en términos que yo no entendía -reconoce el calabocero, y revela:- Eso me produjo una preocupación extrema, y fue entonces cuando me di a la tarea de hacer una revisión de mi trabajo y de mi propia actitud como compositor. Trabajaba dentro de temas nacionales y de cosas que yo consideré que estaban un poco, bastante, fuera de las inquietudes del momento, universalmente hablando. Tenía como una especie de animadversión... Yo hablaba sin tener conocimiento de causa. Rechazaba a Schönberg, Berg, Webern sin conocer la obra de estos compositores (El Nacional, 1968).

Estévez hace un examen de autoconciencia y arranca de cero: se pone a estudiar cada una de esas obras desconocidas. Comenzar de nuevo, cambiar de órbita sonora, en medio de una trayectoria avanzada y exitosa, amerita coraje. “Pensé en los riesgos y me causó traumas difíciles”, confiesa el guariqueño, y agrega: “Yo sentía que se me iba, como un fardo toda la vida, sin haber realizado nada dentro de este mundo sonoro” (op. cit.)

El maestro Felipe Izcaray, afirma en 2016: “La relación de Estévez con su maestro, Sojo, era de mucho amor aunque decía también cosas como: ‘Hay que olvidarse de Sojo porque la influencia de él es muy grande’”.

En París, Estévez se concentra en ese cambio de estética que lo atormenta. Lo hace decidido y con los expertos. Frecuenta el Centro de Investigación de la Radio-difusión Francesa, bajo la dirección de Pierre Schaeffer, creador de la música concreta.

Su universo musical y social parisino es extenso. De su estrecha amistad con Jesús Soto, surge su primera obra multidimensional *Cromovibrafonía*, una obra para la exposición de Soto en Montreal, en 1967.

Estévez viaja por temporadas a Venezuela pero está instalado en París. La familia vive en un apartamento cerca de una de las principales estaciones ferroviarias, *la Gare du Nord*, aunque no es allí sino a las afueras de la ciudad, siempre en región parisina, donde Estévez forja su rincón creativo. En *Saint-Leu-la-Forêt* la pareja tiene una casa donde el maestro arma su taller. Se encierra con todos sus implementos, hace sus experimentaciones. “Era sumamente inquieto”, corrobora su sobrino Raúl.

Tan inquieto es el maestro que viaja todos los años a Venezuela para dar cursos y hacer conferencias, con el apoyo del INCIBA. Estévez cumple diversos compromisos con la OSV o con el Orfeón. El tiempo no amansa su carácter ni su perfeccionismo. En una reposición de la *Cantata Criolla* en 1961, su sobrino Miguel le pide que lo deje cantar. “Si vas a los ensayos, sí”, condiciona el tío Antonio. “Un día se aparece en casa de mi abuela, yo había faltado como a 3 ensayos seguidos”, relata Miguel.

-AE: Por qué no has ido a los ensayos?

-MDE: No tío, yo me la sé...

-AE: ¿Qué? Mira, sabes como es la vaina, carajito, que si no vas a los ensayos NO CANTAS. Allí hay como cincuenta y pico de profesores que se la saben y TIENEN que ir a ensayar con la orquesta. Y si no van, NO TOCAN. Y los del coro, si no van a los ensayos, NO CANTAN.

El maestro Estévez es exigente con él mismo y con los demás. “Es el ser más crítico que había”, afirma Raúl, y agrega: “Y con él mismo era severamente crítico, no admitía medias tintas, no las cosas que no estuvieran bien hechas. Era exageradamente fuerte”. Miguel reconoce por su parte:

Mi tío era muy grosero, muy mal hablado y portado. Cuando comenzaba a despotricar era muy fuerte. Se ponía pasado de maraca. Tenía como suerte de incontinencia verbal que no medía y eso era algo que mucha gente le criticó y se ganó muchas enemistades por eso.

Izcaray considera que Estévez es, a la vez, *Dr. Jekyll y Mr. Hide*. El caroreño indica que por esa razón el maestro tenía desencuentros con la OSV. “Era la persona más encantadora pero cuando se montaba en un podio... ¡Ay Dios mío! Se transformaba”, reconoce el director larense que mantuvo estrecha amistad con el guariqueño. Izcaray es testigo de que, en 1977, en el Teatro Municipal, el maestro llega al ensayo y pide disculpas por lo que había ocurrido el día anterior. Se había excedido en palabras y se excusa haciendo un honesto *mea culpa*: “Señores, yo soy un hombre procaz, grosero, sí, pero yo LES PROMETO que me voy a portar bien... Les ruego que me perdonen, por favor”. El ensayo se inicia y, al cabo

de 10 minutos, el maestro empieza a respirar hondo, a transpirar... Detiene el ensayo, respira profundo y exclama con su característica voz nasal, pronunciando bien cada palabra: "Miren, señores... ¡El cooooño de MI madre!".

El maestro Estévez es visceral al procurar imágenes que puedan transmitir sensaciones o ambientes necesarios al momento de ejecutar una obra. Lo es tanto que a veces su corteza llanera resuelve de la manera más inesperada. Izcaray cuenta que Estévez, al referirse a la ópera romántica *Lohengrin*, de Wagner, enfatiza ante los músicos de la orquesta: "Señores, el ambiente en *Lohengrin* es como... la unión del mundo. ¡Es el matrimonio! ¡La consumación del amor! Por eso hay que ponerle... un colchón de PLUMAS a ese acto de AMOR y de sensualidad... pero ustedes lo que le están poniendo es un poco e' tachuelas por el culo."

Federico Ruiz, quien comparte durante años con Estévez, confirma que el maestro tiene fervorosos partidarios y apasionados detractores. "Era por su forma de ser, él tenía la lengua pesada... pero no siempre era así, solo que eso le trajo muchos problemas", comenta Ruiz. El compositor caraqueño sabe, sin embargo, neutralizar la cólera a veces instantánea que invade al calabocero: le pregunta sobre arte, música o poesía. "Y cambiaba completamente", asegura Ruiz, "ya no decía groserías ni nada... Era fascinante... Ya no era Antonio diciendo groserías, ahora era el maestro expresándose... Era impresionante ver el contraste de, vamos a llamarlo así, de esos dos personajes (2016).

Graciela Gamboa, ex directora ejecutiva del Orfeón Universitario, confirma esta percepción de Ruiz. Ella recuerda la personalidad de Estévez como una tempestad en la que también hay otros matices. Quien fue orfeonista durante 43 años, rememora: "Podía carraspear en pleno concierto si algo no salía bien, pero cuando quería explicar algo nos abrumaba con formas y metáforas".

El maestro Estévez no se ciñe a normas políticamente correctas pero asume su rol frente a la música con honestidad, a pesar de que para ello deba comenzar de cero. La muerte de su madre, luego de años de intensa batalla por un tumor cerebral, marca su retorno definitivo a Venezuela en 1971.

Con el apoyo del ex orfeonista y amigo Gustavo Rodríguez Amengual, presidente del Centro Simón Bolívar, Estévez crea el Instituto de Fonología. El maestro está dedicado a impulsar la música electroacústica en el país y a culminar algunas obras que proyecta desde hace años.

Pero no es fácil volver al país. Aunque se regocije experimentando con nuevas herramientas, él reconoce que en su proceso de creación hay un receso que intenta superar. Tiene muchas ideas, proyectos estructurados pero hay algo que lo trastoca y que empeora su crisis creativa, la tragedia del Orfeón Universitario en 1976. "Me vi obligado a detener todos mis trabajos de creación", confiesa a Miguel Otero Silva: "No para derrumbarme en silencio sino para hacer algo, una obra en honor de esos muertos que fueron mis discípulos y a quienes enseñé, no a cantar sino a amar: amar a la humanidad y al arte".

Desde 1976 hasta principios de los años ochenta, el calabocero vive un período de crisis existencial. Raúl expresa:

No estaba componiendo, no quería hacerlo de la manera tradicional. Quería incursionar en la música electroacústica pero Antonio no tenía la formación técnica como para, no sé, hacer algo importante en ese campo.

Esa es la verdadera razón. Ni Luciano Berio, de la escuela italiana, ni algunos compositores de la época tenían tampoco la formación técnica pero les ponían en sus manos a un equipo humano y técnico. Ellos no tenían sino su cabecita, y le decían a los técnicos lo que querían. Antonio no tuvo esa fortuna. Eso a él lo volvía como loco porque tenía la mente llena de música, ideas, sonidos, situaciones... pero no hallaba cómo volcarlas sobre la banda magnética.

El maestro no puede registrar todo lo que hubiera querido con el lenguaje electroacústico, pero con las herramientas que adquiere en ese nuevo campo sonoro, concibe *Microvibrafonía Múltiple* (también en colaboración con Jesús Soto), *Ofrenda a una gran odisea* y obras para ballet *La Integración y Cromosaturación* (1975).

Izcaray destaca: “Antonio era muy exigente sobre todo consigo mismo, muchas obras de él no se estrenaron por que él mismo las deseó, él decía: ‘¡Eso no sirve!’ *La Sinfonía Expectante*, por ejemplo, nunca la terminó. Era demasiado autocrítico. Era la época en que él estaba en esa disyuntiva pero él regresó a la música tonal al final. En determinados momentos me dijo, casi llorando, que esos años de la música electroacústica habían sido años perdidos porque sentía que había perdido su identidad latinoamericana”.

Tanto en la edición de las obras como en la ejecución, Estévez es riguroso. Felipe Izcaray afirma: “Él era muy severo, no permitía cambios en su música... Era muy jodío”. En 1987, Izcaray dirige la *Cantata Criolla*. Por primera vez otro director diferente a Estévez asume la batuta. El larense prepara también la masa coral, y recuerda: “Yo le decía: ‘Antonio, no te preocupes, ve solamente pa’ los últimos ensayos, deja que yo prepare eso con los muchachos’. ‘Ah, bueno, sí’, me responde él. ¿Ah, bueno, sí?! Se apareció desde el primer día y se me sentó al lado en TODOS los ensayos del coro y en TODOS los ensayos de la orquesta”.

Después de la edición de la máxima obra de Estévez, el maestro es nombrado director de la Escuela José Ángel Lamas. Es una época de homenajes, altibajos de salud y reflexión. El ímpetu de la juventud, el talento desbordante y las ganas de hacer cosas nuevas, alejan a Estévez de su raíz nacionalista y lo hacen cambiar, momentáneamente, de campo estético. En el ocaso de su vida, el maestro aprecia en retrospectiva su obra y su rol como compositor. La permanencia en otros universos sonoros ya no turba su vista. Pese a la edad y las dolencias, ve claro su pasado, su presente y su futuro. Ya no lo espanta la incertidumbre. Antonio Estévez fallece el 26 de noviembre de 1988, un año después de recibir su cuarto Premio Nacional de Música. A pesar de la artritis y la diabetes, Estévez muere sin conflictos existenciales porque, después de recorrer mundo, halla finalmente el secreto de su universalidad.

“Es de aquí de donde uno bebe” – declara Estévez a *El Nacional*, en 1987-, “es aquí de donde uno es, de donde deben salir las obras. Es aquí donde uno tiene que parir, hurgar y buscar hasta el cansancio, hasta que salga la expresión del pueblo, de lo que somos. Uno puede querer a Mozart, amar la música de Beethoven pero... ¡qué va!... mejor es ser de aquí, de la tierra donde uno nace, y entonces la obra será universal y trascendente.”

Cartas inéditas QUERIDO PEDRO: LLEGA 'CIEN AÑOS DE SOLEDAD'

MANUEL VILAS



El escritor Gabriel García Márquez, durante una entrevista en 1990. / RAÚL CANCIO

Tal vez el nombre del poeta y ensayista chileno Pedro Lastra no pertenezca a esa categoría de famosos mediáticos de las letras latinoamericanas del siglo XX. Sin embargo, Lastra fue un impulsor apasionado y generoso de la literatura que hacían sus compatriotas y un gran conversador epistolar, como así lo demuestran las más de 900 cartas que donó a la Universidad de Iowa, y que cubren un espacio temporal que va de 1954 a 2002. En la sección de Special Collections de la citada universidad, se custodia este silencioso legado. Abro la carpeta Gabriel García Márquez y en una carta mecanografiada leo: “*Cien años de soledad* sale a la calle el 6 de junio. La inminente aparición de la novela me está perforando la úlcera”. Y es una confesión hecha el 30 de mayo de 1967, es decir, a seis días de la salida de la novela que se convertiría en el buque insignia del renacimiento de la literatura latinoamericana. Unos meses más tarde, el 26 de diciembre de 1967, García Márquez le escribe a Lastra lo siguiente: “*Cien años de soledad* ha sido la salvación: gracias a sus ventas espectaculares, tengo por delante unos años de paz doméstica que pienso dedicar minuto tras minuto a escribir. Ahora estoy metido en un cuento que puede ser muy largo y muy divertido, y que llevará el pretencioso título de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Es, más que nada, un recurso para calentar motores antes de zambullirme, quién sabe durante cuánto tiempo, en *El otoño del patriarca*. Después no sé qué haré”.



Algunas de las cartas a Pedro Lastra que atesora la Universidad de Iowa.

Produce una inevitable melancolía consultar estas cartas a Pedro Lastra. Los ritmos de la vida que laten bajo esta correspondencia eran otros. La gente vivía de otra forma. Calculo el tiempo que llevaría escribir cartas como estas. Una hora como mínimo. Y había que tener un sobre y poner un sello y buscar un buzón de correos. Muchas están mecanografiadas, y ocupan dos cuartillas. Curiosamente, algunas cartas están escritas con tinta roja de máquina. Son folios amarillentos, hojas de formatos desaparecidos. Enseguida uno percibe que este poeta y ensayista chileno, nacido en Quillota en 1932, tenía claro qué cartas había que conservar, aunque fuesen de circunstancias, y en su caso las derivadas de su cargo de asesor literario de la chilena Editorial Universitaria, cargo que ejerció entre 1966 y 1973, y que le llevó a tener relaciones editoriales con los grandes escritores latinoamericanos del momento y también a padecer algún enfado, como el que manifiestan las cartas de Ernesto Sábato, quien se queja de erratas sin corregir en un artículo sobre Robbe Grillet y de desatención editorial: “Debo sí quejarme de verdad por la falta de delicadeza que ha significado el silencio total ante cartas mías, algunas de las cuales eran ya la expresión de mi fastidio por lo que consideraba carencia de simple cortesía”.

Curiosamente, Matilde Sábato, esposa de Sábato, escribirá sin conocimiento de su marido proponiendo al amigo Pedro la edición de un libro monográfico dedicado a la obra del autor de *El túnel*. Y en una carta de las Navidades de 1969 dice: “Pienso que podría constituir un éxito editorial, pues por la correspondencia veo cuánta gente de todas partes del ámbito castellano se interesa por analizar la obra de Ernesto”. Detrás del asunto, está el hecho de que Lastra ya había editado un monográfico dedicado a Gabriel García Márquez. Matilde explica a Lastra que le escribe sin que su marido lo sepa, pero yo creo que no sería así del todo. Imagino a Sábato susurrándole a su mujer palabras parecidas a “propónselo tú, y dile que yo no sé nada”. Las cartas de Sábato suelen merodear la arrogancia. En una le dice a Lastra que si hubiera editado el ensayo *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo* en Argentina en vez de en Chile, en la editorial que dirigía Lastra, ya habría vendido más de 50.000 ejemplares. Ignoro si en la Argentina de finales de los años sesenta un sesudo ensayo literario podía vender tal número de ejemplares. De ser así, confieso que el dato no sé si responde a un alto sentido de la cultura o a un subdesarrollo en las posibilidades de ocio.

Lastra guardó con mimo su tesoro epistolar, y el curioso que merodee los salones de Special Collections se encontrará con cuatro cajas llenas de cartas del ya citado García Márquez, pero también de Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Gonzalo Rojas, Augusto Roa Bastos, Julio Ramón Ribeyro, Julio Cortázar, Lezama Lima, Mario Vargas Llosa, Álvaro Mutis, Mario Benedetti, Octavio Paz, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, Juan Gelman, Oscar Hahn, etc, etc. Me quedo mirando especialmente la abundantísima correspondencia con Gonzalo Rojas: viajes, libros, universidades americanas y familia, esos son los temas. De estas cartas enseguida se puede desprender alguna consideración que atañe a los géneros literarios: los poetas latino-

americanos tenían que buscar el amparo de la docencia en universidades anglosajonas para sobrevivir, los narradores no. En seis meses de 1967 García Márquez solucionó su mundo laboral. Toda una vida le costará a Gonzalo Rojas.

Lastra editó dos epistolarios: las cartas de José María Arguedas y las del poeta Enrique Lihn. Las de Enrique Lihn se editaron con el título de *Querido Pedro: Cartas de Enrique Lihn a Pedro Lastra* (1967-1988), y las de Arguedas con el más sencillo *Cartas de José María Arguedas a Pedro Lastra*, en 2012 y 1997 respectivamente. Lastra fue muy amigo de los dos. Arguedas es hoy un escritor olvidado. Iba a escribir que injustamente olvidado, pero el tópico cansa. Si uno se aventura por la vida de Arguedas y por las cartas que le escribió a Lastra puede que encuentre más de un motivo para sentirse deprimido. Tal vez la literatura latinoamericana sea un viaje de la depresión de un Arguedas al entusiasmo de un García Márquez. Y tanto Arguedas como García Márquez recalaron en el indigenismo. Arguedas lo hizo de forma rigurosa, y García Márquez desde la imaginación y el exotismo.

La vida de Arguedas da para un buen libro de no-ficción. Su macabro suicidio, por ejemplo, es pura literatura: un hombre que se dispara un tiro en un váter de la Universidad Agraria La Molina, en la ciudad de Lima, y agoniza durante cinco días hasta que muere. ¿Cómo sería un váter universitario de 1969 en Lima? El 5 de abril de 1970 y desde Lisboa Mario Vargas Llosa escribe a Lastra a propósito de Arguedas: “Todavía me cuesta trabajo congeniar la timidez y la modestia de José María con esa muerte espectacular que eligió”. Es un observación muy precisa. Arguedas era modesto, se nota en su epistolario, pero su muerte fue la destrucción encarnizada de esa modestia.

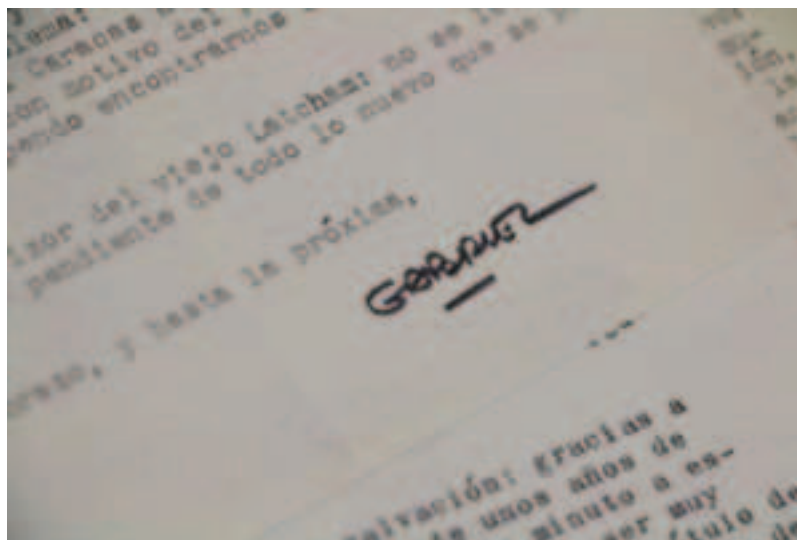
La respuesta a la miseria intelectual, moral y laboral de Latinoamérica siempre tuvo un nombre y ese es Estados Unidos. Las universidades americanas redimieron y redimen a los escritores latinos. Muchas de las cartas que recibe Pedro Lastra abundan en el asunto de la colocación como profesores de intelectuales latinoamericanos. Lastra fue profesor de literatura hispanoamericana en la universidad de Nueva York, en Stony Brook. Leo una carta carnavalesca, festiva y floreada del 5 de abril de 1970 de Nicanor Parra, donde le pide favores para colocar en alguna universidad estadounidense al joven profesor Juan Gabriel Araya. Y acto seguido el antipoeta escribe: “No me siento autorizado para hablarte de mí mismo por cuanto prácticamente no existo; me toco para convencerme de que sí, me pellizco y no siento nada”. La letra de Parra es como su poesía: una comedia inesperada. Las cartas de Parra son las que más me gustan, son humildes y locas. Tal vez las que menos me gustan son las de Sábato, tan rígidas. Las caligrafías son importantes. La letra de Gonzalo Rojas es bonita. La letra de Julio Cortázar parece desvanecida o triste o inerte, claro que en la carta que tengo delante el autor de *Rayuela* habla a Lastra de la enfermedad de su mujer. La letra de Álvaro Mutis es gigantesca. La de Vargas es coqueta y levemente alargada. Las letras cambian con los años.



Textos manuscritos de Vargas Llosa.

Aparece en las cartas el delicado tema del dinero. Lastra le pide un texto a Carlos Fuentes, y este se lo da siempre y cuando se cumpla la “solemne obligación contractual con mi agente española, Carmen Balcells”, dice en una carta del 5 de abril de 1980. Y Vargas Llosa el 4 de noviembre de 1969 escribe: “Todavía no ha llegado el contrato ni el giro del anticipo”. Y el 21 de noviembre del mismo año: “Querido Pedro, gracias por el cheque que acabo de recibir. No ha llegado aún el giro del Banco Central de Chile”. Por su parte, Ribeyro le pide a Lastra los 250 dólares por la publicación en la chilena Editorial Universitaria de su novela *Crónica de San Gabriel*. Las de Ribeyro son cartas adustas o amargas, cartas de un hombre cansado de estar continuamente al borde de ser un escritor invisible. En una de sus cartas Ribeyro le dice a Lastra que en cuanto a sus datos biográficos basta con este: “Nací en Lima el 31 de agosto de 1929”. Casi rompo el silencio conventual de los salones de Special Collections con una carcajada muy española cuando Augusto Roa Bastos, a propósito de los derechos de su libro de cuentos *Madera quemada*, y en una carta de 1985, le dice a su querido Pedro: “Me sería muy oportuno recibir la liquidación”. El dinero necesita de benignas acuñaciones eufemísticas. También la amistad los necesita. El dinero siempre es oportuno, pero solo a un escritor se le ocurriría semejante rodeo. Los escritores, entonces y ahora, siempre piden lo que es suyo con un ruego infantil.

Me detengo leyendo las despedidas. Por ejemplo Roa Bastos se despide así de Lastra “un gran abrazo de tu invariable amigo”. O Carlos Germán Belli de esta otra, “en espera de tus importantes noticias”, en una carta de 1969 en donde “las importantes noticias” aluden a que el poeta peruano quiere saber cómo va la edición de su libro. Carpentier se despide protocolariamente: “con mis cordiales y agradecidos saludos”. En otra carta de Roa Bastos se lee: “Recibe el fraternal abrazo de tu siempre amigo”. O Ribeyro: “reciba usted un cordial apretón de manos”. Veo incluso despedidas con errata de máquina de escribir incluida, como la de Gabriel García Márquez: “Un anorme abrazo”. Y una barroca de Carlos Fuentes: “Te agradezco que hayas pensado en mí y te devuelvo tus cordiales saludos con mi amistad y admiración constantes”. Y Vargas Llosa siempre incluye un “muchos recuerdos de Patricia para todos ustedes”. Las despedidas suelen invocar esposas e hijos. Muchos son los que mandan abrazos a Juanita, esposa de Lastra. Y a la vez las esposas de los escritores mandan recuerdos a la familia Lastra. Me viene al pensamiento que quizá no se haya enfatizado lo suficiente la importancia de la familia en la literatura del *boom*. Los abrazos con que se dicen adiós los escritores suelen ser fuertes o grandes, por lo menos en este 2015. Pero Álvaro Mutis se despide en una carta de 1984 con “un ancho abrazo de tu amigo”. El puesto de asesor literario de Editorial Universitaria de Lastra llevaba aparejado un buen número de abrazos. La emocionalidad de los escritores, comparada con cualquier otro gremio, es excesiva e histriónica. Lo ha sido siempre, y de ello se deduce que el escritor está obligado, en sus relaciones sociales, a resultar una persona cálida, entrañable, muy amistosa. Y que eso cuenta a la hora de la configuración de su persona pública.



Firma de Gabriel García Márquez.

Y me quedo mirando los remites. Casi siempre son cartas enviadas por avión, pero los remites son cambiantes. Todos los escritores viajan mucho. Algunas cartas llevan el remite de la agencia Carmen Balcells. García Márquez escribe desde la calle República Argentina, número 168, de Barcelona. Y hace este comentario “Barcelona es una ciudad abúlica y tranquila, en la cual estoy disfrutando del viejo placer del anonimato, que tan necesario me resulta para escribir”. Vargas Llosa lo hace desde el número 7 de la londinense Philbeach Gardens. Y escribe a Lastra en 1969: “No tengo nada que contarte de Londres todavía, salvo que la bruma inglesa nos resfrió a los cuatro apenas bajamos del avión”. Y es cierto que los remites de estas cartas muestran esa errancia interminable que parodiaría Roberto Bolaño en *Los detectives salvajes*. Ya Gabriel García Márquez dijo en el 67 a Lastra: “El año pasado perseguí a Vargas Llosa durante seis meses por todo el mundo, y al fin lo capturé en Londres. ¿A qué diablos se debe esta condición errante de los novelistas latinoamericanos?”.

Lastra también se escribió con algunos profesores españoles. Mencionaré dos cartas. Una es de Ricardo Gullón, de 1983, en la que el ensayista español caracteriza al entonces joven narrador José María Guelbenzu como “persona fina y buen catador de prosas críticas”. La otra es de José María Castellet, fechada en octubre de 1973, llena de temor y angustia por el golpe de estado de Pinochet. Sin embargo, no hay cartas ni de poetas ni de escritores españoles, salvo algunas de circunstancias de José Luis Cano y Guillermo Carnero, lo que evidencia una falta de comunicación entre la literatura española y la latinoamericana más que notable.

En Special Collections no te dejan llevar boli, temen un ataque de locura de algún investigador que le lleve a emborronar las cartas con tinta indeleble. Te proporcionan un afilado lápiz para que tomes las notas que precises. Me marchó pensando en la soledad de los poetas. Porque Pedro Lastra a veces mandaba también sus libros de poesía a sus colegas narradores. Roa Bastos le dice a Lastra que los suyos son “poemas destilados a su última esencia”. Y me viene a la cabeza que Nicanor Parra no se despedía con abrazos. Se despedía así: “hasta la próxima de cambio”.

Pedro Lastra Collection of Letters from South American Writers (MsC 844), University of Iowa Libraries, Iowa City, Iowa.

***Publicado originalmente en El País de España.**

http://cultura.elpais.com/cultura/2015/11/20/babelia/1448030899_028086.html.

“El martirio padecido llevará a la artista mexicana a ser la prisionera de un cuerpo aferrado a una cama”

CAROLINA LOZADA

Frida Kahlo recuerda haber tenido una amiga imaginaria en su infancia. El viraje hacia esa imagen lo rememora en su diario con el título: “Origen de las dos Fridas”: “Debo haber tenido seis años cuando viví intensamente la amistad imaginaria con una niña... de mi misma edad más o menos. En la vidriera del que entonces era mi cuarto, y que daba a la calle de Allende, sobre uno de los primeros cristales de la ventana. Echaba ‘baho’. Y con un dedo dibujaba una ‘puerta’... Por esa puerta salía en la imaginación, con una gran alegría y urgencia. atravesaba todo el llano que se miraba hasta llegar a una lechería que se llamaba PINZÓN... Por la O de PINZÓN entraba y hojeaba INTEMPES- TIVAMENTE al interior de la tierra, donde ‘mi amiga imaginaria’ me esperaba siempre” [sic]. Un año más tarde después de la aparición de su amiga imaginaria, -el año de la primera gran guerra- Frida Kahlo contrae poliomielitis, comienza así su cuerpo a padecer un viacrucis propio: primero, instigado por la enfermedad; luego, ya adulto, será asolado por las secuelas de un accidente. El martirio padecido llevará a la artista mexicana a ser la prisionera de un cuerpo aferrado a una cama, una paciente habitual en las salas quirúrgicas: “en toda mi vida he tenido 22 operaciones quirúrgicas”. Entre 1950 y 1951 se detiene en el balance de ese tiempo y escribe: “He estado enferma un año. Siete operaciones en la columna vertebral. El Doctor Farill me salvó. Me volvió a dar alegría de vivir. Todavía estoy en la silla de ruedas, y no sé si pronto volveré a andar. Tengo el corset de yeso que a pesar de ser una lata pavorosa, me ayuda a sentirme mejor de la espina” [sic].

Para desprenderse de la inmovilidad del cuerpo-prisión, Frida encontró en la pintura esa “puerta” imaginaria que le permitía ser movimiento: “La tinta, la mancha. la forma. el color. soy ave”. Sin embargo, esa puerta tampoco implicaba la liberación, la posibilidad de existir en otro lugar, de encontrarse con otra distinta; al contrario, Frida pinta a Frida desde su propio dolor en el cuadro “Las dos Fridas”: la otra imaginaria está sentada a su lado, cada una sostiene la mano de la otra, ambas son una y comparten las mismas penas. La niña imaginaria de la calle Allende vuelve desde el pasado, ahora hecha mujer, para ser compañía: “Yo la seguía en todos sus movimientos y le contaba, mientras ella

bailaba, mis problemas secretos. ¿Cuáles? No recuerdo. Pero ella sabía por mi voz todas mis cosas... Cuando ya regresaba a la ventana, entraba por la misma puerta dibujada en el cristal. ¿Cuándo? ¿Por cuánto tiempo había estado con ‘ella’? No sé. Pudo ser un segundo o miles de años... Yo era feliz. Desdibujaba la ‘puerta’ con la mano y ‘desaparecía” [sic].

En “Las dos Fridas”, la artista y su álter ego se muestran con el corazón abierto, el dolor en estado latente, y tal como ella misma apuntó en su diario “hasta ahora no he pintado sino la expresión honrada de mi misma”. Kahlo no se excusaba ante André Bretón cuando éste al querer convencerla de que era una artista surrealista, ella respondió: “Yo nunca he pintado mis sueños. Solo he pintado mi propia realidad”.

La lucha de Frida contra el sufrimiento y el paulatino deterioro de su cuerpo tiene sus altibajos, en ocasiones el amor profesado hacia su amante Diego Rivera y su apoyo hacia la causa revolucionaria son las muletas que sostienen su entusiasmo de seguir adelante (“pies para qué los quiero si tengo alas para volar”), pero hay otros momentos en lo que la desesperación la cercan como los sufridos a partir de 1953 cuando le anuncian la necesaria amputación de su pierna derecha. El 11 de febrero de 1954 escribe: “Me amputaron la pierna hace 6 meses Se me han hecho siglos de tortura y en momentos casi perdí la razón. Sigo sintiendo ganas de suicidarme Diego es el que me detiene por mi vanidad de creer que le puedo hacer falta. El me lo ha dicho y yo le creo. Pero nunca en la vida he sufrido más. Esperaré un tiempo”.

El tiempo es poco, la pintora muere el 13 de julio de 1954.



Las dos Fridas / Frida Kahlo

Doña Bárbara en technicolor. La doma de Rómulo Gallegos

Rómulo Gallegos instauró con “Doña Bárbara” un mito latinoamericano, aunque también podría decirse que dio vida al de las Amazonas. Más que “la lucha entre la civilización y barbarie”, la novela venezolana sin duda más conocida en el mundo, plantea hoy la duda de aceptar este realismo galleguiano como un emblema de la cultura venezolana. ¿Qué nos sigue diciendo hoy la novela de Gallegos, más allá de la “gauchada” presentada recientemente en la última versión cinematográfica de Doña Bárbara?

LUIS AGÜERO



Doña Bárbara en technicolor. La doma de Rómulo Gallegos

¿Quién es, adónde va y qué representa el célebre personaje concebido por Rómulo Gallegos? ¿Una simple muchacha mordida por la venganza a causa de la pérdida de su primer amor? ¿La barbarie de la llanura venezolana hecha metáfora en la imagen de una insolente marimacho? ¿El poder visto como urgencia femenina para sobrevivir en un mundo de hombres? Seguramente todo eso y mucho más. Lo que ocurre con este personaje es que, como cualquier otro auténtico mito, alimenta múltiples referencias, incontables apreciaciones. Es tarea imposible establecer las fronteras de doña Bárbara porque sus dominios son tan inabarcables como el paisaje en que se desenvuelve.

Como lo deja claro su propio título, esta novela es la de un personaje, aunque alrededor del mismo giren otros muchos imprescindibles para la trama, e incluso algunos de ellos mejor caracterizados literariamente. Lo llamativamente particular en la figura de doña Bárbara es que se trata de un personaje que semeja una cebolla, con tantas capas que ni aún escudriñando bien hondo se alcanza su esencia.

A causa de esto mi primer encuentro con la literatura de Rómulo Gallegos fue, además de contradictorio, un tanto decepcionante. Leí por primera vez *Doña Bárbara* hace más de 40 años, en un grueso volumen de carátula roja que incluía varios de sus relatos cortos y algunas de sus otras novelas, entre ellas Reinaldo Solar, con la que su autor presentó credenciales en la narración de largo aliento ocho años antes de la asunción de la cacica del Arauca en 1929. En aquella ocasión me interesó mucho más *Reinaldo Solar* que *Doña Bárbara*, a pesar de que el plato fuerte de la colección era la turbulenta historia de la dueña de El Miedo, considerada desde mucho antes como una de las grandes novelas latinoamericanas junto a *Los de abajo*, *La vorágine* y *El mundo es ancho y ajeno*, entre otros títulos. En mi apreciación de entonces tuvo mucho que ver el críptico lunar en el pómulo alevoso de María Félix. La más bien desdibujada “devoradora de hombres” que proponía Gallegos sucumbió ante el derroche de gélida sensualidad de que hizo gala la señora Félix en la película realizada en México en 1943, 14 años después de aparecido el libro que le dio origen. Recientemente se estrenará aquí una nueva versión fílmica de *Doña Bárbara*, esta vez dirigida por la venezolana Betty Kaplan y cuyo reparto encabeza la actriz argentina Esther Goris, quien no ha demorado en declarar que le echó mano a los códigos actorales de la telenovela para la construcción del personaje, pues no concebía en esta oportunidad un trabajo rigurosamente naturalista como el que realizó para encarnar en la pantalla a Eva Duarte.

O sea, que doña Bárbara, el personaje, y *Doña Bárbara*, la novela, remiten inevitablemente a una historia del corazón.

Ahora advierto que en aquella primera lectura solo detectó en el personaje, y de paso en la novela, la intriga sentimental, el encontronazo de pasiones entre la mujerona y el señorito, una suerte de triste contienda de fracasos que concluye con un final feliz al revés: algo así como una fierecilla domada en tesitura dramática “expediente” que se repite en la relación entre Luzardo y Marisela, aunque ya en franco tono de comedia y como pretexto de su apariencia de folletón. Porque aunque el tema parece irle como anillo al dedo a la telenovela, a cualquier lector le resulta obvio que el propio autor ha conspirado en más de un sentido para no involucrarse del todo en los conflictos del corazón. Un buen folletón sentimental habría concluido con la total sumisión amorosa de doña Bárbara, que en cierto modo se presagia en la escena de la doma de la yegua Catira.

El legado de los viejos maestros

Rómulo Gallegos dio inicio a su carrera novelística a principios de la segunda década de este siglo. Su creatividad literaria se nutrió en la obra de los grandes narradores europeos del anterior siglo, autores que le transmitieron dos propósitos ineludibles: echar cuentos que le interesaran a muchos y estructurar los mismos del modo más coherente (la experimentación vino después y ya había estado antes, con libros como Gargantúa y Pantagruel, Tristram Shandy o incluso Don Quijote *de La Mancha*, que ahora se consideran novelas porque, como dice Camilo José Cela, novela es ya cualquier libro que en la portada, debajo del título y entre paréntesis exhiba la palabra novela). A juicio de Tom Wolfe, los creadores de la novela realista en el siglo XIX tendían como premisa inevitable que “todo es real como la vida misma”, parámetro que, también a su juicio, los convierte en pioneros de lo que se dio en llamar el nuevo periodismo: para reflejar consecuentemente la realidad, como se dice, hay que hacer un trabajo a pie de obra. Gallegos siguió la receta de los viejos maestros realistas al pie de la letra y se dio un viaje a los llanos de Apure dos años antes de que se publicara el libro que lo catapultó a la fama.

En un valioso trabajo de investigación que realizó Oldman Botello en 1979, titulado Personajes de *Doña Bárbara* en la vida real, aparecen los modelos reales en que se inspiró el escritor para dar a luz a la mayoría de los personajes de su trama. Salta allí de inmediato el nombre de Francisca (Pancha) Vásquez, quien “llegó treintañera a Apure en 1892, aproximadamente; había nacido en Colombia, unos dicen que en la costa Atlántica y otros que en las llanuras de Casanare”. Por otra parte, y tal como aparece en el citado trabajo del investigador, Juan Liscano describe a la señora “en lo físico, feo, aindiada y pequeña”; lo único que pervive en la heroína del libro de estas tres características es su sangre india (Barbarita es el “fruto engendrado por la violencia del blanco aventurero en la sombría sensualidad de la india”), y hasta ese elemento se ofrece al lector en palabras que destilan la premonición del misterio. Desde el inicio mismo de la novela, Gallegos se empeñó en mostrar al personaje eje de su libro como alguien que está más allá de la realidad: según los llaneros, ella “llegó de más lejos que más nunca”; de igual manera, su mutis podría suponer lo mismo suicidio que huida, pero en modo alguno es un desenlace ajustado a los patrones realistas que manejaba el autor. No es hasta después de superadas las cien páginas de lectura que aparece la primera descripción física de la mujerona azote de la llanura, y llama la atención que sea justo en el momento en que ella despliega sus artes femeninas para tratar de seducir al recién llegado doctor caraqueño. Mucho antes se han realizado sendos y acabados retratos de Melquíades, los peones de Altamira, Lorenzo Barquero, Marisela, mister Danger, Balbino Paiba, Juan Primito y, muy en especial, de Santos Luzardo, cuya delicadeza llega al extremo de dibujar modelitos de vestidos para su prima. También desaprovechando los datos sobre lo que debió acontecer, la Pancha Vásquez de la ficción tiene 40 años, 10 más de lo que se asegura que tenía su modelo real cuando llegó al Arauca.

La estrategia del miedo como recurso

¿Por qué Rómulo Gallegos se dio un viaje a Apure, descubrió que había existido una Pancha Vásquez y más tarde la trasmu-
tó en doña Bárbara, un personaje que solo tiene dos puntos de contacto con la otra: haber nacido del vientre de una india y ejercer el poder con la crueldad de un hombre? La pregunta no puede responderse antes de aclarar que muchos de los personajes del libro parecen ser legítimos clones literarios de personas que realmente existieron, de acuerdo a la investigación de Botello antes citada. Entonces, de inmediato surge otra interrogante: ¿por qué, justamente adulterar el personaje clave de la novela, máxime cuando la novela se sostiene justamente en un personaje clave? Muchos expertos en la obra

de Gallegos han encontrado la solución del enigma: doña Bárbara no es una mujer, no es la devoradora de hombres; o sí, porque la auténtica devoradora de hombres es la llanura venezolana y eso es precisamente lo que simboliza el personaje de doña Bárbara. Llegar a esta conclusión no ha sido tarea muy difícil para nadie, pues el mismo autor pone en boca de Lorenzo Barquero estas reveladoras palabras: “La maldita llanura. La maldita llanura, ¡devoradora de hombres!”. De ahí, siguiendo un proceso elementalmente lógico, se deduce que si la protagonista del drama es el llano, su antagonista no podía ser otro que la ciudad. Esta fórmula, con el simple añadido de alterar los términos y otorgar a los puntos geográficos conceptos fácticos, se traduce en el enfrentamiento civilización versus barbarie, que desde muy al principio fue la etiqueta que se le endosó a la novela y que se dio como factor determinante de su arrollador éxito.

En mi opinión, como destacué al inicio, este libro de Rómulo Gallegos deviene texto imprescindible porque creó un personaje con los ribetes del mito, un ser cuya borrosa silueta resplandece hasta cegar al lector. A ello se debe que sea inapresable y por lo tanto que supere a la muerte.

Y a ello también se debe, según creo, que su autor no pudiera nunca domarla, encasillándola en el rol de heroína folletinesca, símbolo de la brutal vida llanera o fábula del poder como ejercicio del carácter.

Para mí, Gallegos sintió pavor ante la dueña de El Miedo, y precisamente gracias a esa desventaja consiguió crear la sombra luminosa que domina su libro de la primera a la última página, un fantasma tan recóndito como las propias botijas que enterraba la devoradora de hombres y que nadie sabrá nunca si se llevó consigo, o han servido para alimentar de puro oro literario la tierra agreste de la llanura.

Por sus nombres los conocerás

Un recurso que ha llegado a su apogeo en la obra de Gabriel García Márquez, pero que mucho antes utilizaron con indudable acierto William Faulkner y Lino Novás Calvo, por solo citar dos autores, aparece de manera recurrente en *Doña Bárbara*. Se trata de identificar a los personajes con nombres o apodos que revelen de inmediato sus características físicas, morales o psicológicas. No por casualidad Rómulo Gallegos bautizó a su personaje protagónico con el nombre de Bárbara y la enfrentó en desigual batalla con un ilustrado doctor llamado Santos. La amenaza del extranjero rapaz está presente en mister Danger o el señor Peligro, apelativo tan ingenuo que el mismo autor se ve en la necesidad de dudar si en verdad el personaje se llama así. Igualmente ocurre con Pajarote, el Brujeador, Juan Primito y hasta con Balbino Paiba, nombre que en su sinuoso encaje de vocales y consonantes descubre de manera ejemplar la torcida personalidad del último mayordomo de Luzardo. Gallegos va más allá de los personajes convencionales de la historia y designa también con nombres representativos sus habitáculos, que en este caso también devienen personajes: El Miedo y Altamira, así como La Chusmita, conforman el triángulo de pasiones que se desata en el llano. Nombrar los hombres y las cosas se convierte en Doña Bárbara en más que un recurso literario, es tal vez el trámite que escogió Gallegos para solventar sus diferencias maniqueístas con la cacica del Arauca.

La doña y otros personajes

Por Jesús Sanoja Hernández

Ya van corridos casi veinte años. Julio Barroeta Lara me entregó entonces veinte ejemplares de interesante folleto escrito por Oldman Botello, que no sé si en aquel 1979 ya era cronista de Maracay. En él hizo esbozo de los personajes de *Doña Bárbara* en la vida real. Años después, en 1987, en los seis volúmenes de *Diario de un llanero*, Edgar Colmenares del Valle editó y estudió la obra y la personalidad de Antonio José Torrealba, de donde salió clónicamente el Antonio Sandoval de *Doña Bárbara*.

Gallegos mismo explicó en prólogo a una de las ediciones de la novela cómo había nacido el personaje central. Encontró en Apure al dueño del ható Juan Rodríguez. Este a manera de pregunta, le presentó la imagen de quien después resultaría *Doña Bárbara*: “¿Ha oído hablar de doña...? Una mujer que era todo un hombre para jinetear y enlazar cimarrones. Co-

diciosa, supersticiosa, sin grima par quitarse de por delante a quien le estorbase”. A lo que Gallegos, a su vez, preguntó: “Y devoradora de hombres ¿no es cierto?” La mujer era Pancha Vásquez, de quien Andrés Eloy, en una de sus crónicas evocadoras de tiempos apureños, dijo haber sido alguna vez apoderada y habérsela mencionado a Gallegos. Botello, por su parte, apuntaba que la mujer había llegado treintañera a Apure, aproximadamente en 1892: “Había nacido en Colombia, unos dicen que en la costa atlántica y otros que en las llanuras de Casanare”, y más adelante: “Su esposo muere y las malas lenguas llaneras le cuentan 17 maridos”.

Según varios testimonios, uno de ellos recogidos por Arístides Bastidas, Lorenzo Barquero fue personaje construido a partir de datos biográficos de Galo Segundo Bremón, para la primera etapa de su “vida ficticia”, y de Pancho Mier y Terán para la segunda, uno de los dueños del famosísimo hato “La Rubiera” (acerca del cual, por cierto, Cabrera Sifontes escribió un libro), fallecido en Calabozo en 1914. En cuanto al cabrestero María Nieves, que así realmente se llamaba, de tal servicio novelesco se mostraba orgulloso. Cuando alguien lo molestaba, María Nieves solía replicar con un “no se meta conmigo, mire que yo figuro en *Doña Bárbara*”.

Pajarote tuvo como modelo a José Torrealba. Explica Colmenares del Valle, en la sección dedicada a la presencia de Torrealba en Doña Bárbara y Cantaclaro, que en 1947 el profesor John E. Englekirk, a raíz de una conversación con Gallegos, viajó a San Fernando de Apure, donde entrevistó a Torrealba y revisó algunos de sus manuscritos. Y de allí salieron identificaciones de personajes reales, cuyas huellas pasaron a la ficción: “Antonio José Torrealba Ostos es fácilmente identificable con el peón Antonio Sandoval que da la bienvenida a Santos Luzardo en Altamira (...) Melquíades Gamarra, el ‘brujeador’, según él dice, es Juan Ignacio Fuenmayor (...) Balbino Paiva, el mayordomo escogido por doña Bárbara para Altamira, era Eladio Paiva del Alto Apure (...) Encarnación Matute era un tal Encarnación Contreras”. Y así sucesivamente hasta llegar a Francisca Vásquez, “la cual había ganado fama de ser la hombruna o marimacho del hato Mata el Totumo: ‘Gallegos no habló con ella ni visitó su hato. Antonio Torrealba sí la vio muchas veces”.

Gallegos era muy dado a la creación de personajes-símbolos y no otra cosa fueron Santos Luzardo, el civilizador, y *Doña Bárbara*, encarnación de la barbarie y, además, devoradora de hombres. Los mismos nombres lo dicen todo, como cierta vez lo sugirió (por no decir, lo demostró) Liscano. El personaje masculino central lleva el nombre de Santos y su nombre puede descomponerse en Luzardo o, lo que es lo mismo, “ardo en luz”. Mr. Danger (o Señor Peligro), refuerza la tesis.

La filmación de *Doña Bárbara*, tanto la protagonizada por María Félix como la dirigida por Betty Kaplan, ha sido cuestionada. A la primera le encontró Ulrich Leo un defecto básico: no era posible, decía él, sacar de un libro como *Doña Bárbara*, una buena película, porque además de los símbolos materiales (el centauro, el tremedal, el socio), Gallegos manejó símbolos formales no aprisionables por la cámara. A la segunda la han atacado fuertemente varios críticos literarios y cinematográficos. La india guaricha llegada a los llanos de “más allá de más nunca” está bien lejos, según ellos, del prototipo creado por ambos filmes.

**Publicado el 1ero de noviembre de 1998*

El Cristo de Miguel Ángel: del Pantocrator al Democrator

ANDRÉS ORTIZ-OSÉS

El Cristo del *Juicio Final en la Capilla Sixtina*, pintado por Miguel Ángel con caracteres hercúleos o heroicos, y considerado como un Júpiter o Apolo, o bien como un Titán belicoso, ha sido desenmascarado tras su nueva restauración y limpieza en el Vaticano. La vieja oscuridad que cubría este fresco universal acentuaba su aspecto trágico de pintura negra, pero ahora resplandece con nueva luz y luminosidad. La vieja terribilidad se ha convertido en nueva amorosidad, nimbada por un cromatismo que revierte la vieja tragedia en un drama o cuadro dramático, a la vez oscuro y claro, negro y colorista, trágico y cómico (tragicómico como la vida misma).

Para empezar cabría interpretar al Cristo central del *Juicio Final* ya no como un Júpiter tonante o tronante, sino como un Hermes mediador, ya no como un Apolo Belvedere sino como un Apolo órfico, ya no como un Titán furioso sino amoroso. Su figura “serpentinada” lo presenta flamígeramente como una llama fogosa, como un fuego incandescente, como una fuerza iridiscente, como un Eros socrático-cristiano. Miguel Ángel es un platónico-cristiano, y su Cristo no es un juez estático y vengativo, como lo presenta la tradición apocalíptica, sino el gran mediador entre el Dios-amor y el hombre-amado. No se trata pues del viejo Dios inmóvil (aristotélico), sino del Dios encarnado del cristianismo, un Dios móvil y dinámico.

En este contexto, el gesto primero o primario del antiguo Dios vengador se detiene o contiene introversoramente ante la mirada amorosa o amistosa del discípulo amado, Juan, el Evangelista del amor. San Juan, bajo la figuración de un joven rubiáceo, es la única figura del gran Apocalipsis que afronta la mirada del Cristo, el cual parece detener, dulcificar o apaciguar su ira o desmesura al mirar el gesto cómplice de su discípulo situado justo a su izquierda. De esta guisa, la primera o primaria versión del Cristo sea pagano o bien antiguo testamentario, se transforma cristianamente en el Dios salvador, brazos abiertos y en cruz redentora. Esta es precisamente la teología del amor redentor propia de Miguel Ángel, tal y como lo expresa plásticamente en una declaración:

“No hay pinturas o estatuas que aquieten ahora
al alma que apunta hacia ese amor sagrado
que en la cruz abrió los brazos para aceptarnos”.

El Cristo miguangeliano del *Juicio Final* no es por tanto, frente a la tradición vengativa o vengadora, el Pantocrator o Dios-sol,

sino solo en cuanto fuego de amor crucificado (lunarmente), es decir, un Dios Democrator, encarnado o humanado en esta tierra y en este mundo. La clave de un tal Dios-hombre es entonces la misericordia, misericordia que se compadece de la miseria humana (de acuerdo al dictum de Jesús: *misereor super turbas*).

Por eso este Cristo compasivo del *Juicio Final* personifica el Eros platónico traducido cristianamente como amor, situándose plásticamente entre la Virgen Madre (o más allá la Magdalena) y el discípulo amado. Esta situación pictórica del Cristo entre la madre y el discípulo filial se corresponde simbólicamente con la situación pictórica del propio Miguel Ángel, cuyo rostro pintado en la piel de san Bartolomé se ubica paralelamente entre su amada maternal V. Colonna y su discípulo filial T. Cavalieri.

El Cristo de Miguel Ángel en el *Juicio Final* está en medio de todos porque encarna como amor su mediación o remediación, su purificación o salvación. Giovanni Papini pudo afirmar que más que del *Juicio Final* deberíamos hablar aquí de la Resurrección, que interpretamos como una resurrección del amor socrático-cristiano, personificado por un Cristo joven e imberbe, platónico y cristiano.

La co-presencia del eros platónico y del amor cristiano impregna este gran muro ya no de las lamentaciones, sino de la exaltación o exultación. Hasta el punto de ser acusado por sus detractores puristas o puritanos de ser un mural lujurioso, obsceno o erótico. Sin embargo, se trata de una erótica sublimada, como lo entiende el mismísimo Juan Pablo II al definir la Capilla Sixtina como el santuario de la teología del cuerpo humano. En este mismo sentido, el Cristo de Miguel Ángel puede y debe ser considerado como el Cristo plétórico del amor y de la misericordia, un Cristo de la compasión universal rehabilitado convincentemente por el papa Francisco.

El Cristo miguangeliano expresa la fuerza creativa del propio Miguel Ángel, plasmada en esta figura que parece hercúlea pero es asuntiva, parece heroica pero es acogedora, parece pagana pero es cristiana, parece belicosa pero es amorosa, parece fogosa y lo es: fuego de amor purificador y sublimador. En su belleza condensa la fuerza del eros sagrado que traspasa a la propia muerte, como decía Miguel Ángel, abriéndola a la trascendencia religiosa o religadora.

*Universidad de Deusto, Bilbao, España.

Ednodio Quintero y los cuentistas venezolanos. 1/33: Rufino Blanco Fombona

“De su amplia y variada obra (cerca de 50 libros), sus novelas satíricas ‘El hombre de hierro’ (1907) y ‘El hombre de oro’ (1914), aun con sus imperfecciones formales, constituyen el apasionado testimonio de un escritor comprometido con el drama político de su país”

EDNODIO QUINTERO



Rufino Blanco-Fombona / Foto Archivo

mez (1935) permanece en Europa. En París se ocupa de organizar la edición anotada de las cartas del Libertador. En 1915 funda en Madrid la Editorial Americana destinada a la divulgación de las mejores obras de la historia y cultura de América Latina, llegando a editar a lo largo de 21 años unos 500 títulos. En España es ampliamente conocido y apreciado, siendo miembro de la Academia de la Historia y ocupando diversos cargos diplomáticos como Cónsul de Paraguay. En 1927 es candidato al Premio Nobel de Literatura. Luego en 1932 será gobernador de Almería y más tarde de Navarra, y cuando se preparaba para asumir la gobernación de Las Canarias se descubre que sus intenciones son las de preparar desde aquellas islas una invasión a Venezuela. Ya había colaborado en 1928 con sus compatriotas que organizaron desde Francia la tristemente famosa expedición del “Falke”.

De la amplia y variada obra de Blanco Fombona (cerca de 50 libros), sus novelas satíricas *El hombre de hierro* (1907) y *El hombre de oro* (1914), aun con sus imperfecciones formales, constituyen el apasionado testimonio de un escritor comprometido con el drama político de su país. El tono ríspido de su prosa y su particular manera de injuriar convierten estas y otras de sus novelas en muestras de literatura panfletaria. Son famosos los epítetos que endilga a sus rivales y enemigos, en particular al odiado Juan Vicente Gómez, a quien bautiza como “Bisonte”.

Rufino Blanco Fombona nació en Caracas en 1874 y murió en Buenos Aires en 1944. Fue poeta, narrador, ensayista, editor, diplomático, polemista y hombre de acción; paradigma del escritor de su tiempo, consagrado, en su caso, a la lucha a menudo encarnizada contra la dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935). Considerado como una de las figuras más destacadas de la cultura hispanoamericana de la primera mitad del siglo XX. Por su actitud crítica y combatiente sufre la cárcel y el exilio. Desde 1910 y hasta la muerte de Gómez

En sus ensayos, profundos y documentados, indaga en la historia de Venezuela, fijando su atención en la época de la Conquista y en las guerras de Independencia, mostrando su admiración por la figura señera de Simón Bolívar. De ese afán por historiar con sentido crítico y analítico surgen numerosos escritos breves y algunos estudios fundamentales como *El conquistador español del siglo XVI* (1922), *Bolívar y la guerra a muerte* (1942) y *El espíritu de Bolívar* (1943). En sus escritos íntimos, *Diario de mi vida* (1921), *La novela de dos años* (1929), *Camino de imperfección* (1933) y *Dos años y medio de inquietud* (1942), da cuenta con asombrosa sinceridad, valiéndose de una prosa directa, de sus aventuras galantes, viajes, lecturas, conflictos personales, la omnipresente política e incluso de los episodios de violencia en los que se viera envuelto a causa de su explosivo temperamento. Es posible que en estas páginas esté lo mejor de nuestro autor: el testimonio de una existencia rica en eventos fuera de lo común, dedicada con manifiesta pasión al arte y la política, con un componente sensual que recuerda las andanzas de un Casanova tropical, y que por encima de todo responde a su idea de la literatura según la cual ésta debería estar supeditada a lo vital.

Desde su regreso a Venezuela en 1936, Blanco Fombona continúa con su incansable actividad política, literaria y diplomática dentro y fuera del país, hasta que la muerte lo sorprende en Buenos Aires en 1944. Alejandro Rossi a sus doce años fue testigo privilegiado de una anécdota póstuma de nuestro autor, que en sí misma constituye su último autorretrato. Cuenta Rossi en su libro de memorias *Edén* (2006) que encontraron el cadáver del venerable amigo de su padre acostado en la habitación del hotel donde se alojaba, la almohada manchada de negro carbón por el tinte del cabello que utilizaba y bajo la almohada un revólver calibre 38.

Blanco Fombona destaca también como cuentista, y en este género nos muestra sus preocupaciones por lo que podríamos llamar el espíritu nacional. Bajo el título de *Cuentos americanos* publica entre 1900 y 1913 una selección de 18 relatos de índole criollista con la intención de divulgar en España y Europa cuentos y leyendas de América Latina y en particular de Venezuela, contribuyendo a la formación de una literatura nacional. De ese conjunto de relatos vernáculos seleccionamos “El catire”, de tema rural, protagonizado por un adolescente díscolo y cruel, que se ensaña en castigar sin razón alguna a un pobre e indefenso animal

ANTONIO PASQUALI

En el comienzo fue la moral, embrión de todas las normas del convivir que vendrían. Antes de asombrarse del ordenado cosmos, de darse religiones, metafísicas y reglas del conocimiento, el *Homo sapiens* ya aplicaba a su propia praxis el criterio *bonus/malus* que había afinado en la recolecta y la cacería, el alimento y la cura. Y ¿cuál es la praxis humana por antonomasia? La actividad de relación, el “estar con el otro”, el hacer del coexistente un prójimo, con la paz perpetua de utopía final. La distinción *permitido/tabú* y *el aidós*, o “vergüenza moral” que vivía el *sapiens* (Demócrito), anteceden cualquier otra normativa, y cuando la moral se hizo adulta, subrayó su ontológica esencia social: virtud suprema es convivir con justicia (Platón), filantropía es más que amor (Aristóteles), amar al prójimo como a sí mismos (Confucio, Evangelios), que la norma de tu acción sea la que compartiría la totalidad de los hombres (Kant). De aquel germinal y ágrafo manojito de permisos y vetos del con-vivir derivarían luego, formando grupo aparte, específicos códigos políticos, civiles, penales, comerciales, militares, diplomáticos y otros. ¿Y la matriz moral ancestral? Inextirpable, ella sobrevive y vigila desde el cerebro límbico de los hombres, y aún hoy el legislador enfrentado a dificultades vuelve a la raíz, a la norma moral predominante, en busca de luces.

El aventurero político que viola lo que las constituciones llaman “moral social”, profanando el santuario del *volksgeist* nacional, busca esterilizar desde su matriz límbica la entera normativa moral, religiosa y jurídica que la sociedad se dio, para desactivar el referente ancestral y sobre esa tabula rasa implantar sus creencias, dogmas y prepotencias.

Chávez, un teniente coronel de delirantes ambiciones y caóticas ideologías, criminoso despilfarrador de 1.000 millardos de dólares y caricatura de Robin Hood (fingía creer que solo se roba por hambre) tuvo la preconsciente y siniestra intuición de que debía entrarle con lanzallamas a las coordenadas morales del venezolano si quería triunfar. Lo hizo con agobiante prédica y demoledora acción, reabrió el vaso

de Pandora entrecerrado por la educación y la democracia, asesinó a Montesquieu, estimuló odios clasistas, prostituyó la magistratura y desactivó los frenos morales instilados en el alma de la gente. Elevados a centuriones del régimen, los malandrines de cuello sucio, limpio o verde patriota recibieron patente de corso, armas e impunidad. “No reprimirlos” fue su consigna.

De aquella esterilización sufre el país espantables y trágicas secuelas: los reos y sus “pranes”, enseñoreados, controlan en armas parcelas de un país altamente inseguro en el que 1 por 1.000 anual de la población muere asesinado; desprotegida, la gente ha linchado en meses (¡desastroso remedio!) decenas de presuntos malhechores; Ejecutivo y Judicial, cómplices, paralizan totalitariamente el Legislativo; las mafias sindicales, mineras y pandilleras se entrematan por el control de zonas, y los linderos entre reos y policías se difuminan; la pobreza generalizada suscita el aberrante fenómeno del “bachaqueo” (pobres esquilmando pobres); hay muertos diarios por catastrófica carencia de medicinas; la magia negra se apropia de cementerios y saquea miles de tumbas para sus macabros ritos; anomia y anarquía reinan por doquier.

El régimen —el que se diera un Viceministerio de la Suprema Felicidad Social— no se inmuta, declara que todo es falso, mera sensación, obra de malvados imperios. Ha llegado a la fase superior del precepto goebbeliano, el de la mentira que repetida mil veces se vuelve verdad: la fase en que el propio autor de la mentira termina creyendo en ella. Una autosugestión delictuosa que le induce a cometer crímenes de lesa humanidad, como el rechazo de una puntual ayuda internacional en medicamentos que salvaría muchas vidas.

Decenios de esfuerzo esperan a quienes encarnan las reservas morales del país, para reconstruir y mejor blindar un sistema normativo personal y social devastado por una pandilla de inmorales.

El diario de Colón. A 500 de la llegada a Macuro

BLANCA STREPPONI

¿Cuánto se sabe de la travesía de Cristóbal Colón? ¿Cuánto de la primera mirada de Occidente a estas tierras, de los padecimientos y dificultades de los viajes? Los diarios del almirante registran no solo las costumbres de su tripulación, los cambios del tiempo o los detalles de la naturaleza, sino también el curioso trato que se procuró con su gente: falseaba la realidad de lo navegado para no crear ansiedad en cuanto a la llegada. La suerte de estos invalorable documentos —que por las ambigüedades de una época apenas llegaron a ser conocidos públicamente el siglo pasado— parece haber estado signada por la del mismo Colón, suerte no exenta de sombras y malentendidos



Cristóbal Colón | Foto Cortesía

los meses y recién antes del segundo viaje Colón recibe una copia reina: “ha tardado tanto porque se escribiese secretamente”. Era una copia hecha por dos personas distintas: “va de dos letras segund veréis”, le advierte la reina. ¿Por qué dos copistas?: “porque mas presto se ficiese”, sí, pero también “para que éstos que están aquí de Portugal ni otro alguno no supiese dello”. Se cree incluso que los copistas vivían en regiones distintas y que ninguno había accedido al texto completo, de manera de garantizar con estas cautelosas medidas de seguridad la protección de los secretos de estado, especialmente ante la actividad permanente de los espías portugueses. Colón se ve así despojado del diario original sin mayores explicaciones.

Lo que la reina nunca imaginó es que el celo puesto en reservar el libro excedería lo previsto pues el diario solo fue conocido —¡cuatro siglos más tarde!

Veamos: 60 años después de que fuera escrito, en 1554, Luis Colón, nieto de Cristóbal e hijo de Diego, obtuvo permiso para publicarlo pero, a pesar de tener entre manos un “best-seller”, no lo hizo. La consecuencia de este hecho inexplicable fue que la copia del diario guardada por Luis, tal como el diario original guardado por la reina, terminó por perderse. Este vacío se prolongó durante más de dos siglos, hasta 1786, cuando el azar dispuso mejorar un tanto el destino de la obra.

Cuando Cristóbal Colón regresó a Europa de su primer viaje, traía consigo su *Diario de a bordo*. Un documento de excepción sin duda pues allí, por primera vez, nuestro paisaje era nombrado para la historia de Occidente. Y sin embargo, tal como la figura de Colón, el libro es percibido con dificultad cubierto como está por un laborioso tejido de ambigüedades. Revisemos los acontecimientos.

En 1493, en un acto solemne, Colón entregó su bitácora a los reyes católicos, encomendándoles hicieran una copia y le devolvieran el original. Al cabo de un tiempo se ve obligado a reclamar su devolución. Pasan todavía

Digo el azar porque un día don Martín Fernández Navarrete, abocado a sus tareas en el archivo y la biblioteca del depósito hidrográfico del Ministerio de la Marina, nuevo y burocrático nombre otorgado al que fuera el archivo del Duque del Infantado, encuentra para su sorpresa lo que describe así: “un tomito de a folio forrado en pergamino, con 76 fojas útiles, de letra menuda y metida”. ¿Qué contenía el tomito? Pues lo que hoy conocemos como el *Diario del Almirante* y que según Ernesto Vega Pagán, en *El Almirante*, “es una copia abstracta o resumen parafraseado del original, o de una copia del original, con nuevos párrafos textuales de puño y letra de Fray Bartolomé de Las Casas que no se sabe cómo llegó a sus manos”.

Se abrió entonces un nuevo compás de espera, esta vez de 39 años, para que en 1825 el libro fuera publicado, de acuerdo a Vega Perán, en una edición tan poco satisfactoria que es preferible considerar como primera edición del diario la de 1892, es decir, casi en el siglo XX.

Y en verdad, en un lector inadvertido acerca de esta por lo menos doble autoría, el diario puede suscitar una sensación extraña pues la narración alterna sin mayores avisos entre la primera persona, cuando el que habla es Colón, y la tercera persona, cuando el que habla es fray Bartolomé.

A lo que resultó del *Diario de a bordo*, una escritura al menos a cuatro manos, normalmente las ediciones agregan las cartas y el testamento, estos sí originales y, en lo que respecta a las cartas, publicadas oportunamente incluso en varios idiomas.

Pero la pieza principal del conjunto es la bitácora en la que Colón registraba los eventos día por día, allí confesaba mentir constantemente a sus subordinados —“anduvo sesenta leguas. . . pero no contaba sino cuarenta y ocho leguas, porque no se asombrase la gente si el viaje fuese largo”—, describía raras costumbres como la de fumar, o dejaba constancia de un asombro hasta el presente vivo —“aves y pajaritos de tantas maneras y tan diversas de las nuestras que es maravilla; y después ha árboles de mil maneras y todos de su manera fruto, y todos huelen que es maravilla, que yo estoy el más penado del mundo de no los conocer”. El carácter sin dudas fundador del diario se ve profundamente perturbado por su prolongada desaparición, por su tan postergada difusión y por la intervención literaria de Las Casas. ¿Qué grado de influencia ha podido ejercer un texto conocido hace apenas más de un siglo? Y algo todavía más importante: ¿hasta qué punto esta confusión no ha acrecentado un sentimiento ambiguo en relación a nuestra identidad?

¿Bahamas o Santo Domingo?

La ambigüedad no es exclusivamente literaria, se extiende hacia otros ámbitos igualmente significativos, como por ejemplo la determinación exacta del lugar de América al que Colón llegó por primera vez. Oigamos cómo, en *Cristóbal Colón y el descubrimiento de América*, el barón de Humboldt se lamenta:

“Aquellas luces movibles que el almirante mostró a Pedro Gutiérrez en la oscuridad de la noche; aquella playa arenosa iluminada por la luna que vio Juan Rodríguez Bermejo han impresionado nuestra imaginación. Consérvanse minuciosamente los nombres y apellidos de los marinos que pretendieron ser los primeros en ver un pedazo de nuevo mundo, y ¿nos veremos precisados a no poder relacionar estos recuerdos con una localidad determinada; a mirar como vago e incierto el lugar de la escena?”.

Desde luego que Humboldt no estaba dispuesto a cargar con duda tan intolerable, y con la inteligencia y minuciosidad científica que lo caracteriza, y tras largas investigaciones, termina por afirmar con alivio que el lugar tiene nombre: Colón llegó a la orilla oriental del gran banco de Bahamas.

¿Deberíamos sorprendernos ante tamañas vacilaciones? No, si observamos el conjunto de la vida y obra de Colón marcado por la sombra de la duda, la negligencia e incluso la frustración. Una sombra a veces absurda cultivada por defensores y detractores.

Luces, oscurantismo y paranoia

Aunque Colón dice una y otra vez haber nacido en Génova, su origen sigue en discusión. Eso en una época en que no se cargaba precisamente con una cédula de identidad, una época que oscilaba entre el estímulo al conocimiento y el terror a las persecuciones. Timothy Foote, en un artículo publicado en *El Universal* (12/12/92) titulado “¿De dónde procedía Colón?”, nos recuerda que en el siglo XV si bien los eruditos creían en la tierra como un globo, también creían que la mitad inferior estaba habitada exclusivamente por raras criaturas y que alrededor del Ecuador había una zona tórrida en la cual el mar hervía. Las cortes, “famosas por su esplendor y sordidez eran más medievales que modernas: nobles y damas ataviados con elegantes trajes con los que barrían el lodo del piso en donde los perros roían huesos y sobras... la práctica de bañarse era desconocida y prevalecían los perfumes... los comensales traían su propio cuchillo para cortar su comida, que en realidad se comía con las manos... Llegada la noche se cerraban las puertas y se pasaba el cerrojo y la barra... las velas de cebo eran costosas y malolientes, de modo que la gente dormía desde el atardecer hasta el amanecer”. También nos recuerda Foote que la imprenta y la Biblia de Gutenberg datan de 1455, pero que el libro de más venta fue *El azote de las brujas*. Que Leonardo inventó máquinas notables, pero sus inventos quedaron guardados durante siglos; que en 1494 la peste mató 50 mil personas en Milán, que tres de cada cinco niños no llegaban a la edad de 5 años y de los sobrevivientes, la mitad no cumplía 20, y que en 1512 el montón de basura apilado fuera de París era tan alto que el rey mandó quitarlo pues temía que los invasores treparan por él y escalaran las defensas de la ciudad.

Ese era el mundo de Colón, ante los asesores científicos de esas cortes, con frecuencia árabes o judíos, Colón exponía sus planes plagados de errores. Planes rechazados, y no sin razón, una y otra vez. La idea central era sencilla y había sido formulada ya en 1249 por Roger Bacon: si la tierra es redonda, avanzando hacia el oeste se llega desde Europa a Oriente. El problema era la extensión pues las naves no estaban preparadas para tan largo viaje. Pero Colón lo resolvió: para medir la circunferencia de la tierra, en vez de basarse en el cálculo de Eratóstenes, optó por uno menor, el de los árabes; pero cuando se trató de millas, en vez de la milla árabe, optó por una mucho más corta: la italiana; además, siguiendo a Marco Polo, prolongaba la costa asiática hacia el Este. Esta conveniente combinación reducía drásticamente el tamaño de la tierra y hacía factible su viaje. ¿Creía Colón en la autenticidad de sus cálculos o simplemente manipulaba las cifras para obtener financiamiento? Lo cierto es que en las naves llevaba víveres para un año.

¿Cómo era Colón?

Según Las Casas: alto, de nariz aguileña, de tez blanca a roja, había sido rubio ahora era cano. Sobrio, moderado, venerable, discreto. Según su hijo: modesto. Según otros: pelirrojo y pecoso, algo más vivaz, ingenioso y hasta colérico a veces.

Muchos afirman que era judío, al respecto Luis Vivanco Saavedra alega —en el artículo “Ese judío llamado Cristóbal”, publicado en *El Nacional* (12/12/92)— que “sus conocimientos del español eran superiores al de un simple cardador de lana genovés”, de lo que concluye pertenecía una familia sefardí. También alega que llevaba en su tripulación a cristianos nuevos, algunos acabados de bautizar dejando atrás el Islam o el judaísmo, como era el caso del intérprete Luis de Torres, cuyos conocimientos del arameo, hebreo y árabe poco habrían de servir, aunque “a través de él los expedicionarios dirigieron las primeras palabras de España a los indígenas americanos: saluciones en árabe y hebreo”.

¿Y cuál es el Colón que reina en el imaginario? ¿Valiente? Sí, pero no brillante; tenaz, por no decir terco; melancólico, sufrido, esforzado. Un hombre humilde que murió sin sospechar la grandeza de su hazaña, creyendo que Panamá era la India y que Cuba era Japón. Una historia en el fondo triste.

Venezuela nunca vista

El 31 de julio de 1498, después de ocho días sin viento y “en tanto ardor y tan grande que creí se me quemasen los navíos y la gente”, Colón llegó a Trinidad.

Anota Isaac J. Pardo, en *Esta tierra de gracia*, con su insuperable gracia e inteligencia: “En ese momento ocurre algo extrañamente simbólico. Colón buscaba la tierra firme con desesperación... pero a la altura de la costa sur de Trinidad,

enfermó de la vista: Nunca se me dañaron los ojos, ni se me rompieron de sangre y con tanto dolor como agora. ...Pero el descubridor enceguecido, que había tomado la isla de Cuba por tierra firme, nunca estuvo muy seguro de lo que pudiera ser aquella Tierra de Gracia”.

Luego viene la descripción del paso infernal: arrecifes a los lados y corrientes tan fuertes que no permiten volver atrás. Una ola gigante que levanta la nave, un miedo tan profundo que se conserva vivo en alma del Almirante. Era la Boca del dragón. Al otro lado comprueban con asombro que el agua se tornaba dulce. Llegan a un paraje encantado, pero Colón no se mueve del barco a causa de sus ojos enfermos. Y al otro día arriban a un golfo espacioso. El cuento de aventuras, dice Pardo, “se torna en este punto oscuro y desconcertante”.

Vale la pena oír a Pardo con detalle:

“El héroe de la aventura tiene a su alcance el nudo de un misterio sin par. Como por descuido lo toca: Creo que estas tierras que agora mandaron descubrir Vuestras Altezas sean grandísimas y haya muchas en el Austro de que jamás hubo noticias. Luego se aleja, se distrae. No piensa ya en el oro ni en las perlas. Piensa de dónde vendrá ese río tan grande que tiene delante. Avanza de nuevo: digo que si no procede del Paraíso Terrenal, que viene ese río y procede de tierra infinita... Un paso más y tendrá en el puño, hecho Tierra de Gracia, el sueño que lo ha empujado tres navegaciones. Pero Colón, que vislumbra un instante tierras infinitas, no dice Tierra Firme sino Paraíso Terrenal y al embrujo de estas palabras pierde la oportunidad excelsa de su vida... El trigo, el vino y la carne tocaban a su fin. Además, él tenía los ojos enfermos. De modo que volvió la proa y comenzó a alejarse en busca de alimentos y de salud”.

Penurias y humillaciones

Los viajes estos no eran cosa fácil, además, Colón pasaba de los cincuenta, para la época un anciano. ¿Cómo era su día a día, su vida de navegante? Dice de los marinos Alessandro Contarini, procurador general de la armada veneciana en 1493: “nunca se lavan si no es cuando tienen ganas de nadar, raramente usan tijeras o navaja; de ropas, la mayor parte no tienen sino las puestas, por lo que, mojadas o secas, tienen que llevarlas siempre encima; y con la misma facilidad con que se multiplican los piojos y los insectos así se llena la nave. Pero ellos no se preocupan ni se los quitan de encima”. Claro que la higiene no era un hábito consagrado por la sociedad de entonces, pero hay que tener en cuenta que esos hombres sucios, rudos y mal alimentados convivían durante meses en un mismo y único espacio: la cubierta de la carabela. Prosperaban allí trifulcas e intrigas que, por otra parte, se extendían a tierra. Algunas fueron graves, como las ocurridas en La Española, tanto que cuando Colón regresó, luego de pasar por tierra firme (Venezuela) sin saberlo, descubrió asombrado que Francisco de Bobadilla, enviado por los reyes para controlar la anarquía, había ordenado su prisión.

Fue el peor viaje de su vida: el almirante, aquejado por la gota y otros males, regresa a España con los grillos puestos. Y luego, ya en tierra, pasaron todavía seis semanas antes de que los reyes —estaban de viaje— los mandaran quitar. Al parecer, comprendieron los excesos de Bobadilla pues hicieron llegar a Colón dos mil ducados de oro para que “compareciera ante el tribunal de acuerdo a su dignidad”. Finalmente, Colón quedó libre de toda responsabilidad mientras Bobadilla pereció con toda la tripulación cuando el barco que lo llevaba a España naufragó. Pero el mal estaba hecho.

¿América o Colombia?

Debimos haber sido todos colombianos, incluso Richard Nixon, pues ¿por qué el nuevo continente no se llamó Colombia? Ah, es una vieja historia de injusticia que hemos oído desde niños; el “pobre” Colón fue víctima de un amigo desleal invitado a participar en uno de sus viajes: Américo Vesputio. Dice el vehemente fray Antonio de la Calancha: “El llamarse esta tierra América es digno de borrarse de la memoria de los hombres y que se arranque y se teste de los escritores, pues apoyan un hurto y conservan una injusticia”. Otros insisten en describir a Vesputio como un hábil relacionista público, un oportunista que se benefició de haber editado velozmente unas cartas: *Mundus Novus* y *La Lettera* difundidas por el cartógrafo alemán Waldseemüller. Mientras esto sucedía, el Diario de a bordo permanecía oculto, y así otro mal quedó hecho.

The so-called Christopher Columbus

En 1874 Goodrich Aaron publica en Nueva York un libro cuyo título es ya suficientemente despectivo: *History of the character and achievement of the so-called Christopher Columbus*. Allí, haciendo gala del culto anglosajón a la verdad que nos es tan ajeno y odioso, y exhibiendo una ausencia de amor por el lenguaje y la imaginación, afirma por ejemplo:

“el dicho Almirante al relatar sus cosas y sus andanzas, excedía siempre en mucho los términos de la verdad, silenciando en cambio en forma absoluta los hechos negativos”.

Son muchos los que insisten en disminuir el valor de los viajes de Colón, pues ya el nuevo mundo había sido descubierto 30 mil años antes por los aborígenes siberianos, y Erikson el vikingo también había llegado en el año mil, solo que Europa no lo supo. Observemos al respecto el desapasionado punto de vista de Isaac Asimov, el divulgador científico e histórico por excelencia:

“la gesta de Colón supuso el comienzo de los asentamientos fijos europeos en el nuevo continente y señaló su entrada en la corriente común de la historia universal. Por esta razón se le atribuye en general a Colón este *descubrimiento*. De paso, el hecho de que existiera aquel nuevo continente, desconocido por entero para los antiguos, contribuyó a superar la noción de que los pensadores clásicos lo sabían todo y habían resuelto todos los problemas. Entre los europeos se fue fortaleciendo la convicción de que ahora avanzaban más allá de donde llegaron los antiguos, y ese sentimiento ayudó a hacer posible la revolución científica que iba a iniciarse medio siglo después”.

Y agrega lacónicamente:

“Colón llegó a una de las Bahamas. Hasta su muerte creyó que había llegado a la India, es decir, la costa oriental de Asia”.

Esta vida teñida de malentendidos se extendió al hecho mismo de su muerte. Así como Colón dijo claramente haber nacido en Génova, pidió expresamente ser enterrado en una capilla en la Concepción de la Vega, España. Su petición no fue respetada. El 20 de mayo de 1506, casi ciego y paralítico, murió en Valladolid. Allí fueron depositados sus restos. Luego los trasladaron a Sevilla. En 1537 los llevaron a la isla La Española y finalmente se realizó el entierro en la catedral de Santo Domingo. Pero luego hubo terremotos, feroces saqueos de los ingleses y negligencia de los responsables, de modo que ya a mediados del siglo XVIII no se sabía con certeza cuál era la tumba de Colón. Más tarde, las autoridades españolas, confiadas en haber identificado los restos, los trasladó con honores a la catedral de La Habana. A finales del siglo XIX, con la pérdida de esta colonia, las cenizas fueron trasladadas nuevamente a España conservándose en la catedral de Sevilla. Sin embargo, desde 1878 los historiadores dominicanos sostienen que los auténticos restos de Colón están en la catedral de Santo Domingo.

Al final, queda tanto en entredicho... en dónde nació, en dónde está su tumba, adonde llegó por primera vez o quién llegó por primera vez, qué escribió él exactamente en su libro... tan impreciso, especulativo y complejo como la vida misma, como la historia de los hombres, como la literatura.

El almirante y la Tierra de Gracia

Por Jesús Sanoja Hernández

A comienzos de la década de los 50 se transmitió por radio, pues todavía no había entrado el país al fascinante mundo de la TV, un programa cuyo nombre, eso creo, era “El torneo del saber” y en el cual participaban, entre otros peritos en áreas culturales, Carpentier y Liscano. Oí entonces que lo que llamamos América existía antes de la llegada de Colón y que, por lo mismo, el Descubrimiento fue asunto de perplejidad y nueva visión para Europa (y especialmente para la España de la reconquista), pero no para los pobladores del vasto territorio que Colón consideró parte de las Indias.

Con motivo del V Centenario del acontecimiento, en 1992, la discusión abarcó diversos campos, interesó a historiadores, lingüistas, sociólogos y hasta cineastas, reviviendo a escala superior y con argumentos más complejos, o la leyenda dorada o la leyenda negra, u ofreciendo una valoración intermedia de lo que Uslar calificó (y en esto estimo que todo debate es ocioso) como una nueva dimensión del mundo. Geográfica, histórica y culturalmente la apreciación de Uslar, recogida en *Medio milenio de Venezuela*, resulta inobjetable.

El relato del tercer viaje, cuando Colón tocó en Tierra Firme (Tierra de Gracia), lo conocemos por copia que de él hizo Bartolomé de las Casas a mediados del siglo XVI. La Biblioteca Ayacucho editó en tres tomos la *Historia de las Indias de fray Bartolomé* y en otro volumen recogió la *Historia real y fantástica del Nuevo Mundo*, donde además de la relación del primer y tercer viaje (porque la segunda desapareció), incluye trabajos de cronistas, viajeros e historiadores cuyos testimonios son de importancia suma para comprender “la nueva dimensión del mundo”. Ese volumen (N^o 176) lleva presentación de José Ramón Medina y selección, prólogo, notas y bibliografía de Horacio Jorge Becco.

Pedro Calzadilla, en su estudio “El IV Centenario en Venezuela y el fin del matricidio”, acumuló opiniones y valoraciones de la empresa colombina, a su juicio laudatorias en su mayoría y, al concentrarse en tres de ellas, calificó de entusiasta la de Tulio Febres Cordero, elogiosa, aunque más ponderada, la del sabio Ernst, y más analítica la de Arístides Rojas.

A Carlos Brandt, uno de los escritores más prolíficos y menos leídos del siglo actual, se le debe El misterioso Almirante, interesante brevariario sobre Colón. La biografía acudió a libros como los de Madariaga, Duff, Wassermann, Maurice David, y más atrás a los de Fernando Colón, López de Gómara, Fernández de Navarrete y Humboldt, “quien fue el primero en alertarnos haciéndonos ver lo sospechoso que es la desaparición y el embrollo de los datos históricos acerca del Almirante”. Brandt explora en la identidad de Colón, desde Judío hasta genovés, en su presunto reconocimiento de lo que “iba a descubrir”, en su habilidad como marino, aunque escasa en ciencia, y en sus astucias y propósitos comerciales.

Ahora, en pleno V Centenario de lo que para él fue esta Tierra de Gracia, las polémicas han vuelto a florecer y hay quienes piden juicio, a través del túnel del tiempo, para quien abrió las puertas de la conquista, con sus matanzas y sus aventuras doradistas. Desde Margarita y la costa de Anzoátegui recibo precisamente dos libros, el de Alí López y el de Gustavo Pereira, éste en tres volúmenes y cuyo hermoso título, inspirado en calificativo de Colón, es *Historias de Paraíso*. Libro sugestivo, que le costó años de investigación y acercamientos a Pereira, y que en cada página respira poesía, aun por encima de la condena: “La desmemoria —dice Pereira— deposita en los humanos no sólo la cerrada noche del olvido: también el riesgo de volver a vivir el horror. Y si algo puede enseñarnos la historia es a descubrir las claves y los mecanismos de la iniquidad y la intolerancia convertidas en formas de dominación”.

El principito, Madame Bovary y Drácula viajan en los buses de Lima

El colectivo peruano Chup de Mango tomó esta iniciativa con libros que son de dominio público porque en Lima “no hay muchas bibliotecas, no hay mucho aprecio a los libros y no hay muchos lugares donde se promueva la lectura”.



Al colectivo Chup de Mango le interesa difundir el interés por la lectura (Cortesía)

Lima.-(EFE) El Principito, Madame Bovary, Drácula y Don Quijote de La Mancha “viajan” desde hace unos días en los autobuses de Lima a partir de una iniciativa que promueve la lectura en estos espacios

mediante adhesivos y códigos QR que incluyen fragmentos de los libros mencionados para leer con el celular.

El colectivo peruano Chup de Mango tomó esta iniciativa con libros que son de dominio público porque en Lima “no hay muchas bibliotecas, no hay mucho aprecio a los libros y no hay muchos lugares donde se promueva la lectura”, explicaron a Efe sus promotoras, la publicista Melissa Mandujano y la comunicadora Fabiola Carranza.

“De ahí nuestro interés porque se lea más”, agregaron antes de señalar que la primera intervención fue hace tres semanas en líneas que recorren Lima “de este a oeste”, en las que ellas habían viajado como usuarias y “además no tenían cobradores”.

En Lima todavía una gran cantidad de líneas de autobuses funcionan con un sistema en el que el conductor va acompañado por una persona que se encarga de cobrar el pasaje a los viajeros, por lo que Mandujano y Carranza tenían “miedo” de que los cobradores les dijeran que no cuando las vieran colocando las pegatinas.

El proyecto es pionero en la capital de Perú, pero se basa “por experiencia propia en el metro de Medellín (Colombia), que además de eso ha puesto en marcha una biblioteca” y también lo vieron “en el metro de Madrid”, explicaron las promotoras.

“El sistema de transporte público (en Lima) es un caos y a veces viajar es tedioso y muy aburrido porque se pasa mucho tiempo esperando llegar al destino”, dijeron.

La selección fue de “lecturas esenciales” y las jóvenes eligieron “fragmentos atractivos” para los lectores, que luego pueden descargar el libro mediante el código QR que incluye la pegatina o apuntar la url (dirección electrónica) y hacerlo en su casa.

Los limeños pueden pasarse un promedio de tres horas diarias dentro de autobuses, microbuses y camionetas y como para ellas la lectura es un viaje se preguntaron “¿Por qué cuando se viaja desde casa hasta el trabajo también no viajamos con un libro?”.

Por ese motivo, han colocado el principio de Don Quijote de La Mancha, y pasajes que describen la esencia de Madame Bovary, Drácula y El principito forman parte de estas pegatinas que ya circulan por la ciudad.

“Nuestro objetivo es que la gente lea más”, aseguraron antes de señalar que esperan que su idea se reproduzca, por lo que han compartido en su perfil en Facebook una carpeta del servicio de almacenamiento en la red Dropbox con las gráficas para que otras personas “las puedan pegar en micros”.

Mandujano y Carranza señalaron que todavía no cuentan con un registro que les indique cuántas descargas se han hecho desde que comenzaron con el proyecto porque las url dirigen a diversas páginas web con las que ellas no tienen ninguna relación.

La última intervención la realizaron el pasado fin de semana y ahora la organización Voluntarios en Acción las ha contactado para ofrecerse a colaborar con las pegadas.

Chup de mango se formó hace un año y medio con el objetivo de “trabajar junto a aquellas personas que quieren mejorar su entorno y cambiar su manera de vivir”.

En los próximos días estas creativas seguirán poniendo de forma “furtiva” sus pegatinas en otros vehículos, ya que “si bien los protagonistas ahora son los pasajeros” su objetivo “es cambiar el transporte en sí y que las municipalidades se unan a esta pequeña idea e incrementen la difusión de la lectura” en Perú.

El universo del libro a golpe de clic en “La lectora futura”

Este proyecto aspira a convertirse en “la casa común de profesionales y lectores”, ya que aúna a escritores, profesionales de la edición, distribuidores, librerías, bibliotecas y consumidores.

EL UNIVERSAL



Madrid.- Desde las últimas novedades en publicaciones hasta dónde firma su obra u ofrece una charla su autor favorito. El universo del libro se reúne en la web y la aplicación gratuita “La lectora futura”, que busca ser “una auténtica red social panhispana” para los devotos de la literatura.

Una web presentó en Casa de América, en Madrid, y de forma paralela en el Centro Cultural de España en México, para demostrar la “clara vocación hispanoamericana” de este proyecto que aspira a convertirse en “la casa común de profesionales y lectores”, ya que aúna a escritores, profesionales de la edición, distribuidores, librerías, bibliotecas y consumidores.

Así lo expuso Antonio Martín, socio y cofundador de esta plataforma digital, integrada por una web y una aplicación gratuita que se activará en abril, así como una revista digital y monográficos que se ponen a disposición de todos los usuarios desde hoy, para lo que es necesario registrarse previamente y crear un perfil con datos básicos en la página de “La lectora futura”.

“Es muy intuitiva y de muy fácil manejo”, demostró con un ordenador Martín, quien aseguró que no serán competencia de otros servicios como el Observatorio de la Lectura: “Lo que hacemos es centralizar toda la información y redireccionar a la fuente de partida, les devolvemos lectores”.

Un lector podrá estar al día de la publicación de libros de las áreas que más le interesen, de la agenda de actividades relacionadas con la lectura en su entorno cercano, leer las últimas noticias del sector o buscar las librerías más próximas, mientras que los escritores tendrán a su disposición anuncios de cursos y convocatorias de premios a los que concurrir o contactar con ilustradores.

Las editoriales podrán encontrar a profesionales, por ejemplo a traductores; las librerías anunciar novedades, ofertas o su programación, y un periodista tendrá a su disposición lo último que se ha publicado sobre un escritor determinado, entre otros usos.

“Es el hábitat del libro para todos”, subrayó Martín (Cálamo&Cran, UniCO y Palabras Mayores), quien añadió que al poder el usuario aplicar varios filtros sobre los datos que le interesen “no se verá abrumado por exceso de información”.

Además, los usuarios tienen la posibilidad de subir sus propias noticias, que podrán leer sus seguidores “como en una red social” y habrá noticias patrocinadas, “un máximo de diez diarias”, para generar fondos, que se ampliarán con ingresos por publicidad y promoción.

“No hay un grupo inversor detrás, sino una historia breve: el ahorro de mis abuelos, que guardaron mis padres para sus hijos. Estarían orgullosos de que hayamos creado una empresa dedicada a fomentar el libro y la lectura”, dijo.

Un equipo de redacción será responsable de una revista digital en la que no sólo se informará sobre las tendencias que expresen los usuarios en “La lectora futura”, sino que también habrá contenidos propios, monográficos y listados de libros recomendados.

Cuando se active la aplicación para dispositivo móviles, el usuario recibirá alertas. “Si has seleccionado el campo de la astronomía, cuando se publique un libro sobre este tema se generará una alerta”, detalló Marín.

Todo ello dirigido a un perfil “muy raro, son lectores”, bromeó. “Son lectores peculiares, que tienen que tener unas mínimas habilidades informáticas, que le guste estar en redes y compartir, y en este sentido hay bastante lector joven”.

La lectura futura está impulsada y desarrollada además por Teresa Peces (Delibros) y Álvaro Martín (Grupo Zeta y Deleátur) en España, Elena Bazán (UniCo y Deleátur) desde México y Ana Mazzoni (Eterna Cadencia) en Argentina.

EL FANTASMA DE PROSPECT PARK: La realidad de los absurdo (II)

RAFAEL ENEY SILVEIRA "LITO"

El Fantasma de Prospect Park, genera un deleitable sortilegio con las acciones del díscolo espíritu y la agudeza de su razonamiento, actitud que tiene su génesis en lo absurdo, considerando la condición fantástica del espectro y su vinculación dialógica con el mortal Onelio, quien sufre una inesperada metamorfosis devenida de la ambición. Lo irracional, la nostalgia y lo absurdo que emana de la disquisición verbal entre el furibundo duende y el posterior transmutado Onelio, presentan un incognito drama que tiene su cariz lógico en un contexto existencialista.

Sin duda alguna hay en ese drama actitudes espirituales derivadas de un ejercicio de conciencia en el cual son evaluadas las bajas pasiones humanas, curiosamente más por parte del espectro que de Onelio. De todo esto emerge una importante moraleja: la antinomia existencial entre la finalidad y la realidad. . . El primer término se ajusta a las aspiraciones del duende, en tanto que Onelio, ejecutante del positivismo vivencial es portador de la ambición.

Quienes hemos leído con arregosto El Fantasma de Prospect Park, percibimos que Aguasola posee inocultable habilidad para enfocar con laudable labor de filigrana un drama en que se presenta el escrutinio de la razón ante la paradoja de lo absurdo. Sobre ello, vale comentar que Camus, autor del Mito de Sísifo, uno de los favoritos existencialistas de nuestro apreciado camarada, sostenía la paradójica premisa: "Si el mundo fuese perfecto no existiría el arte ni la razón, curiosamente cosas opuestas. . .".

Sobre la base de esa polémica frase, este modesto escribano, añade silvestrinamente que lo absurdo es un arranque estimulante de inteligencia y razonamiento, virtudes humanas que son vías expeditas para la gnoseología sobre las cosas y el estado de ellas, aunado a lo que es y cómo actúa la persona ante las circunstancias que le depara la vida. Sartre había abordado este dilema, sosteniendo que la decadencia del mundo se origina por la desaplicación de los valores éticos y morales del hombre en sus acciones existenciales en la sociedad.

El padre Rafael Chacín Soto, nuestro inolvidable profesor de Filosofía, verdadera biblioteca ambulante y virtuoso ejercitante de la preceptiva literaria, amén de haber conocido de trato y comunicación a Sartre durante su estadía en Francia, solía decirnos que "los existencialistas son cáusticos y apostatas de su propia ontología. Su aviesa tarea es desvincular al individuo de su vital génesis para escudriñarlo en lo que es y por lo que hace. . .".

Resulta de gran interés destacar que El Fantasma de Prospect Park, epígrafe ídem de la obra es un peregrino en el tiempo, sufre de incertidumbre, empero de estar dotado de poderes prodigiosos. El espanto recibe del autor cualidades propias del humano, durezas y sensibilidades que manifiesta en los diálogos, emociones que el duende evidencia poéticamente: "Que agradable es el despertar de un sueño eterno y largo/Tan largo como los pasillos tenebrosos del infierno/Tan eterno como el universo o la muerte misma/ Y tan doloroso como el aullido de un ser enfermo". . .

Luego de esos lúgubres versos, es notoria la mengua de su ímpetu tétrico, luego con otro tenor, propio de un aeda ditirámico a lo Catulo, dice. "Para que nazca con fervor un mundo nuevo/ Donde reverdezcan sobre las aguas los blancos lirios/ Donde se confundan sin misterios Dios y el hombre/Donde cada mujer sonría y se alimente de su seno cada niño". . .

Esta crestomatía de versos, originados de la musa del fantasmagórico interlocutor, quien otrora en vida terrenal fuera poeta, impacta anímicamente en el pragmático Onelio (quien según el autor “en el fondo era algo bueno”), que sintió interés por la rudeza del exordio de la poesía del inspirado duende. En la medida que éste diserta su peroración poética va contrayendo su rigor expresivo, generando luego un perfil emotivo, con aticismo y pletórico de ternura.

El Fantasma de Prospect Park es un libro que demanda una efectiva hermenéutica. Su estructura y acápite capitulares le dan al lector viabilidad de digerirlo fructuosamente. Aguasola hace de lo absurdo una inquietante prosa empática, desapaionada y profunda, donde dos interlocutores pugnan discursivamente entre lo irónico y lo trágico. La narración es conducida con agradable estética lingüística y a la vez pedagógica, igualmente se evidencian eslabones psíquicos implícitos en los parlamentos.

Un elemento predominante que se presenta en la obra es la fina ironía. Aguasola la aplica en función de expresar la resistencia o dificultad que encuentran los protagonistas en lograr sus objetivos o sueños. El conflicto entre el fantasma y Onelio surge de los objetivos propuestos por cada uno, además de la visión conceptual de cada cual sobre la vida y el hombre.

Como acotación conclusiva es esencial indicar que el escenario en el cual se presentan los acontecimientos es el parque Prospect Park, ubicado en Brooklyn, New York, hermoso sitio dotado de bellezas naturales y fauna heterogénea, amén de diversidad de atracciones, es un lugar donde concurren deportistas, turistas y personas que lo visitan para deleitarse con su encantador vergel. Aguasola, quien es visitante asiduo del citado parque, con su verbo elocuente y creativo transfigura el lugar paradisíaco en un espacio tétrico, misterioso y pleno de incógnitas a fin de forjar una arcana analogía con los eventos conductores al clímax del relato.

Guerra y paz de León Tolstoi

CORINA YORIS-VILLASANA

Relatan algunos medios de comunicación que en una visita hecha a China, durante el año 2010, el para entonces presidente de la Federación Rusa, Dimitri Medvedev, encontró a una joven estudiante del Instituto de Lenguas Extranjeras de Dalian embelesada en la lectura de *Guerra y paz* de León Tolstoi. Dirigiéndose a ella, comentó: “Es muy interesante, pero muy voluminosa. Son cuatro tomos”.

Lev Nikoláievich Tolstói nació en Yásnaia Poliana, Rusia, el 9 de septiembre de 1828 y falleció en 1910. *Guerra y paz* es considerada una de las obras más importantes de la literatura universal. Todo aquel que se precie de ser un conocedor de la letras de todos los tiempos no podría dejar de lado esta monumental obra; leerla significa adentrarse en una época desconocida por muchos lectores de este siglo, pues ciertamente es muy extensa. Sin embargo, su lectura resulta extraordinariamente atrayente, en tanto se mezclan al menos dos estilos de novela: la histórica al mismo tiempo que la novela de familia, propias de los géneros literarios tradicionales rusos. Habría que añadir la visión filosófica que Tolstoi proyecta mediante sus propios comentarios de narrador “omnisciente” o bien por la boca de sus personajes.

Está centrada en un período en el cual Rusia se ve envuelta en la guerra con Napoleón; específicamente entre la famosa Batalla de Austerlitz (1805) y la salida de Bonaparte del territorio ruso (1812). De tal modo que la acción de la novela se desplaza entre las batallas, el incendio de Moscú y la vida de los aristócratas rusos. Tolstoi había vivido los horrores de las guerras y ello le provee de un conocimiento profundo de las diferentes manifestaciones de los escenarios bélicos. Unida a esa experiencia encontramos que vivió una etapa de su vida en las altas esferas sociales rusas; de allí que habla con soltura de los desmanes y superficialidades de esa nobleza que describe magistralmente en los bailes y veladas musicales que se entrecruzan en la obra.

Quiere responder preguntas vitales que conducen a la Filosofía e inquiriere ansioso ¿qué es el amor? y ¿por qué existe el mal? Hay diálogos sobre el sentido (o sinsentido) de la muerte. Las reflexiones sobre la guerra y la paz despiertan en el lector profundas meditaciones.

Sus personajes cobran vida y con el transcurrir de los años se volvieron inmortales; han pasado 146 años de su publicación y las conversaciones, angustias y dudas del Conde Bezújov, de quien dicen muchos analistas de la obra que posee muchos rasgos autobiográficos de Tolstoi, son las preocupaciones de muchos jóvenes de este siglo XXI. Hay tres personajes centrales: el Conde Bezújov, el príncipe Andrei y la joven condesa Natasha Rostova. Junto a estos personajes de ficción, pertenecientes a familias aristócratas del siglo XIX ruso, se encuentran los personales reales: el emperador Napoleón I, el emperador ruso Alejandro I y el general Kutúzov.

En una extraordinaria caracterización del modo como Tolstoi pinta a Napoleón, J. M. Valverde en la Historia Universal de la Literatura dirá: “Un ejemplo evidente de esa hábil apariencia de realismo lo tenemos en sus escenas con Napoleón, le bastan dos momentos, la entrevista con el embajador Balásov y el recibir el regalo de un retrato del ‘Rey de Roma’ (el hijo de Napoleón) para dejar sutilmente envuelto en eterno ridículo al que han tratado de endiosar tantos millares de libros que se tragará el olvido, mientras prevalecen perennemente estas breves estampas”.

Esta obra fue llevada al cine dirigida por King Vidor y protagonizada por Audrey Hepburn, en el papel de la condesa Natasha Rostova; Henry Fonda, el conde Pierre Bezújov; y Mel Ferrer, el príncipe Andréi Bolkonsky. Filme que no obtuvo buenas críticas, pero, desde mi punto de vista, acercó esta magistral novela a un público que de otra manera no se le hubiese acercado. También fue llevada a la ópera y transmitida como miniseries.

Como dato valiosísimo para analizar las obras de Tolstoi y entender su cosmovisión es adecuado recordar que mantuvo correspondencia con Mahatma Ghandi; en una de ellas le manifiesta a Ghandi lo siguiente: “Cuanto más vivo —y sobre todo ahora que siento con claridad la proximidad de la muerte—, más fuerte es la necesidad de manifestarme sobre lo referente a lo que más vivamente interesa a mi corazón y sobre lo que me parece de una importancia inaudita. Es, a saber: que lo que se llama no resistencia resulta ser, a fin de cuentas, la enseñanza de la ley del amor, no deformada todavía por interpretaciones falaces”.

Traer a la memoria estas palabras, dedicadas a la memoria de Lev Nikoláievich Tolstói, y plasmarlas en la escritura de un artículo de prensa, tiene un significado muy preciso; en estos tiempos, en los que vemos y vivimos conflictos de toda índole y surgidos quizá por motivos más que dudosos, imposibles de legitimar, es necesario recordar que Tolstoi predicó, al igual que Ghandi, el amor y la no violencia. Venezuela vive unas horas de despreciable violencia y pide a gritos la paz, pero esta acompañada de la libertad.

LA FÁBULA DE UNA REVOLUCIÓN

JULIO BOLÍVAR

Con personajes reales que vivieron la refriega guerrillera, y que hoy gobiernan o deambulan como “espectros de Marx” por las calles caraqueñas, Juan Páez Ávila regresa con una nueva novela para desmontar los desaciertos del pensamiento radical y violento que está detrás de las llamadas revoluciones políticas en el país y en América latina; Palabra de mujer se llama esta nueva novela.

Construida con una estrategia hiperrealista, Páez Ávila, muestra y desmonta con maestría narrativa las tramas del poder, que en este texto utilizan a los jóvenes urbanos y rurales que creen a pies juntillas en la utopía de una revolución, para formar un nuevo frente guerrillero, fuertemente influenciado por la revolución cubana. Que, sin duda, causó un impacto en todo el continente y que aún se mantiene, transformada en una férrea dictadura, que se mercadea como franquicia para poder mantener su estructura de poder.

Las contradicciones de Isa Montes con Levi Rondón, atraviesa la trama de esta novela. Ella en el sueño utópico formada con las teorías revolucionarias que aún se repiten y el otro, pacificado, racional y objetivo. Novela que recorre la ciudad a través de sus restaurantes emblemáticos para el acuerdo político y la seducción, donde se mezclan decisiones y pasiones, con los lugares de poder militar. Retrato narrado de nuestra realidad, vista por los ojos del periodismo. Los temas y deficiencias de un sistema híbrido, entre hombres que creían en el cambio y las viejas prácticas del clientelismo, la transformación de las F.F.A.A convertidas en guardia pretoriana de un régimen corrompido de hombres dispuestos a extraer toda la riqueza hacia sus sedientos bolsillos; sus falencias y las nuevas tecnologías como herramientas para el ejercicio civil de la política.

Los pobres prejuicios de una guerrillera que se quedó en el pasado, regresan como parte de una zaga narrativa que se inició con Viaje a la incertidumbre, el personaje de sus anteriores novelas; el honesto y romántico abogado, Juan Cecilio Manovuelta, que vino de aquellos fuegos y que buscaba en su antiguo amor, la redención de un hombre solitario, ahora transformada en guerrillera global. También la ciudad imaginaria de Carohana, que ha creado el autor; trasunto de esa mezcla de ciudad capital con las ciudades del interior, que irónicamente el narrador nos propone como país atrasado y rural, puro y romántico, y espacio del mal que corroe al gobierno “revolucionario”. Espacio imaginario donde sucede todo; como la escena en el nuevo aeropuerto, donde el coronel Freddy Chacín le informa a su mando inmediato “Mi coronel, el aeropuerto está listo y en pocos días debemos recibir el avión y el primer depósito en dólares en nuestras cuentas en el exterior”.

Palabra de mujer es una novela inquietante, podemos ver en ella, todo el entramado que rodea el poder, el destino de los honestos como Juan Cecilio Manovuelta, la permeabilidad de nuestras realidades políticas y las posibles vías democráticas para llegar al poder; pero también sentir la cercanía de un estallido en el corazón del mismo poder.

El amor y la literatura, las mejores armas para combatir la muerte

JOSÉ SARAMAGO

“Nuestra única defensa contra la muerte es el amor”, dijo en una ocasión José Saramago, a quien no sólo el amor le ayudó a combatir esa muerte que se lo llevó hoy, a los 87 años. También lo hicieron las numerosas novelas que escribió a lo largo de su vida y que fueron reconocidas con el Premio Nobel en 1998. De origen humilde, Saramago se dedicó a la literatura porque no le gustaba el mundo donde le tocó vivir. Sus novelas encierran reflexiones sobre algunos de los principales problemas del ser humano; hacen pensar al lector, lo estremecen y conmueven. Sus personajes están llenos de dignidad. Nacido el 16 de noviembre de 1922 en Azinhaga, una aldea de Ribatejo (Portugal), José de Souda es más conocido por el apodo de su familia paterna, Saramago, que el funcionario del Registro Civil añadió al inscribirlo. Cuando tenía dos años, su familia se trasladó a Lisboa, pero nunca rompió sus lazos con Azinhaga. Aunque fue un brillante alumno, tuvo que abandonar la enseñanza secundaria al terminar el primer curso ante la falta de medios económicos de sus progenitores. Antes de dedicarse de lleno a la literatura y de convertirse en uno de los mejores novelistas del siglo XX, Saramago trabajó en oficios como los de cerrajero, mecánico, editor y periodista. Fue director adjunto del “Diario de Noticias”, de Lisboa. Pero su mayor ilusión era ser escritor. En 1947 publicó su primera novela, “Tierra de pecado”. Por esa época prendió en él la conciencia política que siempre le acompañó y que le llevó a afiliarse en 1969 al Partido Comunista Portugués. Tras un largo silencio de casi veinte años, en los que estuvo sin publicar porque no tenía “nada que decir”, Saramago se atrevió con la poesía entre 1966 y 1975 y publicó “Poemas posibles”, “Probablemente alegría” y “El año de 1993”. Como le decía a Efe cuando Alfaguara, su editorial española, publicó su “Poesía completa”, en 2005, él nunca fue “un poeta genial” ni “un gran poeta”. Tan sólo se consideraba “un buen poeta”. En 1977 vio la luz la novela “Manual de pintura e caligrafía”, a la que siguieron el libro de cuentos “Casi un objeto” (1978) y la obra teatral “La noche” (1979). En los años ochenta volvió al teatro con “¿Qué haré con este libro?” (1980), el relato “Alzado del suelo” (1980-Premio Ciudad de Lisboa) y el libro de viajes “Viaje a Portugal” (1981). Con estas obras Saramago había sentado ya las bases para ese mundo propio que fue construyendo libro a libro, y en 1982 le llegó la fama mundial con “Memorial del convento” que le valió el Premio del Pen Club Portugués, galardón que volvió a ganar en 1984 con “El año de la muerte de Ricardo Reis”, también reconocida con el Premio Dom Dinis de la Fundación Casa de Mateus. A partir de ahí su prestigio se fue consolidando con títulos como “La balsa de piedra” (1986), llevada al cine en 2002 por el director holandés George Sluizer y que protagonizaron Federico Luppi, Iciar Bollain y Gabino Diego; la pieza teatral “La segunda vida de Francisco de Asís” (1987); e “Historia del Cerco de Lisboa” (1989). En 1991 publicó la novela “El Evangelio según Jesucristo”, muy criticada por El Vaticano y objeto de un polémico veto en 1992, cuando se retiró de la lista de candidatas al Premio Literario Europeo para el que había sido seleccionada por un jurado del Pen Club de Portugal y la Asociación de Críticos literarios portugueses. A pesar de todo, esta obra recibió el prestigioso Premio de la Asociación de Escritores de Portugal (1992). Ese último año obtuvo el Premio Flaiano de Literatura con su novela “Una tierra llamada Alentejo”. Los problemas que tuvo en Portugal lo llevaron en 1993 a trasladar su residencia a España, concretamente a la isla canaria de Lanzarote, acompañado por su segunda mujer, la periodista española Pilar del Río, traductora del escritor. Tras publicar su cuarta obra de teatro, “In nomine Dei” (Gran Premio de Teatro de la Asociación Portuguesa de Escritores), entró a formar parte del Parlamento Internacional de Escritores. El año 1995 fue especial para él,

con la obtención del Premio Camoens al conjunto de su obra y la publicación del “Ensayo sobre la ceguera”, primera entrega de su trilogía sobre la identidad del individuo, que continuó con “Todos los nombres” (1998) y cerró con “Ensayo sobre la lucidez” (2004). El primer volumen de la trilogía fue llevado al cine en 2008 por el director brasileño Fernando Meirelles con el título de “Blindness”. Sus innegables méritos como novelista fueron por fin reconocidos en 1998 con el Premio Nobel de Literatura, que le otorgaron por haber creado una obra en la que “mediante parábolas sustentadas con imaginación, compasión e ironía, nos permite continuamente captar una realidad fugitiva”. En los últimos años, Saramago no dejó pasar demasiado tiempo entre novela y novela. Era consciente de su edad y, como le dijo a Efe en una entrevista, si tenía “aún algo para decir”, lo mejor es que lo dijera “cuanto antes”. Aunque también decía que “llegará el día en que se acabarán las ideas, y no pasará nada”. Fruto de esa urgencia por contar fueron sus novelas “La caverna” (2000); “El hombre duplicado” (2002); “Las intermitencias de la muerte” (2005); “Las pequeñas memorias” (2006); “El viaje del elefante” (2008); y “Caín” (2009), la última novela de este gran escritor. Entre sus obras figuran también los autobiográficos “Cuadernos de Lanzarote I y II” (1997 y 2001). Saramago era consciente del poder que tenía la red para difundir cualquier idea, y en septiembre de 2008 comenzó a publicar su blog, titulado “El cuaderno”. Fue “un espacio personal en la página infinita de internet”, según sus palabras. La muerte le sorprendió cuando preparaba una novela sobre la industria del armamento y la ausencia de huelgas en este sector, o al menos esa era la idea que quería desarrollar, según dijo cuando presentó “Caín” en noviembre de 2009.

“No lo hallarás en ningún mapa; los lugares verdaderos no están allí” Herman Melville
“Tiene que haber un punto, una salida; el sitio del seguir más verdadero.” Juan Ramón Jiménez: *Espacio*
“El que cierra los ojos se convierte en morada de todo el universo./ El que los abre traza las fronteras y permanece a la intemperie”, dice Olga Orozco.

En sus *Cartas a un joven poeta*, en la primera de ellas, fechada en París, el 7 de febrero del año 1903, Rainer María Rilke se refiere al lugar más “verdadero” de todos: la conciencia humana. Recomienda Rilke al joven poeta quien le pide consejo: “Nadie le puede aconsejar ni ayudar. Nadie... No hay más que un solo remedio: adéntrese en sí mismo...”

Adentrarnos en nosotros mismos y, en el “verdadero” lugar de nuestra conciencia, conocernos, saber de lo que somos capaces; entender hacia dónde dirigirnos y cuál es el diseño que pretendemos dar a nuestro camino.

En otra carta, la fechada en Roma, en diciembre de 1903, Rilke relaciona el tema del conocimiento de nosotros mismos con el de la soledad. Solo ésta —dice— permite apartarnos de la confusión exterior y reconocernos al amparo de nuestra memoria. Soledad que nos permite bien alcanzar nuevos aprendizajes gracias a la intervención del recuerdo, bien a la potestad de diseñar ese porvenir al que quisiéramos acceder.

El universo de nuestros recuerdos, de nuestras evocadas vivencias nos ayuda a resistir, a entender; a refugiarnos

en esos momentos anteriores -por ejemplo, los de nuestra infancia- en los que descubrimos verdades que podrían acompañarnos y ayudarnos por el resto de nuestras vidas, tales como el disfrute de esos juegos infantiles que todo lo abarcaban y parecían poseer sentido por sí mismos, y fuera de los cuales nada significaba nada.

Un consejo que valdría la pena no olvidar: entregarnos a lo que nos apasiona y fuera de lo cual todo tiende a desdibujarse. Eso que Rilke llama el “sabio no-entender del niño”: mil veces preferible a tanta obsesión adulta por tratar de imponerse a cosas que no le interesan o lo vulneran. Un no entender que significa refugiarnos en lo que nos apasiona, una manera de vivir nuestra realidad un poco al margen de la realidad real. Hallazgo de un espacio propio donde apartarnos de la abrumadora exterioridad que no cesa de expandirse y tiende a abarcar demasiadas cosas.

Conservar el espacio nuestro; el “verdadero” lugar de nuestros “juegos”, de nuestros intereses algo apartados de todo lo demás, y descubrir allí el sentido de lo verdaderamente importante para nosotros, comprender eso que Rilke llama las “grandes cosas en que consiste la verdadera vida”..

Rodeado de sus descubrimientos, de sus verdades descubiertas que, eventualmente, conservará o sustituirá por otras, el poeta escribe y sus palabras van convirtiéndose en espacio que es hechura de su tiempo: de su manera de vivir el tiempo; tiempo alimentado por voces en las que respira el aliento de su conciencia; tiempo de vida convertido en lugar que es imaginario de vida.

Al pensar en la escritura como creación de un espacio no puedo sino evocar el largo poema de Juan Ramón Jiménez, escrito ya hacia el final de su vida, y titulado, precisamente, *Espacio*: larga alusión a cuanto resulta esencial a su autor evocar, lenta y amplísima construcción de voces encargadas de nombrar y describir una sabiduría de vida, un lugar “verdadero” en el que habitan el poeta junto a sus visiones; armoniosa y coherente totalidad construida por una conciencia que se obliga a buscar y hallar respuestas por entre muchas incertidumbres: “Soy un dios sin espada, sin nada de lo que hacen los hombres con su ciencia”, se dice Juan Ramón.

Por medio de sus palabras, el poeta busca respuestas a las más trascendentes interrogantes humanas: ¿por qué vivo? ¿Para qué vivo? ¿Qué sentido tiene la existencia? Respuestas que el poeta alcanza a vislumbrar a su manera: “Cualquier forma es la forma del destino ... Todos somos actores aquí, y solo actores, y el teatro es la ciudad, y el campo y el horizonte, ¡el mundo!”.

Reflejo de una conciencia que ha sumado muchas experiencias, *Espacio* es punto de partida, desarrollo y horizonte. En él memorias, verdades y comprensiones se convierten en argumento capaz de relacionar todas las experiencias en correspondencia de voces que terminan cerrándose sobre sí mismas. Simbólicamente, el poema finaliza de la misma manera en que había comenzado: reconociendo la importancia de la propia humanidad; de algún modo, divinizando la propia humana condición: “Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo”.

Toda escritura es fijeza y es, a la vez, desplazamiento, avance, transformación. Fijeza de la palabra que permanece para siempre sobre la página que la acoge; y paulatino avance de las voces que van construyendo una ruta, un camino. *Espacio*, en su factura misma, pareciera evocar esa doble condición. El poeta escribe y va deteniéndose en determinadas memorias que se convierten

en imágenes definitivas; y, a la vez, construye un ritmo que reitera el flujo mismo de la vida; una vida hecha de pasos, acciones y propósitos que exigen ser escritos siguiendo el impulso de una mente y un corazón que guían cuanto la mano dibuja.

“Suma es la vida suma, y dulce”, escribe Juan Ramón. Escritura como suma que rodea y sostiene al poeta con sensaciones y recuerdos; convirtiéndose —una vez más— en espacio que ha de ser nombrado. Y, nombrándolo, el poeta se nombra a sí mismo descubriéndose como ese caminante que es. Con su voz describe el camino que es el suyo y describe, también, ese ahora desde el cual nunca dejar de orientarse, ahora fugaz destinado a desvanecerse muy rápidamente.

Exiliado en los Estados Unidos —en Florida y en Nueva York— tras la guerra civil española, Juan Ramón Jiménez, alejado de esos sitios verdaderamente suyos a los que la vida lo ha llevado a renunciar —Palos de Moguer, Madrid, España— precisa hablar. Necesita decir; y lo hace, por ejemplo, hablando “en español” a los perros y los gatos y los árboles de Nueva York. A estos últimos los compara los árboles de Madrid: “En el jardín de St. John the Divine, los chopos verdes eran de Madrid; hablé con un perro y un gato en español”.

En su exilio, el poeta escribe —al menos, así lo sentimos— para resistir y para darse fuerzas dentro de un rumbo que es incapaz de predecir pero al cual trata de descifrar con una voluntad que presagia un cercano e ineludible desenlace. “(Soy) fuga raudal de cabo a fin”.

Resistir, mantenernos en lo que nos da fuerzas; por ejemplo, en el amor; por ejemplo, en ciertos recuerdos. El amor es, dentro de *Espacio*, uno de los grandes apoyos del poeta: asidero en su camino, sentimiento que lo ayuda a descubrir lo esencial, y a descubrirse a sí mismo viviéndolo. En sus palabras: “yo te miro como me miro a mí y me acostumbro a toda tu verdad como a la mía”. Pero también, igualmente convertida en verdad esencial de la misma manera que el amor, está la dolorosa verdad del adiós: a las cosas y a los lugares; adiós, sobre todo, a todos esos rostros que el poeta nunca más verá, a todas esas relaciones perdidas para siempre. Y su palabra se quiebra al aludir a esas definitivas lejanías que impregnan de dolor un espacio alimentado por recuerdos y experiencias que se resisten a ser olvidado.

Espacio: forma de vida, superficie que nombra o refleja la vida a partir de dos referencias esenciales: ese centro desde el cual el poeta se ubica; y esa ruta que recorre. Centro y camino: morada e itinerario relacionados siempre con palabras, impregnados de esas voces que el poeta es, ha sido y será; formas espaciales que reflejan una conciencia y una voluntad, también una imaginación y una esperanza.

Alguna vez se refirió Nietzsche a ese sitio personal e íntimo que vamos construyendo a lo largo de nuestra vida y termina por convertirse en mezcla de morada y de prisión; espacio desde el cual, íntimamente definimos el universo que somos o creemos ser. Juan Ramón Jiménez, por su parte, también se refiere a ese lugar donde: “todo se ve a la luz de dentro, todo es dentro.”

Nuestro adentro: sitio donde nos reconocemos en ese tiempo nuestro hecho de recuerdos y aprendizajes. Frente a la exterioridad infinita se yergue el lugar donde nuestra conciencia se encierra. Toda la compleja y contradictoria realidad que somos habita allí. Allí reside, también, nuestra memoria y nuestra ansia de porvenir; la esperanza de que la realidad de la cual no podemos escapar no nos defraude; el deseo de que nuestra condición de caminantes nos sostenga hasta un destino final.

Desde nuestro centro, siempre dentro de él, vamos construyendo nuestro otro espacio primordial: el camino. En éste, todo habla de voluntad, metas y propósitos. En el cumplimiento de ciertos designios y en cada una de nuestras horas, aún las más oscuras, vamos forjando nuestro rostro caminante; viendo transformarse verdades y perspectivas, ilusiones y certezas... Más firmes nuestras certezas, más firme también nuestro camino. Más cercanos a nuestros pasos, más seguros de ellos, más certeros también los sitios construidos y más luminoso el recuerdo del tiempo vivido.

El camino está hecho de saber y de ignorancia; de allí su impredecibilidad, o, lo que es lo mismo: su signo de interminable aprendizaje. En el camino somos eternos aprendices. Y nos acercamos a cada logro y a cada uno de nuestros fracasos apoyándonos en el reconocimiento tanto de nuestra fortaleza como de nuestra vulnerabilidad; algo que debería tener como consecuencia una humana sabiduría sustentada en la humildad y la precaución, en límites donde colocarnos siempre en íntimo acuerdo con nosotros mismos.

La biblioteca 2.0 de Jorge Luis Borges



La visión de una biblioteca total, laberíntica, que expresa la totalidad del universo y el conocimiento en sus libros, fue una de las obsesiones del escritor argentino Jorge Luis Borges, a la vez metáfora y anticipo de una realidad tecnológica que actualmente abruma al tradicional lector de esos objetos con lomos y hojas, que con internet se ha convertido en peregrino o migrante digital.

Nacido el 24 de agosto de 1899, en Buenos Aires, Argentina, Borges recuerda en sus memorias una infancia rodeada por los libros de la biblioteca paterna, de cuyas lecturas surge la concepción de una biblioteca universal que, como señala el libro *Borges por él mismo*, del crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal (1970), además de remarcar la condición del autor como un gran bibliotecario, mediante la literatura fantástica busca “expresar una visión más compleja de la realidad”.

Con los conceptos metafísicos del filósofo Aristóteles, y la universalidad de la ortografía propuesta por los escritores Lewis Carroll y Kurd Lasswitz, crea los textos “La biblioteca total”, publicado en la revista *Sur* (Nº 59, 1939) y “La biblioteca de Babel”, incluida en *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941).

Dichos escritos buscan demostrar que el “mundo coherente en el que creemos vivir, gobernado por la razón y codificado

por el esfuerzo creador en categorías morales e intelectuales inmutables, no es real”, explica Rodríguez Monegal y como analogía de dicha biblioteca está internet, actual fuente digital de consulta y depósito de libros.

En el primer texto explica que la biblioteca total se caracterizaría porque “sus conexiones son ilustres y múltiples: está relacionada con el atomismo y con el análisis combinatorio, con la tipografía y con el azar”, basada en símbolos ortográficos, no en idiomas y constituida además por todos los libros escritos, con un tamaño astronómico.

“Todo estará en sus ciegos volúmenes”, expone, “Todo: la historia minuciosa del porvenir, Los egipcios de Esquilo, el número preciso de veces que las aguas de Ganges han reflejado el vuelo de un halcón, el secreto y verdadero nombre de Roma”, sin embargo advierte, “Por una línea razonable o una justa noticia habrá millones de insensatas cacofonías, de fárragos verbales y de incoherencias”.

Mientras que con una prosa más fantástica “La biblioteca de Babel” es el testimonio de alguien que dentro de una biblioteca similar a una colmena o red ha “peregrinado en busca de un libro, acaso del catálogo de catálogos”, ha descubierto una ley fundamental basada en libros con elementos iguales: el punto, la coma, el espacio y las veintidós letras del alfabeto, cuyos anaqueles registran todas las combinaciones posibles.

“Cuando se proclamó que la Biblioteca abarcaba todos los libros, la primera impresión fue de extravagante felicidad. Todos los hombres se sintieron señores de un tesoro intacto y secreto. No había problema personal o mundial cuya elocuente solución no existiera: en algún hexágono”, expresa el relato en inevitable similitud con la búsqueda que hace el usuario en internet.

“¿Cómo localizar el venerado hexágono secreto que lo hospedaba? Alguien propuso un método regresivo: Para localizar el libro A, consultar previamente un libro B que indique el sitio

de A; para localizar el libro B, consultar previamente un libro C, y así hasta lo infinito”, ilustra esta metáfora del enlace o hipertexto.

En 2004 Google anunció un acuerdo para digitalizar 15 millones de libros de las universidades de Michigan, Standford, Harvard y Oxford para crear bibliotecas digitales de alcance mundial, como en 2008 comenzó a hacerlo la *Biblioteca Nacional de España* con la Biblioteca Digital Hispánica, cuya meta es de 200 mil libros, proyecto similar al que en 1994 iniciaron la NASA y la *National Science Foundation* en EEUU.

El proyecto de una biblioteca universal se planteó desde la primera mitad del siglo XX, con *Herbert George Wells*, autor de ciencia ficción que propuso crear un *World Brain* (1937) o enciclopedia mundial, idea germinal de *Wikipedia*. Posteriormente, Vannebar Bush ideó una máquina para consultar todos los textos existentes llamada Memex, luego fue creado el hipertexto por Ted Nelson para interconectar documentos electrónicos y finalmente Tim Berners-Lee en 1990 concluyó la *World wide web*.

Actualmente libros son recuperados y editados para su divulgación digital, hay un metarrelato 2.0 de millones de personas en las redes sociales y con el código abierto (copyleft), se generan contenidos en textos de construcción colectiva. “Para un lector familiarizado con la Sagrada Escritura, la idea de que el universo es un libro y que los hombres no hacen sino descrifrarlo (es decir: leerlo), es una noción generalmente admitida aunque no examinada”, dice la oportuna reflexión de Rodríguez Monegal.

Borges, quien falleció en 1986 cuando aún la internet estaba en desarrollo, pudo como Julio Verne o Edgar Allan Poe, preludiar el advenimiento de un personaje y entorno entonces fantásticos pero hoy equiparables a la realidad que promueve cultura y ciencia en red, en un espacio donde el lector también es escritor y donde “los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden” o resultado de búsqueda.

“Yo he procurado rescatar del olvido un horror subalterno: la vasta Biblioteca contradictoria, cuyos desiertos verticales de libros corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira”, dijo Borges sobre esta biblioteca total.

*Fuente: AVN24/08/2015
Compártelo via El Joropo*

Mario Vargas Llosa: El gran teatro del mundo



El teatro es, como los toros, un arte extremista, en el que una obra es muy buena o muy mala, pero no hay nada intermedio. Madrid, por apenas cuatro días, ha tenido la oportunidad de ver un montaje fuera de lo común, concebido por un director genial, el irlandés/inglés Declan Donnellan, de una tragicomedia de Shakespeare: Cuento de invierno.

Hace buen tiempo que no veía un espectáculo que me tuviera poco menos que en estado de trance a lo largo de las casi tres horas que dura. Ni siquiera otro montaje del mismo director, Medida por medida, de Shakespeare, que era también notable

y que interpretaba una compañía de actores rusos, me dio esa sensación de belleza y originalidad, de destreza y perfección absoluta que, estoy seguro, todos los que asistieron a esta representación en el teatro María Guerrero nunca olvidarán. (Diré, de paso, la alegría que me dio comprobar, la noche en que yo asistí, el gran número de jóvenes y adolescentes que llenaban los palcos, galerías y la platea).

Pese a que Donnellan se toma muchas libertades con el texto original, apuesto lo que sea que si el gran Bardo inglés hubiera visto lo que hacía el irlandés/inglés con su Cuento de invierno se hubiera sentido tan feliz como nosotros, los espectadores. Porque la recreación de esta obra que ha ideado Donnellan no hace más que revelar las potencialidades ocultas en sus versos y en su melodramática historia, lo que hay en ella de universal y de actual. Nada más verla, reconstruida en un escenario por la sabiduría del teatrista, corrí a leerla de nuevo y fue toda una revelación advertir que, en efecto, con su fantasía desmeleada y sus delirantes coincidencias y retruécanos, con sus personajes estrafalarios y hasta su geografía fantástica (en la que Bohemia tiene un puerto marino), el Cuento de invierno es ni más ni menos que un testimonio sobre nuestro tiempo, nuestros conflictos, una obra que delata la absurdidad y las bellaquerías en que se mueve nuestra vida política, los trastornos sociales que provocan las injusticias cometidas por un poderoso más o menos imbécil, y, pese a todo ello, lo hermosa que puede ser la vida por momentos, para todos, los ricos y los pobres, las víctimas y los victimarios, cuando se ama, se danza, se canta, y un grupo de amigos y parejas jóvenes se reúnen para, por unas horas, en la embriaguez y el goce de la fiesta, huir de la rutina, las servidumbres y miserias cotidianas.

Todos los actores son tan buenos, cumplen tan rigurosamente su función específica, encarnan con tanta eficacia a sus personajes, que parece injusto tener que destacar la formidable interpretación de Guy Hughes como el paranoico Leontes, rey de Sicilia, sobre el que reposa buena parte de la obra. Lo hace magníficamente, con una versatilidad que le permite pasar de lo cómico a lo trágico, de lo sentimental a lo épico, con la misma desenvoltura con que llora, gime, se desmeleno o carcajea. Parece mentira que un actor pueda metamorfosearse de tal manera y tantas veces en el curso de la obra. Los celos exacerbados de este demente, el rey Leontes, ponen en movimiento una historia que, arrancando de la candente tierra siciliana, recorrerá media Europa, provocando desgarramientos y catástrofes múltiples y mostrando una variopinta humanidad de pastores, pícaros, domésticos, nobles, señores, cómicos y troveros ambulantes, muchos de ellos con nombres y reminiscencias de mitos

griegos. El embrujo es tal que, en un momento dado, nos da la impresión de ver al mundo entero al alcance de nuestros ojos, un pequeño universo en que, como en *El Aleph* de Borges, toda la humanidad viviente se pone a nuestro alcance.

Y los mismos elogios podrían hacerse de la iluminación, de la música, del vestuario. Unos cuantos cubos de madera le sirven a Nick Ormerod, el escenógrafo, para armar y desarmar unos escenarios que, pese a toda la sencillez de su estructura, nos hacen recorrer suntuosos palacios, páramos, campiñas donde pastorean los rebaños, aldeas campesinas, fiestas comunales.

Este año se celebran los 500 años de las muertes de Shakespeare y de Cervantes. Ojalá el autor del Quijote, el libro emblemático de nuestra cultura y nuestra lengua, ese hombre sencillo, bueno y trágico al que sus contemporáneos ignoraron o maltrataron, recibiera un homenaje semejante al que ha rendido Declan Donnellan al autor de *Hamlet*, *Macbeth*, *Romeo y Julieta* y tantas otras obras maestras. Porque un montaje como el que ha llevado a cabo con *Cuento de invierno* nos muestra, de una manera vívida e inmediata, apelando directamente a nuestra sensibilidad y fantasía, la increíble riqueza y variedad de la imaginación con que aquel oscuro comediante (del que no sabemos casi nada, fuera de que escribió un sinnúmero de obras maestras absolutas, y se retiró de los escenarios y la literatura cuando ganó bastante dinero como para vivir como un burgués y rentista) creó un mundo tan rico y diverso como aquel en que vivimos, sólo que siempre bello, pese a la violencia que lo recorre y las tragedias que padece, siempre bellísimo, gracias a la música y la magia de las palabras que lo constituyen, esa taumaturgia que troca la tristeza en alegría, el odio en goce, la brutalidad y lo terrible en generosidad y grandeza. Todo está en Shakespeare, su época y la nuestra, lo que hay en ellas de idéntico y de diferente, la grandeza de la literatura y los milagros que el arte realiza en la vida de las gentes, así como la manera en que la vida de los humanos destila al mismo tiempo felicidad y desgracia, dolor y alegría, pasión, traición, heroísmo y vileza. Toda la inconmensurable riqueza del mundo fantaseado por Shakespeare sale a la luz de manera cegadora y espléndida en este *Cuento de invierno* concebido por Declan Donnellan.

Una última apostilla. Esta obra, representada por la compañía *Cheek by Jowl*, que dirige Donnellan, ha contado con la colaboración de varios teatros europeos, de Francia, Italia, Luxemburgo y España, y se ha presentado en Madrid, en lengua inglesa, con una traducción en español para quienes no podían seguir el texto en su lengua original. Y esto no ha sido un obstáculo para que el público gozara fascinado de lo que ocurría en el escenario y premiara a los actores con una impresionante ovación. ¿Qué se puede concluir de todo ello? Que lo que se creyó siempre un impedimento mayor para que las compañías de teatro se movieran por el ancho mundo —los diferentes idiomas— ya no lo es, no sólo porque la vida moderna ha convertido en una exigencia inevitable el aprender idiomas sino, sobre todo, porque hay hoy día una tecnología que permite que los espectáculos puedan ser seguidos en traducción casi tan perfectamente como en su lengua original. Ojalá los ejemplos de Declan Donnellan y su compañía *Cheek by Jowl* sean seguidos por muchos otros y (lo que, ay, no será fácil) de la misma calidad.

*Fuente: 22-02-2016
Compártelo via El Joropo*

Museo Cruz Diez llegó a la mayoría de edad “Atrapando el color”

EL UNIVERSAL

En los próximos días se realizará el repinte de esta obra del espacio público que conecta la Av Bolívar que conduce a los transeúntes y visitantes al MEDI.



Emblemática, “Atrapando el color” es la exposición que seleccionó el Museo Carlos Cruz Diez (MEDI) para iniciar la celebración de su aniversario número 18 y que inauguró el pasado sábado 12 de diciembre en las salas 2A y 2B del referido museo ubicado en la Av. Bolívar, calle Sur 11 con calle 8, Parque Vargas, Caracas.

Arribar a una –simbólica– mayoría de edad significa también, quemar etapas, generar nuevas reflexiones y discursos, unificar criterios conjuntamente con el equipo de trabajo y consolidar las expectativas que se tienen en cada una de las áreas que conforman los procesos museológicos de esta institución de carácter comunitario, así lo manifestó durante el emotivo acto Edgar Ernesto González, presidente de la Fundación Museos Nacionales, quien igualmente enfatizó en la misión del MEDI, la cual ha sido la difusión y promoción de dos géneros artísticos que presenta la plástica nacional que son la estampa y el diseño, siendo un museo dedicado a estas dos líneas de investigación que caracterizan su tipología.

González indicó que este proyecto expositivo contempla “no solamente la presentación del 90% de las obras de la autoría del maestro Cruz Diez presentes en la colección FMN, sino que también se anexan nuevas piezas como son las duchas cromáticas, las 42 obras que donó este creador en el 2013, así mismo el paso peatonal que se pintó conjuntamente con la comunidad y que comenzamos a socializar en el 2014”.

Sobre este último aspecto, anunció que como parte de los compromisos y responsabilidades que tiene el museo para mantener dicho paso peatonal, en los próximos días gracias al apoyo de Fundapatrimonio, a través de la Alcaldía del Municipio Libertador, realizará el repinte de esta obra del espacio público que conecta la Av Bolívar que conduce a los transeúntes y visitantes al MEDI.

Esta muestra permitirá generar nuevos discursos y exploraciones en torno al color a partir de la obra del maestro Cruz Diez, dijo y agregó: “entender muchos fenómenos que se realizan a través del prodigio de la luz y que por supuesto se corresponden con el color y cómo el color nos invade y forma parte importante de la expresión gráfica y de los elementos propios del desarrollo de las prácticas artísticas y tratar de descubrir cómo el maestro hace estas experiencias sean parte de las múltiples aproximaciones que nuestros públicos encontrarán”.

González añadió que este proyecto es 100% educativo, entre otros aspectos invitará a explorar la cotidianidad de la ciudad de Caracas, donde múltiples de las obras del maestro Cruz Diez se encuentran en espacios urbanos y muchas veces cuando las vemos creemos reconocerlas pero no sabemos si se tratan de una fisicromía, inducción cromática o una cromointerferencia.

Igualmente, González alabó al equipo de trabajo: “es modelo, se vincula a todos los procesos, está sumamente conec-

tado con la comunidad que forma parte de este museo— La Candelaria y San Agustín- “ En ese sentido mencionó los nuevos urbanismos y vecinos desde el desarrollo de la Gran Misión Vivienda y las “valiosas prácticas educativas que ha generado el equipo de educación del MEDI acercando a nuevos públicos, que ahora disfrutan del desarrollo de proyectos no solamente expositivos, porque este es un espacio transversal, donde la exposición es el pretexto para propiciar otras experiencias de aprendizajes significativos , talleres y programas importantes de formación .”

“Es un museo muy joven, para gente joven y toda la familia, es una institución que se ha ganado el aprecio y el reconocimiento de las escuelas de diseño, los diseñadores nacionales los artistas y de los entornos cercanos. Es un museo que comparte importantes proyectos a nivel nacional que, no se queda en la ciudad de Caracas sino que se relaciona con todas las regiones donde FMN tiene espacios museísticos y donde no los tiene también, porque recordemos que la FMN se articula con el Sistema Nacional de Museos.”

Por su parte, Fruto Vivas, Premio Nacional de Arquitectura 1987, invitado especial presente en el acto, dijo: “hablar de Carlos Cruz Diez es hablar de un mago del color lo que ha hecho Cruz Diez no tiene referencia en el mundo es únicamente de Carlos, lo admiro profundamente, lo conocí hace muchísimos años en sus primeros trabajos y le tengo una gran admiración. En Barquisimeto hay una obra maestra de Cruz Diez que se llama El Sol Naciente, una de sus piezas más extraordinarias”.

Vivas añadió que le llenaba de mucha satisfacción estar en esta exposición que nos brinda “una idea completa desde el principio hasta hoy de lo que ha sido la obra de Carlos Cruz Diez y por otro lado saber que este museo cumple un papel extraordinario en el reconocimiento de -una de las cosas más hermosas como es- el color y que aquí como algo mágico nos da Cruz Diez una muestra extraordinaria de su talento”.

Felicitó no sólo al MEDI por su aniversario, sino a la FMN en general por el rol que desempeña, a su juicio los museos ofrecen una dimensión a la calidad urbana de la ciudad, siendo antes que marcan uno de los aspectos más importantes de una metrópolis. “Uno va a la ciudad a ver los museos, allí está la historia, nos conocemos y allí hay un altísimo nivel de comunicación, ese es el papel más importante que juegan los museos la comunicación”.

La situación abruma, pero uno no puede dejarse abrumar, porque ¿qué lograría uno con eso salvo oscurecer un poco más el panorama? Esto no es invitación a eludir la realidad ni a ser ingenuo, sino a excavar dentro uno para descubrir las pequeñas o grandes motivaciones -a veces tan ocultas, que no hemos discernido todavía- que podrían darle un sentido a nuestras circunstancias. Que podrían, quizás, ayudarnos a tornarlas en un bien para nosotros y los que nos rodean.

Los momentos difíciles, oscuros, son generadores de creatividad. Las palabras fluyen, las ideas se desenredan y se clarifican, las inquietudes se multiplican. Y esto es así no porque se haya eludido el dolor creando como alternativa algo así como una realidad paralela. No precisamente. Es así porque enfrentando la realidad como es, como se nos presenta, nos dejamos al mismo tiempo interpelar por ella. Y ante un cuestionamiento uno debe, en principio, responder. Uno puede no hacerlo, es cierto, pero no responder sume en la desesperanza y ante el futuro, siempre indeterminado, siempre cabe esperar. Las preguntas despiertan en nosotros inquietudes desconocidas, inadvertidas hasta el momento. Y la realidad, de alguna manera, dialoga con nosotros forzándonos a responder con nuestras acciones. La respuesta, sin duda, puede ser la desidia, el desinterés, pero responder así es triste, porque a cambio de alguna reacción generadora de vida, esta actitud sólo deja el vacío que recuerda a la muerte.

Lo mejor es buscar *qué* cosa concreta lo motiva a uno por dentro. Por pequeña que sea, toda motivación es un principio orientador de vida y a un descubrimiento sigue siempre otro. Hay que discernir qué lo mueve a uno, qué es aquello que susurra en lo más íntimo y hemos quizás acallado por mucho tiempo, por parecernos una voz fantasmagórica, desconectada de ese mundo real y ruidoso, en el que trajinamos cada día. Las exigencias de una vida que clama por sus necesidades básicas pueden sin duda acallar esa voz, pero siempre es posible parar por segundos y hacerse de un espacio interior que vuelva a centrarnos y ayudarnos a escucharla.

Las voces exteriores son múltiples y diversas. Hacen tanto ruido que ensordecen. Curioso que el silencio nos ayude a escuchar y que el exceso de ruido ensordezca, pero sin duda ocurre así no sólo en el cuerpo sino en el alma. Por eso necesitamos construir esa especie de celda interior donde reposan las inquietudes y se escuchan los murmullos. Es allí donde hay que buscar las motivaciones más íntimas, ésas que responden a la pregunta de qué es aquello que realmente querríamos hacer, pues si algo desestimula es no saber qué se desea, qué se busca o hacia dónde se debe ir.

Encontrar estas motivaciones originarias da muchas fuerzas para vivir, para relativizar los problemas y trascender las situaciones difíciles. Discernirlas es ya un escudo que protege de tantas amenazas; la primera, la desesperanza, la tristeza, la parálisis del alma.

Si en algo podemos tornar en bien las dificultades que todos vivimos es precisamente en ese volver sobre nosotros mismos para lograr ser más profundos y reflexivos; para lograr descubrir ese norte que todos buscamos. El espíritu, las pequeñas inquietudes o ilusiones es algo que no podemos dejarnos quitar. Así como el silencio ayuda a escucharlas, a discernirlas, los momentos difíciles ayudan también a volver la mirada a nuestro interior en esa búsqueda de claridad, de intuición orientadora. Aprovechemos estos momentos para ver los caminos que podrían abrirse, a cambio de aquellos que se cierran.

ofeliavella@gmail.com

Marguerite Duras: cien años del nacimiento de la escritora del dolor

Revista Ñ/ Su madre la vendió como amante a un hombre millonario y mucho mayor que ella, cuando tenía 15 años. Escribió novelas, obras de teatro, artículos periodísticos y guiones de cine.

Escritora, dramaturga, directora, guionista y productora de cine, es considerada una de las grandes estrellas de la literatura francesa del siglo XX. Todo eso se puede decir de Marguerite Duras que, de estar aún viva, estaría celebrando su centenario. Un siglo ha pasado desde que la ciudad de Saigón, en Vietnam, la viera llegar al mundo bajo el nombre de Marguerite Germaine Marie Donnadieu.

Su padre, un profesor de matemáticas, murió cuando ella tenía cuatro años, y pasó su infancia en la Indochina francesa junto a su madre, una maestra. Esa experiencia la marcaría profundamente y sería la inspiración de muchas de las obras de esta mujer, para quien escribir era “aullar sin ruido; confesar y borrar huellas”, conigna que siguió a la perfección en *El amante*, la novela que, inspirada en su vida, la llevó a convertirse en best-seller a la edad de 70 años y que constituye, como toda su obra, tanto bibliográfica como filmica, una verdadera autobiografía del amor y el sufrimiento. La novela ganó el Premio Goncourt en 1984, fue traducida a más de 40 idiomas y vendió más de tres millones de ejemplares. “Fue esa tarde cuando Léo me besó en la boca. Lo hizo por sorpresa. Experimenté una repulsión verdaderamente indescriptible”. Así describía la autora su encuentro con el que luego sería el protagonista de *El amante*. En ella relata cómo su madre la vendió a un millonario chino, en calidad de amante, cuando contaba solamente 15 años.

Cuando París la vio morir en 1996, víctima de un cáncer de garganta, Duras dejó tras de sí más de 50 textos, entre novelas, obras de teatro, relatos y guiones de cine, sin contar los numerosos artículos que publicó en la prensa. También dirigió 19 películas.

Toda su producción se caracteriza por un lenguaje sencillo, parco. Un estilo sosegado y en ocasiones telegráfico que se convertiría en el emblema del movimiento de la *nouveau roman* (nueva novela), que tuvo su auge en los años 60 y que ella plasmó como nadie en novelas como *Hiroshima mon amour* (1960), en la que habla del tema tabú de las mujeres francesas que durante la ocupación nazi mantuvieron relaciones con soldados alemanes.

Si bien su vida estuvo marcada por una dura infancia y adolescencia, su juventud la marcó un explosivo contexto político, a partir de

que a los 18 años se trasladara a París para estudiar Matemáticas, Derecho y Ciencias Políticas y Económicas. En 1939 se casó con Robert Anteleme, pero sería junto a su amante Dionys Mascolo, con quien más tarde formaría parte de la Resistencia francesa, durante la Segunda Gran Guerra, hasta que Mascolo fue apresado y enviado a un campo de concentración. Ella lo cuidaría a la vuelta del encierro, en 1945, y contaría la experiencia en su novela tardía *El dolor*, de 1985. Marguerite militó en el Partido Comunista hasta que fue expulsada en el año 1950, y justo en ese año, llega una de las novelas que comenzaría a hacerla conocida, *Un dique contra el Pacífico*, en la que vuelve a la infancia.

No es difícil identificar los temas que recorren y nutren la obra de esta prolífica escritora. Sus obsesiones la perseguirían toda la vida y harían que sus protagonistas fueran siempre el dolor, el amor, la soledad y la destrucción, ya desde su primera novela, *Los impúdicos*, publicada en 1943, a la que siguió *La vida tranquila*, de 1944. Desde ese momento, su pluma no encontró descanso, y de ella salieron destacables historias, como *El Vicecónsul* (1966), *El amante inglés* (1967) o *India Song*, de 1973, que después llevaría magistralmente al cine. También cabe destacar *El amante de la China del norte*, de 1991, novela que escribió al saber de la muerte del protagonista de *El amante*, volviendo así a revisar su oscura vida.

La escritora tuvo numerosos amantes durante su vida, el último, Yann Andréa, un estudiante de literatura 40 años más joven que ella con el que mantuvo una relación durante 16 años. El fue además su chofer y el refugio al que Duras acudía cuando naufragaba en el alcohol. Dicen los que la conocieron que no era fácil definirla, que era iracunda y narcisista, pero ella lo tenía claro: “Soy una escritora, no vale la pena decir nada más”. Pero dijo más, y merecía la pena ser escuchada, como paso previo para entender por qué escribía con el sufrimiento siempre en la pluma, y por qué hizo de su vida el mejor material literario. Afirmaba que nunca había mentado en un libro. “Lo que está en los libros es más verdadero que lo que el autor ha vivido”, decía.



Patricio Pron: “Un país que no abre las fosas camina sobre muertos”

La nueva novela de este escritor argentino plantea la necesidad de transmitir “el conocimiento político de unas generaciones a otras”.



“No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles” es el título del libro de Pron (Cortesía)

Madrid.-(EFE) El escritor argentino Patricio Pron lleva años reflexionando sobre los vínculos entre arte y política, y esa “preocupación” late con fuerza en su novela “No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles”, una obra sobre el significado de la literatura y la legitimidad de la violencia.

Editada por Random House, la nueva novela de Pron plantea la necesidad de transmitir “el conocimiento político de unas generaciones a otras”, un proceso que en Europa se ha visto interrumpido “en los últimos cien años debido a las guerras y a los cambios de régimen”, afirma el autor en una entrevista con Efe.

“El debate sobre la Transición que hay en España arroja preguntas presentes en mi libro, entre ellas si una sociedad puede reconstruirse a sí misma sin tener en cuenta valores como la justicia o la igualdad ante la ley”, comenta el autor.

“Una sociedad en la que no gobiernen la verdad y la memoria es una sociedad que está viciada”, opina Patricio Pron, quien cree que las circunstancias que dieron lugar a la Transición española “han cambiado” y se pregunta “si no sería tiempo de hacer justicia y de abrir las fosas” que contienen los restos de los asesinados en la guerra civil y en la posguerra.

“Un país que no abre las fosas camina sobre muertos”, asegura el escritor, procedente de una sociedad, la argentina, que “ha llevado a cabo su propia búsqueda de verdad, justicia y memoria, sobre todo en los últimos doce años”.

En la nueva novela de Pron (Rosario, 1975), situada en distintos momentos del siglo XX y también en la época actual, es difícil saber qué corresponde a la ficción y qué a la realidad. Al lector le tocará averiguar si varios de los escritores que se mencionan en el libro existieron de verdad. Ese es uno de los juegos que plantea el autor.

El eje central de la novela es el Congreso de Escritores Fascistas Europeos que se celebró en el norte de Italia en abril de 1945, en una época en la que, como sucedió en otros momentos del siglo XX, “la literatura se convirtió en política y la política en crimen”, según decía Luca Borrello, uno de los autores asistentes y cuya brusca muerte obligó a interrumpir aquella reunión.

Los organizadores del congreso eran futuristas, una corriente “muy interesante”, liderada por Filippo Tommaso Marinetti. “Fue la primera vanguardia histórica -afirma Pron- y la que más lejos llegó en sus aspiraciones de fusionar arte y vida. Y fue la propuesta vanguardista que más cerca estuvo de que sus ideas se convirtieran en política de Estado”.

“Su experiencia histórica y política debería servirnos para pensar sobre si los artistas son los mejores gobernantes o si las ideas revolucionarias no pierden fuelle cuando se adhieren a organizaciones políticas”, añade Pron.

Residente en España desde hace siete años, el escritor sostiene que “todo arte es político, en la medida en que sus efectos lo son. El autor puede fingir no ser consciente de ello o bien proponer una lectura política de su obra”.

Este novelista no sabe a ciencia cierta si la literatura contribuye a mejorar la sociedad, y aunque piensa que “no se le puede pedir al escritor que sea revolucionario”, asegura que “estaría muy bien que al menos no fuese contrarrevolucionario”.

Que “la política se convirtió en crimen” estuvo claro en determinados momentos del siglo XX, pero en una época como la actual “la violencia no está escindida de lo político sino que la constituye, al menos como amenaza”.

Algunas medidas económicas de las últimas décadas “ponen de manifiesto que esa violencia es ejercida: que los bancos sean rescatados y no los sujetos que han contribuido a los bancos con sus ahorros es una forma de violencia. La desigualdad social es otra forma de violencia muy grave”, asegura Pron

¿Quién es Tom Wolfe?

Tom Wolfe es un periodista y escritor estadounidense, considerado uno de los representantes más influyentes del nuevo periodismo, que conjuga estilos y técnicas literarias con el reportaje periodístico. Nacido el 2 de marzo de 1930 en Virginia Estados Unidos, entre sus obras más destacadas están:

La hoguera de vanidades (1987)

Gaseosa de Ácido Eléctrico (1968)

El nuevo periodismo (1977)

Lo que hay que tener (1979)

Todo un hombre (1998)

La Banda de la Casa de la Bomba y otras crónicas de la Era Pop (1968)

Estas son algunas de sus mejores frases:

"Si un conservador es un liberal que ha sido atracado, un liberal es un conservador que ha sido arrestado."

"La muerte es el último viaje, el más largo y el mejor."

"No hay un espectáculo en la tierra más atractivo que contemplar a una mujer hermosa cocinando para el hombre que ama."

"Hay que hacer un mundo protegido de la hipocresía."

"La sanación más segura para la vanidad es la soledad."

"Un culto es una religión sin poder político."

"Estados Unidos está muy cerca de ser lo que los socialistas utópicos del siglo XIX andaban buscando. Una sociedad en la que todos tienen libertad política, tiempo libre y dinero para expresar sus anhelos."

"Después de la Segunda Guerra Mundial, no existía el periodista literario que trabajase para revistas populares o diarios. Si un periodista aspiraba al rango literario... Mejor que tuviese el sentido común y el valor de abandonar la prensa popular e intentar subir a primera división."

"(...) Demostrar que la realidad nos pasa delante de los ojos como un relato, en el que hay diálogos, enfermedades, amores, además de estadísticas y discursos."

"Recuerdo que siempre sentía que iba a hacer algo grande. Es lo mejor que puede pasarle a un niño. Intentas hacer todo tipo de cosas. No dices nunca: "Es imposible, no puedo hacerlo, no estoy hecho para esto..."

El Cesarismo Democrático de Laureano Vallenilla Lanz: Una historia sin mitos

MARIANELA PALACIOS

De la misma estirpe de historiadores que, junto a José Gil Fortoul asumieron las nuevas tendencias modernas del positivismo, Laureano Vallenilla Lanz sobresalió entre los intelectuales venezolanos de la época gomecista por su severidad en los análisis, por el estilo limpio, animado, elegante e incisivo de su escritura, y por la madura argumentación de sus planteamientos. Esa comunión de atributos solo puede equipararse, en el mundo, a historiadores de la talla de Sorel, Masson, Houssaye y Vandal



Laureano Vallenilla Lanz Laureano Vallenilla Lanz

La historia no siempre ha sido la principal pasión de las mejores plumas. Suelen dedicarse a ella los científicos más rigurosos que, precisamente en pos de la rigidez del método, sacrifican la belleza formal de sus discursos escritos. Del otro lado están los historiadores que rinden mayor pleitesía a las formas que a los fondos, aquéllos que no se detienen mucho a pensar sobre la veracidad de sus hipótesis o la certeza absoluta de sus datos, y se concentran más bien en ofrecer al público el placer de una buena lectura. Pero también, de vez en cuando, se advierte esa deseada unión entre la ciencia y el arte que da lugar a las historias bien contadas. El venezolano Laureano Vallenilla Lanz es un ejemplo notable de esa minoría de historiadores modernos: investigador de primer orden y escritor distinguidísimo.

El seguimiento minucioso a la evolución sociopolítica del país en el que se desarrolla (Venezuela), el análisis severo de la documentación que logró recopilar a lo largo de su vida, el estilo limpio, animado, elegante e incisivo, y la madura argumentación, son las principales virtudes de su producción bibliográfica. Esa comunión de atributos solo puede equipararse, en Venezuela, al genio de José Gil Fortoul; y en el mundo, a historiadores de la talla de Sorel, Masson, Houssaye y Vandal.

Vallenilla Lanz nació en Barcelona en 1870. Su familia había jugado un importante rol en la evolución del oriente venezolano desde la época colonial y esa condición, ligada al respaldo de algunos bienes de fortuna, le permitió formar parte de una elite desde su más temprana edad. Vivió en su juventud la Venezuela de finales del siglo XIX y su adultez coincidió con las más fuertes dictaduras que sometieron al país durante la vida republicana: los regímenes de Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez.

Vallenilla no se dedicó a combatirlos, ni mucho menos. Participó activamente en ambos gobiernos y pudo acceder al poder político a través de ellos. Pero sí se dedicó a explicar el por qué de esos hitos políticos y de la aparición de esos “gendarmes necesarios”. Muchos de sus textos dan testimonio de su temor a la “tiranía de las masas”, con lo cual se aproxima a uno de los padres del liberalismo doctrinario, John Stuart Mill, y, al mismo tiempo, a uno de los escritores más incisivos de la literatura española, el aristócrata José Ortega y Gasset.

Debate permanente

El libro *Cesarismo Democrático* ha sido objeto de fuertes polémicas desde el mismísimo día de su publicación hasta la actualidad. La permanencia del debate es razón de sobra para creer en la vigencia de sus planteamientos y en la genialidad de su fondo. El texto trasciende las coyunturas históricas y ha sido fuente de inspiración y reflexión de todo el que se precie de libre pensador en Venezuela.

Se le ha querido mostrar muchas veces como una “justificación a la dictadura” y, en los últimos cincuenta años, eso ha multiplicado el número de personas que se declaran abiertamente enemigas de las ideas expuestas por Vallenilla. Pero lo cierto es que ningún demócrata, solo por el hecho de ser tal, puede o debe negarse a estudiar los argumentos de este historiador y mucho menos descartar o declarar caducos sus conclusiones.

Cesarismo Democrático, apartando todo juicio de valor, es una obra monumental de referencia histórica. Está cargada de datos inteligentemente encadenados que permiten entender el desarrollo de la historia patria desde una perspectiva profundamente sociológica. Por otro lado, la historia escrita por Vallenilla es una historia desmitificadora que intenta, una y otra vez, destruir las falsas imágenes que muchos de sus colegas historiadores han construido. Vallenilla hizo caso omiso de los pedestales y de las marchas triunfales.

El determinista

Manuel Caballero opina que esa ha sido otra razón de disgusto para los críticos de su obra. “A los hombres les subleva que les destruyan sus dioses, que los echen a andar a la calle, entre nosotros. Porque es mejor que los dioses nos gobiernen, que decidan sobre nosotros y nos dejen permanentemente en la incertidumbre, a que, reducidos a nuestra propia escala, nos obliguen a tomar decisiones y enfrentar responsabilidades (...) Vallenilla no solamente se empeña en traer los libertadores del cielo a la tierra, sino que además, sumando blasfemia a la blasfemia, los llena de debilidades. Porque esos hombres que guerrearon hace siglo y medio ni siquiera eran dueños de su propia voluntad: Vallenilla es determinista”, apuntó en el prólogo de una de las ediciones más recientes de *Cesarismo Democrático*.

Vallenilla realizó una reflexión larga y densa sobre las formas de gobierno que rigieron los destinos del país desde la colonia hasta el siglo XX. Escarbó en las bases sociales que sostienen nuestra cultura hasta dar con las raíces de los sistemas de castas, desmontar la estructura de la colonia y describir las consecuencias de la mezcla étnica. Se preguntó decenas de veces si fue oportuno o no imponer el ideal democrático y conferir a todos por igual el rimbombante título de “ciudadano”, aquel día en que las elites, inspiradas por los aires de la ilustración y del liberalismo europeo, “decretaron” la independencia y con ella el nacimiento (¿prematureo?) de esta República.

El aristócrata

Todas esas preguntas dieron excusa a Vallenilla para explicar realidades políticas de la Venezuela contemporánea. Y, aunque las respuestas de este historiador hayan sido dadas hace más de ochenta años, muchos de sus argumentos permanecen vigentes y periódicamente aparecen en la escena de la vida política nacional. O acaso usted no se ha preguntado últimamente sobre la coherencia histórica de esos “gendarmes necesarios”.

Detrás de los argumentos de *Cesarismo Democrático*, por mucho que el autor intentó apelar a la objetividad científica, no puede ocultarse el espíritu aristocrático que inspiró su pensamiento. Primero, porque de su texto se desprende cierto “desprecio por el pueblo, desconfianza en sus capacidades creadoras y en la posibilidad de su elevación intelectual y moral”,

como razona Manuel Caballero. Y segundo, porque sus conclusiones lo llevan a un peligroso reduccionismo; su concepción de la historia social, sentencia Caballero, “no es dinámica (...) se desarrolla en un círculo cerrado: en el binomino caos oclocrático-tiranía unipersonal pretende resolver la historia humana y venezolana”.

Producción bibliográfica

La obra bibliográfica de Vallenilla Lanz no es numéricamente importante. Durante sus 66 años de vida escribió cinco libros, dos de los cuales son solo una recopilación de sus trabajos periodísticos en *El Nuevo Diario*, siete folletines y decenas de discursos le fueron publicados. El tamaño de su genio literario guarda pues relación directamente proporcional con la calidad de su obra y no con su cuantía.

Cesarismo Democrático (1919) fue el primer hijo de su análisis de la historia patria, pero su interés por rastrear minuciosamente la evolución sociopolítica venezolana lo llevan a publicar *Críticas de Sinceridad y Exactitud* (1929), los dos tomos de *La Rehabilitación de Venezuela* (1926 y 1928) y, como otro de sus grandes aportes a la cultura nacional, *Disgregación e Integración* (1930), un ensayo sobre la formación de la nacionalidad venezolana.

Destaca también el polémico ensayo presentado el 9 de octubre de 1911 ante la Academia Nacional de Bellas Artes, en el cual sostuvo que “la Guerra de Independencia fue una Guerra Civil”, argumento que luego se convirtió en el primer capítulo de su *opera prima*.

Desde una perspectiva profundamente sociológica, logró producir análisis históricos tan lúcidos y científicamente irrefutables como *El Sentido Americano de la Democracia* (1929).

Sus estudios de crítica suelen citarse como modelos de erudición y de juicio penetrante y certero: *El Libertador juzgado por los miopes* (1914), por ejemplo. *O Refutación a un libro argentino* (1917), el cual, como bien señaló el colombiano Antonio Gómez Restrepo, combatió la tendencia que tienen ciertos escritores sureños de hacer ver a “las provincias del Río de la Plata en el centro principal del movimiento emancipador y a José de San Martín como el Gran libertador de América”. Vallenilla “aplaude el intento de avivar la nacionalidad, pero argumenta lo equívoco que es llegar a ese objetivo fundando el orgullo patrio en el falseamiento de la verdad histórica”.

Una huella

1870: Nació en Barcelona el 11 de Octubre. Su ascendencia había jugado un rol protagónico en la historia del oriente venezolano desde la época de la colonia.

1886-1888: Inició sus estudios de ingeniería en la Universidad Central de Venezuela, pero pronto abandonó la carrera y completó su formación de forma autodidacta. Más adelante inició sus actividades periodísticas

1890: Se instala en Puerto La Cruz y es nombrado interventor de aduanas. Ingresa a la Logia Masónica de Barcelona y sigue cultivándose como articulista; escribió para más de veinte periódicos venezolanos durante su vida.

1892-1897: Desempeña varios cargos gubernamentales y milita en el partido liberal unificado que apoyó la candidatura de Ignacio Andrade.

1898: Se muda definitivamente a Caracas, donde se desempeñó como presidente de la Cámara de Diputados, ministro y asesor del gabinete de Andrade.

1899: Cipriano Castro asume el poder.

1903: Empezó a reunir notas sobre la evolución política y social de Venezuela. Un trabajo publicado en *El Pregonero* le mereció la simpatía de Cipriano Castro y un cargo consular en Europa.

1905-1907: Cursó estudios en La Sorbona de París y en el College de France. Vivió en Amsterdam y en España, donde ingresó a la Real Academia Española de la Historia.

1908: Juan Vicente Gómez derrocó a Castro.

1910: Volvió a Caracas y reinició sus actividades periodísticas. En 1911 publicó en *El Cojo Ilustrado* una primera versión del polémico capítulo de *Cesarismo Democrático* titulado “El Gendarme Necesario”.

1912: Fue elegido Individuo de Número de la Academia Nacional de la Historia y, más tarde, director del Archivo Nacional.

1915: Asumió la dirección del periódico *El Nuevo Diario* y meses después fue designado senador. Se desempeñó en el ejercicio parlamentario hasta 1926 y ocupó cargos importantes en la dictadura gomecista.

1919: Fue publicada la primera edición de *Cesarismo Democrático*.

1924: Fue elegido director de la Academia Nacional de la Historia y se mantuvo en el cargo hasta 1927. En 1925 fue honrado también como Individuo de Número en la Academia de Ciencias Políticas y Sociales.

1927: Cristalizó la oposición al régimen de Gómez y se fortaleció una nueva generación política. Vallenilla se convirtió en el blanco de violentos ataques.

1931: Elegido como presidente de la Cámara del Senado, se hizo propietario de *El Nuevo Diario* y publicó su segunda gran obra *Disgregación e Integración*.

En mayo fue enviado a París como diplomático.

1935: Al morir Gómez, renunció a su cargo pero permaneció en París. Y allí murió el 16 de noviembre de 1936.

Código Genético y herencia ideológica

Por Jesús Sanoja Hernández

Como Gil Fortoul, más allá de su complicidad con el régimen de Gómez, Laureano Vallenilla Lanz ha sido revisado por historiadores y ensayistas contemporáneos entre quienes destacan Brito Figueroa, Carrera Damas, Arturo Sosa, Manuel Caballero y Nikita Harwich Vallenilla, este dentro de la línea familiar y además provisto de excelente información y capacidad analítica. Atrás parecen haber quedado las execraciones, a veces impregnadas de sustancias panfletarias, de las que fue blanco fácil en los tiempos de la tiranía. Desde Pocaterra y Blanco Fombona hasta Betancourt, pasando por los caudillos sacados de escena por el gendarme necesario, los ataques a los positivistas de la Gomezuela (como la llamaba Arvelo Larriva) fueron inclementes, sin matices. Y el que mayormente los recibió fue Vallenilla, acaso porque además de sus obras teóricas desató a través de *El Nuevo Diario* sus célebres “campañas políticas”.

Al frente de ese vocero gomecista estuvo Vallenilla desde 1915 hasta 1931, cuando viajó a Francia como ministro plenipotenciario. Desde París, apelando al género epistolar al que eran tan aficionados, como al elogio desmesurado, cónsules y diplomáticos al servicio directo del Gran Caudillo, informaba a este de los acontecimientos mundiales, habilidosamente aprovechados para exaltarlos.

El 8 de agosto de 1931 le comunicó al Señor General: “Ya usted sabrá de la crisis porque atraviesan estos países, debatiéndose entre la miseria y el comunismo. Solo se salvarán aquellos que tienen al frente del Gobierno un Hombre Superior, a la manera del General Gómez”. Dos años más tarde, el 5 de abril, precisó mejor sus preferencias: “Mussolini, que vino al poder muchos años después de usted con un programa semejante al suyo, ha convertido a Italia, de un país de segundo orden en una gran potencia, el árbitro supremo de la Paz universal (...) La política del mundo marcha hoy por otros rumbos y lo que sucedió ayer con Mussolini en Italia, y ahora con Hitler en Alemania y con Roosevelt en Estados Unidos, tendrá que suceder de un momento a otro en este país”. Mezclaba Vallenilla allí, maliciosamente, principios de autoridad opuestos: aquel propio del nazismo y el fascismo con el de “la democracia occidental”, renovado por los procesos electorales en los que él, como Arcaya, no creía.

Por lo mismo, ambos abominaban tanto a los partidos como al Congreso electo popularmente. En entrevista concedida a *La Estrella de Panamá*, en 1926, Vallenilla no dejó dudas al respecto, si es que alguien las tuviera después de su intensa labor periodística y crítica: “En Venezuela además no hay política: el general Gómez ha acabado con esta rémora de nuestras democracias y los partidos políticos no existen”. Y párrafos más abajo: “El parlamentarismo es la rémora de las democracias... —¡Por algo defiende yo el cesarismo democrático! Nuestros pueblos, sobre todo Venezuela, necesitan manos fuertes para el progreso.

Por uno de esos azares históricos, o tal vez siguiendo esa línea determinista muy del gusto del positivismo, el hijo del autor de libros tan importantes como *Cesarismo democrático*, mentado como él y con hurto del segundo apellido que debió ser Planchart, fue el ministro del Interior y el ideólogo de la dictadura de Pérez Jiménez, cuyo cadáver viviente anda dando lecciones de moral desde España. Laureanito, siguiendo cierto código genético e ideológico, proclamó desde *El Herald* lo que el padre había proclamado desde *El Nuevo Diario*, exaltó al hombre fuerte de turno y vio en el Nuevo Ideal Nacional una versión modernizada de la Causa Rehabilitadora.

**Publicado el 21 de junio de 1998*

(Venezuela, 1969). Poeta, narrador y crítico de arte y literatura. Ha publicado: "Grado superlativo" (2004) y "Fragmentos naranja" (2015). Los siguientes textos pertenecen a este último libro, publicado este año por la editorial Oscar Todtmann



José Antonio Parra / foto cortesía OT Editores

Hacia las comisuras

Sé que ya nada importa, te convoco una y otra vez. Ahí están nuestros cuerpos, desnudez errática de una tarde de domingo. Viéndonos. Cada cual se abalanza al unísono contra el otro como desconociendo cada comisura, cada instante eterno que entra a través de tus ojos. El relámpago agita esta casa.

Caracas

Caracas, Caracas, y su corazón tan ácido, muchas caras diferentes, calor, calor entonado en las calles, Caracas es mi costumbre, la ciudad que todos odiamos y extrañamos; un espacio vacío donde las cosas ya nunca más funcionan y donde las noticias no son noticias y donde las gentes ya no están.

Indecible

Ha sido suave el fluir...

La inexistencia culmina y siguen rodando nadas que ya ni son. Me ha guiñado su ojo y el mundo es una gota. Toca el timbre en el apartamento 32 y se encuentra con una situación imposible, su no-ser se ha tornado en una mariposa que mira tras una mujer y esta tras esa ave que muchas veces has visto y que tratará de sacarte los ojos mientras la miras. Ese es su rostro.

Su territorio es Uno y los comensales se apresuran. La luz atraviesa ciudades. Instantes, seres sobre un asfalto y ese sol suspendido, tan *Brandy Martell* que se relaja preguntándose quién es. Estas son perspectivas, agentes naranja.

Exilio

Cuando se aproximó a la soledad del exilio veía aviones, el niño en las afueras huele su lata, y pasan aviones y estas son tan solo plegarias, estas son oportunidades perdidas, son gente de gentes, son aviones y gafas para el sol, son detalles de perfil; tan así, mientras un minuto se abalanza sobre el otro abriendo un diminuto círculo a cuyo alrededor yace lo ilimitado. Y gafas para el sol.

Amnesia

Perder la memoria —toda la vida— y deslizarse por avenidas e instantes repentinos. Ella quiere ver la escenografía del otro lado de las cosas, y otras circunstancias tan extrañas, tan investidas de misterio, incluso para este corresponsal de guerra.

Ora pro nobis

Es una bestia sagrada, tejados naranja. *Ora pro nobis*. De ti solo tuve una noción desdibujada a la que llamé mundo. Desde el ahora me lanzo a crear mi desenlace, la totalidad del círculo.

Caleidoscópico

Las gentes se lanzan hacia avenidas de cristal, un cielo de porcelana nos recibe y es ese su arco, los Jugadores Naranja salen al salón y una gran selva se apresura contra la elasticidad del párpado. Rompes mi alma cuando sugieres el final de la pareja. Asistimos al comienzo de la soledad y entonces son los barbitúricos, el festín interminable, escribir como única ocupación. Confiamos en el favor de la diosa. Y son Jugadores Naranja los que aparecen en los tejados, nuevamente instantes, pedacitos de días.

EL LEGADO DE JUAN PAEZ AVILA

Juandemaro Querales

Este atento periodista, a las noticias del país y del extranjero, para comentarlas y fijar una opinión, es también un escritor incansable a tiempo completo, que cultiva la novela, el cuento, las memorias, pensando en una sola cosa: sus lectores.

Lo he seguido a lo largo de muchos años, tomándole el pulso a su abigarrado y diverso universo de palabras. El campo, la ciudad, lo híbrido, en una sociedad que ha tenido altos y bajos, como ahora que vive una honda crisis y se teme por su desaparición.

Ahora el autor caroreño le da calor a la Cátedra Libre de Literatura, que es un verdadero Centro de Estudios Literarios Juan Páez Ávila, adscrito a la "Universidad Pedagógica Experimental (UPEL) Instituto Pedagógico Luis Beltrán Prieto Figueroa", de Barquisimeto. Instituto de Investigaciones, con unas líneas de trabajo epistemológico, basados en la obra del autor epónimo; la literatura venezolana y latinoamericana, con especial énfasis en lo que se viene haciendo en nuestra región larense.

Esta Cátedra Libre de Literatura que se ha convertido en un verdadero Centro de Investigación coordinado por Escritores y Poetas muy valiosos como: Morelia Muñoz, Reinaldo Chaviel, Wilfredo Páez, Gorquin Camacaro, Mayela Ébora, Juan Araque, Esli Suárez, Alonso Pérez, Daisy de Rosas, Mireya Grauej y otros amantes de la cultura; llevan a cabo un trabajo de divulgación y creación, poniendo el acento en el texto y en el autor.

La Teoría Literaria, la Crítica especializada, el Ensayo universitario, que tiene a la Academia como referencia obligatoria y a esta Cátedra de Alta Formación Académica; en un momento en que están asediados por los enemigos de la inteligencia, quienes les niegan recursos financieros, más una campaña de desprestigio; hacen más admirables su funcionamiento y se eleva el papel en estos casos de la Autonomía y la democracia.

Carohana, órgano de divulgación del Centro, ventana virtual que ha preparado ediciones monográficas sobre Escritores como Luis Beltrán Guerrero, Guillermo Morón, Alirio Díaz, Rafael Cadenas, José Manuel Briceño Guerrero, Alí Lameda

y recientemente Umberto Eco. Es un modelo a seguir ahora que escasean los recursos.

Esta Cátedra de Literatura se puede considerar, sino como heredera, sí la continuación de una alta labor cultural que en Mérida desempeña el Centro de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres" de la ULA, dirigido por notables académicos como: Lubio Cardozo, Juan Pintó, Alberto Rodríguez Carucci, o el Centro de Investigaciones Literarias de la UCV; presidido por notables profesores de la talla de Gustavo Luis Carrera y Oswaldo Larrazábal, fijaron su momento en la historiografía de la literatura en Venezuela. Instituciones a quienes se deben la publicación de El Diccionario de Autores Venezolanos; "Los Mártires" de Fermín Toro, primera novela venezolana, estudios de Autores paradigmáticos, movimientos estéticos como el Romanticismo o el Realismo americano, en su versión del llano, la pampa, la selva o la cordillera.

La Cátedra Libre de Literatura "Juan Páez Ávila", promueve la investigación y la creación; manteniendo una programación de Seminarios, Talleres y Simposios. La Crítica Literaria poniendo énfasis en la Semiología y la Lingüística, con la profesora Daysi Orellana de Rosas; o el Estudio monográfico de la cuentística de Guillermo Meneses de Reinaldo Chaviel; también los trabajos sobre Ali Lameda; o los escritos sobre efemérides de escritores de Luis Cortés Riera; materiales que han sido resaltados en las páginas mensuales de Carohana.

Quiero hacer extensiva mi admiración por la Cátedra Libre de Literatura, proponiendo una Alianza con la Especialización en Literatura Hispanoamericana, que mantenemos en el Ateneo de Carora "Guillermo Morón", desde hace algunos años. Actividad que no se enclaustra a lo meramente académico, sino con la actividad editorial, por lo que mantenemos publicaciones tradicionales y virtuales, con estrechas relaciones con escritores de la región, en especial con la vecina Colombia, donde vive nuestro mentor y maestro Gilberto Abril Rojas. Sería ideal que uniéramos los esfuerzos que hacemos en nuestro querido estado y nos galvaniza, la Academia de Vargas y los nombres de Luis Beltrán Prieto Figueroa y Juan Páez Ávila.

FICCIÓN: Cuento de Juan Páez Ávila. EL LEÑATERO DE “EL COYÓN”

Victorino tenía 19 años, extendía su mirada hacia el horizonte y no encontraba la rama de un árbol que la detuviera. Muy lejos estaba la montaña y un azul celeste que dejaba escapar rayos del sol y de la luna, imponentes durante el día y la noche, para curarle las heridas al bosque. Hasta esa edad su brazo se había mostrado indetenible. Había comenzado desde muy niño a cortar trozos de madera para encender el fogón de su casa, para hacer de la muerte del árbol un generador de vida humana.

Había nacido y vivía en “El Coyón”, un caserío de 30 ranchos dispersos por fuera y apretujados por dentro, sin escuela y sin dispensario médico, internado en el corazón de un semidesierto, en el Cantón de Carohana, donde sólo se oye la protesta de los árboles, por el impacto milenario del hacha heredada por Victorino, del hacha de numerosos hombres que garantizan la vida de su gente con la muerte de las flores. Miles de árboles mutilados, sin brazos, sin extremidades, languidecen a lo largo del camino, diciendo “Adiós”, despidiéndose de una tierra que no los quiere, de unos hombres que han hecho desaparecer aragüaneyes, cujies y yabos en un perímetro que se extiende hacia la montaña, dejando a su paso la piel desnuda de la sabana.

Antes de tener un hijo, Victorino vio nacer varios de sus hermanos, muchos niños que reducían el espacio interior del rancho y aumentaban el número de troncos calcinados. Vio crecer a sus hermanos al mismo ritmo con que el bosque veía desaparecer parte de su engranaje.

Atrapado por la angustia de ver crecer a su lado tantos niños, que para divertirse construían sus juguetes con troncos de árboles y mitigaban la sed amamantados hasta los 5 años, Victorino se incorporó a una caravana de personas que recorría largas distancias en búsqueda del agua que se alejaba de “El Coyón” con la caída de las hojas. Al regreso liderizaba la caravana y dejaba en el camino, en los ranchos abiertos a la entrada del viento, la cantidad de agua necesaria para impedir la muerte total. También trajo a su regreso una carga de machetes y de hachas, para la misma vida y para otra muerte.

Mientras derrumbaba el bosque se hacía más distante el viaje a Carohana donde vendía su leña y donde había encontrado un atractivo, una señal que lo arrancaría de la resignación de sus congéneres. Leongina, una muchacha casi de su edad, que esperaba a la orilla del río, un baquiano que la condujera a “El Coyón”, le comunicó que había sido nombrada maestra en ese caserío. Victorino se ofreció a acompañarla.

-Me incorporaré la próxima semana –le expresó Leongina, dejando traslucir una sonrisa cargada de amistad.

-La vendré a buscar. Estaré aquí muy temprano.

Victorino recorrió el camino de retorno en medio de una prolongada cavilación. La mirada casi maternal de aquella joven lo impresionó profundamente. ¿Serán así todas las maestras? No conocía ninguna y por lo tanto no podía saberlo. Una maestra le insinuaba muchas cosas y a su vez no le decía nada. Pero detendría el hacha de la muerte e iría a buscarla.

Su último viaje fue un sueño de muchos otros viajes. No cargaba ni vendía leña. No corría los peligros de un incendio con su carga. Iría a la escuela de Leongina, aprendería a leer y a escribir, al lado de sus hermanos menores.

-No levantarás más el brazo para golpear el corazón de los pocos árboles que se ven a los lejos, para no reducir la corriente del río, para no ahuyentar la lluvia y los pájaros de “El Coyón” –fue la primera lección que trató de impartirle Leongina cuando apenas comenzaban a caminar juntos hacia el caserío.

-Nuestros antepasados y nosotros cortamos leña para cocinar. Creo que otros hacen más daño que nosotros.

-Cualquier herida a la naturaleza atenta contra el futuro de nuestros hijos, de nuestros nietos.

Victorino pensó que podría casarse y tener hijos con Leongina, pero estaba tan distante. No sabía leer ni escribir. Leongina sería su maestra. Antes de que ella llegara sólo había aprendido a descargar su machete y su hacha contra la vida de los árboles.

-Me gustaría que se quedara en mi casa, pero somos muchos. Hay cerca de la casa que servirá para la escuela, una señora que vive solo con su hija y la podrá atender. Yo le vendía la leña, pero no lo haré más. ¿Cómo haremos para no usar más leña, para no cortar más árboles?

-Traeremos una cocina que funciona con kerosén. Ni un machetazo más, hay cerrarle el camino al desierto y a la muerte.

-Pondré una venta de kerosén. Lo traeré de Carohana. Lo compraré con el valor de mi última carga de leña.

Emocionado porque entraría en un nuevo mundo, más por la presencia de la maestra que por el kerosén, demostraba un entusiasmo superior a toda la energía que había descargado contra el bosque que desaparecía a sus pies. Miraba a Leongina como la solución de todos los problemas, como el gran sueño de su vida.

-Excelente, Victorino. Sustituirás tu carga de leña por una carga de energía que se extrae del petróleo, que ya es nuestra primera riqueza, que nos debe servir para conservar la naturaleza, para que renazcan nuestros bosques.

-¿Y no podemos conseguir petróleo?

-No, Victorino. Está en las profundidades de la tierra y muy lejos de aquí. Para sacarlo se necesitan máquinas y hombres fuertes como tú.

Victorino pensó que con su hacha y su machete se podría sacar petróleo, para prender el fogón. Miró sus chivos que entraban al corral, conducidos por 2 de sus hermanos menores. Miró a Leongina y le dijo:

-Yo no me iré de aquí, maestra. Y ahora que vino usted a enseñarnos a amar los árboles y los pájaros, menos me iré.

-Te felicito, Victorino. Lo importante es que en cada rancho, la vida de los hombres debe separarse de la muerte de los árboles. Debe haber una sola vida en nuestra tierra. Debemos crecer juntos. Los niños en el corazón del bosque y los árboles en la conciencia de los niños.

Leongina enseñó a leer y a escribir a Victorino, a sus hermanos y a sus vecinos, que talar y quemar un árbol es calcinar el futuro, que matar un pájaro es asesinar el paisaje y distorsionar el equilibrio de la vida. También les enseñó que había llegado una nueva civilización, un nuevo mundo que representaba el kerosén y nuevas máquinas para producir riquezas.

Victorino vendía kerosén y viajaba en autobús a Carohana. Leongina también viajaba en autobús, en días que no coincidían con los viajes de Victorino. Este percibió que una máquina rodante los separaba, que el dueño y conductor de un camión llevaba y traía a Leongina, y que a lo mejor algún día no volvería. No se resignaba a perderla, aunque no era suya. Amplió su negocio y trabajó duro para comprar un camión nuevo y ofrecérselo a su maestra, llevarla a Carohana y volverla a traer, sembrarla en la tierra de sus sueños.

Sin embargo, Victorino no vio crecer los árboles. La sabana no volvió a poblarse y el agua se escurría entre las piedras. Cientos de brazos que antes hacían caer cientos de troncos de árboles, para darle vida a cientos de niños, fueron reemplazados por unas pocas máquinas, que sacaban de raíz el ancho del bosque y hacían desaparecer más árboles, sin darle vida a los ranchos. Leongina fue cambiada de escuela. No regresó a despedirse y Victorino pensó que se había fugado con el chofer del camión, como se fugaban todas las jovencitas núbiles que decidían ir al encuentro con la civilización, de la cual habían oído hablar en la escuela. La mayoría de los hombres jóvenes, unos egresados y otros desertores de la escuela, se dispersaron por nuevos caminos y carreteras que atravesaban “El Coyón” y conducían al nuevo mundo. Por allí se deslizó también Victorino en uno de los pocos viajes con retorno, cuando pudo comprar su camión, aunque ya Leongina no estaba. Comenzó una nueva vida en su viejo mundo. Transportando kerosén para todas las casas de su villorrio y, productos de la tierra para Carohana, horadaba el suelo con sus cauchos, levantaba el polvo de las piedras y prolongaba el sueño, la esperanza, que le había sembrado su maestra, de un mundo mejor.

La prolongación de los días en la moderna marcha de la vida dejaba algunos rastros de la muerte escondidos e imperceptibles, la fuga no dejaba huellas en lo que seguía siendo un reflejo del desierto. La casa de Victorino, una herencia que se perdía en el pasado, seguía de pie, con una inclinación hacia el piso, como testimonio de un inesperado e inasible cambio que se operaba a su alrededor.

Los pies de Victorino fueron desplazando de su mente las palabras y la imagen soñada de Leongina acelerando la velocidad de su nueva máquina, transportaba la emigración de los jóvenes de “El Coyón”, arrancados a la tierra. El hacha y el machete no habían sido relegados al olvido total, la huida de sus hermanos menores hacia los barrios pobres de Carohana y hacia las zonas petroleras, hacían un daño mayor. La venta de kerosén disminuyó y las latas de combustible se acumulaban en su negocio. Conocía la existencia de un viejo trapiche donde se producía cocuy, pasando el pie de la montaña más cercana, escondido en los riscos de Cerro Azul. Hasta allá llegó en su camión en búsqueda de una nueva carga. Desde la cúspide la montaña observó las profundidades de la llanura, donde quedaban los despojos de su machete y de su hacha, y desde donde su máquina rodante, impulsada con uno o dos dedos de sus pies, se llevaba parte de la otra vida.

El descenso lo apartó del aire de la montaña y quedó envuelto en el escenario donde aparecía la imagen de Leongina saliendo de “El Coyón” para no regresar, después de enseñarle a leer y a escribir y facilitarle el manejo de su camión, que en su ir y venir ampliaba la soledad de su desierto. Decidió buscar a su maestra y aceleró el descenso, por un camino de penetración que le oponía resistencia con sus piedras y sus cactus que se negaban a morir. Percibió la lejanía de Leongina, de su voz suave y amorosa que había prohibido e impedido la caída trepidante del hacha contra los pocos restos de vida que quedaban en la llanura. Se la imaginó como un árbol frondoso, que debía abrazar y amar para multiplicar la especie, pero perdió el rumbo hacia ella. Su camión avanzaba en diferentes direcciones sin poder salir del desierto. Vio avanzar el tiempo, se aferró a la penumbra, pero cayó vencido por la noche sobre el volante. El día le abrió el mismo horizonte. No sabía si avanzaba o retrocedía y creyó

que volvería a caer en las tinieblas. De un rancho a otro le vieron pasar, sin que se detuviera frente al saludo y la señal que le prodigaban los pocos habitantes que le esperaban, para viajar a Carohana o al lago del petróleo.

El olfato que había desarrollado desde niño presenciando la quema de los árboles, y el oído de la protesta de las flores, le indicaron un rumbo. Giró su camión y aceleró la marcha. En pocos minutos observó una interminable lengua de fuego y de humo que salía de su casa, de las latas de kerosén acumuladas. No había agua en “El Coyón”. Recordó que transportaba varias barricas de cocuy. Se acercó todo lo que pudo y lanzó centenares de litros de aguardiente, de alcohol, contra el incendio. La explosión se escuchó más allá del desierto, del cual pasaron a formar parte Victorino y su camión, convertidos en cenizas, al lado de su hacha y su machete, abandonados antes de la ausencia de Leongina.