

JULIO/AGOSTO/SEPTIEMBRE 1988. AÑO XXXI. Esta revista es editada por la CREOLE PETROLEUM CORPORATION trimestralmente para

2
ALGO MAS QUE PETROLEO

4
HUMBOLDT EN VENEZUELA
GUILLERMO ZULOAGA
Geólogo, investigador científico,
ex-director de la Creole.

14
ALASKA
EVERETT BAUMAN
Periodista, gerente de Relaciones
Públicas de la Creole.

20
LAS TRES CARAS DE DIOS
MARTIN DE UGALDE
Cuentista, ex-director de El Farol.

su distribución gratuita en el país. Su contenido, a menos que se exprese lo contrario, puede reproducirse indicando su origen. En este caso se ruega

28
30 AÑOS DE SALON OFICIAL

44
ANGEL CELESTINO BELLO
MAESTRO Y POETA
ALFREDO ARMAS ALFONZO
Cuentista, ex-director de El Farol.

50
EL FAROL Y LA IMPRENTA

56
EL PRIMER TITO SALAS
RAFAEL PINEDA
Poeta, dramaturgo, ex-redactor
de El Farol.

enviar a la dirección una copia de la publicación en que el trabajo aparezca. Edición: 39.500 ejemplares. Dirección Postal: Apartado 889. Caracas,

66
EL ESPACIO INFINITO DEL
COLOR EN EL MUNDO
UNIVERSAL DE
CARLOS CRUZ-DIEZ
LUCILA VELASQUEZ
Poeta, ex-redactora de El Farol.

73
JOSE GARRIDO

La portada es de Gerd Leufert. Las fotos de Humboldt en Venezuela, salvo indicación en contra, son del autor, Dr. Guillermo Zuloaga. Las de Alaska fueron enviadas por el servicio informativo de la Humble Oil Co. Las reproducciones de cuadros de las páginas 28 a 43 y 56 a 65 fueron hechas por Miguel León. Las fotos restantes, no identificadas al pie, incluyendo las reproducciones de color de obras de Carlos Cruz Diez y las de las páginas 73 y siguientes son de José Garrido.

Venezuela. Hecho en Venezuela por Cromotip. Clisés elaborados por Fotograbad Vene. Director: Felipe Llerandi. Dirección artística: Nedo, M. F.

O
ino
o a
ios
no
de-
tos
ros
ios
tás
au-
le-
os
sa.
cta
su
da-
ón
al
ole
y
de

algo

El hecho de que El Farol esté cumpliendo 30 años de existencia ininterrumpida es ya de por sí un evento extraordinario para una publicación periódica en nuestro medio. Desgraciadamente son pocas las revistas que en Venezuela tienen una cuna lejana.

Sin embargo, de poco habría servido que El Farol llegara a esa madurez de edad sin otro crédito que el de haber sobrevivido tres décadas, por muy meritoria que dicha hazaña pueda considerarse. En primer lugar, no habría cumplido el objetivo para el cual fue fundada la revista hace treinta años, cuando las relaciones públicas daban sus primeros e inciertos pasos en el camino de la comunicación social entre la empresa y sus públicos. Es más, la idea misma de crear una revista que respondiera a las preocupaciones de la empresa por los asuntos culturales de la comunidad era en ese entonces, por lo novel, tan extraña como sospechosa.

En segundo lugar, El Farol no habría dejado huella, o como dijera Guillermo Meneses, al cumplir la revista su primer cuarto de siglo, no habría sido historia. Y este es sin duda el punto más importante. El Farol sí ha sido historia. Lo fue, por ejemplo, en las artes gráficas de este país. A esa conclusión llegan Puig Corvé, fundador de El Farol, y tres artistas —Cruz Diez, Leufert y Nedo M. F— en una especie de foro que se publica en este mismo número. Son cuatro nombres de primera importancia en el desarrollo de la diagramación y del arte gráfico en el país y no es mera coincidencia el que sean cuatro nombres estrechamente ligados a la dirección artis-

más

tica de El Farol. Igualmente, con El Farol se inicia entre nosotros otro arte, el de la fotografía industrial, de cuya especialidad nos habla una serie de fotografías tomadas por José Garrido.

Fue historia El Farol también en la pintura. Basta echar una ojeada a los números atrasados de la revista para encontrar nombres de artistas consagrados y de otros que comenzaban y cuya fama en algunos casos se proyecta hoy muy lejos de Venezuela, y de algunos que a su vez eran ya historia. Sus ilustraciones y sus cuadros adornaron las portadas de El Farol desde sus comienzos. Allí aparecen nombres de distintas tendencias y escuelas: Reverón, Tito Salas, Soto, Cruz-Diez, Michelena, Golding, Gramcko, Manauere, Vigas, Monasterios, Régulo Pérez, Abreu, Gasparini, Oramas, Trómpiz, Cabré, López Méndez, Otero, Gego, Poleo, Marcos Castillo, Carvallo, Guevara, Luque, Pedro Angel González, etc. La lista es interminable. Y bien podría servir como índice para el estudio de la pintura en Venezuela en los últimos 30 años.

El interés por las artes plásticas se ve reflejado en el número aniversario de la revista al asociarse ésta con otro importante aniversario: los 30 años del Salón Oficial de Arte. Los distintos directores que ha tenido el Museo de Bellas Artes, desde su fundación en 1937, nos hablan, a través de una serie de entrevistas, de sus problemas, de sus éxitos y de las posibilidades del Museo. Tan importante como su aporte al arte en Venezuela ha sido su dedicación desde los primeros años a la historia y a las letras.

que

Entre los que hallaron acogida en sus páginas están muchos historiadores y algunos de los nombres más notables de nuestra literatura y periodismo. Una lista de ellos necesariamente tendría que ser incompleta por muy extensa que se hiciera. El Farol, en su número aniversario, publica trabajos de dos distinguidos directores de la revista en los últimos años: Alfredo Armas Alfonso y Martín de Ugalde. De Alfredo se publica una biografía de Angel Celestino Bello: maestro y poeta. Con ello, la revista continúa un viejo objetivo de dar a conocer valores venezolanos a veces olvidados, otras ignorados por la distancia entre la capital y la inmensa extensión que llamamos interior. De Martín publicamos uno de sus más recientes cuentos. Además se publican en este número de El Farol artículos sobre dos pintores, Carlos Cruz-Diez y Tito Salas, escritos respectivamente por Lucila Velásquez y Rafael Pineda quienes fueron algunos años atrás miembros de la redacción de la revista.

El Farol también fue historia en la educación y las ciencias. Entre los galardones recibidos por la revista a través de sus 30 años, ninguno podría superar en satisfacción al reconocimiento que le fuera ofrecido el año pasado por la Asociación Nacional para la Defensa de la Naturaleza por su labor de divulgación en defensa de los recursos renovables. En esta edición, El Farol siente especial placer en publicar un artículo del Dr. Guillermo Zuloaga, viejo colaborador de la revista e incansable investigador, sobre Alejandro Von Humboldt. Resultaría un contrasentido que El Farol como revista institucional

petróleo

de la Creole Petroleum Corporation no tuviera el petróleo como uno de sus temas principales. La Compañía ha dedicado medio siglo a producir petróleo en Venezuela, y en este quehacer ha puesto todos sus recursos y su mejor empeño, con resultados beneficiosos, tanto para la empresa como para el país. Por ello la revista ha considerado casi como una obligación el mantener a lo largo de todos estos años una información continua de todos los aspectos petroleros de interés. En este caso de la edición aniversario publicamos un artículo sobre el petróleo de Alaska, uno de los temas más discutidos del momento. El artículo fue escrito por Everett Bauman, Gerente de Relaciones Públicas de la empresa y probablemente la única persona en Venezuela que ha visitado los campos petroleros de la región ártica.

Sin embargo, cuando decimos que El Farol, al igual que la empresa, es algo más que petróleo, queremos decir que la revista proyecta en sí misma el papel de la Creole como ciudadano no sólo en su dimensión corporativa sino en una función valorativa de la ciudadanía, aquella que lleva consigo los elementos positivos, de creación de iniciativas que contribuyan con el resto de la comunidad al engrandecimiento cultural y espiritual del país. Por ello, en sus treinta años de historia, El Farol y la Creole Petroleum Corporation no pueden dejar de mirar hacia atrás y pensar con orgullo las palabras que hace cinco años dijera de la revista Guillermo Meneses.

Humboldt en Venezuela

Guillermo Zuloaga

FINALIZABA EL siglo XVIII. En Francia, donde se había iniciado el viaje todavía gobernaba el Directorio. Bonaparte estaba en su campaña de Egipto y faltaban sólo unos tres meses para que volviera a París a dar el Golpe de Estado por el cual se haría Primer Cónsul. En España, de donde había zarpado el barco, era el Rey Carlos IV quien gobernaba. Su primer Ministro era Urquijo quien, por los buenos oficios del Ministro de Sajonia, Barón de Forell, y por su afición personal a las cosas científicas, simpatizó con Humboldt y le otorgó un pasaporte cual nunca antes se había acordado a un viajero extranjero que iba a visitar las colonias españolas del Nuevo Mundo.

He aquí su texto:

"Ordena S. M. a los capitanes generales, comandantes, gobernadores, intendentes, corregidores y demás justicias no impidan por ningún motivo la conducción de los instrumentos de física, química, astronomía y matemáticas, ni el hacer en todas las posesiones ultramarinas las observaciones y experimentos que juzgue útiles, como tampoco el coleccionar libremente plantas, animales, semillas y minerales, medir la altura de los montes, examinar la naturaleza de éstos y hacer observaciones astronómicas y descubrimientos útiles para el progreso de las ciencias; pues por el contrario quiere el Rey que todas las personas a quienes corresponda, den al B. de Humboldt todo el favor, auxilio y protección que necesite".

(De Aranjuez, 7 de mayo de 1799)

Cumaná (o Nueva Córdoba) era entonces la capital de la Nueva Andalucía, como se llamaba entonces al Oriente de Venezuela. Allí atracó el Pizarro, velero español, el 16 de julio de 1799, trayendo dos pasajeros prominentes, y muchos otros, algunos gravemente enfermos. Los dos pasajeros importantes, que hablaban francés entre sí eran el joven naturalista alemán Barón de Humboldt y el botánico francés Bonpland. El plan original de su viaje era ir a Cuba y a la Nueva España (México) pero una epidemia de fiebre maligna que se propagó a bordo, les hizo tomar la decisión de desembarcar aquí. Fue una feliz decisión a la que contribuyó además el desdeseo que tenían de "ver la costa de Parí y las maravillas del Orinoco". El capitán del Pizarro los llevó inmediatamente a casa del Gobernador para que presentaran sus pasaportes y obtuvieran permiso de desembarcar ellos y sus equipajes.

El Gobernador era el Capitán de Navío Vicente Emparan, personaje que unos 11 años después tendría una actuación destacada en Caracas el 19 de abril de 1810.

Emparan, que era vasco y había hecho una carrera brillante en la marina española, recibió con especial cortesía a los viajeros; y para sorpresa y alegría de Humboldt, les habló de temas científicos: de la composición del aire atmosférico; de la rapidez con que se oxidan las herramientas en el trópico en comparación con Europa; del uso del higrómetro de cabello. Les dio todas las autorizaciones y facilidades que requerían para su viaje de estudios, además de consejos valiosos.

Desembarcaron pues los bagajes de nuestros viajeros. La lista de instrumentos científicos de Humboldt, sumada al texto del famoso pasaporte nos da ya una idea bastante completa de lo que serían sus actividades exploratorias en Venezuela. He la aquí:

UN RELOJ DE LONGITUDES DE BERTHOUD
UN MEDIO-CRONOMETRO DE SEYFFERT
UN ANTEJO ACROMATICO DE DOLLOND
UN ANTEJO DE CAROCHE
UN ANTEJO DE PRUEBA CON MICROMETRO
UN SEXTANTE DE RAMSDEN DE 10"
UN SEXTANTE DE TABAQUERA DE TROUGHTON
UN CIRCULO REPETIDOR DE REFLEXION
UN TEODOLITO DE HURTER
UN HORIZONTE ARTIFICIAL DE CAROCHE
UN CUADRANTE DE BIRD DE 12" DE R.
UN GRAFOMETRO DE RAMSDEN
UNA BRUJULA DE INCLINACION DE 12"
UNA BRUJULA DE INCLINACION DE L.F. NOIR
UNA AGUJA DE 12" CON PINULAS
UN MAGNETOMETRO DE SAUSSURE
UN PENDULO INVARIABLE DE MEGNIE
DOS BAROMETROS DE RAMSDEN
DOS APARATOS BAROMETRICOS
VARIOS TERMOMETROS DE PAUL Y RAMSDEN
DOS HIDROMETROS DE SAUSSURE Y DELUC
DOS ELECTROMETROS DE BENNET Y SAUSSURE
UN EUDIOMETRO
UN APARATO DE PAUL PARA AGUA HIRV.
UNA SONDA TERMOMETRICA DE DUMOTIER
DOS AEROMETROS DE NICHOLSON Y D.
UN MICROSCOPIO COMPUESTO DE HOYMANN
UN PATRON METRICO DE L.F. NOIR
UNA CADENA DE AGRIMENSOR
UNA BALANZA DE ENSAYO
UN HECTOMETRO
APARATOS ELECTROSCOPICOS DE HAUY
UN HORIZONTE ARTIFICIAL DE MERCURIO
VARIAS BOTELLAS DE LEYDEN
APARATOS GALVANICOS
REACTIVOS
UTILES PARA REPARAR LOS INSTRUMENTOS

además traían, por supuesto, los herbarios y otros equipos que utilizarían conjuntamente los dos científicos. Un personaje clave de la futura expedición es mencionado cariñosamente por Humboldt al comienzo de su relato; el indio guaiquerí Carlos del Pino, quien había de acompañarles en toda la aventura hasta la vuelta a Cumaná 16 meses después.

"Quiso una feliz casualidad que el primer indio que topamos en el instante de nuestra arribada fuese el hombre cuyo conocimiento resultó el más útil para el objeto de nuestras investigaciones. Me place consignar en este itinerario el nombre de Carlos del Pino, que en el espacio de dieciséis meses nos siguió en nuestras recorridas a lo largo de las costas y en el interior de las tierras".

Antes de desembarcar ya Humboldt había, por supuesto, medido la temperatura del mar y del aire. Una vez en tierra queda maravillado por el paisaje, por su luz deslumbradora; observa las primeras plantas... el mangle,

Humboldt a orillas del Orinoco. Único retrato asociado con Venezuela. Humboldt posó para él en 1806 cuando escribía la narración de su viaje.



la verdolaga... y las primeras aves: flamencos, garzas, alcatraces. Mide la temperatura de la arena y el diámetro del tronco de una ceiba.

Después de instalarse con Bonpland en una vieja casa cumanesa, comienza sus observaciones de la región. Visita el Castillo de San Antonio; describe las rocas, cerros y plantas del vecindario. Comenta las costumbres de los habitantes; aprecia la vieja franqueza castellana. Recuerda que en las noches de luna, para refrescarse del calor, colocaban sillas en las aguas del Manzanares, vestidos ligeramente tanto hombres como mujeres como en los baños del norte de Europa, y con los pies dentro del agua hablaban animadamente. Las damas a menudo criticaban el lujo ostentoso de las de Caracas; a veces una tonina remontaba el río y asustaba a los concurrentes.

Humboldt hace un análisis histórico y detallado del terremoto que sufrió Cumaná hace año y medio, y sobre los anteriores. En las claras noches estudiaba las estrellas y determinaba con precisión las coordenadas geográficas del lugar.

Luego visita la Península de Araya, estudia las salinas; el viejo Castillo de Santiago. Observa indicios de petróleo.

A principios de setiembre salen de excursión hacia Cumanacoa y las serranías del interior. Para cargar los instrumentos se necesitaron tres mulas; el barómetro, instrumento delicado, lo llevaba un indio a pie.

En cada sitio mide la altura sobre el nivel del mar. El uso frecuente del barómetro le hizo descubrir la "marea" diurna de la presión atmosférica y se le ocurre hacer una corrección correspondiente a la hora del día con lo cual obtiene alturas de gran precisión.* Además, si la

noche es clara observa las estrellas para determinar, ayudado por el cronómetro de Berthoud, las coordenadas geográficas del lugar.

Al acercarse a Cumanacoa observa que el paisaje hacia el mar es bellissimo. "Recuerda el paisaje fantástico con el que Leonardo adornó el retrato de la Gioconda..."; habla del cuspare, planta de la que se extrae el amargo de Angostura que se usa para curar las fiebres... En la aldea de San Fernando encuentra y comprueba que un Francisco Lozano había criado a su hijo con su propia leche... Describe la geología de la región correctamente. A Caripe llegan el 14 de setiembre: Humboldt cumplía 30 años; Bonpland unos 26. Visitan la Cueva del Guácharo y estudian sus extraordinarios pájaros nocturnos... "que los indios matan por millares una vez al año para extraerles la manteca o aceite de Guácharo".

De Caripe bajan a Cariaco por la Selva de Santa María; navegan el Golfo y de vuelta a Cumaná observan un eclipse de sol. Una tarde mientras él y Bonpland se paseaban por los alrededores un zambo los ataca con machete y derriba a Bonpland de un serio golpe en la cabeza. En la noche del 11 al 12 de noviembre observan una bellissima lluvia de estrellas.

El 18, después de despedirse de Emparan toman un pequeño barco hacia La Guaira. Bonpland desembarca

* Dice Agustín Avelado: "Fue el sabio Humboldt el primero que estudió en la zona tropical las variaciones horarias del barómetro. Únicas oscilaciones a que está sujeto en estos países tan precisos instrumento, verificándose sus dos máximas y sus dos mínimas alturas en tiempo tal que hacen del tubo de Torricelli un reloj en que las máximas marcan con precisión casi matemática las 10 de la mañana y las 10 de la noche, y las mínimas las 4 de la madrugada y 4 de la tarde." Vargas, p. 109.

S

BONPLAND



U

en Higuerote y va a Caracas por tierra. Humboldt llega a La Guaira el 21; un poco antes que Bonpland.

Después de presentar sus credenciales ante el Capitán General de las Provincias de Venezuela, Guevara Vasconcelos, Humboldt y Bonpland se instalan en una casa en la Trinidad.

Guevara Vasconcelos no era un personaje tan simpático y amable como Emparan (unos meses antes había ahorcado a un venezolano prominente llamado nada menos España); pero recibió cortésmente a Humboldt y lo presentó a las principales familias de Caracas. (Hacia pocos meses se había ausentado para España un joven de 16 años que se llamaba Simón Bolívar).

Dice Aristides Rojas que Humboldt quedó cautivado de la buena sociedad de Caracas a los pocos días de su llegada. Al mismo tiempo que estudiaba la naturaleza junto con Bonpland, frecuentaba el trato de las familias Uscon Bonpland, frecuentaba el trato de las familias Uscon Bonpland, Ibarra, Toro, Avila, Soublotte, Tovar, Blandín y otras más... Humboldt hablaba ya el español lo suficiente para sostener una conversación animada.

Humboldt hizo estudios detallados del Valle de Caracas; de su clima ("Temp. media 21°-22°") de sus vientos, de su topografía. Se lamenta de que la ciudad no haya sido construida más hacia el Este; hacia Chacao.

Hacia visitas frecuentes a los Blandín (de origen francés) y a los Ybarra en Bellomonte. También hace excursiones por los alrededores de Caracas; a Petare, a la Fila de Mariches; a Cabo Blanco donde encuentra unos caracoles fósiles (él los llama petrificaciones) que considera idénticos a los que encontró en la Península de Araya, de lo que deduce que deben ser de la misma edad geológica.

El 2 de enero lleva a cabo su histórica ascensión a La Silla del Avila. Varios amigos caraqueños, entre ellos el joven Andrés Bello le acompañan en su aventura, pero poco a poco se van quedando atrás, y a la cima sólo llegan Humboldt y Bonpland; los primeros hombres civilizados en hacerlo. Humboldt determina con precisión la altura; describe el paisaje, las plantas, los insectos. A su vuelta los amigos le reciben con júbilo aunque hay algunos desilusionados porque la altura de La Silla resulta inferior a la del Téide de Tenerife.

El 6 de enero, Día de Reyes, Don Andrés Ybarra da una gran fiesta nocturna en honor de Humboldt en su residencia de Bellomonte, con música y danzas criollas. De este mismo sitio Humboldt hace su famoso dibujo de la "Silla de Caracas" y además regala al Sr. Ybarra un reloj de sol diseñado por él mismo y calculado exactamente para la latitud de Caracas.

El 7 de febrero salen a caballo en viaje hacia el Orinoco "no por la ruta más corta; pues un viajero que se propone estudiar la configuración y las riquezas naturales del territorio, no toma sus determinaciones según las distancias, sino por el interés que presentan las regiones que va a recorrer".

Poco antes de llegar a la Villa de Antimano descubren un fenómeno geológico curiosísimo... "unas bolas o esferas de diabasa granosa como balas de cañón..." y recogen muestras para enviar al gabinete del Rey de España en Madrid.

En San Pedro describe y hace consideraciones sobre la siembra del café; sobre el guarapo o zumo de caña fermentado con el que se embriagan los muleteros y los indios. Continuando su recorrido por esas montañas sólo

La Silla de Caracas dibujada por Humboldt desde Bellomonte, hacienda de café de don Andrés Ybarra.



encuentran una pequeña aldea, la de Los Teques. De allí, bajando hacia el Río Tuy cruzan la cuesta de Las Cocuizas y describe el *Maguèi de Cocui* del cual se extrae un zumo que fermentado y dulce, da un aguardiente por destilación; y una fibra de la que se hacen cordeles extraordinarios por su resistencia: "en el reloj de la Catedral de Caracas una cuerda de Maguèi de 5 líneas de diámetro tenía en suspensión hacia 15 años un peso de 350 libras".

Bajan a los valles ricamente cultivados poblados de caseríos y villas "entre las que algunas en Europa llevarían el nombre de ciudades: La Victoria, San Mateo, Turmero, Maracay". A orillas del Río Tuy pasan dos días muy agradables en la Hacienda de Don José de Manterola, una hermosa plantación de caña. "No sé de baños más agradables que los del Tuy: el agua clara como un cristal conserva, aún durante el día, la temperatura de 18°6". Aquí Humboldt narra la historia del cultivo de la caña de azúcar de Tahití y cómo llegó a la región: "fue traída a Caracas de la Isla de Trinidad por la diligencia de los señores Mayora, Iriarte, Ayala e Ybarra. De Caracas pasó a Cúcuta en el reino de Nueva Granada..." Estudia luego las siembras de añil; encuentra árboles de monstruosa corpulencia: un jabillo con un tronco, que aún después de quemado tenía 50 metros de largo y 8 pies de diámetro... hace observaciones de las emercciones de los satélites de Júpiter para determinar la longitud del lugar... "y sirvieron para fijar con alguna precisión el extremo oriental de los Valles de Aragua". "Al salir de Turmero... a una legua de distancia, se descubre en el horizonte un objeto que ...no es una colina, sino un solo árbol, el famoso Samán de Güere, conocido

M

en toda la provincia por la enorme extensión de sus ramas, que forman una copa hemisférica de 576 pies de circunferencia..." Continuando el camino pasa a Maracay y llegan a la Hacienda de Cura donde pasan siete días en una casita rodeada de boscajes: "porque la casa, situada en la hermosa plantación de caña de azúcar, estaba infectada de bubas, enfermedad de la piel muy común en estos valles entre los esclavos..." Aquí Humboldt estudia el Lago; el problema de su desecamiento. las siembras de algodón; las fuentes termales de Mariara. Visita las islas.

El 23 de febrero los viajeros pasan el día en la casa del Marqués del Toro en Guacara. Allí el Marqués había importado tres camellos de las Canarias y hacía experimentos con ellos como bestias de carga. Después de pasar por Nueva Valencia, donde se sorprenden por "sus calles anchísimas" continúan viaje hacia Puerto Cabello. Por el camino Humboldt estudia las fuentes termales de Las Trincheras: "La temperatura del agua, medida con gran cuidado, era de 93°3, del termómetro centígrado". "Almorzamos cerca del manantial... huevos de gallina, que metidos en las aguas termales, se cocían en menos de 4 minutos".

De vuelta de Puerto Cabello, donde hace consideraciones sobre las fortificaciones que defienden al puerto y de las corrientes marinas; se detienen en la hacienda de Bárbula donde hacen estudio detallado del árbol de la vaca, "al cual, cuando se le hacen incisiones da en abundancia una leche glutinosa que exala un olor balsámico muy agradable". Humboldt y Bonpland bebieron considerables cantidades de ella antes de acostarse y por la mañana sin experimentar efecto nocivo alguno. "Los

B

Las Ruinas de Bellomonte, dibujo de Neun. En esta casa, cuyo dibujo fue hecho después que fue dañada por el terremoto de 1812 fue recibido Humboldt frecuentemente durante su estancia en Caracas. Don Andrés Ybarra dio aquí el 6 de enero de 1800, Día de Reyes, una fiesta nocturna en honor de los viajeros para celebrar la ascensión a La Silla el 2 de enero. Aquí se realizó también la ceremonia conmemorativa del primer siglo del nacimiento de Humboldt hace 100 años.



negros y la gente libre que trabaja en las plantaciones la beben mojando en ella arepa y casabe"...

De aquí, después de visitar y estudiar siembras de cacao emprenden el viaje hacia el Orinoco por la vía de Villa de Cura y San Juan de los Morros hasta Ortiz. Por el camino observan los araguatos y Humboldt comprueba que lo que dicen los indios que cuando éstos alborotan la selva con sus aullidos hay siempre uno que "canta como maestro de coro" es exacto. De los Morros de San Juan mide la altura: "150 toesas por encima del pueblo de San Juan y 350 toesas sobre el nivel de los Llanos". "Las aguas termales manan al pie de los morros, que son de roca calcárea de transición, y están cargadas de hidrógeno sulfurado como las de Mariara y tienen 31°3". Al fin llegan al llano: "el sol estaba casi en el zénit; el suelo, en donde aparecía estéril y desnudo de vegetación, tenía hasta 48° y 50° de temperatura..." "Hay algo imponente en el espectáculo uniforme de estas estepas. Todo parece inmóvil allí... No sé si no nos sorprende tanto la primera vista de los Llanos como la de la cadena de los Andes".

"Lo que mejor caracteriza estas sabanas es la falta absoluta de colinas y desigualdades, el perfecto nivel de todos los puntos del suelo. Así es que los conquistadores españoles que por primera vez las penetraron no las nombraron desiertos, ni sabanas, ni praderas, sino los Llanos".

Después de larga travesía a caballo llegan al anochecer al pequeño fundo de La Caimana "un pequeño hatillo ganado". Más al sur, Humboldt hace consideraciones sobre la palma moriche "célebre por los elogios que de ella hizo el Padre Gumilla en el Orinoco Ilustrado, que

la llama el árbol de la vida; pues provee "victum et amicum"; harina, vino, hilo para tejer hamacas, cestas y vestidos".

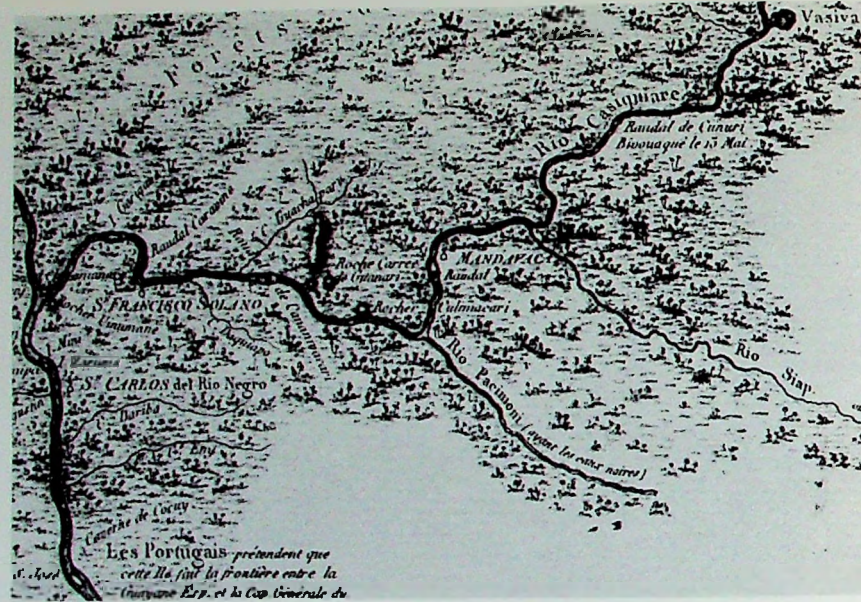
En Calabozo encuentran la más franca hospitalidad en la casa del Administrador de la Real Hacienda, Don Miguel Cousin.

Para la gran sorpresa de Humboldt encontraron en Calabozo... "en el corazón de los llanos una máquina eléctrica de grandes discos, electróforos, baterías, electrómetros, un material casi tan completo como los que poseen nuestros físicos en Europa; eran la obra de un hombre que nunca había visto instrumento alguno, que a nadie podía consultar, que no conocía los fenómenos de la electricidad más que por la lectura del tratado de Sigaud de La Fond y las Memorias de Franklin". Este personaje tan interesante se llamaba Carlos del Pozo y con él hizo Humboldt estudios y experimentos con el temblador o anguila eléctrica, común en los ríos y morichales de la región de Calabozo.

El 24 de marzo, muy satisfechos de su permanencia allí y de sus experiencias en un asunto tan digno de atención de los fisiólogos, salen de Calabozo hacia el Apure, llegando el 27 a San Fernando, capital de las Misiones de Capuchinos de la provincia de Barinas. Allí terminó el viaje por las llanuras y comenzó la etapa de los ríos. Ya al día siguiente, al salir el sol, Humboldt mide la anchura del Apure, que es de 206 toesas. Observa las toninas, los caimanes, los chigüires, los tigres. Uno de éstos le da un susto.

El 30 de marzo se embarcan en "una de esas piraguas anchísimas que los españoles llaman lanchas" que tripulaban un patrón y 4 indios. Construyeron en la popa

Parte del mapa de Humboldt de la región del Casiquiare en donde aparece el Peñón de Culimacari.



una cabaña cubierta de hojas de palma y cargaron víveres para un mes y salen río abajo hacia el Orinoco.

La belleza del paisaje y la abundancia de aves y animales hacen que el patrón comente a Humboldt: "Es como en el Paraíso", comparación que le agrada.

La noche del 4 de abril llegan al Orinoco. Humboldt estudia las estrellas para localizar geográficamente la confluencia: "Otruve, después de media noche, una buena observación de la altura meridiana de la Cruz del Sur. La latitud de la boca del Apure es de $7^{\circ}36'23''$... La longitud, deducidas de alturas de sol... es de $69^{\circ}7'29''$ ". El 5 de abril comienzan a remontar el Orinoco y el 11 llegan a Carichana. Allí en una laja o peñasco granítico sienten ruidos subterráneos que se asemejan a los del órgano. Los misioneros llaman estas piedras lajas de música. Humboldt cree que son ruidos producidos por corrientes de aire debido a las diferencias de temperatura de las rocas entre el día y la noche. Ven la pesca de tortugas y la recolección de sus huevos por los indios. Humboldt recuerda a sus guías que Gumilla dice que las playas del Orinoco contenían menos granos de arena que tortugas contiene el río...

En la Misión de Carichana el Misionero les cede una piragua apta para remontar los raudales, a donde por fin llegan:

"Nada tan imponente como el aspecto de estos lugares Ni el Salto del Tequendama... ni las grandes escenas de las Cordilleras han podido atenuar la impresión que en mí había producido la primitiva vista de los raudales de Atures y Maipures... créese ver al río entero suspendido sobre su lecho"...

Aquí en la catarata de Atures pasa dos días. Es un sitio

caluroso debido al recalentamiento de las rocas. ("29° del termómetro centígrado en el día y 26° en la noche"). La plaga se hace insoportable: "durante el día éramos horriblemente atormentados por los mosquitos y el jején; durante la noche por los zancudos"...

"¿Qué bien debe estar en la luna!, cuenta Gumilla que le decía un indio: de mirarla tan hermosa y clara debe estar libre de mosquitos!"

Los zancudos molestaban a Humboldt particularmente cuando hacía sus observaciones de las estrellas: "Me apenaría decir cuántos trabajos y tormentos nos han costado las observaciones por la noche... obtuve sin embargo una buena serie de observaciones que me permitieron obtener la posición de la Misión de Maipures". De aquí en adelante el viaje se hace más penoso: hay que continuar remontando el Orinoco y luego el Atabapo y, finalmente, arrastrar la piragua al través de un istmo de 36.000 pies para caer en el Guainía o Río Negro por la Pica de Yávita a Pimichín.

El 6 de mayo llegan por fin al Río Negro y al Casiquiare, o sea a la misteriosa conexión entre el Orinoco y el Amazonas; objetivo principal de la larga recorrida: "La mañana era fresca y bella... hacía 36 días que estábamos encerrados en una estrecha canoa... ahora se me permitirá hablar de la satisfacción que sentimos al alcanzar los afluentes del Amazonas; de estar seguros de llenar el fin más importante de nuestro viaje que era el de determinar astronómicamente el curso de este brazo del Orinoco que cae al Río Negro y cuya existencia después de medio siglo fue afirmada y negada alternativamente".

Con las aguas negras desaparecen los jejenes y zancu-

Croquis original, de puño y letra de Humboldt, del curso del Orinoco desde la Boca del Arauca hasta la zona de los raudales. En este extraordinario documento podemos apreciar el notable acopio de datos, las correcciones y emiendas para lograr una cartografía correcta por "rumbo y distancia". (Pertenece al Dr. Nicomedes Zuloaga)



dos, lo que facilitaría las observaciones astronómicas; pero para la desesperación de Humboldt las noches estaban nubladas y no pudo determinar con precisión la posición de San Carlos. Felizmente, a poco de comenzar a remontar el Casiquiare... "como la serenidad del cielo prometía una hermosa noche resolvimos establecer nuestro campamento desde las cinco de la tarde cerca de la piedra de Culimacari, roca granítica y aislada... y en la noche del 10 de mayo otruve una buena observación de la latitud por el alfa de la Cruz Austral... la longitud fue determinada cronométricamente, por las dos estrellas que brillan a los pies del Centauro... Esta observación nos ha hecho conocer al mismo tiempo y con una precisión suficiente, las posiciones de la boca del río Pacimoni, del Fortín de San Carlos y de la confluencia del Casiquiare con el Río Negro. El peñón de Culimacari se encuentra exactamente por los $2^{\circ}0'42''$ de latitud y los $69^{\circ}33'56''$ de longitud" (*).

Humboldt, entusiasmado redacta un memorial, en español, sobre sus observaciones geográficas para enviárselas luego a Guevara Vasconcelos en Caracas y a Urquijo en Madrid.

Remontan el Casiquiare "cuyas orillas están embellecidas por la palma chiriva con sus hojas empenachadas y plateadas por debajo". Vuelve la plaga al estar en las aguas blancas del Orinoco; encuentran cacaoteros silvestres y el 21 de mayo entran en el cauce del Orinoco mismo: "Hacia un mes que lo habíamos dejado y nos faltan 750 millas para llegar a Angostura; pero ahora será a favor de la corriente".

Durante la noche un tigre se come al perro favorito de Humboldt, quien se lamenta profundamente de ello. En Esmeralda, al pie del Duida, hace una medición trigonométrica de la altura de la famosa montaña: "unos 2.179 metros o 1.113 toesas". Luego hace, con la cooperación de los indios un estudio detallado de cómo se hace y usa el curare.

El 24 de mayo emprenden el viaje de regreso y ayudados por la corriente llegan el 27 a San Fernando de Atabapo y poco tiempo después a los Raudales, lo que requiere nuevamente el transporte por tierra de la piragua, tiempo que Humboldt utiliza para hacer un plano detallado de ellos. También, durante este tiempo, visitan y estudian, a escondidas de los indios, la Caverna de Ataruipe, cementerio de los indios Atures: "En esta tumba de toda una población extinguida, contamos en poco tiempo cerca de 600 esqueletos bien conservados y colocados tan regularmente que habría sido difícil equivocarnos acerca de su número. Cada esqueleto reposa en una especie de canasta que los indígenas llaman *mapires*".

A escondidas Humboldt recoge muchos cráneos, el esqueleto de un niño de seis o siete años y los de dos hombres adultos de la nación de los Atures y los esconde dentro del abundante equipaje de la piragua. "Tuvimos el cuidado de envolver las canastas en esteras recién tejidas". Naturalmente estas precauciones fueron inútiles pues durante el resto del viaje los indígenas, doquiera que llegaban, de un lado admiraban los monos que habían comprado "como allí donde llevaban el muerto". En vano Humboldt les decía que eran huesos de cocodrilo y de manatí; pero ellos insistían que el olor a

* La longitud está dada con respecto al meridiano de París.

El Peñón de Culmacari, a orillas del Casiquiare. Sitio de gran interés histórico y geográfico, pues fue aquí donde, después de varias noches nubladas, Humboldt pudo en la noche del 10 de mayo de 1800, observar las estrellas y determinar la posición geográfica de la confluencia del Casiquiare y el Río Negro.

(Foto Guillermo Zuloaga, 1954)



resina que rodeaba los esqueletos indicaba que eran de sus antepasados".

Pasados los raudales cambian la piragua por una gran y espaciosa lancha. El 8 de junio llegan a la desembocadura del Apure; el 9 a Caicara y el 11 a la boca del Caura.

"Navegamos aún dos noches antes de llegar a Angostura... me sería difícil expresar la satisfacción que tuvimos al desembarcar en la Capital de la Guayana Española. Habíamos hecho en 75 días, por los grandes ríos Apure, Orinoco, Atabapo, Río Negro y Casiquiare un viaje de 500 leguas, de 20 al grado".

Los viajeros se apresuraron a presentarse ante el Gobernador Don Felipe Inciarte, quien los hizo hospedar en la casa del Secretario de la Intendencia.

Aquí en Angostura a Bonpland le dio fiebre amarilla y estuvo a punto de morir. Fue tratado con un "menjurje de miel y amargo de Angostura" y logró salvarse. Para evitarle una recaída peligrosa decidieron quedarse hasta el 10 de julio, antes de proseguir viaje.

"Nuestras mulas nos esperaban en la margen izquierda del Orinoco. Las colecciones de plantas y las series geológicas que llevábamos habían aumentado mucho nuestros equipajes".

Cruzan lentamente la Mesa de Guanipa. Cuando cruzaban los morichales los monos que llevaban se agitaban para alcanzar los frutos del moriche cuya carne amarilla tiene el gusto de manzana madura. El 13 de julio llegan a la aldea de Cari, misión Caribe de Monjes de la Observancia del Colegio de Píritu. Humboldt estudia las costumbres de estos simpáticos indios: "Los hom-

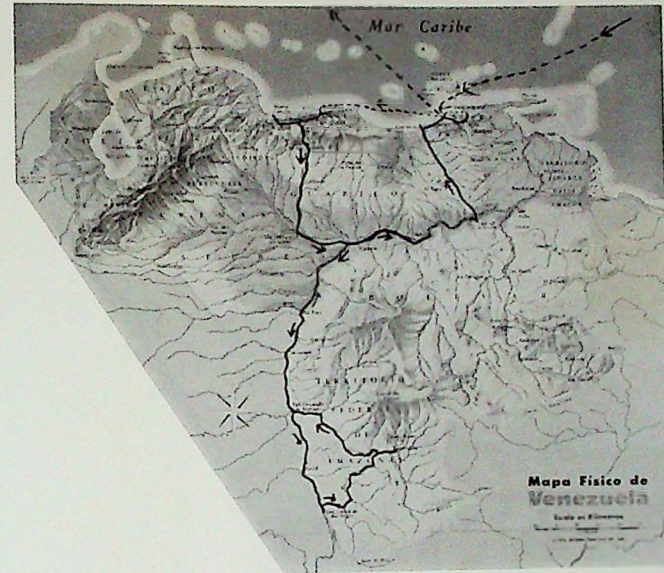
bres están más cubiertos que las mujeres. Estas no llevan sino el guayuco".

Al abandonar la Misión de Cari tienen unos disgustos con los arrieros indígenas pues éstos se habían dado cuenta de que llevaban unos esqueletos de la Caverna de Atarupe. Fue necesaria la autoridad del misionero para hacer partir las cargas.

El 15 de julio llegan a La Concepción de El Pao, y esa noche Humboldt hace las observaciones astronómicas para determinar las coordenadas. Hacía un año que él y Bonpland habían desembarcado en Cumaná. El 23 de julio llegan a la ciudad de Nueva Barcelona y se hospedan en la casa de un rico comerciante de origen francés. Don Pedro Lavié, a quien habían conocido en Caracas cuando estaba preso allí por haber dado asilo a España en su casa cuando éste andaba fugitivo por estas costas en 1796. Humboldt lo visitó varias veces en la prisión y su amistad con Emparan contribuyó a que lo pudiesen en libertad.

En Barcelona fletan una lancha para ir a Cumaná. El 26 de agosto embarcan las colecciones, los instrumentos, los monos y zarpan. Al llegar a la altura de las islas Chimanas y Borrachas los apresa un corsario canadiense el cual pretendió llevarlos presos a Nueva Escocia; pero por feliz coincidencia una corbeta inglesa cruzaba también aquellas aguas e hizo señales al capitán del corsario, y como éste no se apresuró a atenderle, tiró un cañonazo y envió un guardamarina a bordo el cual condujo a Humboldt a casa del capitán, John Garnier de la Marina Real. Este, interesadísimo en la narración que le hizo Humboldt, que hablaba inglés, no sólo lo puso en libertad, sino que hasta le regaló las efemérides astronó-

La ruta de Humboldt y Bonpland



micas de aquellos años y que Humboldt no había podido encontrar en Francia ni en España.

Continuaron, pues, el viaje y llegaron a Cumaná donde fueron recibidos con alegría "tanto más viva cuanto que la noticia de nuestra muerte por el Orinoco se había divulgado desde hacía unos meses".

Se apresuraron de ir casa del Gobernador y amigo Don Vicente Emparan, quien les procuró una casa en el centro de la Villa.

Aprovecharon la llegada a Cumaná de una expedición francesa que había fracasado en un ataque a Curazao para despachar los monos y otros animales vivos al Jardín de Plantas de París. "En las calles se veía a la gente apresurarse a rodear al Agente del Directorio cuyo traje era rico y teatral".

Mientras esperaban algún barco en que ir a La Habana volvió Humboldt a visitar los alrededores, a recorrer la Península de Araya. Admiró la belleza de la Laguna Grande del Obispo "que quizás, aparte de los puertos de El Ferrol y Acapulco, quizás no hay más de una configuración tan extraordinaria como esta".

Finalmente, después de dos semanas, aprovecharon un buque americano que cargaba carnes saladas en Nueva Barcelona para llevarla a la Isla de Cuba: "Habíamos pasado 16 meses en el interior de Venezuela. Aunque nos restaban 50.000 francos en letras de cambio sobre las principales casas de La Habana, nos hubiéramos sentido molestos por falta de fondos si el Gobernador de Cumaná no nos hubiera hecho los avances de dinero que necesitábamos".

"Nos separamos de nuestros amigos de Cumaná el 16 de noviembre para realizar por tercera vez el trayecto

hasta Nueva Barcelona. La noche era fresca y deliciosa. Y no fue sin emoción que vimos por última vez el disco de la luna iluminar la copa de los cocoteros que rodean las riberas del Manzanares".

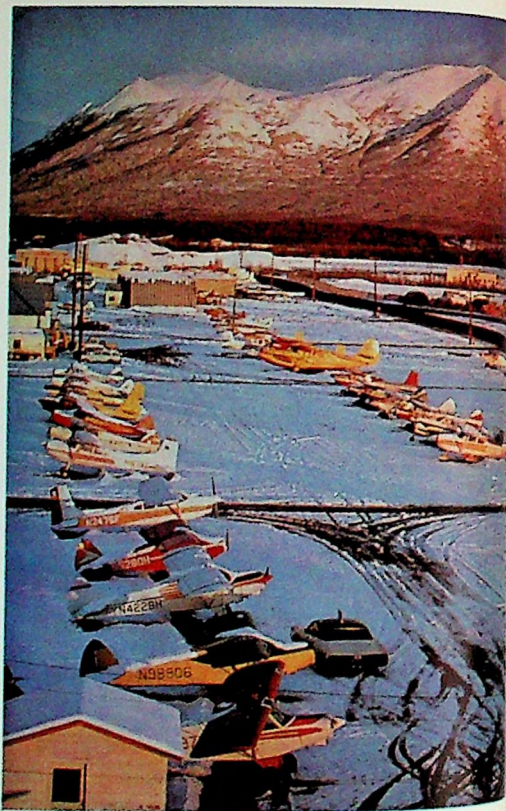
Caroce años transcurren antes de que aparezca el primer volumen del famoso viaje de Humboldt y Bonpland a Venezuela. De estos años cuatro los pasó Humboldt en sus recorridos por Cuba, Colombia, Ecuador, México y los Estados Unidos. Luego vino el arduo trabajo de la preparación y estudio de las plantas y las rocas, el dibujo de los mapas y la corrección de pruebas.

Humboldt escribe su libro en francés, en parte por deferencia a Bonpland y también porque sus amigos científicos estaban en París, donde además lo habían hecho Miembro del Instituto. Aparece el primer volumen en París en 1814, año en el cual nuestra guerra por la Independencia estaba en un período crítico.

El segundo volumen aparece en 1819. Ya para entonces Humboldt tenía noticias detalladas tanto de nuestra guerra de emancipación como del terrible terremoto de 1812: "Partimos de Caracas el 7 de febrero, con la fresca de la tarde para emprender nuestro viaje al Orinoco. El recuerdo de esta partida es hoy para nosotros más doloroso de lo que fue hace algunos años. Nuestros amigos han perecido en las sangrientas revoluciones... La casa que hemos habitado ya no es sino un montón de escombros. Pavorosos temblores han cambiado la superficie del suelo. La ciudad que describí ha desaparecido... y se levanta con lentitud otra ciudad..."



Al lugar de perforación se llega en trineo, avión o helicóptero.



A L A S K A

EVERETT A. BAUMAN

El mundo mira hacia Alaska, en el extremo norte del hemisferio occidental. Hasta hace poco, simplemente hogar de esquimales y osos polares, Alaska ha adquirido notoriedad internacional en este año después que un consorcio de dos compañías norteamericanas: Atlantic Richfield y Humble Oil, encontró un rico yacimiento petrolero al perforar un pozo cerca de la bahía Prudhoe, en las playas del norte, a escasos kilómetros del helado océano Artico.

Después que fuera perforado el pozo del hallazgo, nuevos y prometedores descubrimientos hechos en la misma área han sido suficientes para que los petroleros se apresuren a acudir desde todas partes a las salvajes soledades de Alaska. El gobierno de Alaska ofreció al mejor postor concesiones que cubren aproximadamente 500.000 acres cuadrados de tierra en el área que se comienza a conocer como el Talud Norte, una estrecha franja de mil millas de longitud y unas 120 millas de ancho, limitada al norte por el océano Artico y al sur por los 12.000 pies de altura de las elevadas estribaciones de los montes Brooks.

Las recientes concesiones permitieron el comienzo de la explotación de lo que parece ser el más grande hallazgo internacional de petróleo desde que se encontraron los yacimientos del Medio Oriente. Según la primera estimación, el Talud Norte podría producir entre 5 y 10 mil millones de barriles. Una firma especializada, DeGolyer y McNaughton, calculó que las reservas estimadas en el área alcanzaban a 50 mil millones de barriles.

Sin embargo, encontrar el petróleo no es suficiente en las heladas soledades de Alaska. Una segunda etapa, más difícil, debe ser rebasada para llevar el crudo hasta los mercados mundiales. El crudo de Alaska está helado, literalmente hablando, durante la mayor parte del año. Aunque está localizado a escasas millas de la costa, en esa zona el océano Artico es una sólida masa de hielo durante la mayor parte del año. Se pensó en la posibilidad de construir un oleoducto gigantesco de 1.300 kilómetros de largo con tuberías de 48 pulgadas de diámetro hasta el puerto de Valdez, situado en la región sur de Alaska, abierto a la navegación durante todo el año, pero el transporte desde este sitio hasta los centros consumidores que rodean el Atlántico (la costa este de Estados Unidos y Europa occidental) resultaría sumamente costoso. Esa circunstancia explica el tremendo interés que despertó el viaje del SS Manhattan, tanquero de 115.000 toneladas, transformado en un buque rompehielos, que comprobó la posibilidad de utilizar la ruta del noroeste a través de canales y estrechos helados en el norte del Canadá.

Las conclusiones a que se llegue después de estudiar los datos obtenidos en el histórico viaje del Manhattan a través del pasaje del noroeste, determinarán en parte la practicabilidad del transporte de crudo en tanqueros "a través del hielo" directamente hacia los centros consumidores del Atlántico. Una ruta de transporte oceánico abierta todo el año obviaría la necesidad de oleoductos transcontinentales y traería el petróleo de Alaska hasta los mercados mucho más fácilmente y a menor costo que lo previamente calculado.

Quizás en ninguna otra parte del mundo se vio con tanto interés la venta de nuevas concesiones en el Talud Norte de Alaska y el viaje del Manhattan como en Venezuela. El crudo de Alaska está

considerado como un posible competidor del crudo venezolano al punto que algunos predicen que lo sustituiría en los mercados estadounidenses. Otros desestiman esa posibilidad considerando que será demasiado costoso y demasiado inaccesible. Es posible que nuevos descubrimientos y la solución del problema presente del transporte solidifiquen su posición competitiva pero hay otros factores que deben ser considerados al tratar de predecir el futuro del petróleo de Alaska.

Primero, consideremos la extensión de los depósitos de petróleo del Artico. Aún la cifra de 50 mil millones de barriles de DeGolyer y McNaughton parece modesta a la luz de las emocionadas predicciones de los petroleros del área de Alaska. Señalan ellos que la estructura del Talud Norte se extiende hacia la región norte del Canadá, lo que ha hecho que los petroleros se hayan apresurado a obtener permisos para perforar en el Artico canadiense. En los últimos seis meses de 1968 la cantidad de terrenos otorgados en concesiones en el Canadá se ha duplicado. Y ya existen varios pozos exploratorios en esta área.

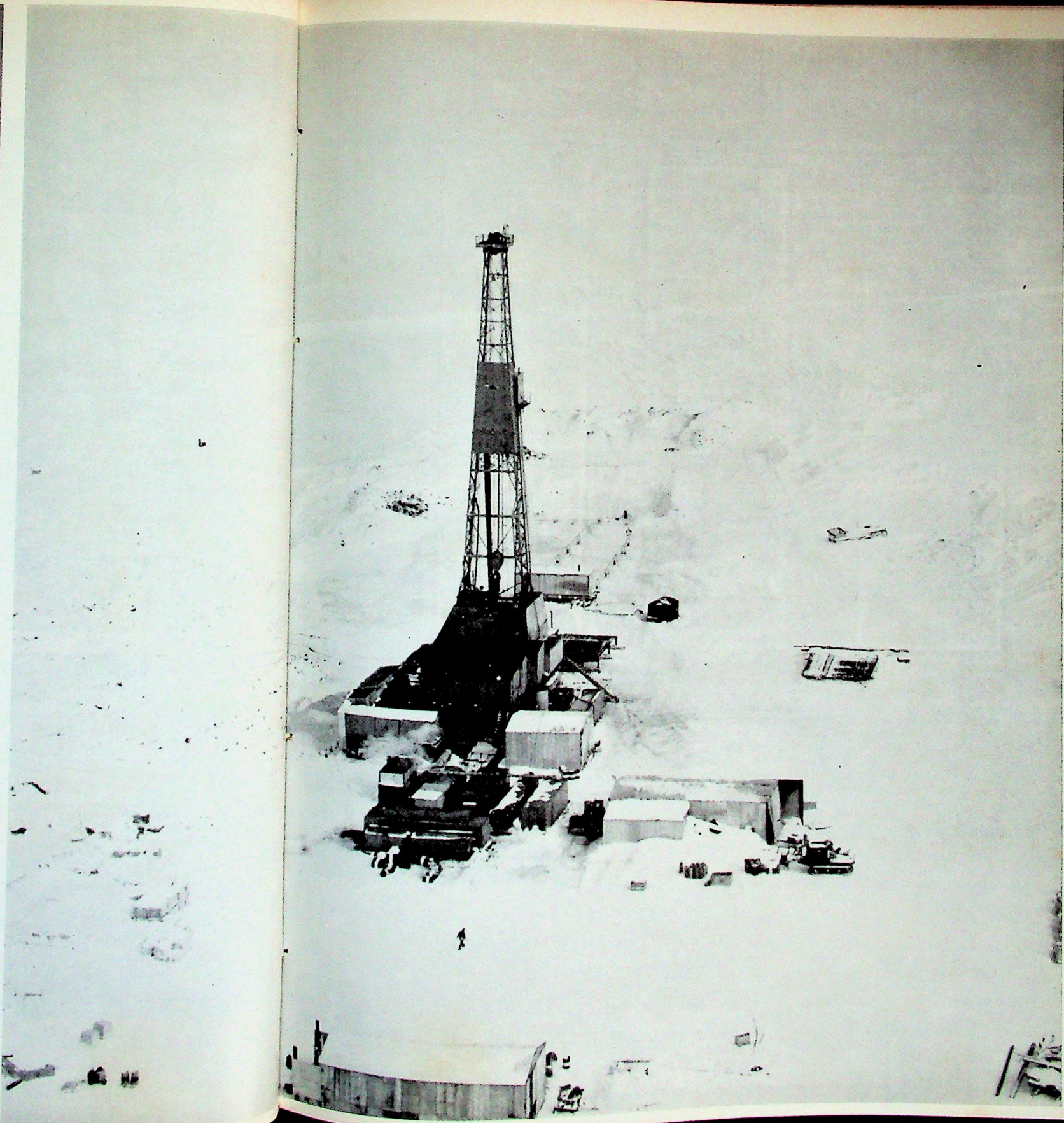
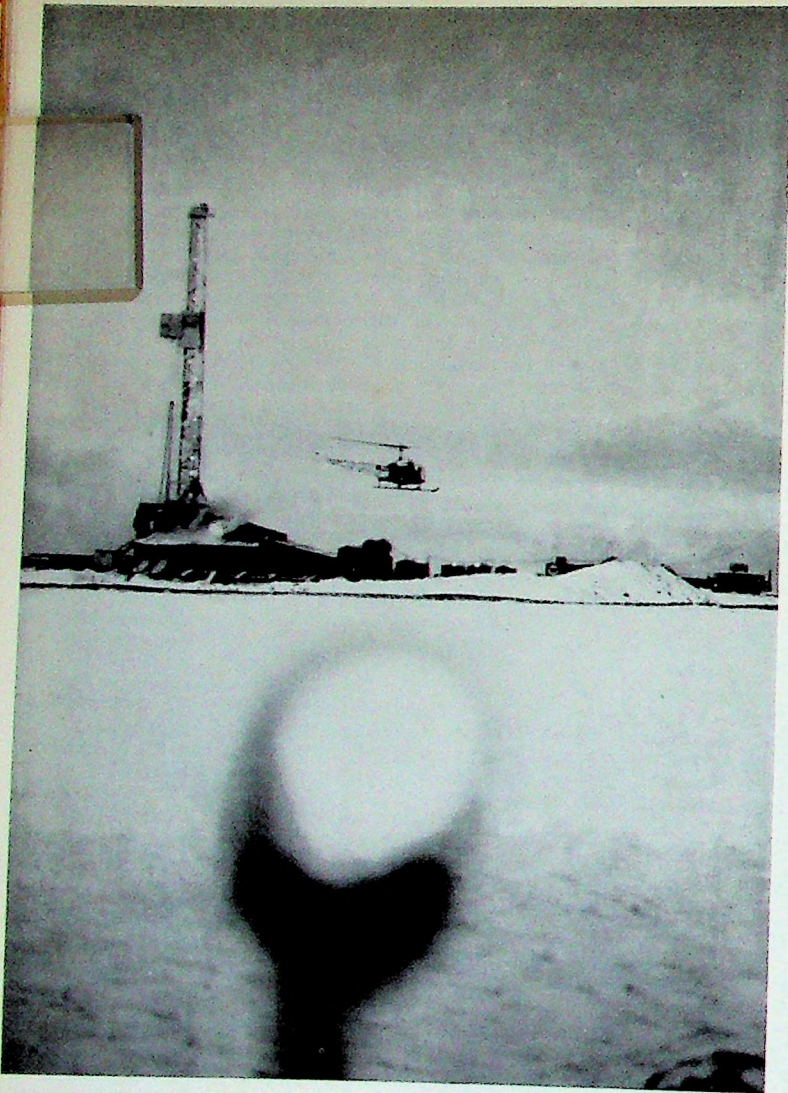
En la Siberia, al otro lado del estrecho de Bering y apenas a unas pocas millas de Alaska, los rusos están tratando de encontrar petróleo incluyendo en su búsqueda zonas por encima del Círculo Artico. Han pronosticado el descubrimiento de depósitos enormes.

Con esta búsqueda en todo el Círculo Artico, algunos geólogos han asegurado que los descubrimientos que se acercan convertirán esta área en una zona petrolera que rivalizará con el Medio Oriente. Según algunos estimados las reservas que se descubrirán en Alaska, solamente, estarán alrededor de los 150 mil millones de barriles.

En segundo lugar habría que considerar los altos costos de producción del crudo en el Artico. Indudablemente que son tremendos. Los salarios poco más o menos doblan al que reciben trabajadores similares en los Estados Unidos. Un conductor de camión gana 6 a 7 dólares por hora (Bs. 27 a 31,50 al cambio actual) más casa y comida, con el sobretiempo pagado una vez y media. Y hay sobretiempo en cantidad. El precio de equipos y suministros, traído todo por avión, eleva el costo de perforar un pozo hasta diez veces la cifra promedio normal en los Estados Unidos. Un viaje con retorno de los gigantescos cuatrimotores Hércules de transporte cubriendo las 390 millas que hay entre Prudhoe y Fairbanks cuesta alrededor de 4.000 dólares (18.000 bolívares). Los materiales son escasos y el tiempo, muy a menudo, es malo. Los pilotos despegan hacia Prudhoe aún cuando escasamente haya un diez por ciento de probabilidades de poder aterrizar.

Solamente existen otras dos vías para llevar suministros y no son utilizables todo el tiempo. El invierno pasado se construyó una carretera a pesar del hielo y las tormentas de nieve cruzando la tundra helada, atravesando ríos, desde el norte de Fairbanks hasta el Talud Norte. El deshielo primaveral la hizo desaparecer pero indudablemente que será abierta de nuevo en cuanto el tiempo lo permita. Los suministros traídos por esta vía resultaron astronómicamente caros. La otra ruta, remolcando gabarras a lo largo de la costa ártica durante las pocas semanas útiles del verano es prácticamente un juego de azar. Este verano más de

A L A S K A



A L A S K A

un centenar de gabarras cargadas hasta los topes quedaron varadas al sur de Point Barrow, incapaces de seguir costeando debido al lento deshielo del bloque helado del Artico.

Se ha dicho mucho sobre los costos de operación en Alaska. La verdad es que a estas alturas nadie puede decir con exactitud cuál va a ser el precio de cada barril de petróleo. Mucho dependerá de la productividad de cada pozo, un dato que las compañías se muestran reacias a proporcionar en vista de la pugna existente por conseguir más y mejores concesiones. Se sabe, sin embargo, que el pozo inicial fluyó a una rata de 15 a 20.000 barriles diarios. Si esta rata se mantiene, el costo del crudo de Alaska ha de ser realmente bajo. Serán pozos más rendidores que el pozo promedio en Estados Unidos que produce 13 barriles diarios o el pozo promedio en Venezuela que produce 318 barriles por día.

Se ha estimado que el crudo de Alaska podría ser producido hasta a treinta y seis centavos de dólar por barril en la boca del pozo. Sin embargo, para muchos petroleros familiarizados con las dificultades e interrogantes de la perforación en el Artico esta cifra parece una predicción superoptimista. Será muy satisfactorio para las compañías petroleras si pueden conseguir el crudo de Alaska y entregarlo a sus clientes en el continente a precios competitivos con los que rigen en la actualidad.

Más aún, aunque el crudo resulte relativamente barato se calcula que eso no producirá cambios sustanciales en los precios dentro de los Estados Unidos ya que éstos son determinados por el costo más elevado de crudos de otras zonas, necesarios para cubrir la gran demanda de ese país.

Al considerar el futuro flujo del petróleo de Alaska en el mercado estadounidense y su efecto potencial sobre otros suplidores de ese mercado, como lo es Venezuela, se pierde de vista frecuentemente el hecho de que el mercado norteamericano continuará creciendo a una rata mucho más elevada que la producción doméstica. La demanda de petróleo de Estados Unidos en los próximos años debe sobrepasar considerablemente su capacidad de producción, incluyendo la de Alaska.

Una considerable cantidad de petróleo deberá seguir siendo importada de otros sitios y Venezuela está en mejor posición que otro productor para suplir ese petróleo siempre y cuando se puedan mantener los costos de producción en niveles competitivos y existan incentivos suficientes para que las compañías petroleras busquen y desarrollen nuevas fuentes que permitan mantener la posición del país como exportador.

Puede decirse, entonces, que el futuro de Venezuela como país petrolero depende más de lo que suceda en Venezuela que de lo que suceda en Alaska.

Debería también señalarse que muchas de las compañías que tienen producción en Venezuela son afiliadas de productoras internacionales que han hecho descubrimientos de importancia en Alaska o que han intervenido en la dramática puja por concesiones que acaba de escenificarse. Aunque ansiosas de participar en la bonanza de Alaska, también quieren proteger sus inversiones en Venezuela. Si el futuro es beneficioso estas compañías harían todo cuanto estuviese en sus manos para asegurar la continuidad de sus operaciones en Venezuela. Por otra parte parece tonfo suponer, como algunos lo han hecho, que "lo del petróleo de

Alaska" ha sido inventado por las compañías petroleras para intimidar a Venezuela. El panorama pintado es totalmente cierto aunque el desarrollo de Alaska presente algunas dificultades casi increíbles que están siendo resueltas, sistemática e inexorablemente, por los modernos métodos que las grandes compañías petroleras internacionales tienen a su disposición.

Aquellos de nosotros que tenemos la fortuna de trabajar para la industria petrolera en un país soleado como Venezuela, es mucho lo que podemos decir sobre las ventajas de trabajar aquí en lugar de hacerlo en Alaska. Los trabajadores petroleros que acuden en bandadas rumbo a Alaska en estos días, forman un grupo de gente bastante ruda, atraídos tanto por los altos salarios como por el espíritu de aventura que siempre lleva consigo la apertura de un nuevo campo petrolero. Solamente los que desempeñan puestos de administración en la retaguardia, en Anchorage y Fairbanks, viven con sus familias y aún en esas ciudades, muy a menudo, los recién llegados tienen que aguardar varios meses hasta encontrarles alojamiento adecuado.

Los hombres que trabajan en el Talud Norte en su mayoría vienen de campos petroleros de los estados montañosos: Montana, Wyoming, Colorado o de los grandes campos petroleros del suroeste. Muchos de los servicios no relacionados directamente con la industria son prestados por jóvenes, aún en edad colegial, procedentes de California. En la nómina de pago hay unos pocos esquimales, en su mayoría obreros, cuyos hábitos familiares requieren súbitas y prolongadas ausencias para cazar y pescar.

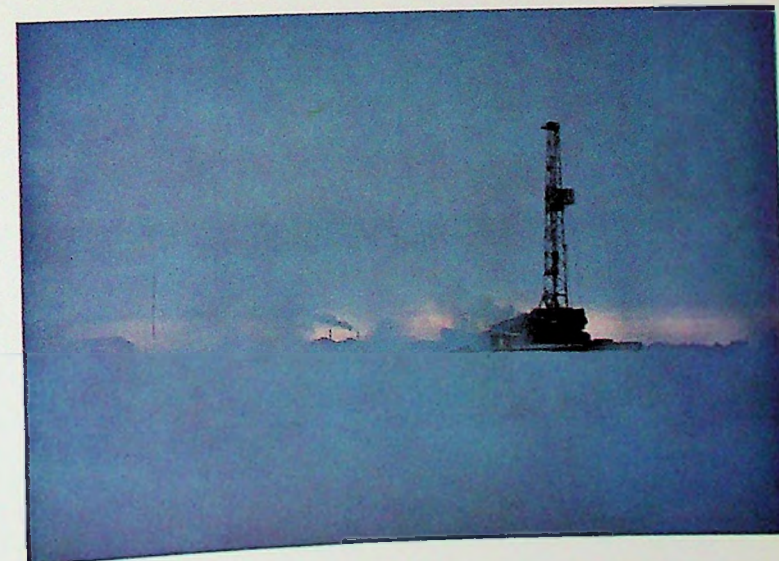
Se vive en remolques unidos entre sí para formar grandes dormitorios comunales, montados sobre pilotes para evitar que el calor que emana de ellos deshiele la superficie helada y haga que se hundan en la pantanosa tundra. La vida se reduce a trabajar, comer y dormir. Hay muy poco tiempo para diversiones salvo para ver una que otra película. Se trata de trabajar tanto sobretiempos como sea posible ya que el principal objetivo es el de hacer dinero.

La comida es excelente. Las compañías no quieren quejas por la alimentación. Más aún, está siempre disponible a cualquier hora que regresen los hombres de la helada torre de perforación. En el área de Prudhoe no se permite abandonar la cabria. Fraternizar con otras cuadrillas está prohibido por razones de seguridad. Los hombres son notablemente taciturnos inclusive cuando por fin, se les permite ir a Fairbanks después de siete semanas de trabajo. Muchos de ellos siguen más al sur hasta las luces más brillantes de Anchorage o Seattle pero hay otros que prefieren permanecer en Fairbanks para sumar a los 40.000 habitantes de la ciudad, su rutina de 24 horas de compras y visitas a los bares.

Para muchos otros hay una verdadera urgencia de salir cuanto antes del norte como si quisieran eliminar de una vez los vestigios del frío y la soledad de la tundra. Volando hacia Seattle después de visitar Alaska, estaba sentado al lado de un conductor de camión de Wyoming que regresaba a su hogar en Laramie después de una severa jornada de trabajo en Prudhoe. Cuando supo que mi destino era Venezuela, sus ojos brillaron y volvíendose a mí, me dijo: "Oiga... ¿qué puede uno hacer para conseguir un trabajo allá abajo donde el sol sí es verdad que calienta los huesos?"



El Manhattan abre un nuevo camino, a través de un mar de hielo.

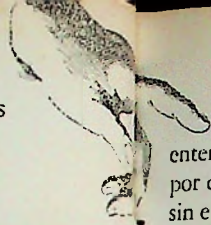


A L A S K A

LAS TRES CARAS DE DIOS

MARTIN DE UGALDE

Las manos



estaban quietas; temblando; no tiritando por fuera, que lucían enteras, que se veían amansadas, casi secas, sino que estaban palpitando por dentro; asustadas; a aquellas manos les estaba temblando el alma; y, sin embargo, las manos estaban quietas; esta domadura del cuerpo desde sus honduras más misteriosas, desde el aliento mismo de Dios, que es el ánima, era una disciplina de siglos, secula seculorum, pasándose los tormentos de unas manos a otras en un martirio secreto, de catacumbas o de cavernas; y ahora, en la edad de comer el pan de los niños, asomaba de entre estas manos blancas con ríos azulosos, sin arrugas, unas simples hojas de papel manchadas de tinta; máculas viejas, de cuando Adán: "la mujer que me diste de compañera me dio de él y comí". . . "maldita serás entre todos los ganados, y entre todas las bestias del campo, y comerás el polvo todo el tiempo de tu vida"; de cuando Caín conoció a su mujer, que concibió y parió a Enoc; de cuando Abraham, a quien le fue dicho: "circuncidarás la carne de vuestro prepucio"; de cuando David tomó más concubinas y mujeres en Jerusalem; de cuando en los Salmos se acordaron con horror de la carne; de cuando los profetas "violaron a las mujeres en Sión y a las vírgenes en las ciudades de Judá" en sus lamentaciones; de cuando el Cristo mismo dice que el espíritu está pronto pero la carne es flaca; de cuando sus apóstoles hablaron de fornicación y de adulterio; de cuando César Borgia arrastró su cuerpo de culebra por el Vaticano durante el papazgo de su padre Alejandro VI; y que ahora le llegaban unos simples papeles sucios de tinta y ya surgían aquellos miedos de novicio; estaba el Cristo colgado de los maderos mirándolo, y viéndolo a él por dentro; midiéndolo; pero sin decir nada, quieto, porque eso era cosa del hombre; y no podía vaciar él la inmundicia a los pies del Redentor; El no era un vertedero; y ya había dicho una vez a los pastores: "vosotros coméis sus grosuras, os vestís de su lana, matáis lo que engorda, no apacentáis las ovejas"; ¿qué hace entonces con estos papeles y esta tinta sin alma, y por qué se lo traen, por qué vienen a turbarle la paz a él, que la necesita toda para otras cosas?; para repartirla entre el pueblo, porque la paz es muy escasa, y debe obrar como levadura: "¡ah de los pastores de Israel que se apacientan a sí mismos!"; para darla, como se reparte el queso fresco y el pan ázimo entre los pastores cuando llegan a paso nuevo, que es cuando se puede escuchar crecer la hierba y se le puede oler el zumo que le sube silenciosamente por los vasos diminutos, tiempo de ver a Dios, y también cuando se refugian los rebaños en los apriscos durante el invierno de agua y de nieve y de piedra, porque se encienden los relámpagos y revientan como tambores del Juicio los truenos, y a veces se pierden del susto los corderos y las ovejas, y así comparte el pan y el queso fresco con los demás pastores, porque él es el mayoral que conduce los rebaños a través de las estaciones arreándolos con las voces y con los silbidos y con los dóciles azuzones de los perros por los arcos iris y por los blancos mantiles de rocío en primavera y envuelto en los tibios ventarrones del otoño, mientras el pasto va engordando aquí y allá con el agua y el sol, y que alguna vez se da en brotes tiernos después de las quemadas en las sabanas, porque no todo fuego es malo, y que es cuando huele el humo a frijoles y a pan de trigo, aunque otras veces hiede a azufre, que es el tiempo de quemarse los corderos de leche en los incendios sin dueño, y se puede decir entonces, y se dice verdad: "y así andan perdidas mis ovejas por falta de pasto, siendo presas de todas las fieras así ha sido, así es, y ojalá no sea así después; no será así en lo que le



del campo



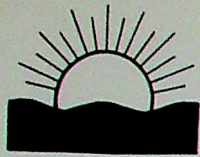
alcance, que es pastor que tiene por mandato sembrar la vida en actos de bondad; de esa agua de que están tan secos los cristianos; y tiene que volar a como salgan, pero vivos, los actos de amor; y Dios, y el Cristo y la Virgen y el Soplo Divino le han venido auxiliando siempre con su presencia o su inspiración, que comenzó por el cordero: "Yavé dijo a Moisés y Arón en la tierra de Egipto, este mes será para nosotros el comienzo de año, el mes primero del año, hablad a toda la asamblea de y decidle, el día diez de este mes tome cada uno según las casas paternas una res menor para casa, la res será sin defecto, macho, primal, cordero o cabrito, lo reservaréis hasta el día catorce de este mes y todo Israel lo inmolará entre dos luces"; y que con el tiempo, y los sueños, y la fe, se preparó el sacrificio: "cuando Jesús había terminado estos discursos dijo a sus discípulos, "sabéis que dentro de dos días es la Pascua y el hijo del hombre será entregado para que lo crucifiquen", y que luego se cumplió el Verbo, porque "desde la hora de nona, y sabiendo Jesús que todo estaba ya consumado, para que se cumpliera la Escritura dijo: 'tengo sed', 'todo está acabado e inclinando la cabeza entregó el espíritu, y la cortina del cielo se rasgó de arriba abajo en dos partes'"; y luego, poco a poco, a la manera como ha hecho Dios las montañas y el petróleo y al hombre mismo, en un quehacer lento, sin horas, llegó el tiempo de ordenar el Soplo, y vinieron Constantino y Carlomagno, y las desavenencias de Oriente, la caída del Imperio, la prepotencia y la arrogancia medieval, el regreso humilde de los pastores al convento, el código de las Escrituras y los decretos papales y la tradición, las disputas de si el Sursum Corda está aquí o allá, y llegó la revisión papal, el humanismo de Dios y la autoridad del Padre, la reforma, la contra-revolución y los hijos de Iñigo, y se alcanzó el despertar nuevo, y se reanudó entre las dos Guerras la vieja lucha contra los apetitos, porque la carne es de todos los tiempos, y ya no se sabe si podrá ser vencida (¡perdóname, Dios Mío!), y porque cuando tú, pastor, no puedes vencer al lobo hazte su amigo, únete a él, porque la vida de Dios es de siempre, y así será la de Su Iglesia; "fueron unos insensatos los pastores, y no buscaron a Yavé, por eso no prosperaron, y todos los rebaños han sido dispersados" ¡a su edad, y desarmado otra vez!; después de siglos de oración, de jaculatorias, de invocaciones, de votos, de ofrendas, ¡de Misas!, de cirios, de aceites, de oblaciones, de sufragios, de ayunos, de disciplinas, de milagros, y de homilias, de ejercicios, de misiones y de sermones desde todas las cumbres del poder de Dios y el hombre, después de tantas confesiones y de tantas agonías, ahora, después de dos mil años, le llega a aquella cima de pastor grande, de mayoral, oloroso a incienso a purpurina y a esperma, aquella simple mancha de tinta, y le hunde este hierro en la carne, y le despierta esta vieja brasa escondida en la sangre: son estas piernas cruzadas, estas redondeces de los pechos, de los hombros, de las nalgas, que ya no deberían decirle más que la pierna de un cordero de leche muerto, más que una mano grande y ruda de pastor, pero que no, que le están resucitando de pronto aquel muerto dentro; de cuando era todavía un muchachito y estaba de vacaciones donde su abuelo José Rafael, que era un viejo largo, huesudo, y como el pan de bueno, y él le contaba antes de acostarse, ¡olor a chamizas quemadas, a pan de horno recién cocido!, sus cuentos de animales, y estaba también la tía Marta, que era otra santa, pero que estaba pegada a una silla porque se le estaban, decían, secando las piernas; el abuelo la acostaba en las noches y la levantaba por las mañanas para que Auxiliadora, que es-

taba recogida en la casa, la lavara y la peinara; vivían los tres; y una noche se despertó él por el calor, y no dijo nada sino que se levantó a la luz de aquella luna que le entraba a la casa por todo el patio, y llegó silenciosamente hasta la cocina, abrió la jaula del tinajero, hundiéndose paciosamente el remillón dentro, cogió su poquita de agua, y ya se la estaba bebiendo cuando oyó un crujido, como una silla que se está reventando, de algún peso, y luego escuchó que conversaban como en suspiros, y se asustó, porque serían ladrones, pero se fue acercando-acercando a los ruidos de hormiga temblando, buscando la defensa del abuelo, y pasó por la habitación de la abuela, que allá no era, nada, y por el corredor hasta el chinchorro del abuelo, y el chinchorro quieto, ¡y vacío!, y llegó así hasta el fondo, que es de donde seguían viniendo los rumores y los chirridos, y asomó apenas la cabeza buscando la protección del abuelo, y lo vio, hincadas sus piernas de hueso sobre la cama de hierro y sobre las nalgas redondas de Auxiliadora, que a la luz de la luna se veían blancas, pero que él sabía que eran morenas; ¡se asustó mucho!; y no dijo nada, sino que corrió a su cama; a no dormir; ¿quién podía dormir con su abuelo José Rafael y Auxiliadora abrazados desnudos en su cabeza?; y los estuvo pensando en el infierno; en cueros; llorando, entre aquellas enormes lenguas de fuego rojas, moradas, amarillas, que ascendían enfurecidas hasta mucho más arriba que sus cabezas; y su abuelita sentada en su silla, viéndolos, vigilándolos, sin decir nada; y Dios, un solo ojo enorme, ciclópeo, dentro de un triángulo, como en la cubierta del catecismo, mirando desde todas partes; "¡oh, si me escondieras en el sol y allá me ocultaras hasta que aplacase tu ira!"; y él al lado de su abuela, chupándose un enorme caramelo blanco y azul, como eran las ropas flotantes de los ángeles, que parecían todos mujeres, y que surgían y desaparecían como magia entre las nubes blancas y entre unos cerros de azúcar y árboles de algodón, y los santos paseándose calmosamente por todo aquel cielo alumbrado de purito oro vivo, y él hablando con la abuelita, y con sus padres; y todos mirando de vez en cuando, complacidos, el fuego, porque los que se estaban quemando no eran ellos y así se fue la noche, mitad despierto en su cama, mitad dormido en el cielo, muerto del susto; "mira desde tu santa morada, desde los cielos, y he visto sentado a Yavé sobre su trono y rodeado de todo el ejército de los cielos"; y al día siguiente volvió a la casa de sus padres, porque su abuelo no tuvo más remedio que regresarlo; así le está llegando ahora al cuerpo como diablo nuevo, y no luzbel viejo, aquel antiguo temblor del corazón, y de la mano, pero que él no podía dominar a voluntad, porque estaba dedicado a la ciencia, ¡y no al arte!, de la virtud, que es la ciencia inmortal de acostarse frente al redil, sobre la hierba, cuando ya no queda sol en el cielo, y entonces, con la alegría de sentir la suave piel de oveja en la carne tranquila y tibia del cuerpo, ver las estrellas de frente y contarlas una a una en miles y miles, hasta las más escondidas, pacientemente, durante sus largas y lentas ruedas en el firmamento, y señalarles con el cayado sus rumbos, y desprender algunas por puro juego y dejarlas caer en el mar para que tengan luceros los peces, y despertar al viento en sus abrigos y ponerlo a silbar en los aleros para que se duerman los niños, y acostarlo después en las montañas y en el mar, que es de donde viene, y encender algunas guerras inevitables y nombrar los muertos necesarios para el ejemplo, y velar las armas y llorar a las víctimas de los dos bandos, y sembrar viudas y huérfanos, porque los caminos que conducen a Dios



son tan numerosos

el sol,



como los alientos del hombre, y hacer luego, antes de que se despierte que vaya bajando mansamente el rocío que apaga la sed de las flores, y que se levanten las nubes a tiempo de ver salir al sol que hará germinar la semilla con sólo pudrirla, que este es el misterio de la Vida, ya que todo eso es necesario, porque "es preciso dar la vida a fin de encontrar la vida", y que el sol vaya calentando hacia el mediodía una liviana carga de aire sobre los párpados de los gañanes para la siesta, todo eso; y no sólo para él y sus pastores, sino para enseñar el camino de la resignación y del reposo a los corderos, y a las ovejas, y hasta a los cabritos y los cabrones; todos paciendo en el mismo valle; "haz el favor de decirme dónde estás apacentando"; y que cada uno se siente solo, aunque esté la madre con su hijo, aunque sean hermanos de huevo, porque cada uno se mira solitario y desamparado frente al espejo de Dios, o de Su pastor; y si el cordero se ve asustado, se asusta; y si se ve tranquilo se tranquiliza y ya es eso, que ya no es su propia suerte, que es una y es suya y de nadie más que de Aquel que es dueño de todo, sino que, además, es el fardo aterrador de la suerte de los demás; un Cristo en pequeño; y que, por otra parte, son ellos, ¡Dios es inmenso!, que son ellos, los corderos, los que están ayudando con sus debilidades al pastor, y al mayoral (¡alguna forma más sublime de ayudar!) a ser fuertes, a perseverar erguidos en aquel espantoso temporal de la carne así como con las pocas flaquezas de Juan XXIII, el Papa bueno, y no sus muchísimas virtudes, como parecería, las que reconfortan mejor su alma; y luego le traen al pastor estos papeles para que levante el dedo y diga si hay culpa en los corderos, y, si la hay, cuánta culpa hay en eso, en llevar a la casa del Señor, del Pastor, esos papeles que relatan la historia del envilecimiento del hombre, seguros de que a él ya no le tienta la carne; ¿hasta dónde habrán podido turbar el sueño al Padre Anselmo, que es un pastor muy escrupuloso, estos infiernos que escondía el monaguillo detrás del Sagrario?; no lo podía saber nadie en este mundo que no fuese el Padre Anselmo mismo, y su confesor, que es como si no lo supiese; y ya era media noche, y allá estaba él todavía, frente a la infinita paciencia del Cristo, el Unai, el Buen Pastor, que conoce todos sus secretos, de miedo de enfrentarse a la soledad del lecho, midiéndose frente a los monigotes de tinta como un enano; un eunuco, mejor: ya que nunca sabrá lo que es mujer por dentro, ni lo que es querer a un hijo de su carne, que es a lo que ha llegado después de siglos de docilidad, de obediencia y de cilicio, el Cristo conoce bien al aguijón de las tentaciones, porque las tuvo, como Hombre que fue, y las sufrió; y las venció; como las había ido pisando él mismo, simple pastor, como quien revienta huevos de culebra; no sin dolor, no sin ayuda de la oración, y de la Gracia, y también (porque Dios hace todo a través del hombre y de las cosas) del agua fría, de cilicios escondidos que sólo el Dios que se deja colgar por amor de aquella cruz y él conocen, y no sin el precio de agonías largas, de escrúpulos insistentes, testarudos, obsesionantes, pecaminosos dos veces, nacidos de los huevos que escapan a la vigilia, culebras que crecen y se deslizan por el pecho y se enroscan en la garganta, apretando, estrangulando...; hubo un tiempo en que le daba miedo sentarse en el confesionario, olor a madera y a sebo, porque allá había llegado el diablo, ¡Dios mío, cómo lo permites!, en forma de una viuda que él conocía de tiempo, de cuando era estudiante, y que eran cuando a ella le nacieron los hijos, y ya aquellos hijos eran hombres; y ella llegaba

y le decía a través de la celosía, y en confesión sacramental, sus pecados, y le hablaba de sus sueños, y de él, ¡de él mismo enredado en los horribles pecados oníricos de la mujer!; y la consolaba con palabras, como podía, porque esa era lo único que podía; pero todo aquel sosiego del confesionario, que es un asiento con dos tableros y una compuerta, pero que es también, y sobre todo, por fuerza del espíritu, un recinto sagrado, se le derramaba luego por la casa y por la calle en la forma de un agrio hedor a azufre; y le parecía que tenía que olérselo todo el mundo; y sentía la hediondez él mismo al acostarse, como si fuese de otro, porque ya no estaba solo, sino con su conciencia; y tuvo que dejar de visitar la casa de la viuda, donde lo invitaba a las reuniones piadosas; dejó por un tiempo de mirarse en aquellos ojos de miel; y sin embargo seguían presentándose en la forma de una sugestión brumosa constante, interminable, y llegó hasta a soñar un día que estaba sufriendo un castigo por eso, por sólo dejar a la mujer a su cabeza cuando estaba desguarnecida, en sus sueños, y se encontró ya no en el infierno de las enormes lenguas de fuego, sino en un desierto de piedras, sin nadie a quien contarle aquel agobio, sin nadie a quien pasarle el dolor de aquella solicitud, que es el castigo terrible del descreído; "vanos son por naturaleza todos los hombres que carecen del conocimiento de Dios, y no son excusables, porque si pueden alcanzar tanta ciencia, y son capaces de investigar el universo, ¿cómo no conocen más fácilmente al Señor de él?"; y aquella mujer que ya no es de este lodo, y que por eso la juzga en la paz, no fue mala por dejarse tentar por el amor hacia un hombre, aunque ese hombre estuviese dedicado a Dios, como él; sino que era esa fuerza incorruptible del pecado que la había zarandeado, como a él mismo ahora a pesar de las oraciones de la palabra y del cilicio; y si la tuviese que juzgar él en el Tribunal, sería capaz de comprender que aquel calor de la sangre no había sido obra de ella, sino de ese rejoy misterioso que hiere y atropella al hombre por gargantas y pasadizos indescribibles, escurriéndolo por entre los desfiladeros y los cauces secos y los tubos de cloaca, en los que resuenan como en un órgano apocalíptico los gruñidos, los alaridos, las alegrías, las lamentaciones, los gritos, las oraciones, los gustazos, las torpezas, los desengaños, las soledades, las frustraciones y los abortos, todo eso sonando y resonando como espanto en los reventaderos del mundo desde siempre, y más, porque la Vida es muy fecunda, pero que son empellones de la sangre que no se pueden matar, porque la muerte, aún la muerte de los impulsos que llegan con su animal dentro, es contraria a la predestinación de esta vida que alguna vez, en alguna parte, de alguna manera encendió El para que siguiera propagándose como un calor tierno que debe seguir vivo por tiempos y tiempos, hasta que vaya apagándose por designio Suvo en alguna parte desconocida de este universo que nadie, ni los más grandes científicos modernos, puede imaginarse siquiera cómo es, hasta dónde llega, para qué existe; por eso es que él cree que no por haberle puesto la vida de su cuerpo al borde de esta tentación condenaría a la mujer al infierno del Dante, el genio solitario que con la tierra y en las estrellas a la vez organizó aquel sistema cósmico desorbitado por un destino trágico; ni siquiera al infierno terrible de la soledad y el silencio, "y déjame ver un poco de alegría antes de que me vaya para no volver, a la región de las tinieblas y de las sombras de la muerte, tierra de espantosa confusión, tinieblas, noche oscura";



la mirada en

30 AÑOS DE SALÓN OFICIAL

En 1937, bajo la presidencia del General Eleazar López Contreras, fue inaugurado el Museo de Bellas Artes con una colección que llegaba a 128 obras de pintura y escultura. Cinco salones y dos amplios corredores daban cabida al pequeño acervo artístico que existía en el país, oficialmente al menos. En esa época se encargó de la dirección del museo el pintor Carlos Otero quien, dos años más tarde fue sucedido por otro pintor: Luis Alfredo López Méndez. Quisimos comenzar nuestras entrevistas con Don

CARLOS OTERO

pero se encontraba de viaje por España. Su sucesor de entonces, **LOPEZ MENDEZ** se encarga de iniciar nuestro trabajo:

— En realidad el primer salón se planificó siendo yo Director de Cultura pero no lo pudimos llevar a cabo. Después cuando era yo Director del museo y Mariano Picón Salas Director de Cultura pudimos realizar la idea. No fue fácil. Había transcurrido poco tiempo desde la muerte de Gómez y las cosas no andaban del todo bien.

— ¿Cómo reunieron las obras necesarias?

— Siendo Director de Cultura había tenido la audacia de pedirle al General López Contreras la tremenda suma de cincuenta mil bolívares para adquisición de obras y compra de los muebles precisos. Con ese dinero recogimos los cuadros que se pudieron recuperar de Michelena y Rojas. Otras obras las pagamos muy baratas. Se pagó creo que ochocientos o mil bolívares por muchas de ellas.

— ¿Estaban en buen estado?

— No, hubo que hacerles arreglos porque estaban en malas condiciones. Encontramos algunos cuadros tirados en la antigua universidad... Sin embargo, el salón se inauguró con lo poco que había, con gran solemnidad, todo de acuerdo con la Venezuela de hace treinta años. Juan Bautista Plaza organizó una hermosa fiesta nocturna, con música colonial interpretada por un cuarteto de cuerdas. Una de las cosas curiosas que al General López se le ocurrió, fue fijar la apertura para un día domingo porque ese era el único día que tenía libre. Y desde entonces quedó establecida la costumbre.

— ¿Qué opina del salón?

— Siempre ha dado que hablar desde sus comienzos. Lo importante es que no se meta la política en las artes. Esa fue la razón por la cual un grupo de pintores viejos nos retiramos y dejamos el camino libre a la nueva generación para que hagan lo que quieran. Armando Barrios tuvo la gran habilidad de unificar, de agrupar las distintas corrientes de manera que todos concurriamos porque al fin y al cabo el Salón Anual no es un salón para determinada tendencia, sea moderna o antigua, sino que debe dar entrada a todas las tendencias.

— ¿Daría usted una solución a ese problema?

— En todas partes un museo es algo didáctico. Empieza por los primitivos y termina con la pintura moderna. Pienso que deberíamos hacer un Museo de Arte Moderno y otro en el cual hubiera representación de cada escuela. Esta fue inicialmente la idea que tuvimos cuando se comenzó a adquirir obras. Cuando fui Director de Cultura, arrebatando los dineros que iban a ser utilizados en la compra de un camión o de un autobús para transportar peloteros, compraban piezas de arte. Mi idea era hacer un museo con pinturas italianas del siglo XV. En aquella época esas obras eran muy baratas. Lo que yo veo de malo en la cuestión actual es que la política se mezcla con el arte. Y en el arte no debe haber política.

MANUEL CABRE el pintor del Avila, también fue director del museo, entre 1943 y 1946.

— ¿Muchos quebraderos de cabeza?

— Sí, pero era un trabajo agradable. Muy agradable. El problema máximo era el económico. El presupuesto mensual era de mil bolívares. Faltaba dinero para comprar obras o hacer mejoras en el local.

— ¿Pudo hacer algo a pesar de eso?

— Bueno, además de las obras que concurrieron al Salón Oficial, pudimos traer una exposición de pintura brasileña; se inauguró una serie de conciertos de música de cámara bajo la dirección del Profesor Antonio Ríos Reyna y se presentó una exposición de los antiguos maestros europeos patrocinada por la Galería Acquavella de Nueva York.

Entre 1946 y 1948 vuelve a la dirección Luis Alfredo López Méndez. Y en 1948 regresa el que fuera primer director del museo, Carlos Otero. Hasta 1956, cuando se encarga Armando Barrios, cuya actitud mesurada, ecuaníme, sirvió para limar las asperezas existentes

entre las diferentes corrientes artísticas.

ARMANDO BARRIOS

respondió por escrito nuestra entrevista:

— Dificultades u obstáculos, propiamente hablando, no encontré. Mi decisión de aceptar tan honroso cargo, con el único objeto de hacer algo por la cultura de mi país y de mi pueblo superó todo posible obstáculo, sin embargo yo sabía que el trabajo que se me encomendaba y, en primer lugar, el deber y la responsabilidad que asumía de proseguir la obra que en nuestro primer Museo de Bellas Artes habían realizado los directores que me precedieron. Si hubo dificultades fueron las relacionadas con mi propia persona y con mi vida dedicada siempre a la pintura. Desde el primer momento el trabajo del museo absorbió todo mi tiempo. Cuando hay cosas importantes por realizar y nos empeñamos, convencidos, en realizarlas, los obstáculos no se miden y muchas veces ni siquiera se ven. Problemas había muchos que resolver, como los hubo para quienes me precedieron en la dirección del museo y como los hay actualmente. Caracas y Venezuela siguen reclamando, no un museo, sino muchos. Hacerlos, ponerlos a funcionar debidamente, no es tarea fácil para persona alguna.

No basta con la buena intención y capacidad del director, es necesario, yo diría, indispensable, que el museo disponga de un presupuesto adecuado que hasta ahora no ha tenido y sin el cual, esto lo sabemos todos los que hemos trabajado por él, es imposible alcanzar los propósitos que, sin lugar a dudas, todos y cada uno de los que hemos asumido tan alto cargo nos hemos propuesto.

Esa fue mi primera preocupación: lograr un presupuesto razonable para empezar a trabajar y sobre todo para adquirir obras de arte que es lo que a mi juicio le sigue faltando al museo: enriquecerlo con la continua adquisición de obras nacionales e internacionales.

— ¿Mis máximos logros? Tendría que decir nuestros máximos logros. Lo que realizamos en el museo, no yo sólo sino mi esposa Reyna Rivas de Barrios y las demás personas que me acompañaron en tan ardua tarea: ampliar el museo. Esto era una necesidad inminente y resolver ese problema fue desde el primer momento, preocupación primordial. En ese sentido sometí a consideración de las autoridades competentes un proyecto de ampliación y modificación del edificio, aprovechando al máximo lo ya existente. Comprendí que, en ese entonces la casi total inexistencia de galerías y de otros lugares para realizar exposiciones en Caracas, nos obligaba a lograr que los trabajos se emprendiesen en el menor tiempo posible.

Nuestra proposición fue bien recibida y acto seguido se dio comienzo a las obras. Meses después el museo contaba con 14 salas de exposición que si bien existían algunas de ellas no estaban en función. Fue aceptada también mi idea de fabricar un pabellón destinado a las exposiciones temporales. Dicho proyecto fue realizado por el Dr. Carlos Raúl Villanueva y la construcción por las autoridades competentes.

Propuse y fue aceptada la construcción de un Teatro de Cámara. Dicho teatro está allí y sin lugar a duda es un lugar que contribuye a la vida cultural del museo.

Se construyó y se acondicionó un taller de restauración, el cual tuvo, desde el primer momento, una actividad constante y a mi juicio de suma importancia para la conservación del patrimonio artístico nacional.

Se creó la Sociedad de Amigos del Museo. Debo decir que esta idea fue promovida por mi esposa Reyna Rivas de Barrios, coordinadora ad-honorem de las actividades artísticas del museo. La idea de la Sociedad de Amigos contó desde el primer momento con el apoyo y el entusiasmo de un enorme sector interesado en los problemas de la cultura en nuestro país. Si me preguntara usted cual fue nuestro máximo logro, le diría que la creación de esta Sociedad de Amigos del Museo.

Se fundó una sección pedagógica dentro del museo con el objeto de atraer a los niños y de que éstos pudieran recibir su orientación artística y definir sus naturales inclinaciones hacia las Artes Plásticas.

Se publicó una pequeña revista llamada Visual, la cual circulaba regularmente y se distribuía en el exterior.

Se aumentó el presupuesto para adquisiciones de obras de arte, así como también el aumento de salarios de los empleados del museo.

El museo adquirió una serie de obras: escultura, pintura, etc. Entre estas adquisiciones me es honroso destacar la compra de una colección de Arte Egipcio en el Museo Metropolitano de Nueva York.

Se instaló la colección de Cerámica China, generosamente donada al museo por el Sr. Enrique Otero Vizcarrondo.

El museo recibió la donación de una colección de cerámica de la familia Urbaneja, procediéndose de inmediato a su instalación.

Se publicó un catálogo con todas las obras que para entonces constituían el patrimonio del museo.

Se realizó un amplio programa de exposiciones nacionales y extranjeras, así como también programaciones y realización de conciertos, conferencias, teatro, cine para niños y adultos, ópera de cámara, teatro de títeres, danzas y demás actividades.

Se fundó e instaló una biblioteca especializada para el museo, cuya donación inicial se debe al Sr. Jean Noel, quien generosamente donó su biblioteca personal de arte a nuestro museo. Esta biblioteca se fue ampliando poco a poco, gracias a una asignación mensual proveniente de la Sociedad de Amigos del Museo.

Mi opinión sobre el Salón Oficial es que un Salón de Artes Plásticas es un acontecimiento importante, un modo de constatar de tiempo en tiempo y en forma global, la actividad artística que se lleva a cabo en nuestro país, además de implicar la necesaria confrontación de la obra personal dentro de un conjunto. Toda recompensa es siempre un estímulo, sobre todo para los jóvenes que empiezan a dar fruto de su trabajo y de su dedicación al quehacer artístico.

— ¿Si fuese director del museo, qué haría para mejorar el Salón Oficial?

— Mejorar un salón oficial no es sólo competencia del director del museo o de la entidad que lo patrocine y lo lleve a cabo. Su mejoramiento o su empeoramiento va en función de las obras que en él se presenten y de la amplitud de criterio con que se tracen sus líneas directrices y por consecuencia sus propias estructuras.

VENTURA GOMEZ profesor de Educación Artística, paisajista, músico aficionado, fue director del museo en momentos de honda agitación política en el país, entre 1958 y 1959.

— ¿Muchos problemas?

— No, en realidad no tuve contratiempos. Todo cuanto podía suceder sucedía fuera del museo. Dentro no hubo frustraciones y a pesar de las turbulencias naturales del momento todo se desarrolló normalmente. El Salón Número Veinte fue un éxito. La concurrencia fue notable. Tuve en esa época, en Alejandro Otero quien era coordinador del museo, una magnífica colaboración.

— ¿Qué éxitos tuvo como director?

— Durante mi administración se celebró la exposición del centenario de Cristóbal Rojas; llegaron las piezas egipcias adquiridas por Armando Barrios en Nueva York; se recibió la donación que hizo Creole de una serie de dibujos y acuarelas de Camille Pissarro, y en cuanto al movimiento artístico se refiere, se registró una especie de desbordamiento, un afán de liberación. La gente encontró nuevas formas de expresarse y de allí que se aceptaran en el museo obras de todas las tendencias.

— ¿Qué piensa del museo tal como está ahora?

— Nuestro museo no está mal a pesar de lo pequeño. Miguel Arroyo se ha desenvuelto muy bien presentando novedades. Y los resultados de su actividad están a la vista en la cantidad de galerías que existen en Caracas. Sin embargo, creo que el museo debería proyectarse más en el pueblo, en los estudiantes, con películas, reproducciones, diapositivas, para divulgar más la obra de nuestros artistas.

— ¿Y en cuanto al Salón Oficial?

— No es una muestra típica de nuestro momento artístico. En él se presentan algunos aspectos de nuestras inquietudes pero sigue predominando el problema del espacio físico del museo. Por otra parte existe el otro problema de algunas extravagancias que afortunadamente van ya de paso. No se puede aceptar cuanto cosa se presente porque se pierde altura. Menos mal que Miguel Arroyo es un hombre de gran calidad humana y gran conocedor que sabe de la trayectoria de nuestros artistas y sirve de filtro para la admisión de algunos pintores insolventes.

MIGUEL ARROYO

¿Cuáles son las dificultades que tiene un Director de Museo?

¿Dificultades? ¡Ninguna!

¿Cuáles considera sus máximos logros?

La pregunta abre una puerta tan tentadora a la inmodestia o a la subestimación, que rehúso a contestarla.

¿Qué opinión le merece el Salón Oficial y qué sugerencias tiene para mejorarlo?

Esas fueron las preguntas hechas a Miguel Arroyo. Y a continuación responde a la última:

A lo largo de treinta años el Salón ha sido el acontecimiento colectivo más importante de —y para— el movimiento plástico venezolano. El ha contribuido más que ningún otro evento a vincular al

público de Venezuela con sus pintores, escultores, ceramistas, grabadores y a estimular la creación plástica en nuestro país. Aun los conflictos que con frecuencia suscita han servido para mantener, en fructífera tensión, el interés del público y de los propios artistas, por el acontecer plástico nacional.

A pesar de lo dicho, pienso que es tiempo de hacer una revisión a fondo de la idea misma de los salones, pues existen en el mundo síntomas evidentes de que, después de doscientos cuarenta y cuatro años (!) de azarosa supervivencia, los salones han entrado en crisis.

Lo primero que habría que dilucidar es si esa crisis tiene su origen en los procedimientos (sistemas de selección, escogencia de los jurados, otorgamiento de los premios) o si es una crisis esencial que producirá su inevitable muerte. En Venezuela el énfasis ha sido puesto, hasta ahora, en los procedimientos sin pensar que cualquiera que sea el sistema que se adopte adolecerá de vicios que podemos calificar de propios.

Personalmente creo que además de pensar en una modificación de las bases y quizás antes que ello, debemos preguntarnos si deben y pueden subsistir los salones o si por lo contrario conviene buscar nuevas formas de difusión y estímulo más acordes con las circunstancias.

Un intento de encontrar el origen de la crisis de nuestro salón nos llevaría, primero que nada, a la conclusión de que hay una crisis general de las artes plásticas y que esa crisis es particularmente aguda en las artes plásticas venezolanas.

Preguntémosnos, por ejemplo, cuántos artistas de importancia han surgido después de la generación de Borges, Jaimes Sánchez Régulo y Guevara Moreno. Preguntémosnos cuántos pintores jóvenes están verdaderamente interesados en la pintura y activos en la función de pintar.

Si indagamos un poco descubriremos que muchos de ellos han dejado la pintura con la esperanza irrealizada de poderse dedicar a experiencias tales como los acontecimientos, los ambientes, el empleo de medios múltiples, y aun el anti-arte. La mayoría de estas experiencias no encajan dentro del propósito o las posibilidades de los salones y algunas de ellas están contra el espíritu mismo que les dio origen.

En el caso de los acontecimientos, los ambientes y las experiencias con medios múltiples, no es un juicio valorativo el que los elimina de toda posibilidad de participación, sino una imposibilidad de tipo físico y material (tiempo, espacio, dispositivos especiales y costo de producción y de operación). En el caso del anti-arte se trata de un problema que tendría que ser considerado especialmente, pues la intención de las obras que han sido incluidas indistintamente bajo las denominaciones de "anti-arte", "arte imposible" y "junk-art" —y de cuyas resonancias ya hemos visto algunos síntomas en Venezuela—, son las de negar toda trascendencia al arte, las de eliminar el objeto perdurable, transportable, conservable y vendible y la de imposibilitar cualquier escala valorativa. Aun cuando no se niega la validez de tales experiencias —y yo no las niego como experiencias— resultaría extraño por no decir inconcebible que en los salones de arte se aceptara exhibir obras que están en tan abierta contradicción con sus propósitos.

A la situación creada por la escasez de nuevos valores o por la circunstancia de que están trabajando en otras experiencias se une también el hecho de que muchos pintores de generaciones anteriores a la ya citada no concurren al salón por razones tan respetables como variadas y que otros que sí concurren tienen que ser rechazados por la baja calidad de sus obras.

Al revisar la historia de los salones y buscar los principios que dieron origen a su creación encontramos que uno de los propósitos fundamentales que debían llenar era el de exaltar las obras (y los autores) que mejor respondieran a valores pre-establecidos y absolutos. Había entonces normas tan precisas para la creación como para la apreciación y esas normas eran compartidas por una gran mayoría de artistas, jurados y espectadores. Este principio absoluto comenzó a deteriorarse a partir del Romanticismo y los salones, o sus organizadores, tuvieron que ir ampliando de manera tan radical su marco de referencia que al final el absoluto absoluto se transformó en una multiplicidad de pequeños absolutos. Desde entonces la historia de los salones no ha sido otra cosa que el relato de los sucesivos y desesperados intentos hechos para amoldar los juicios, a las distintas ideas estéticas del momento. Y este esfuerzo se hace, cada día más exigente y frustrante, puesto que se trata de elegir (tanto para la aceptación como para los premios) lo que se considere mejor dentro de innumerables tendencias cuyas motivaciones y productos no responden a idénticas concepciones expresivas y por lo tanto no pueden ser juzgadas por una misma escala de valores.

A los hechos anotados anteriormente tenemos que añadir otro que en las últimas décadas ha adquirido gran importancia: la posición del artista ante el Estado y viceversa. El justificable recelo que sienten los artistas ante todo acto que de una u otra manera tenga vinculación con el Estado ha incidido de manera negativa en los salones y ha producido en algunos casos, la abstención de artistas cuya participación era importante.

A estas alturas creo que ya podemos preguntarnos si pueden, o no, subsistir los salones en medio de circunstancias tan azarosas, pero no me haré de momento tal pregunta sino que me limitaré a proponer algunas alternativas:

Alternativa 1

Si se conservase la idea de mantener los salones podría pensarse en escoger un local, suficientemente espacioso, que pudiese ser utilizado cuatro veces al año por distintos grupos de artistas que serían los responsables de la organización de cada salón. Las personas designadas por esos grupos para organizarlos se encargarían de establecer el modo de operación y las condiciones (si libre, si con jurado de selección, si con premios, etc.).

Lógicamente se ocuparían también del trabajo de recepción, instalación, cuidado y devolución de las obras. Si se adoptase este sistema cada grupo tendría un mes para recepción, quince días para instalación, un mes para exhibición y quince días para la devolución de las obras.

Se comprenderá que el museo no podría llevar a cabo un plan semejante, pues, de hacerlo, tendría que dedicar toda su actividad y espacio a los salones y se vería obligado a permanecer cerrado 4 meses al año. Este procedimiento, que ya fue propuesto en 1945, como una manera de solucionar el problema de los salones en París, daría oportunidad para experimentar con distintas modalidades organizativas y permitiría la participación de un mayor número de artistas en cada salón. Quedaría, además, al arbitrio de cada grupo elegir el sistema que creyese más conveniente, para la organización del salón.

Alternativa 2

En el proyecto de modificación de bases realizado por la Comisión designada por el INCIBA en 1966, se consideraba la posibilidad de alternar las modalidades del salón, haciéndolo un año por invitación y otro año libre pero con Jurado de Selección.

Como se ve, el sistema propuesto es una variante del procedimiento actual y creo que tropezaría con parecidas dificultades y problemas.

Alternativa 3

Si se abandonase la idea de hacer salones, podría quizás sustituirse por algo parecido a las confrontaciones que anualmente realiza el Ateneo de Caracas, pero modificando un poco su organización.

El procedimiento sería, más o menos, el siguiente: Cada año se elegirían cinco personas (artistas o críticos) para que éstos invitasen a cinco personas a participar con sus obras en la exposición. Los invitantes harían su selección con la mayor libertad, pudiendo incluso elegir artistas de distintas generaciones y activos en cualquier campo de las artes visuales y del espacio (pintura, escultura, ambientes, estampas, medios múltiples, diseño gráfico, diseño industrial, cine y artesanías).

A cada artista invitado le sería asignado con anticipación un espacio adecuado a su propósito, del cual podría disponer para la instalación de sus obras.

Las personas invitantes darían por escrito las razones que los llevaron a hacer la selección y sus razonamientos serían publicados en el catálogo de la exposición.

Se eliminaría el actual sistema de premios cambiándolo por otro que asegurase la ayuda del Estado —por un lapso no mayor de un año— a un alto porcentaje de los artistas participantes.

Tanto los invitantes como los invitados no podrían —como tales— concurrir nuevamente a la exposición sino después de pasados tres años.

Son muchas las ventajas que podrían derivarse de la aplicación de un sistema semejante, pero de ellas hablaremos en otra ocasión.

DIRECTORES DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE CARACAS



CARLOS OTERO

1937 a 1939



LUIS ALFREDO LOPEZ MENDEZ

1939 a 1943



MANUEL CABRE

1943 a 1946

LUIS ALFREDO LOPEZ MENDEZ

1946 a 1948

CARLOS OTERO

1948 a 1956



ARMANDO BARRIOS

1956 a 1958



VENTURA GOMEZ

1958 a 1959



MIGUEL ARROYO

1959

1940	MARCOS CASTILLO
1941	RAFAEL MONASTERIOS
1942	PEDRO ANGEL GONZALEZ
1943	LUIS ALFREDO LOPEZ MENDEZ
1944	PEDRO LEON CASTRO
1945	JUAN VICENTE FABBIANI
1946	RAFAEL RAMON GONZALEZ
1947	HECTOR POLEO
1948	FRANCISCO NARVAEZ
1949	RAMON MARTIN DURBAN
1950	CESAR PRIETO
1951	MANUEL CABRE
1952	ELISA ELVIRA ZULOAGA
1953	ARMANDO REVERON
1954	CESAR RENGIFO

1955	JORGE GORI
1956	ARMANDO LIRA
1957	ARMANDO BARRIOS
1958	ALEJANDRO OTERO
1959	LUIS GUEVARA MORENO
1960	JESUS SOTO
1961	ANGEL HURTADO
1962	HUMBERTO JAIMES SANCHEZ
1963	JACOBO BORGES
1964	VIRGILIO TROMPIZ
1965	FRANCISCO HUNG
1966	FELICIANO CARVALLO
1967	REGULO PEREZ
1968	MARCEL FLORIS
1969	ALIRIO RODRIGUEZ

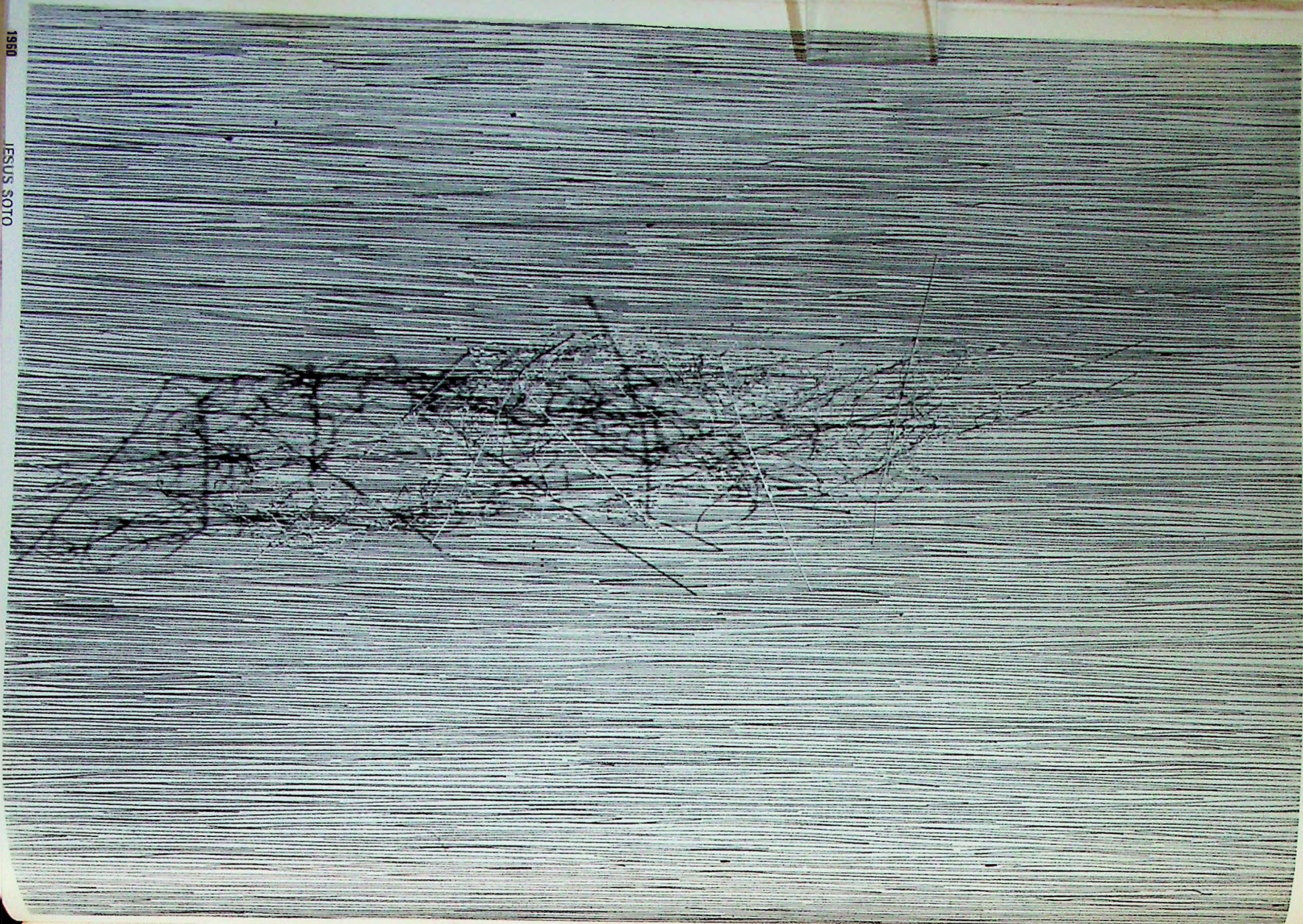


LUIS GUEVARA MORENO

1959

1960

JESUS SOTO

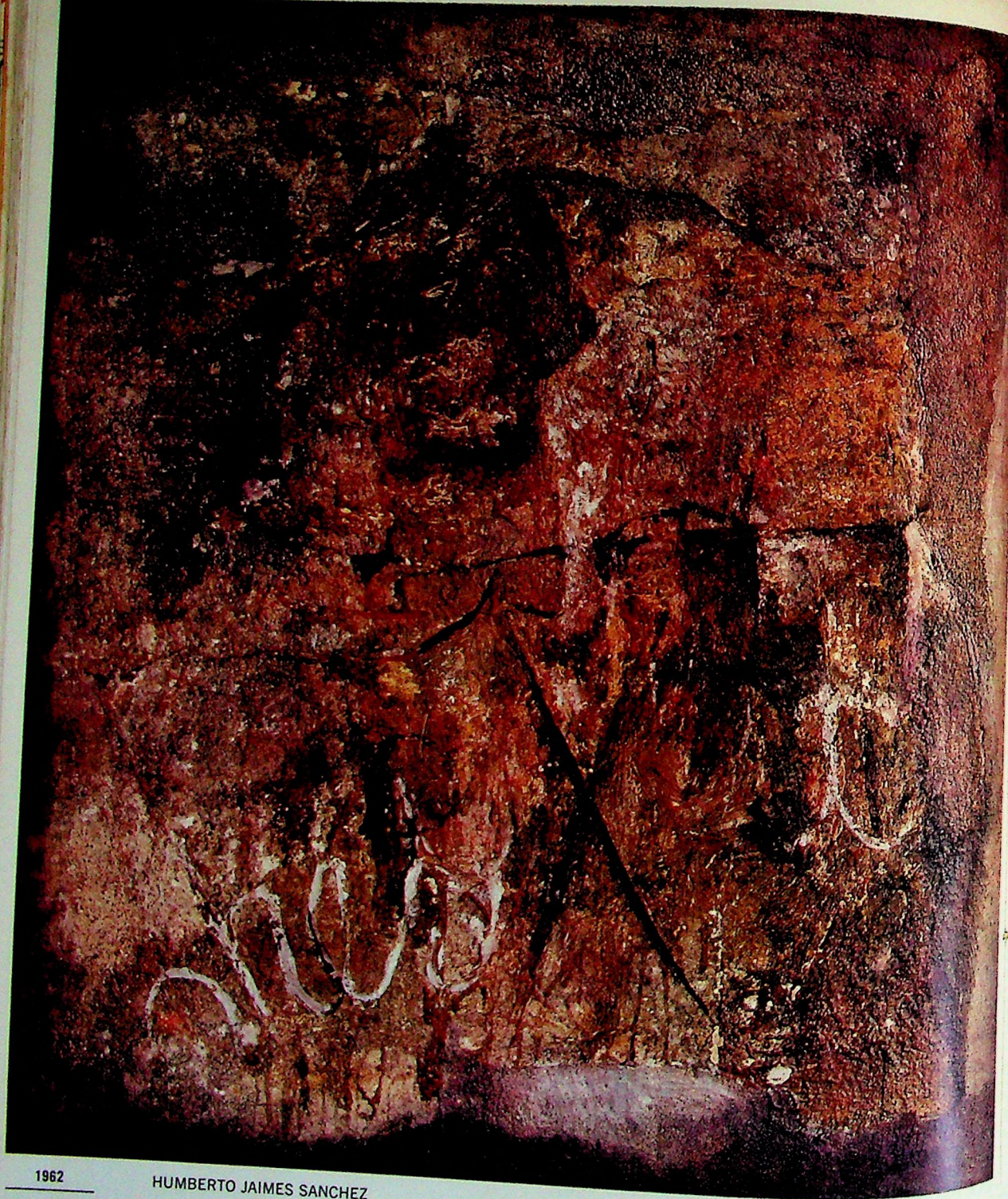


1961



1961

ANGEL HURTADO



1962

HUMBERTO JAIMES SANCHEZ



JACOBO BORGES

1963



1964

Virgilio Trompiz
VIRGILIO TROMPIZ



FRANCISCO HUNG

1965



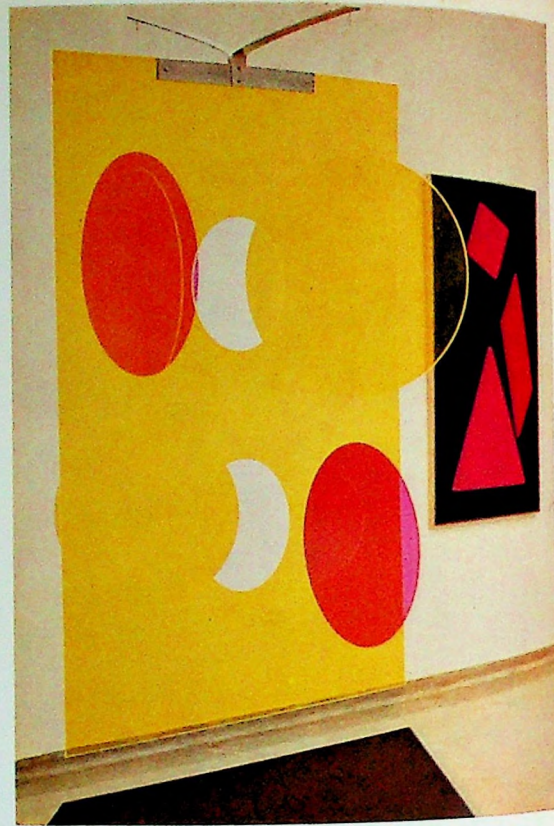
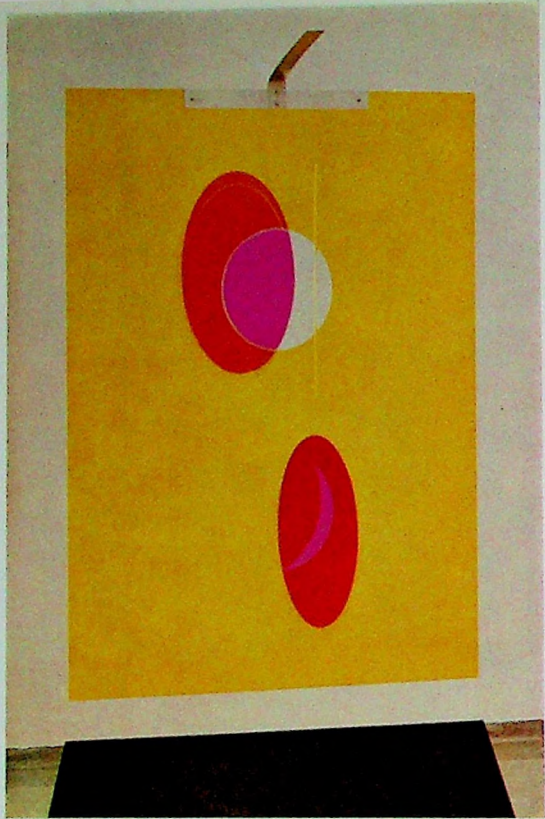
1966

FELICIANO CARVALLO



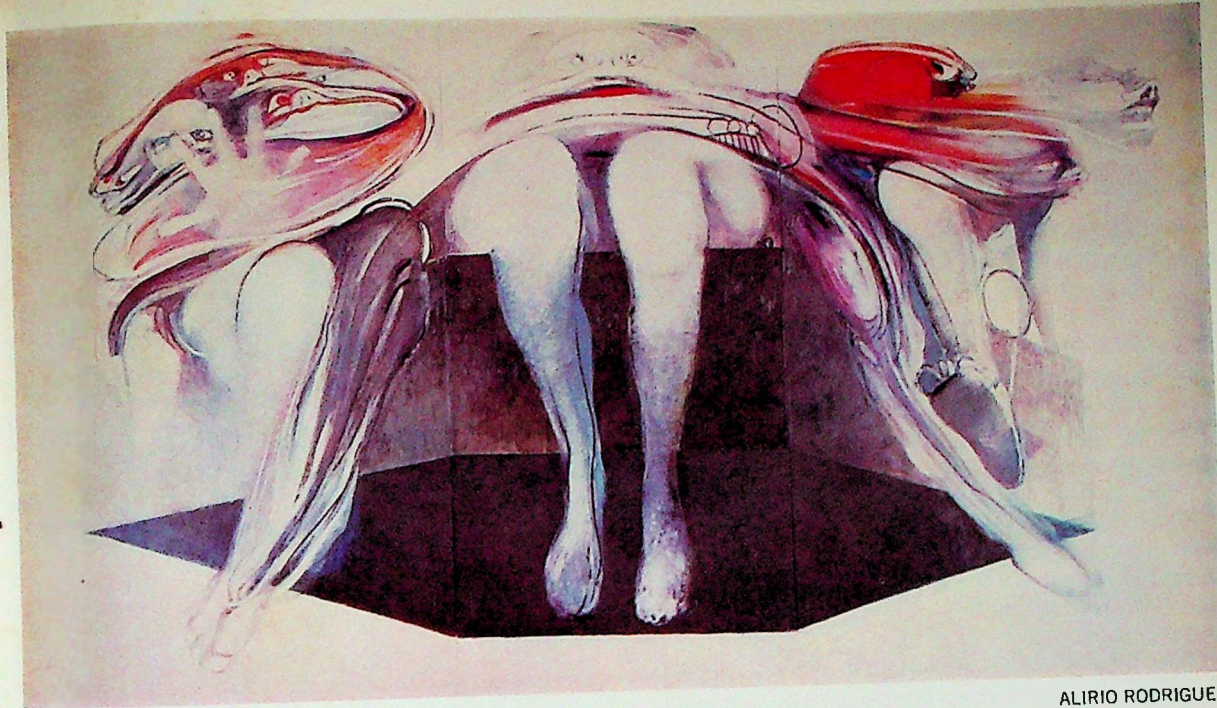
REGULO PEREZ

1967



1968

MARCEL FLORIS



ALIRIO RODRIGUEZ

1969



ALFREDO ARMAS ALFONZO

ANGEL CELESTINO BELLO, maestro y poeta

EL OLIVO —DEL CAPPARIS ¿el indica, el odoratissima?—, árbol más que arbusto, de hojas glabras por un lado, escamoso el otro; del que dicen que labraron los maderos de la cruz donde lo clavaron al Señor Jesucristo, acaso por eso, porque emparenta su pasión y su muerte con estas otras, todavía perseguidas por la vanidad o lo contrario, por la pobreza o lo que le es antónimo, por la ostentación o su antítesis, la lápida y el mausoleo, la sepultura y la tierra, que es lo que es, nadie todavía se acostumbra, y así es, hasta que el olvido siega el recuerdo y se recomienza la duda y la desesperación, como el hacha al olivo también hasta que retoña. Palo y ramaje y florescencia apuntalan la infancia, el velorio de mayo, la ineludible asociación con el final de Dios. Se arrancaba la hoja tierna, que nace cerrada, y se la ponía en la mano de aquella que en esos días en que estalla en color la acacia es el renuevo de la primavera y el amor; no era así, ella era quien la tomaba y la daba a uno y si se lograba abrirla sin lastimarla, era que el amor se nos facilitaba. Mayo y los primeros inviernos y el sinfín que canta y canta y la ciruela que maduraba y la brusca que venía de sus cienmil semillas, y el cantador de décimas que escandalizaba ante la cruz de faralaos de papel como si fuera una piñata, y un tiempo puesto hacia Conopocón o La Escondida, de donde venía el rayo y la tempestad, de allá del cielo de Unare, el olivo que se daba en la tierra seca y resistía verano y quema y tala, ah Clarines, que entonces todo cabía en el olor del guamacho o en el nido abandonado del quiache, el rastrojo de Luis María donde nunca faltaban batatas, el carnestolendal que volvía a vivir con las lloviznas, Rosa Postal, la sierra Parima y la sierra Unturán, por el norte el mar de las antillas o de los caribes, por el este el océano Atlántico, por el oeste Colombia y por el sur Brazil y las Guayanas, a Bobes que lo alancean, a Piar que lo fusilan, el de El Juncal y el de San Félix, no fue verdad que por obra de Bolívar entonces ¿quién, maestro?, le vendan los ojos y él no se deja y lo ponen contra la pared de la iglesia y le disparan sobre el pecho, él se abrió el dolmán y gritó, al corazón decía, y un capuchino le enseñaba a bien morir, y Eulalia la de Tacarigua que se envolvía en la bandera tricolor y una bala la arrasaba, ¿qué es lábaro, maestro, eso que trajo Miranda?, 7 x 7 y 9 x 8 y el conjuntivo del verbo amor y las cincuenta bocas del Lago de Valencia, Chuarán que le pisa los talones al

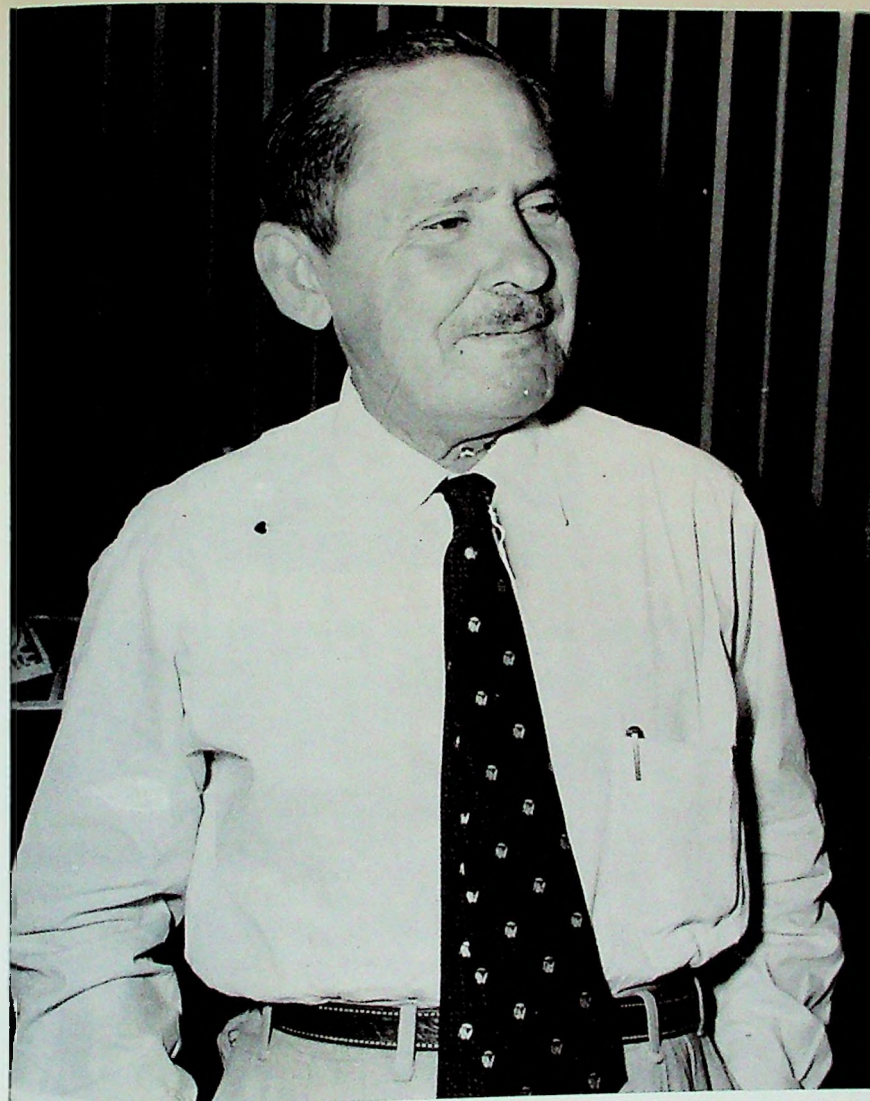
Libertador, ¿fue el 17?, la primera República, Peñalver que nació allí en Píritu y todo lo apostó a la causa patriota, esta tierra que da tanto zumo y tanto fruto como la pitahaya provee toda una constelación de héroes y de figuras del pensamiento como muy pocas otras, esto quiere decir soldados, poetas y maestros, a mí me borran de esa lista, se excusaba el maestro que firmaba con todas sus letras Angel C. Bello en la boleta escolar sobresaliente.

Barcelona, el olivo con chaflanes de *collins*, el rectángulo de un panteón embarcado, Olegario Silva, 26 abril 1940, Juan Bautista Silva Linares, una crucecita que indica que murió el 10/1/1901, así mismo. Pero la tumba. Es aquí, lo confirma el enterrador. La AVP debería poner una placa. 16 de diciembre de 1902. 11 de noviembre de 1963. El se casó con una Silva y aquí lo enterraron, cómo no, si yo vine al entierro. Una ciudad bien puede ser la tumba. Un pedazo de tierra bien puede ser un cementerio. Barcelona si la faltriguera sona, igual bajo el lucerío del sol de América que en la Cataluña de los orígenes, Barcelona de Venezuela reclamaría Pablo Vila, el biógrafo de Juan Orpí, que aquí le siguió los pasos, por entre el espinar de Cerro Santo, tratando de identificar alguna huella de alfarería española de hace tres siglos, cuál la Santa Eulalia, cuál el asiento del pueblo de cumanagotos. Barcelona y agosto de 1943, un domingo, la Pensión "Los Andes" y un patio colonial, enladrillado, palmas en latas, mesitas con sillas y el sol que se cuele como aceite caliente y un zorro guache con ojos de azogue atado a un aguacate. Angel Celestino Bello que recita aquellos versos del cubano Juan Clemente Zenea:

*¡Señor! ¡Señor! Señor, el pájaro perdido
puede ballar en los bosques el sustento,
en cualquier árbol fabricar su nido
y a cualquier hora atravesar el viento.*

*Y el hombre, el dueño que a la tierra entras
armado para entrar en la contienda
no sabe al despertar todos los días
en qué desierto plantará su tienda.*

¡La Biblia! y se le desparramaba la cerveza, éste es un poeta y se ponía serio y el pelo del bigote, un poco de pelo bajo la nariz lo llevaba a uno a pensar en Adolfo



MARIPOSA

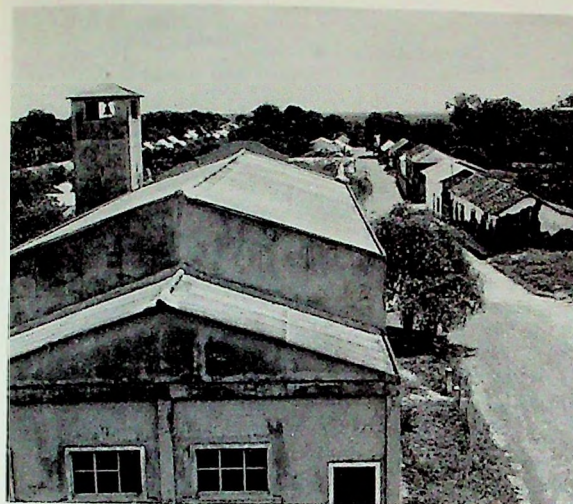
*Sobre una rosa posó
una linda mariposa;
con entusiasmo libó
su miel fina y olorosa.*

*La flor por ser tan modesta
mostró su vivo candor;
y la mariposa inquieta
la libaba con ardor.*

*Con intención de volar
afanosa veía el cielo:
gustó la dicha de amar
y turbada cayó al suelo*

*Cantos de felicidad;
endechas del corazón,
amor, que todo es verdad
quita el juicio y la razón.*

El poeta en 1958



ESTA ES LA TIERRA JUAN

*"Esta es la tierra que bendijo el Cielo";
óyelo bien, sufrido campesino,
sepulta en ella tu mejor anhelo
y no tomes jamás otro camino.*

*Esta es la tierra, Juan. Descubre el velo
que hace tiempo ensombrece tu destino;
arrodillate, Juan, sobre este suelo
y el pan tendrás como tendrás el vino.*

*Ama esa tierra, Juan. Ella te espera
con el seno fecundo donde impera
el secreto sublime del Arcano.
Cuida esa tierra, Juan, que sin maraña
la esperanza que siembras en su entraña
de cara a Dios florecerá en el grano.*



EL MAYAR

*Faltaba la mujer. Pero al instante
la sombra de una bella penitente
atravesó la cámara sombría.*

*simbolo de amor y de poesía
resplandeció el milagro de tu gracia
silenciando de Cristo la agonía. . .*

*Erizado de agudas bayonetas
cuaja el mayar su singular tesoro,
se abren en derredor profundas grietas
y las plantas se abincan con decoro.*

*Los turpiales, románticos poetas,
el ballazgo celebran, y luego un loro
se aleja con miras alcabuetas,
al gajo, viendo que se pinta de oro.*

*Es por diciembre. El gajo ya maduro
levanta al cielo con triunfal apuro,
toda la savia que infiltróle octubre,*

*y finge, con gallarda felonía
que fuera a reventarse de alegría
bincbado de placer, como una ubre.*

Hitler o en un payaso de circo, una u otra cosa, y el hombre, el dueño que a la tierra envías, cuenta que nunca supo bajo qué cielo amanecería, qué grande Zenea, ah Alfredo Julio, hubiera querido gritarlo ante testigos. alumno mío, caray, el grande Alfredo Julio y el guache no nos quitaba los ojos de encima y los tenía como de cristal, como unas metras, así recorrió media Venezuela, con el corazón como la caja de un cuatro, si lo tocaban cantaba, si no lo tocaban cantaba también, Calabozo, La Guaira, las noches claras de Maiquetía, un olor de petróleo que viene del mar, los barcos trasatlánticos, un olor de manzana, de colonia y de vómitos, hacían buuu, y el ancla levantaba un cerro de agua y de espuma y de luna, la placita del Tamarindo, las Glorias de Vargas, el Guárico, un solo ható, la garza chusmita que se posa en la tarde como en una postal del 900, como esas que venían del Japón, óleo el cielo azuliiito, el vuelo detenido con un toque de pincel, zas, el mastro, el llano, la bosta y un eructo de paja alparal como si se hubiera producido la entrada del invierno, Clarines, Sabana de Uchire, una Arveláiz en una ventana tejiendo un cojín con estambre, como una santa en un nicho, el olor del chaparro y de la lluvia entre la tela y la primavera que le florecaba rosaledas en la cara y en la aguja, re-cu-er-do con hojas verde tierno y sarmientos de la vid, crisantemos rosado y rojo, amarillo de oro y rama seca, un Santamaría en la brisa, un talle de brisa, de nomeolvides y de isoras, Glisheria o Maura que apacentaban las esperanzas como paraulatas el monte, Zenea se merece una estatua y se la vamos a hacer en El Juncal, entre el eneal, bajo ese cielo abierto, allí Piar cortó con su espada un gajo de estrellas, sustituimos a Piar con el poeta, todo esto clamaba aquel hombre y el zorro guache parecía hervir entre el sol, Clarines y 1931. El Etesio, un ocasional hecho a máquina, apenas tres copias, con su correo sentimental, sus charadas, sus acrósticos, sus ¿quién será?, sus versos y chismecitos, ahí te haces periodista, Alfredo Julio, ahí te haces poeta, ¿te acuerdas?, ah la mesa de Virginia Díaz, por más que uno quiera no olvida a Clarines, uno prueba no recordar y no lo consigue, estas cosas pequeñas no se borran. Ya yo decía que este muchacho tenía talento, y la clase que se jubilaba porque el maestro no llegaba, Zenea, Lazo Martí, Sergio Medina, Andrés Mata, Gutiérrez Coel, el mahomal tremulante, el aula quieta, telegrafista en Apartadero, Cojedes el del más nunca,

San Carlos en el fin del mundo, llegó, amarró el bongo en la aldaba de la oficina y entró y saludó y por la misma dio la vuelta y adiós paloma turca, a secretarías de jefaturas civiles y de juzgados, la ley y la caramera, cuando los inventaron ni uno ni el otro fueron primero, por algo el cacho tiene esa vuelta, pero el símbolo es el machete, qué espada de federales ni pajaritas casadas por lo civil, un machete de cuatro filos que por donde lo cojan corta, Caco con una cucaña tricolor de sombrero, sentado a la diestra de Dios Padre sobre la Constitución, Zaraza, no el que baja a Bobes del caballo con el hierro entre las vísceras, en Zaraza donde hubiera querido morir para seguir viviendo entre su pueblo, en Zaraza, que era también el nombre de un periódico, escribió sus primeros versos y la revista Multicolor de Caracas los difundiría más allá de las fronteras, *Mari-rosa* el título y así terminaban, agárreme el vaso y oiga, *amor que todo es verdad / quita el juicio y la razón*. Después Alma Latina de Puerto Rico le recogió y aventó como la ceiba su simiente aquel *Esta es la tierra Juan* y ya el nombre del poeta estaba ganado para una posteridad cierta y dada, lo escribiría en El Universal Armando Lovera hijo, y poeta se quedaría por los siglos de los siglos. Entonces había periódicos en Barcelona (El Correo de Oriente, El Esfuerzo, El Progreso, La Información, El Ensayo, Luz y Sombra) y en esas columnas, compuestas a mano con una artesanía de costurera. Bello deja sus endechas y sus romances. Lo que no le da la escuela se lo trueca en corriente de inspiración su facilidad de versificación, y de pelo andaría en la comitiva de Miguel Antonio Mejía el Obispo, cuando recaló en Caicara de Maturín, el 13 de abril de 1930, a la casa de la familia Rivas, el Padre Manuel Estanga Ledezma de acólito sino del prelado de aquel apostólico liri-da, lo presenta Alfaro Zamora el educador y el recital conmueve hasta a las lágrimas y unas finas y blancas manos de mujer tronchan una hoja de palma a guisa de laureles y de mirtos y viene y se la prende en la solapa, noche, triunfo y homenaje para ya no olvidarlo. tenía entonces 28 años y no había mirada femenina que no le emocionara.

En Cumaná, que él se empeña en nombrar sultana del Manzanares, escribe en el periódico jocoserio *Monote*. del Chelo Mejías junto con Domingo Antón. Héctor Galán, el laureado José Miguel Gómez, Héctor Augusto Espín. Rondón. Sevilla. D. J. González. Astudillo

Alfonzo el jefe de la imprenta, Fortunato Serra y Ramón Suárez, siempre de blanco. Con ellos va cierta noche a Manicuare, desafiando los brisotes del golfo, a visitar a Salmerón Acosta, que ya no puede hacer uso de sus manos y es la novia quien transcribe sus textos, y es el regreso bajo la luna con la amargura de aquel recuerdo, hasta la ventana de Leonor Mendoza, que entonces inspira la musa dionisiaca, ah Cumaná de Pan de Azúcar que miente olimpos y parnasos, ah salitrales de Caigüire que hay quien mire de oros y rosicleres, ah vendimias de charas opulentas.

Después, Barcelona, donde no ocurre nada, vas y vienes, te sientas en un banco de la Plaza Boyacá y no te enteras de nada trascendente, que fulana dio a luz, que zutano se fue a vivir a Caracas, que perencejito consiguió al fin un trabajito en el gobierno, que alguien se murió y hay que ir al entierro, las enteritis de mayo; pascua, semana santa y carnaval, que tumbaron una casa para erigir en su lugar un local comercial, a veces nos llega un olor de flores o un rumor de avispas o el cuerpo se afiebra y uno se deja llevar de la brisa que juega con las faldas de las adolescentes, entonces es la primavera, a veces uno se entera de un accidente de vehículos donde resultó estropeado un amigo o un conocido; la obligación de la oficina, en este remanso, como la vela que se echa al agua para que indique el paradero de un ahogado, así tal cual, en este recodo de río la vela se me apaga, la oficina de prensa del ejecutivo, que si archivero del estado, pasa un gobierno y viene otro, la jubilacioncita, la cervecita en la esquina;

*Saltaba la mujer, pero al instante
la sombra de una bella penitente
atravesó la cámara sombría*

*y símbolo de amor y de poesía
resplandeció el milagro de tu gracia
silenciando de Cristo la agonía...*

versos viejos, pero que tienen su intención, poquítica si tú quieres, y en este punto teorizó sobre la afinidad electiva según Goethe y el polo positivo y el negativo y acabó contrariado y confundido e insistió en una cotidianeidad un tanto fatalista, tal cosa de destino, algo así, vuelta a la endecha del corazón, una alusión a la muerte de Tomás Alfaro poeta grande chiquito de cuerpo

todo pegado como las tareas de los primeros días de escuela aaaaaaaa eeeeeee iiiiii oooooooo uuuuuuuuuu el hermano Nectario María y J. A. Cova tan de moda todo esto le duele a uno, José Ramón Camejo que se queda en un crepúsculo de Unare y lo acuestan a la sombra de un guamacho y ni nombre le dejan, Narciso Fragachán, Matías Núñez, en la Normal tenían un retrato de Núñez por José Ramón Camejo, uno va de tonto y se muere y vuelve la primavera, la miel de arica se acaramela en la colmena y ya ni el rumor trasciende el hueco de la sepultura, en los huesos de los cementerios residen los royones ¿tú te acuerdas? y apenas si te ponen flores en un primero de noviembre, envejeces oyendo la retreta los jueves y los domingos y de ahí a tu casa, a la misma horqueta de palo como el mochuelo a su olivo, o a tu entierro con la mejor ropa, ah la vida, ¿nunca te ha tocado vestir a un cadáver? y hay gente que come de esto.

Ay Alfredo Julio, si la madre natura nos hubiera dado alas, se quejaba adolorido, y la cerveza que se derramaba, le rebosaba el vaso, se le botó, y uno no se arrepiente ahora de no haberle dicho que no era verdad, que uno nace con alas o se las fabrica de papel y de varillas como las de los papagayos y prueba y ensaya y vuela, no se las frustra la certidumbre de una sola vida o una sola felicidad, no deja que los infortunios de que uno no está exento se las detenga o contenga, porque entonces el hombre es ineluctable y ya no ha de esperar que amanezca, el alumno se lo calló y no se duele de la omisión, lo contrario, está conforme con ello y lo asienta.

El lunes 11 de noviembre de 1963, siendo las 10 de la mañana, a un mes de sus 62 años y a cincuenta de maestro y de poeta, medio mundo el suyo de El Chaparro creía él, a esa hora se muere Angel Celestino Bello. En urna grande y silenciosa se lo llevan, el 11, y quienes lo cargan y quienes lo ven pasar no poseen conciencia de que están asistiendo al fin de la rosa, a la que creyeron inmortal, de que ese 11 de noviembre estaban dando sepultura al corazón del pueblo, nos estaban condenando al olvido a muchos de nosotros, a cincuenta años de recuerdos, eso era lo que pasaba el día que enterraron al poeta Bello.



LEUFERT CRUZ-DIEZ NEDO PUIG CORVE

EL FAROL

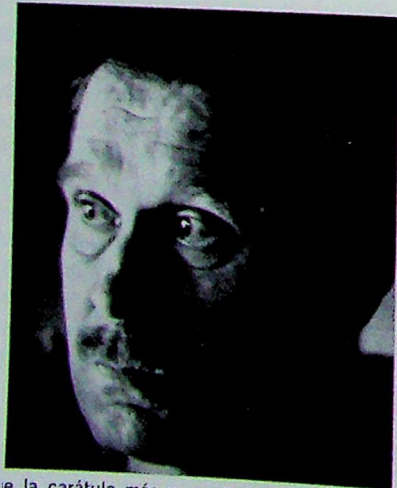
Este trabajo es la recopilación directa, grabada, de una informal mesa redonda sobre el papel que ha jugado la revista El Farol, en sus treinta años de vida, en el desarrollo de las Artes Gráficas en Venezuela. Participaron en ella cuatro hombres que, en un momento u otro de esos treinta años, tuvieron en sus manos la responsabilidad de diagramarla, de darle una imagen visual apropiada: Enrique Puig-Corvé, pionero de los primeros tiempos, y que, desde entonces siempre ha estado en contacto permanente con la revista, hoy Consejero de Relaciones Públicas de la Empresa, quien sirvió de moderador. Y tres artistas conocidos, que a su tiempo y a su manera, a través de las páginas de la revista han contribuido —y están contribuyendo— a darle a las Artes Gráficas en Venezuela su verdadera dimensión artística y profesional: Carlos Cruz Diez, cuya estadía ocasional en Caracas hizo posible la reunión; Gerd Leufert, encargado de crear la portada del número aniversario, y Nedo Ferrario, actual diseñador de la revista.

Es un recorrido interesante y aleccionador por un camino de treinta años de vivencias en el eterno problema de querer fundir lo estéticamente bello con lo funcionalmente práctico.

Y LA IMPRENTA



EPC ¿Qué idea desarrollaste para la portada del aniversario?



GL Yo pensé que la carátula más que reflejar el punto final de una época debía mejor marcar el comienzo de una nueva.



CCD Había que educar al público.



N Estoy de acuerdo con la idea. Y no solamente con la idea sino con la elección de Leufert para realizarla porque no hay que olvidar que es él quien ha aportado más a la revista como diseñador gráfico.



CCD En realidad cuando Gerd entró, El Farol empezó a ser El Farol. Más aún, con la salida de aquellos números formidables empezó el profesionalismo gráfico en Venezuela.



GL En el fondo, estoy de acuerdo. Antes había solamente diagramador. Y yo hago una gran diferencia entre diagramador y diseñador. Si tú recortas un bello grabado y con cierto gusto lo combinas con la tipografía, haces una decoración, eres simplemente un diagramador. Lo mismo hace, en cierta forma, cualquier ama de casa hoy en día al escoger colores, para sus vestidos o las paredes de su casa. Pero si con la tipografía, con el tipo escogido, el dibujo, el logotipo, creas un cierto clima que corresponde al tema, es otra cosa. En los primeros tiempos la cosa era muy fregada: no había imprenta bien equipada ni directores de revistas ni hombres de Relaciones Públicas que entendieran la problemática.



GL Cuando tú empezaste no tenías el recurso de una imprenta bien equipada. Podía decirse que sólo había diseñador. Yo creo que nosotros, Puig-Corvé, Armas Alfonso y yo comenzamos a establecer un clima y una libertad propicia para la creación. Nedo encontró un ambiente más favorable, el cliente preparado y una industria gráfica técnicamente avanzada.



N Ahora vas a decir que tuve la tarea más fácil.



GL En cierta forma sí... no lo puedes negar. No puedes comparar tu situación como director artístico con la situación de Carlos o mía.



CCD La situación mía fue difícil porque no existía la conciencia de diseñador gráfico... Existían los dos casos: el pintor aficionado o el grabador que simplemente sabía componer cosas sobre un espacio dado. Y el dueño que diagramaba su propia revista. Recuerdo que trabajé por primera vez como diagramador en Elite y eso fue una lucha tremenda. Tenía conceptos rudimentarios de diagramación. Yo era pintor o mejor, alumno de la Escuela de Artes Plásticas antes que otra cosa. Cuando quería realizar una idea que no fuera la rutina tenía que enfrentar problemas enormes. Había que luchar con el prensista, el tipógrafo, el cajista o el impositor que consideraban que lo importante eran los conocimientos técnicos que ellos tenían. Ellos sabían de puntos tipográficos, de los espacios, de las picas, todos los secretos del oficio de imprenta y uno era un advenedizo que no sabía nada de nada y quería simplemente jugar con todo aquello. La conciencia profesional entra verdaderamente con Leufert. Antes lo que existía era el dibujante.



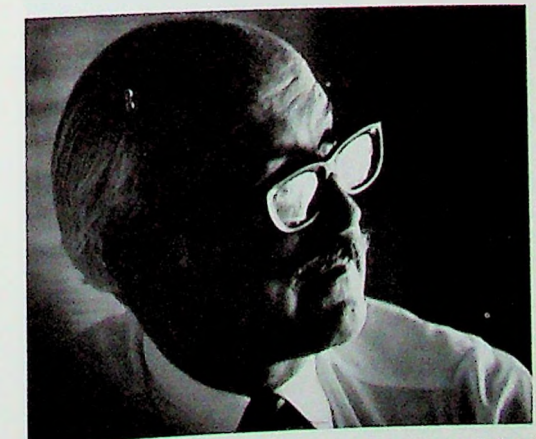
N Ese aspecto es muy importante. El respeto a la profesión del dibujante... Creo que El Farol ha sido un factor importante para que se viera al dibujante bajo otra luz, como un profesional serio que debía y debe tomarse muy en cuenta.



EPC En este asunto hay que reconocer que cuando empezó El Farol ninguno de los tres factores mencionados existía: no había artes gráficas, ni diseñador ni diagramador. Con Larry June que vino a Venezuela en 1942 se inició una nueva etapa: el análisis profesional de las posibilidades de hacer una revista que reuniera esos factores. Lo que encontró fue lamentable: las imprentas no tenían nada en absoluto. La única imprenta que le llamó la atención fue la del viejo Santana. Ni siquiera la Litografía del Comercio. El único que tenía distintas fuentes y tenía cierto concepto de lo que podía ser arte gráfico era Santana.



CCD No había siquiera familias de tipos.



EPC Y ahora viene al caso una pregunta a ustedes los diseñadores de artes gráficas. Una buena revista, a mi modo de ver, además de estar técnicamente diseñada debe ser práctica para leer. Yo no concito, en una revista, el extremo en el cual el creador, el diseñador, se va demasiado hacia el arte cinético... una revista es básicamente para leer.



hoj una revista literaria la haría en la forma de CAL... eso no, ya ese momento pasó pero sí quiero decir que el artista gráfico puede tomarse la libertad de hacer algo que parezca un poco loco, un poco fuera de lo común y corriente. Un riesgo.

GL Es cuestión de comunicación... No se trata de que el diseñador pueda demostrar su buen gusto... lo que tiene que hacer es reflejar y hacer visible, legible, el mensaje del autor. Es el servidor de una cosa... Si tú quieres demostrar tu habilidad de creador independiente (a Carlos Cruz Diez) como lo haces ahorita, inventas tu cabina de color, tú lo entiendes y tienes compromiso solamente contigo mismo. En el momento en que te metes con un diseño debes respetar cierto tema, debes hacer todo lo posible por comunicar ese tema y hacer que los lectores lo entiendan. Toda publicación tiene su problemática. Una revista presenta mil problemas distintos... No se trata de un libro donde se decide de una vez su estructura. La revista debe ser dinámica, variada y convencer al lector de que goce hasta la última palabra.



N Estoy perfectamente de acuerdo con que el diagramador está al servicio del autor, de la revista y así se lo enseño a mis alumnos de la Escuela de Artes Plásticas pero...



EPC Al servicio del lector más que nada.



N Bien... al servicio del lector... Y en ese sentido a El Farol no se le podrán hacer muchas críticas. A veces habrá aparecido un titular en vertical en lugar de horizontal pero siempre hemos mantenido una línea moderada. Sin embargo, yo creo, que en cierto momento el diagramador debe ser un poco revolucionario e intrigar un poco el ambiente establecido. Como ejemplo podríamos citar lo que hubo antes y después de CAL. En cierto momento se dijo que CAL era una revista para ver y no para leer aun cuando cumplía las dos tareas. Hoy muchas revistas no imitan pero sí vienen siguiendo el criticado paso que les marcó CAL... Eso no quiere decir que si yo tuviera que hacer



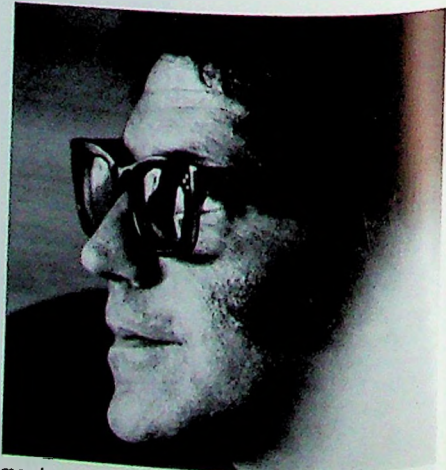
EPC Pero que se pueda leer...



N Que se pueda leer o no... el diseñador espera por parte del público cierta generosa colaboración. Y así es en la labor de todo creador, de todo iniciador.



GL Por suerte casi no hay tradición en nuestro campo y en consecuencia existe bastante libertad creativa que incluye el peligro de que el artista gráfico termine diseñando cada esquina de la página como un loco... con el resultado de ser muy interesante pero al mismo tiempo tremendamente aburrido... ¿Por que no dejar un rincón en las páginas que, precisamente, no llame la atención, que no se señale? Posiblemente hablo contra mi profesión pero hay que medir bien este peligro por ser la gran responsabilidad del diseñador. El buen diseño nunca se impone.



CCD El problema, la grave desviación que se sufre en diseño es el esteticismo y no la funcionalidad.



GL Llegar a la comunicación con la gente y no demostrar su habilidad.



CCD Ahí está precisamente, la diferencia entre un diseñador y un dibujante. El dibujo es un problema plástico, esteticista mientras que el diseño es un problema de función. Es decir, si una cosa es bella es porque la función lo hace bello, o puede ser feo, eso no importa, lo interesante es que sea eficaz. Fíjate en el módulo lunar, por ejemplo. Más adelante dirán que es bello pero eso no tiene ningún problema estético sino simplemente un problema de función. Un libro, una revista, una taza, un cuchillo... tienen que ser así. Y yo creo que eso priva actualmente.



N Ese aburrimiento que menciona Leufert es algo que pasa un poco con todas las cosas... Es decir, todo estilo lógicamente cansa... todo depende del diseñador, de que tenga suficiente capacidad estética para modificarse, modificando las páginas de la revista que va diagramando. Yo creo que El Farol es un poco ejemplo de esa forma de pensar... se pueden hojear las páginas de veinte años a esta parte y ver cuántas son las páginas que se repiten... y yo creo que la crítica sería favorable.



GL Considero que el trabajo del diseñador comprende tres partes: En primer lugar, invención. Punto clave que implica ir contra la tradición. Segundo, lo artístico o creativo, es decir: no copiar, ir siempre adelante. La tercera parte se refiere a lo racional o funcional tal como tú, Carlos, lo llamas y que toca al juicio humano de cada quien: cómo ubicar la cosa. Estos tres puntos tienen validez también para el trabajo que desarrolla una redacción, es más: redacción, diseñador y empresa tipográfica tienen que formar un conjunto inseparable, que cuando no funciona a cabalidad, malogra la revista. Creo que El Farol influen-

ció en cierta manera otras publicaciones en el país. Luego, todo el mundo empezó con diagramaciones, carátulas, color y recursos técnicos. Recuerdo que el primer número que hicimos por equipo tuvo una resonancia sorprendente; llegaron cartas de todo el país, de las universidades, del exterior.



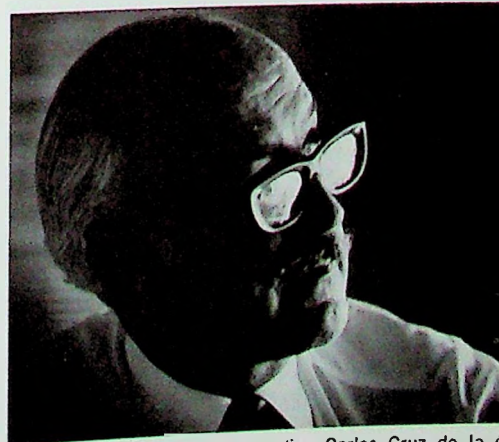
EPC Mencionaste hace poco, Gerd, algo sobre el abuso de diseño que se comete en Venezuela y en otras partes del mundo... Estoy de acuerdo... de repente te hastía el diseño, te hastía notar que en cada página ha estado el hombre pensando



continuamente para utilizar algún recurso. El buen diseñador es el que logra hacer una revista que el lector lee completa sin saber por qué. Es por el texto, por la calidad del papel, el color de la tinta, la buena fotografía... todos los elementos sin que ninguno destaque.



N El Farol es una revista que ha sido declarada en cierto momento la mejor revista de empresa de la Standard Oil... una revista de la cual pedía Graphis 40 ejemplares para el intercambio internacional.



EPC Vamos a ver qué nos dice Carlos Cruz de la época iniciadora.



CCD Yo entré en El Farol en el 44 ó 43, algo así. Entré como dibujante, no diseñador. Ese concepto no existía. Dibujaba algunos títulos o ilustraba un cuento, un título o una viñeta. Las páginas estaban diagramadas en la imprenta. Ni siquiera sabía el material que llevaba la revista. Luego eso tomó otro carácter, se hacía un diseño sí, pero con criterio dibujístico. No era creativo sino pictórico, decorativo. En esa época aprendí mucho con Larry June quien fue, en realidad, el primer profesional gráfico que llegó a Venezuela. Era tipógrafo y me enseñó tipografía. Para la tipografía el dibujante es un elemento de segunda importancia. Y eso es lo que yo veo, actualmente todavía hay publicaciones que son hechas por artistas y no por profesionales... Es preciso entonces inculcar esa conciencia de todo lo que ustedes han demostrado en relación con la tipografía, la lectura y el funcionalismo de las cosas. En mi época no había recursos de ninguna clase, yo era solamente un pintor que diseñaba una revista. Y no era por cuestión de dinero porque con un buen concepto, con cualquier papel, cualquier inconveniente se puede salvar excepto la calidad profesional de la imprenta, o el equipo perfecto entre impresor y diseñador...



N Permíteme una cosa, eso de los recursos económicos ya llega a ser un lugar común. Eso de ir en alpargatas o mula cuando se puede ir en carro o con zapatos, no le veo la gracia. Estamos en 1969, cuando hay un concepto bastante elevado de la cosa gráfica en todo el mundo. Acabo de ver un ejemplar de la revista institucional belga correspondiente a El Farol, un estupendo ejemplar a todo color... y sin embargo estamos rememorando todavía los primeros tiempos de El Farol. Hemos demostrado que podemos hacer una revista con y sin medios. Entonces, si tenemos medios, ¿por qué no usarlos?



GL Nedo, en el fondo, no creo que el diseñador se frene por escasez de recursos económicos. Lo que frena es la falta de imaginación.



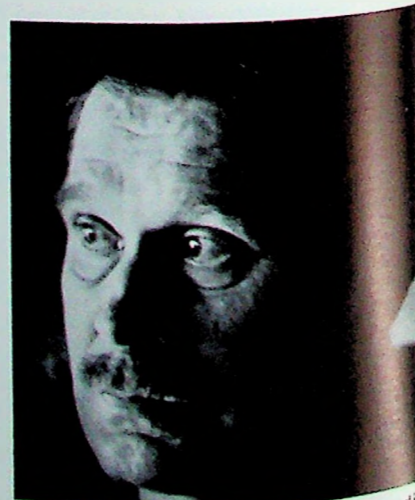
CCD Es un problema que escapa al diseñador... solamente hay que saber cuánto hay para gastar. Con esa cifra te basas para tu plan de trabajo.



GL Pero el problema básico es otro. No es solamente diseñar bien sino expresar el tema, encajar bien la cosa dentro del diseño. ¿Quién dice algo a quién? ¿En qué forma? Los excesivos recursos económicos de vez en cuando pueden llevarnos hacia el aspecto de nuevo rico. Cuando Carlos comenzó solamente hacia los dibujos. Mi primer intento con El Farol fue continuación de eso. Nunca tenía todo el número y no sabía cuándo terminaba un artículo y cómo empezaba el otro.



CCD Por eso es que hablábamos de equipo. Se tiene que armar el equipo: el director, el jefe de redacción, el diseñador... es todo un equipo...



GL Y esto, yo insisto, fue la gran tarea de El Farol que dio esa oportunidad por primera vez en el país. Se cambió radicalmente todo, se concibió todo de antemano. Técnicamente se contó con el presupuesto, las posibilidades de la imprenta, no se pidieron cosas irrealizables.



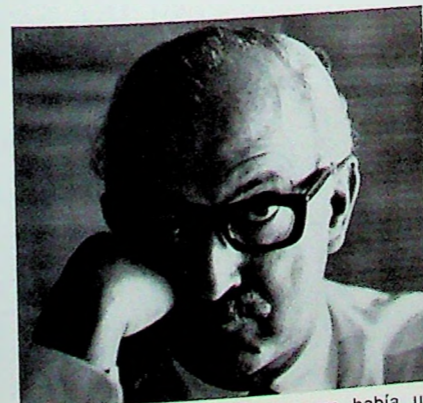
N Pero en el contenido El Farol se ha movido últimamente en el plan de no saber si tenía que llegar a ser una revista técnica o literaria... por eso chocaban los artículos técnicos con los artículos literarios. Falta la orientación.



EPC No estoy de acuerdo con eso, Nedo. En este punto habría que hacer un poco de historia. Cuando Leufert, El Farol estaba dirigido por Alfredo Armas Alfonzo. Estaba dedicado en gran porcentaje a la cosa colonial e histórica. Era una etapa lógica porque no había otra revista que se ocupara de esas cosas. Estábamos cumpliendo una función divulgativa de la imaginaria, el folklore, la conservación, la arquitectura colonial. Terminó esa etapa y vino Martín de Ugalde como director. Otras revistas llenaron la función que llenaba El Farol. Y entonces Martín trató de proyectar el texto desde el presente hacia el futuro. Esa es la orientación. Y estoy de acuerdo con ella.



N Cuando en esta última etapa se incluyeron artículos más técnicos que requieren de mucho espacio, de color, o sea, medios más costosos, me parece que la revista no estaba preparada para ese cambio... me refiero a la parte gráfica no al contenido del artículo.



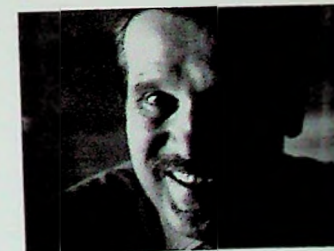
EPC Quizás el cambio fue demasiado fuerte pero había un concepto editorial claro.



GL Hay algo además que vale la pena mencionar. El Farol incorporó muchos artistas en calidad de colaboradores. Todo el que tenía algo que decir tenía su oportunidad... La revista introdujo la modalidad de pagarle al artista derechos de reproducción, cuando se reproducía su cuadro perteneciente a una colección privada; y esa reproducción no se modificaba, sin entenderse con el autor. Era el comienzo del respeto al creador como tal.



EPC O sea, que en El Farol se ha cumplido una labor sin duda alguna.



GL Siempre se pueden mejorar las cosas. Nunca debe uno sentirse con lo que tiene logrado. Yo creo que ahorita empieza en verdad la cosa.



CCD Es la evolución.



N De que ha cumplido una función está fuera de duda. El hecho de que haya cumplido 30 años y se esté pensando en proyectarlo por otros 30 años más, es elocuente...

Rafael Pineda

EL PRIMER TITO SALAS

*ABUELO INTREPIDO Y PADRE AFICIONADO
A LA PINTURA*

A CARACAS POST-INDEPENDENTISTA emigró de la Toscana, según unos, del Piamonte, según otros, pero en todo caso de Italia, procedencia en la que todos están acordados, un viajero llamado Giuseppe Corti, quien al desembarcar en La Guaira adoptó un nuevo gentilicio, asegurándose así la entrada a un país refractario a extranjeros en ese particular momento de su historia.

En efecto, y seguramente siguiendo recomendaciones de compañeros de viaje, de venezolanos o de extranjeros residentes y conocedores de la situación que aquí imperaba, Giuseppe se apresuró a traducir su nombre al equivalente en español, José, y le añadió el apellido Salas, y con estas artes superó las restricciones con que su verdadera identidad hubiera tropezado en la aduana. Este recurso, ¿no sería impuesto a las dudas del extranjero por los recelos que originó "la expedición de los españoles europeos y de los desafectos al régimen republicano", que fue decretado por el Congreso de 1832? Quién sabe. Está por hacerse esta investigación, más que para satisfacer una curiosidad de gentilicio, para precisar los mecanismos del modus operandi psicológico cuyas manifestaciones, a pesar de las medidas restrictivas dirigidas como tantas otras a reafirmar la calidad y la entereza de los hombres en un nuevo estado social, debieron tener no poca influencia en la organización patronímica del venezolano a partir de la Inde-

56

pendencia. De todas maneras, ya debidamente rebautizado, José Salas se sentiría más ligero del fardo del pasado para proseguir el camino que, de la Toscana o del Piamonte, del mundo itálico, abrieron conjuntamente la energía y la audacia del inmigrante, tal como lo habían hecho y lo seguirían haciendo otros en el futuro. En Santa Cruz de Tenerife subió al barco una muchacha, Antonia Alonso, a quien sus familiares remitían al cuidado de acomodados parientes en Caracas. Con ella, José concertó planes matrimoniales antes de que concluyera la travesía atlántica.

El cambio de nombre fue transmitido por José y Antonia a los hijos Eliseo, Pepe, Panchito, Juan, Elías, María de Jesús, Cecilia y José Antonio. Este último hizo lo mismo con los propios en Dolores Díaz: Luisa Antonia (autora de jocosos versos que firmó con el seudónimo de Justa Manrique), María Teresa, José Antonio, Nicolás Germánico (Anán), Guillermo Alejandro (Mimito), y el futuro pintor Tito, bautizado Británico Antonio.

Bastó una sola generación para fundar sobre orígenes ahora confundidos con la leyenda, el prestigio de los Salas como protagonistas principales de la sociedad caraqueña. Para triunfar en semejante empresa, el primer José Antonio, el padre de Tito, estaba dotado no sólo de espíritu emprendedor sino también de marcada sensibilidad por las artes y la cultura en general; cultivó al cual no debió ser extraña la personalidad excepcional del viejo Salas, ex-Corti.



TITO SALAS en vísperas del primer viaje a París.

Además, cualidades como las de José Antonio tenían poca significación en una etapa de la historia de Venezuela que, después de superar los días épicos, se orientaba hacia el asentamiento de la civilidad, y aunque ese mismo propósito sufriera, a su vez, reveses de toda suerte, sacudido como fue el país por las revueltas caudillistas, las montoneras regionales, los alzamientos locales, que se prolongaron a lo largo de medio siglo.

En 1864, el pintor Martín Tovar y Tovar regresó por segunda vez de Europa a Caracas, imbuido de enseñanzas neoclásicas, ejercitado para el género retratístico por José de Madrazo, en Madrid, y para el género histórico por Leon Coignet, en París. Son experiencias que se abonan a la fama de la cual goza naturalmente entre los suyos, quienes ya se disponen a servir de soberbios modelos, tocados sin embargo, por una vena de melancolía romántica. Entonces parece natural que el joven maestro encuentre la mejor compensación para las añoranzas del Viejo Mundo en la amistad del contemporáneo José Antonio Salas (de quien hará el retrato, Col. Luisa Antonia Salas de Raoult, Caracas), por su calidad de "conocido artista" local, como lo describe Aristides Rojas.

La asociación de los dos pintores, el uno famoso y hecho, el otro un aficionado, culmina en la práctica con la apertura de un taller de fotografía "como auxiliar del arte", en la esquina hoy denominada Principal.

Ese establecimiento, prosigue Rojas, se convirtió en "centro de amena tertulia, donde a la sombra del arte, los jóvenes más conocidos de la capital, departían sobre política, literatura y percances de la vida caraqueña". Andando el tiempo, el propio Guzmán Blanco se incorporaría como parroquiano. El Presidente ataba el caballo a la puerta y entraba a participar en la asamblea como otro contertulio más, tanto o menos ilustrado que el resto, siempre apasionado en sus convicciones, de cualquier orden, porque opinaba de todo.

Si bien años más tarde José Antonio, sin duda convencido por Tovar y Tovar, quiso someter su vocación artística a la disciplina europea, especialmente en Italia donde se radicó mayor tiempo, la confrontación de su capacidad para la pintura se manifestó negativa desde el mismo momento en que, después de medirla con la vieja y siempre renovada tradición, optó por abandonar la como oficio vital.

De ese viaje apenas quedó una copia de la *Virgen de la Silla*, de Rafael, hecha directamente en el palacio Pitti de Florencia, una de las propuestas patrias del padre Corti. Durante un tiempo esa copia se habría conservado en la Iglesia de Petare, según información de Mimito. De resto, Tito recuerda, también de mano de José Antonio, los retratos de Antonio y de Ana Teresa Guzmán

Blanco, y uno que otro dibujo, todos desaparecidos o de ubicación desconocida.

"1878. Escamadísimas por la experiencia del empresario Cipriani (se había declarado en bancarota por las calamidades del país, como el alzamiento de León Colina en Coro, con el agravante de los celos profesionales de un reparto que tiene los nervios de punta y la voz deshecha), las compañías de ópera, desde Italia, se mantienen cuatro años a la expectativa. En el Congreso, Nicanor Bolet Peraza clama, en lugar de la "estéril Raquel", por la "fecunda Lía". Por fin, al iniciarse el 78, la más valiente, la Compañía Lírica Italiana, arriba a Caracas... Repentinamente, el 30 de noviembre muere Linares Alcántara. Al finalizar el año, las estatuas de Guzmán Blanco ruedan por las calles, arrastradas por los ajusticiadores políticos. El modelo en persona, uniformado a la francesa, regresa el 25 de febrero del 79, a restablecerse sobre el pedestal. Gregorio Cedeño y su tropa de 14.000 hombres sirven, a su vez, de cimienta al monumento guzmancista restaurado", escribe Rafael Pineda (*Italo-Venezolano, Notas de Inmigración*, 1967). Ese es el momento en que, teniendo de socio a Tomás Michelena, José Antonio se inicia como empresario de ópera, actividad a la cual se dedicará con preferencia animándola con reclutas contratados directamente en Italia, y a la cual Tito hará alusión en una pintura de 1904 circa, *Noche de Opera* (Col. Pipina Pérez Mena de Bassetti, Caracas) Salas y Michelena presentaron la Compañía Galignani que debutó el 19 de febrero de 1880 con *Lucia de Lammermoor*. Carlos Salas-Eduardo Feo Calcaño dan los pormenores de esta temporada, en conjunto un gran éxito.

José Antonio casó con Dolores Díaz, perteneciente a una familia famosa por haberle dado a Caracas algunas de sus mujeres más bellas, como se puede ver en el retrato que le hizo Tovar y Tovar (Col. Luisa Antonia Salas de Raoult, Caracas), Dolores era hija de Ramón Díaz, el colaborador de Rafael María Baralt en la *Historia de Venezuela* (1841). La distinción de este matrimonio fue favorecida de parte y parte, con prestancia, simpatía, espíritu selecto. En el lenguaje de la época, aquel hogar constituía prez y honra de la ciudad. La pareja residía en una casona de Pedrera a Gorda (le corresponde el N° 1307 de la actual Avenida Baralt) que tenía como traspatio la rumorosa, ahora casi asfixiada, quebrada de Caroata. Allí nacieron los seis hijos ya mencionados, más dos que murieron temprano. Para celebrar aquel hogar, el pintor del 5 de Julio de 1811 obsequió "a José Antonio Salas su afectísimo amigo Martín Tovar y Tovar 1899", un fino retrato de jovencito no identificado (Col. Luisa Antonia Salas de Raoult).

"Entregado a la amistad", como se decía entonces, con

José Antonio y Dolores, Guzmán Blanco los convenció para que adquirieran una casa de vacaciones en Antimano, vecina a su bucólico retiro presidencial. Los Salas solían ir allá a temperar. Los mayores cuidaban de Británico Antonio, a quien pronto llamaron Tito para abreviar como a Germánico, Anán. Los dos nombres eran producto de las lecturas romanas del padre. El 9 de mayo de 1906, Tito, al terminar el recuento de su primera aceptación en el Salón de París, escribió en carta que publicará más tarde la revista caraqueña *La Alborada* (marzo 14, 1909): "He estado de fiesta (por la aceptación del cuadro *Embarque de Papas en Bretaña*); mis compañeros me hicieron regalos ayer: cumplí dieciocho años". Es el único dato más o menos concreto al respecto. De él se deduciría que el pintor nació alrededor de 1888 pero debió ser antes. Fue bautizado por Ramón Díaz, el abuelo materno, y Luisa Antonia, la hermana mayor. De la tarjeta de bautizo que se conservó hasta hace algún tiempo, y donde algunos leían 1887 y otros 1889, la coquetería de una de las hermanas Salas borró el año y sólo dejó el día y el mes: "8 de mayo". El *Diccionario Biográfico de Venezuela* (1955, Garrido y Mesquita, Caracas), el *Catálogo General* del Museo de Bellas Artes (1958), y la Guía de la Casa Natal del Libertador (probablemente 1964), dan el 8 de mayo de 1899, y la última, erróneamente, Antimano como la cuna que fue caraqueña. El *Thieme-Becker* lo fija en 1888. El *Diccionario de Pintores* de Benezit no da lugar ni fecha. Una investigación en los archivos parroquiales hará más luz sobre este asunto.

Anán dice: "Tito nació con el carbón en la mano". A los ocho o nueve años, en la casa de Antimano, pintó un caballo saltando un obstáculo que era la admiración de todos. Y mientras tanto, aquella infancia que transcurría entre Caracas y Antimano, se habituó naturalmente a la ciudad y al campo, sin establecer sensible diferencia entre la una y el otro. Es lo mismo que le ocurre hoy al pintor en su casa colonial de Petare, *El Toboso*, situada en una colina hasta donde suben, imperiosos, los fragores del cerco urbanístico que en los últimos años se está cerrando más y más en torno a la suave e idílica eminencia.

COMO SE FRAGUA UN ARTISTA

LA PRESENCIA del amor por los garabatos en el mundo infantil de Tito se manifestó a expensas de cualquier otra actividad, incluyendo aquellos deberes como los escolares, cuyo incumplimiento del niño acarrea severos escarmentamientos. Tito se aburría en el pupitre, sin abrir libro, toda su fuerza de imaginación concentrada en la manera de birlarles la tiza al concluir la clase. Después se

escurría en los zaguanes entre la escuela y su casa, y en un santiamén, poniéndoles nombres a cada uno, conversando con ellos, los cubría de monigotes.

Hacia los ocho años, ahora ensayando el óleo adquirido con los primeros ahorros, decoró el comedor de la casa caraqueña con dos figuras de niños como él, un arriero y su compañera, y otros tantos apuntes rurales traídos de Antimano. Estas candorosas primicias, hoy clavadas directamente en la tela, sin marco, sobre paredes húmedas, en el mismo sitio donde fueron colocadas originalmente, se encuentran en avanzado estado de ruina. Está en mejores condiciones un pequeño *Interior* ocre, el traspatio con la puerta que conduce a la quebrada Caroata, que cruza en diagonal una escalera de gallinero, y el primer intento de perspectiva de Tito (Col. Luisa Antonia Salas de Raoult).

Ante aquella disposición imperiosa de Tito para la pintura, los grandes, tanto en Caracas como en Antimano, comenzaron a preguntarse si este niño estaba llamado a reverdecer las glorias de Arturo Michelena, de Cristóbal Rojas, de Tovar y Tovar, todos muertos, mientras Emilio Maury y Herrera Toro se fatigaban en un oficio de discretos brillos.

El momento de decidir sobre el futuro del hijo pintor llegó para los padres. Del Colegio Avelado, regentado por Miguel Páez Pumar, Tito y varios de sus compañeros se jubilaron un día al Cerro del Calvario. Toda la clase debió pagar justa por pecadora. El maestro conminó a Tito a dibujar en el pizarrón la fisonomía de los participantes en la desbandada. Tito, remolón, de seguida poseído por el espíritu de emulación, trazó los rasgos, incluyendo el suyo propio, con tal evidencia que el conmovido maestro no sólo lo perdonó a él sino también a sus condiscípulos. Estos quedaron doblemente admirados por las artes de Tito y la sentencia del maestro. José Antonio y Dolores creyeron entonces oportuno el momento de inscribir a Tito en la Academia de Bellas Artes, "una casona muy vieja y muy bonita", que presidía Maury, adocenado pero afable ductor de principiantes.

Tito recuerda entre sus condiscípulos a Federico Brandt, Manuel Cabré, Armando Reverón ("Era magnífico dibujante y un poco nervioso"), César Prieto ("Le decíamos El Llanero"), y, último en la lista, aunque con el tiempo probablemente hubiera podido encabezarla, Francisco Valdez. Era un muchacho sin recursos, lleno de la tristeza y del talento del pueblo, negro como el carbón, y quien terminaría pintando carteles de propaganda y entregado a la copa por los dos lados de Paradero. Enrique Planchart supone que murió en la peste del 18. Como Valdez, Francisco Sánchez también estaba dotado "con robusta visión del natural". Las circunstancias frustraron a estos precursores, así estimados por Planchart, del paisaje venezolano.

Los dos muchachos precoces, Tito y Valdez, estaban llamados a medir fuerzas en el dibujo, pero distanciados, sin embargo, por la diferente procedencia social, la cual entonces se tomaba en cuenta a la hora de la calificación definitiva, y si bien los jurados disimulaban esta arbitrariedad con los más calificados modales de la *Urbanidad* de Carreño. Por disposición del Presidente Castro, la Academia convocó a un concurso entre estudiantes, con recompensa de trescientos bolívars de pensión en París. En el primer año triunfaron: Brandt, pintura; Lorenzo González, escultura, y Mariano Herrera Tovar, arquitectura. Al año siguiente, Tito se impuso con *La Fragua de Vulcano* o *Los Herreros*, pero uno de sus contemporáneos, conocedor de las intimidades del certamen, admite, según me comunicó, que el cuadro presentado por Valdez era superior al del vencedor, y aunque el voto no lo favoreciera, este hecho fue reconocido en privado por los jueces. Como es natural, Tito nunca se enteró de semejante intriga. Cuando yo se la conté, abrió tamaños ojos y exclamó: "¡Pobre Valdez!"

Por lo demás, a Tito lo embarga en aquel momento otra preocupación distinta a los aspectos honoríficos que pudiera tener el premio. La cláusula obligatoria del viaje a París había sido recibida con más contra que pro, y se discutió a todas horas. Por el contrario, Tito estaba deslumbrado ante la posibilidad de ir a París, mientras que sus padres pensaban que aquel viaje era "demasiada exposición" para el pequeño victorioso. Y ese horror era mayor que todo el orgullo de la familia por el talento de Tito. Vino el tercer concurso y Tito se impuso por segunda vez. La misma oposición paterna. Al mismo tiempo, el historiador Eduardo Blanco, Ministro de Instrucción Pública, indujo con buenas razones (mayor seguridad para un estudiante en una ciudad extraña) a Castro a aumentar el premio a cuatrocientos bolívares. Pero continuaba la alarma de los Salas.

En realidad, la reticencia a extenderle el permiso de viaje a Tito, quien por lo demás a los quince años había adquirido mayor conciencia de sus facultades y al mismo tiempo se despejaba del suelo, tenía un fundamento político: José Antonio Salas, padre del pintor, había desempeñado la presidencia del comité de Manuel Antonio Matos ("Hasta que no venga José Antonio, no sirvan el almuerzo", solía instruir en su casa), y por lo tanto se debía a la oposición al régimen de Castro.

Blanco el historiador terció una vez más en el asunto, aparentando ignorar aquella desavenencia del azar político, en nombre de una oportunidad de estudio mercedida por un joven en quien se cifraban tantas esperanzas. Por iniciativa suya, Tito pintó la *Batalla de Tocuyito*, tela hoy desaparecida y alusiva a la acción en que Castro, con 6.000 efectivos, derrotó a los 14.000 de Matos, de la

Revolución Libertadora, entre octubre-noviembre de 1902.

Tito fue al sitio de los acontecimientos a documentarse. Desde una colina, mientras reconocía el campo, observó unas manchas blancas al sol diseminadas al fondo del valle.

— Pero, ¿a quién se le ocurre venir a tender ropas por estos lados? —preguntó.

— Eso no es ropa —le informó el acompañante— sino los huesos de las víctimas blanqueados por los zamuros.

Para fijar los rasgos de El Cabito, el último detalle por completar en *La Batalla*, Blanco concertó una cita entre el modelo y el pintor en el Palacio de Miraflores. Tito recuerda haber esperado horas y horas ante el caballete, hasta que de una puerta irrumpió, la cabeza tocada con un pañuelo blanco y un sombrero de panamá encima, el Presidente. Tito, sin saber qué decir, "como un mismísimo adulanté", le preguntó:

— Presidente, ¿ese es el panamá que le trae tanta suerte? A lo cual el otro respondió:

— ¡No sea tan pendejo! ¿Quién le dijo a usted eso? ¡Yo soy quien le trae suerte al panamá! —y siguió de largo su camino.

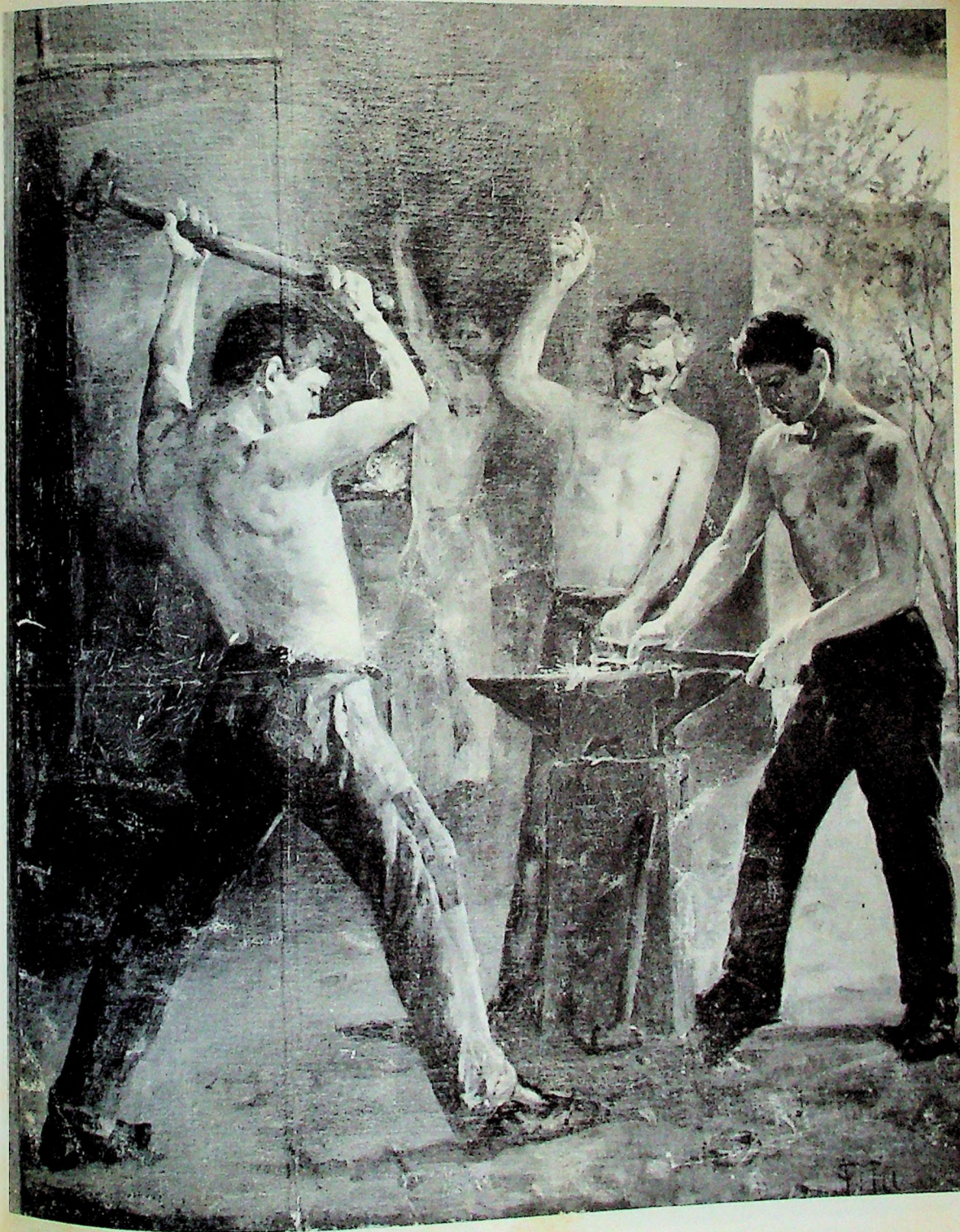
Alusión concreta a la pintura victoriana, a *La Fragua de Vulcano* y *Los Monaguillos*, todos cuadros de la misma época, hacen los siguientes versos de Francisco Yáñez que publicó *La Revista* (1904):

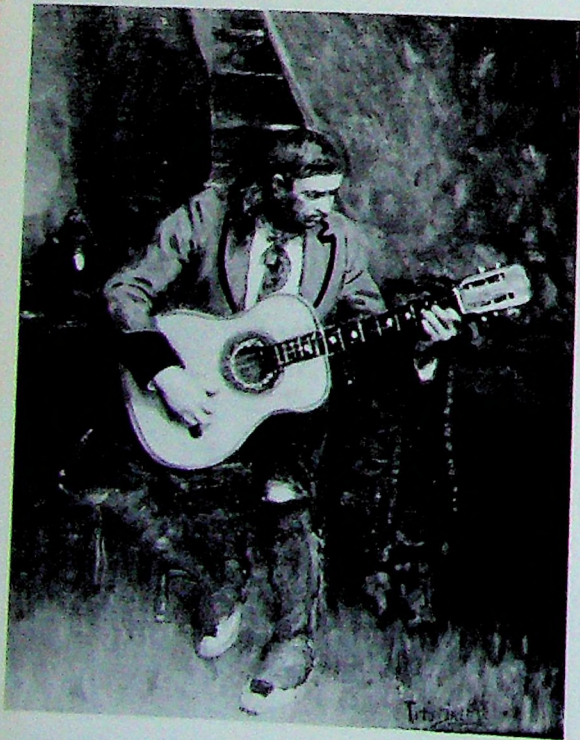
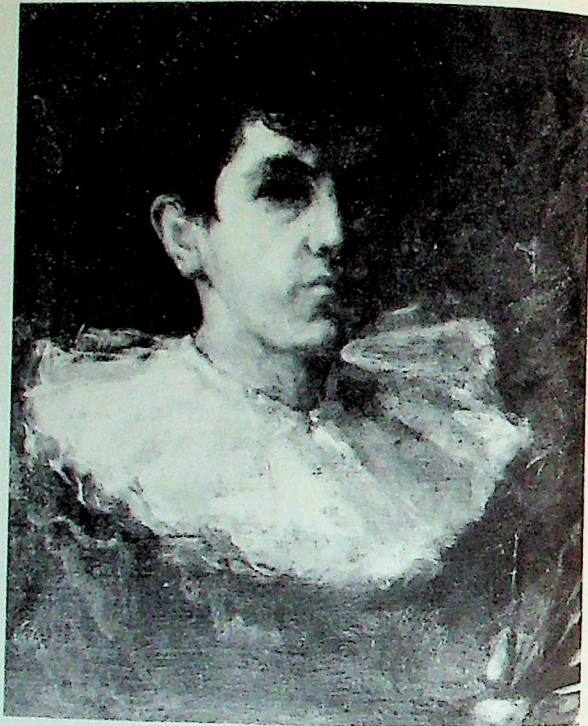
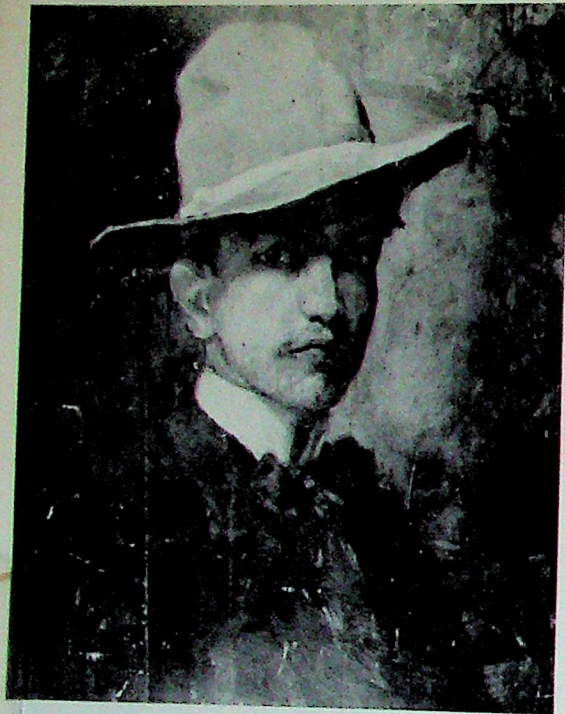
En la arrogante vida de sus frescos (sic)
Parece que se escuchan los martillos
En el yunque, marcar sus arabescos,
Y se ven sonreír los picarescos
Rostros de retozones monaguillos.
Faltaba a su pincel dejar el rostro
Que nimba un lienzo de infinita gloria
Con la radiosa figuración de un astro
Y sublimó la intrepidez de Castro
En el campo triunfal de La Victoria.

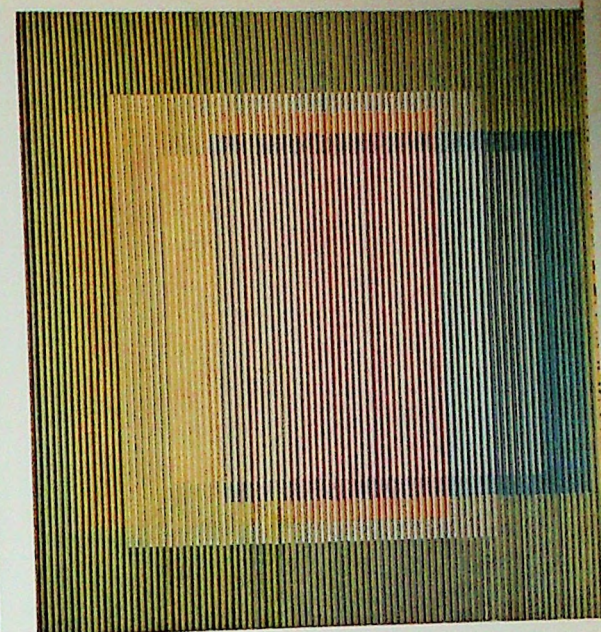
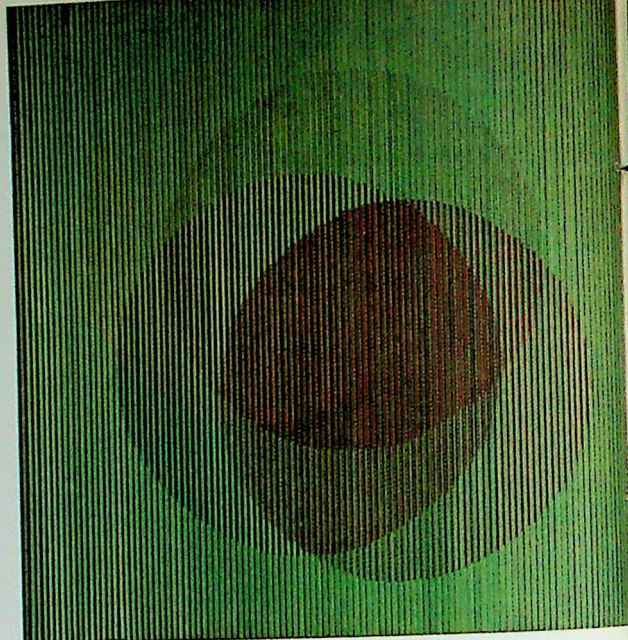
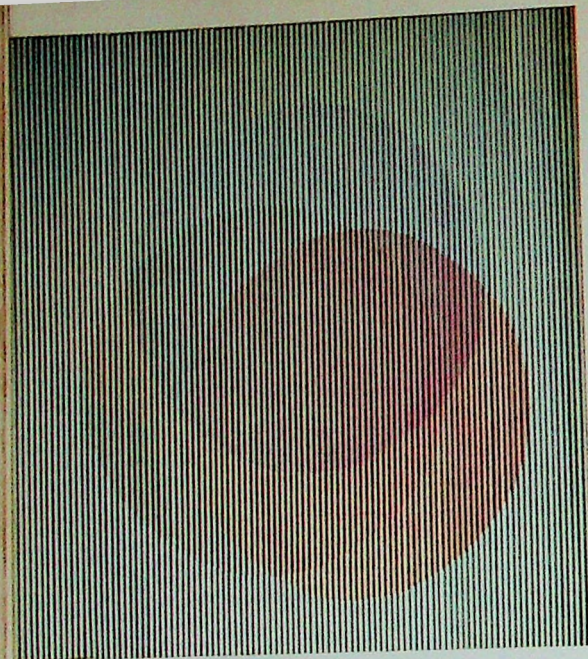
Estudiando tipos para *La Batalla*, Tito pintó su primera figura de tamaño natural (aunque en 1907 dirá que fue el niño que aparece en primer plano en *La San Genaro*), el *Soldado Castrista* de la Col. Luisa Antonia Salas de Raoult. El modelo, de estatura superior a la que debía ser entonces la del novel artista, se apoya en un fusil y domina una perspectiva montañosa asentada a su mismo nivel. La ahora opacadísima figura se divide entre medias sombras y gris-blanco. Al fondo vivaquean unas manchas.

PRIMERAS PINTURAS

MAURY ejerció la dirección de la Academia de Bellas Artes con un paternalismo que se apresuraba a arropar







Fisicromía. La transformación del color ocurre por el desplazamiento del foco luminoso. El espectador y los cuadros permanecen inmóviles.

LUCILA VELASQUEZ

EL ESPACIO INFINITO DEL COLOR EN LA OBRA UNIVERSAL DE CARLOS CRUZ DIEZ

Hace veinte años Carlos Cruz Diez, pintor venezolano, era diseñador de *El Farol*, a cuya redacción llegaba con una sonrisa de niño alegre, siempre. Hoy día, Carlos Cruz Diez, pintor internacional en París, es una de las figuras más importantes del arte cinético mundial. Tiene la misma sonrisa de ayer, de alegre presencia que delata humana bondad, fraterna conducta de ánimo. Cuando llegaba a la redacción de esta revista, para aquel entonces ubicada en el Edificio Esso de la Plaza Morelos, veinte años atrás que fueron los mismos de Alfredo Armas Alfonzo, Felipe Llerandi, Rafael Pineda y yo, siempre Carlos lo hacía con un grito de júbilo, con un hurra de fe en los buenos días de cotidiana convivencia.

Por eso no sorprende hallarlo hoy día, veinte años después dueño no sólo de su mundo plástico que es la experiencia más audaz, por profunda y creativa, del arte internacional en los últimos años, sino además de su propio mundo personal, íntimo y social de venezolano ciento por ciento.

Hemos ido a su encuentro y ha acudido aproximando no sólo su sensibilidad humana sino las intenciones profundas de su obra plástica, cuya exploración maravillosa nos ha de llevar sin duda a parajes raros y altos del arte de nuestro tiempo: el cinetismo.

LA SINTESIS DE TODAS LAS PLÁSTICAS

La primera pregunta a Cruz Diez es fundamentalmente polémica. —¿Qué respondes a la controversia en algunos sectores, especialmente venezolanos, de que tu obra no es pintura? —Ciertamente no es pintura en un sentido tradicional, pero ha-

bría que decir, mejor aún, que hoy no existen fronteras entre escultura, grabado, pintura, etc., y que el cinetismo es la síntesis de todas las plásticas. Mi obra, pues, va más allá de la pintura.

LA PINTURA, UNA REALIDAD INTERIOR

Para llegar a aquella conclusión, el pintor Cruz Diez tiene que andar un camino previo de conceptos que naturalmente conducen al progresivo desarrollo de su proposición cinética, que así se va justificando en razonamientos de orden histórico, técnico, filosófico, imaginativo, simbólico. El pintor, en fin, fija sus premisas.

—La pintura —dijo— ha sido un largo camino hacia la realidad, pero una realidad aparente, de la cual aquella ha sido representativa. Es decir, la pintura ha representado una realidad que es la transposición de sí misma. Cuando por ejemplo vimos un hombre, un árbol o una casa, el pintor los representó sobre una superficie bidimensional a manera de símbolo o fórmula visual que fue evolucionando desde los balbuceos de las cavernas hasta el realismo de David en el academismo. En el fondo, mejorar ese símbolo visual significaba tratar de acercarse a la realidad misma. Por eso en el siglo diecinueve, cuando el hombre descubre o inventa métodos de visualización más perfeccionados, descubre que la pintura es una expresión y fue siempre una expresión, como toda la actividad desarrollada por el hombre en cualquier dominio. Entonces la pintura se va hacia lo metafísico, hacia lo puramente expresivo, lo cual, en el fondo, es la búsqueda de otra realidad no visible. Pero esta realidad no visible no se puede

evidenciar con elementos visibles, porque su propia dinámica muere. Es por eso, una realidad interior.

—Partiendo de todo lo expuesto, ¿con qué medios se ha hecho comprender el hombre para exponer ese arte representativo de dos realidades?

—Con todos esos procesos que uno despeja —responde Cruz Diez—, de representar la realidad aparente y no aparente, siendo que ambas no se pueden representar porque todas las cosas existen en el tiempo y en el espacio, por lo que evolucionan y se transforman, el hombre sin embargo ha podido lograrlo valiéndose de símbolos, de convenciones visuales necesarias al desafío de hacerse comprender.

Nuestro pintor aclara, quiere recalcar, a propósito de lo afirmado por él, esto otro:

—Pero ese arte ha hablado de la realidad con nombres de figuración, de representación, lo que a mi modo de ver constituye un equívoco —que lo digo no como acusación sino como opinión que disiente— en el camino natural que toma la evolución de las ideas y que el hombre despeja para llegar a sus verdades. Por eso el arte de hoy es de realidades. Por ejemplo, hay un hecho físico que se sucede: una transformación, una modificación real, sin imitación, de la naturaleza existente, casi podría decirse pretenciosamente, que es una especie de realidad autónoma. Son bien ciertos el fenómeno de la luz y sus consecuencias, desde que existe la creación del universo; pero cuando en una obra de hoy se toma la luz, no es para repetir el fenómeno conocido, sino para crear junto con el espectador una diferente manifestación que por tener el hecho relativo único, entra en la categoría de lo sublime, de lo sensible en el arte.

PINTURA BIDIMENSIONAL Y ARTE DE HOY

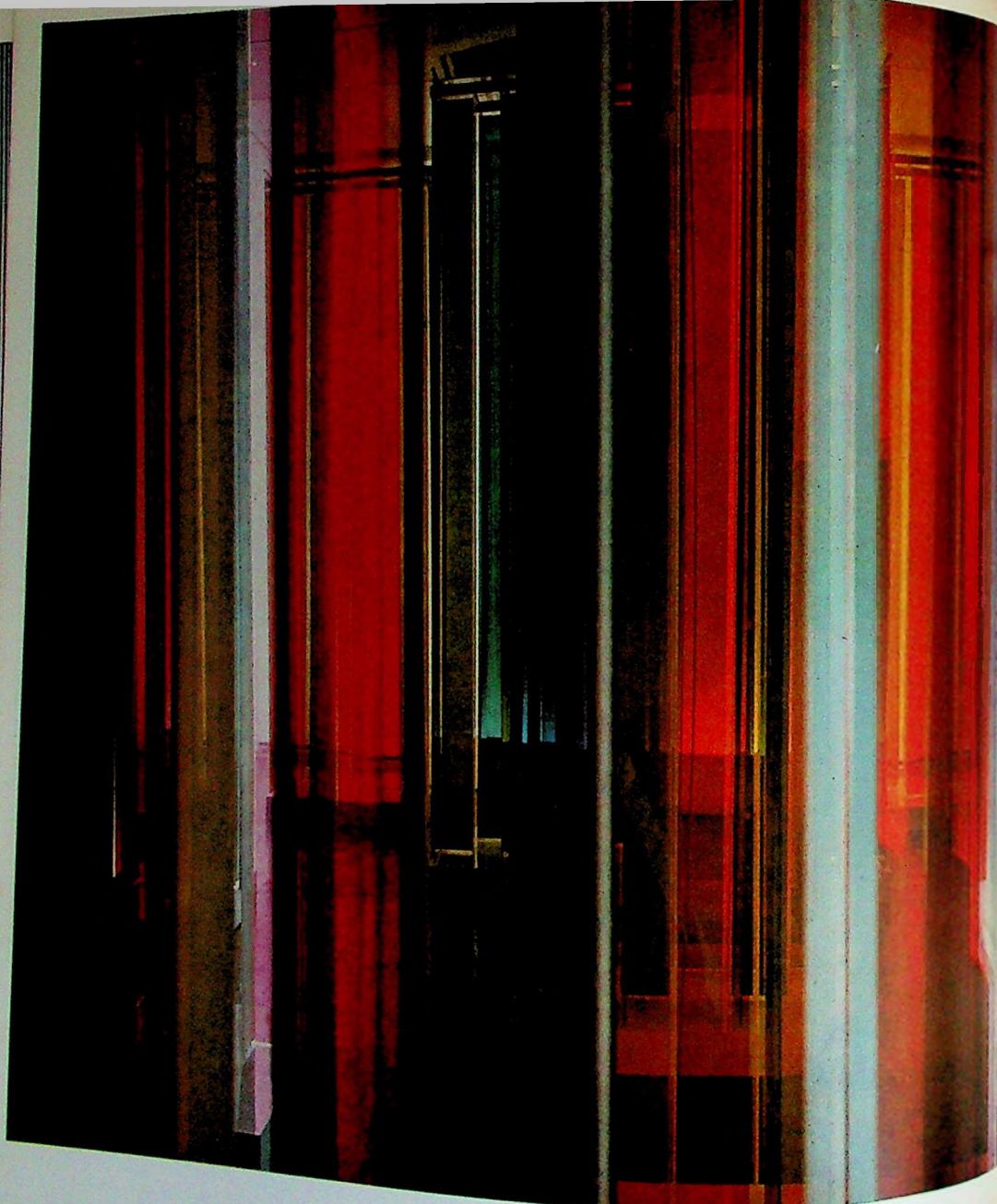
Fue en este punto donde el pintor precisó con un ejemplo histórico y técnico la confrontación del arte de hoy con la pintura bidimensional de ayer.

—Cuando David hace la obra *La Coronación de Napoleón*, la pintura llega a una de sus máximas aspiraciones con relación a la realidad. Pero esa realidad es justamente la negación de sí misma; es decir, el tiempo se ha detenido y el espacio es ficticio y no real, es un espacio interpretativo donde el espectador ha necesitado un largo entrenamiento para descifrarlo. Pues bien, esa preocupación del espacio real que había anunciado ya en las *Meninas*, es la diferencia del espacio representado y el espacio real. Y es por consecuencia, la diferencia entre lo que ha sido la pintura bidimensional y el arte de hoy.

—Esto quiere decir —prosigue Cruz Diez— que cuando yo escojo el problema del color, lo hago con plena conciencia y conocimiento de la realidad, no de representar la coloración de una forma sino la cualidad de transformación continua, en el tiempo y el espacio, de ese color: tal como es en realidad.

LA REVELACION IMPRESIONISTA

—¿Desde cuándo comenzó la pintura a tratar este fenómeno? —Los impresionistas comprendieron este fenómeno, esta revelación: que las cosas se transforman en el espacio-tiempo, y sintieron la necesidad de ponerlo de manifiesto y representarlo con situaciones cromáticas infinitas del paisaje, o sea de la realidad. Pero al representarlo estaban deteniendo esa evolución instan-



Detalle de una transcromía.

Habitáculos de color puro.
El espectador pasa a través
de diversos ambientes bañados
de color y experimenta
reacciones emotivas distintas.



tánea de la luz: de ahí que repetían lo más rápido posible el mismo paisaje o motivo, en un intento de atrapar esa luz que se les escapaba. Con mis Fisicromías, por el contrario, yo pretendo poner en evidencia esa transformación continua de la luz.

LA TECNOLOGIA: ELEMENTO AUXILIAR DEL ARTE DE HOY

—¿Tus Fisicromías representan en todo caso una exploración técnica y artística creativamente autónoma de toda estimulación de la época presente, o por el contrario son un hecho artístico identificado fundamentalmente con ella?

—Estos conceptos y estas proposiciones no hubieran sido posible tenerlos y desarrollarlos —responde Cruz Diez— sino dentro del contexto en que vivimos, como todas las ideas que surgen del hombre. Nada es aislado, por lo tanto todos los elementos proporcionados por la industria, la ciencia y las matemáticas estimulan la creación artística, y el artista los utiliza del mismo modo como el arte ha utilizado las ideas filosóficas de una época. El surrealismo nace de la ciencia de Freud; en el siglo diecinueve la química fue importante para el impresionismo, y sin el descubrimiento del hombre en el Renacimiento, no hubiesen existido Rafael y Leonardo. No se trata de que el arte sea tecnológico sino que se sirve de la tecnología como elemento auxiliar.

EL COLOR COMO METAMORFOSIS, NO COMO EMULSION

Cruz Diez encamina actualmente sus búsquedas cinéticas hacia el color como punto definitivo de investigación.

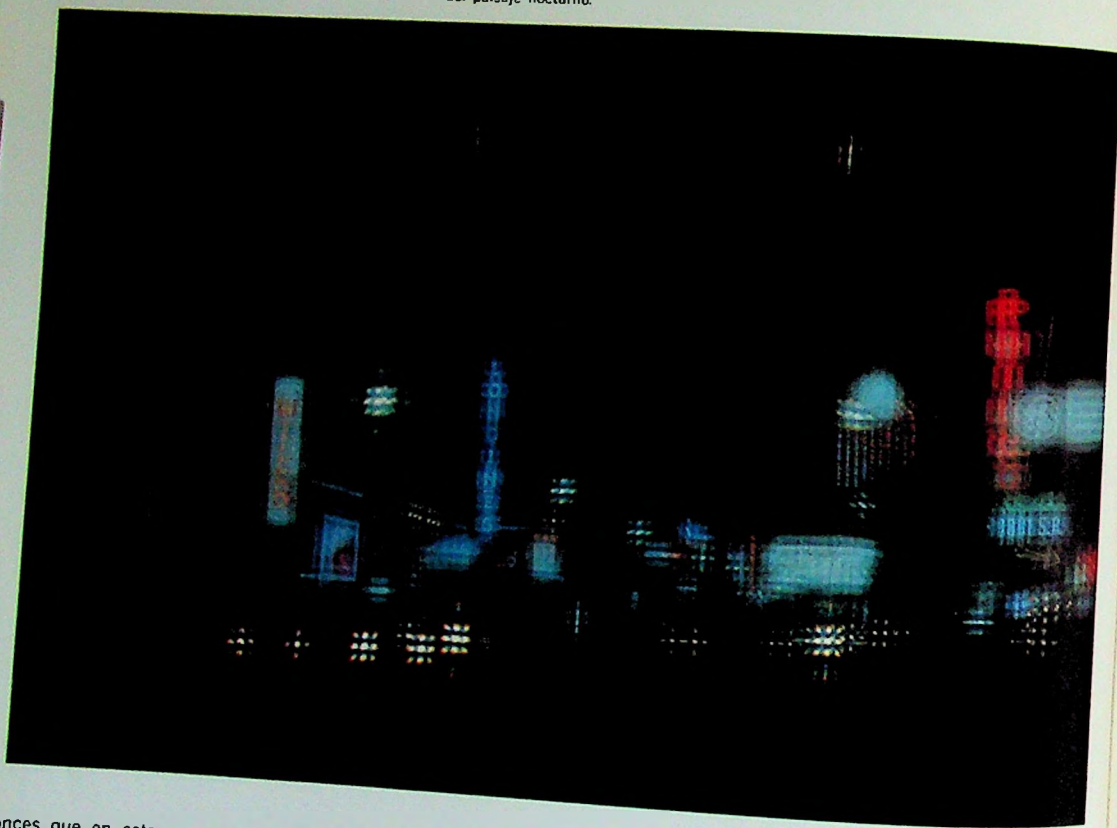
—Por instinto, por naturaleza, considero que el color es un mundo desconocido, no obstante las teorías que han surgido —escéricas, psicológicas, hipótesis científicas, etc.—, sobre el origen del color. Por eso lo investigo, porque sé que es inagotable en hallazgos de transformación continua. Hasta ahora el color había sido tratado en el arte de una sola manera: en emulsión, sobre una superficie y en la transparencia del vitral; mas nunca en su condición intrínseca que es la metamorfosis del color. O sea que el color existe siempre en la naturaleza en relación a otro: un color al lado de otro se percibe diferente; luego existe por adición, sustracción y reflejo.

EL ESPECTADOR SE CONVIERTE EN NUEVO CREADOR

—¿De qué modo logras ese fenómeno en tus Fisicromías?
—Las Fisicromías son unas estructuras donde están en juego la adición, la sustracción y el reflejo a la vez, propuestas de tal forma que el espectador puede escoger en un cuadro toda una gama extensa de situaciones cromáticas modificadas continuamente por su desplazamiento y por la intensidad o desplazamiento de la luz. Es decir, que se opera ahí una realidad donde el espectador es dueño de la situación y se transforma en un nuevo creador que descubre acontecimientos, sin necesidad de tener una cultura previa o un conocimiento de los mecanismos simbólicos, tal como sucedía necesariamente con la pintura representativa bidimensional.

—Si el espectador, en el caso del arte cinético, no necesita, como tú afirmas, de una cultura previa para comprenderlo, ¿quiere

A través del cromoscopio portátil se opera una transfiguración del paisaje nocturno.



decir entonces que en este caso se trata de una manifestación artística más sencilla? Y si así fuere, ¿no querrá significar esto que se trata de una proposición a la moda, que no resistirá mucho tiempo?

—El arte cinético es más sencillo, pero precisamente por eso será permanente. No hay que olvidar que para apreciar un Giotto en su verdadero valor, es necesario saber que el espacio continuo era su instrumento de visualización. Ese personaje Giotto en primer plano, es el mismo en diferente tiempo pero representado en un mismo espacio, cosa inconcebible para un David en el momento de la Consagración de Napoleón, que pinta un solo tiempo en un solo espacio. Confrontando estas realidades, diré que el arte cinético tiene naturalmente los mismos mecanismos, o puede provocarlos, de todo lo que nosotros consideramos arte. Pero un arte nuevo que anuncia simplemente lo que debe ser la sociedad futura: una sociedad creativa en la que el hombre tenga oportunidad de escoger y no de interpretar u obedecer.

CINCO PROPOSICIONES EN DENISE RENE

Las Fisicromías han sido el punto de partida de Cruz Diez en su búsqueda continua del color. Ellas le han conducido a una investigación más amplia y profunda, de la cual es testimonio la exposición de este año (abril y mayo, París) en la famosa Denise René, donde presentó cinco proposiciones sobre el color: fisicromías, transcromías, cromosaturaciones, cromointerferencias y cromoscopios. Se trata de ambientes cromáticos de gran poder sugestivo.

QUE ES UNA TRANSCROMIA

Es un recinto que varía de acuerdo a la dimensión y a la escala disponible en cada caso, donde multitud de láminas transparentes constituyen una especie de laberinto por donde el espectador se pasea para escoger, a su paso, múltiples situaciones sustractivas del color.

—Es decir —me explica el pintor— que las láminas, siendo transparentes, dejan caer los colores y las formas a personas y objetos que estén detrás, creando de este modo sorprendentes situaciones de ambigüedad de la visión, como el efecto de un inmenso caleidoscopio.

—¿Qué pretendes con esta proposición?
—Quiero crear recintos públicos de sublimación y activación del espectador, porque creo que este es el camino a tomar en el arte cinético.

CROMOSATURACIONES O EL COLOR ABSOLUTO

Las cromosaturaciones, por su parte, pretenden lograr el color absoluto, hasta donde física o prácticamente sea posible. Se trata de una situación cromática no existente en la naturaleza, de carácter monocromo, donde está ausente toda interacción del color. Al explicar sus efectos, el pintor Cruz Diez señala:

—Mis cromosaturaciones actúan sobre el espectador de múltiples maneras, y a través de ellas toma conciencia de que el color es de una importancia tal como el calor, como el frío; o sea que produce o puede producir reacciones de gran intensidad despro-



vistas de toda simbología y aplicaciones que el color ha tenido a través del arte.

—¿De qué modo se ordenan esas situaciones monocromas?

—La ordenación está hecha con los colores físicos, o sea los colores de la luz. Tanto el piso como las paredes o el techo son del mismo color e intensificados por varios proyectores de igual color también. Cuando el espectador entra en dichas cámaras, las relaciones ópticas se turban por la sustracción de la monocromía, pero es interesante observar que mientras más tiempo permanece el espectador, las relaciones naturales vuelven a restablecerse. Ello demuestra que el hombre puede vivir en no importa qué atmósfera (roja, violeta) y es natural, pues nosotros vivimos en una violácea.

UN TERCER COLOR CAMBIANTE EN EL OJO

Las cromointerferencias son una proposición que expone en evidencia la transformación continua del color aditivo, o sea la idea del color que tenían los impresionistas: que un color más otro engendra un tercero en el ojo, pero en continua mutación, transformación cinética propuesta por Cruz Diez, que se logra por activación del espectador o por mecánica.

—Como lo que se produce son interferencias —habla Cruz Diez— se crea un mecanismo cíclico que mantiene al espectador en un estado de fascinación o prehipnotismo. Es decir, que el color se manifiesta fuera de toda simbología, como color en sí.

CROMOSCOPIOS EN EL PAISAJE NOCTURNO

Por último, los cromoscopios de Cruz Diez proyectan un ejemplo teórico de transformación del color en el paisaje nocturno de una

ciudad. Se trata de una trama fina de nylon que produce una difracción de la luz y descompone los colores, de modo tal que el espectador se activa y ante él desaparece la forma de la ciudad, para dar paso a los filamentos de las luces multiplicadas en un nuevo paisaje nocturno.

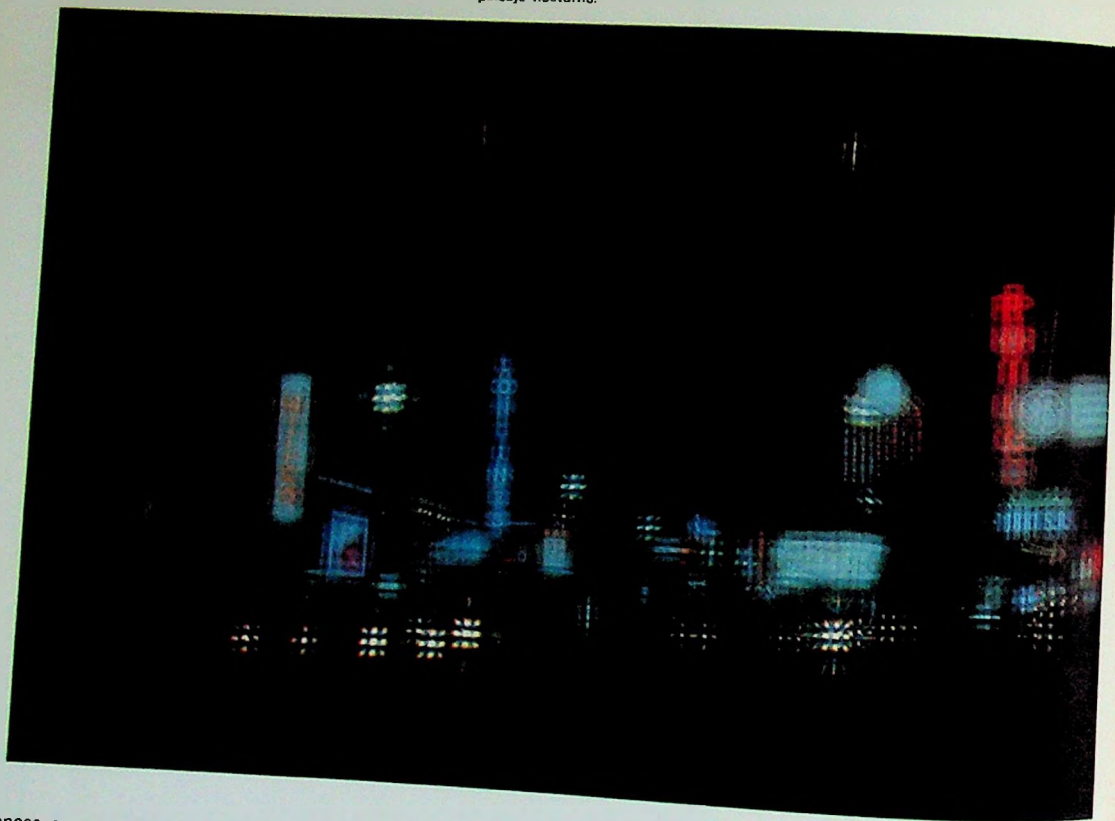
Como quiera que el espectador juega un papel tan importante en la obra de Carlos Cruz Diez, como nunca tratado por otro artista plástico hasta ahora, considero que con ello nuestro pintor inaugura un nuevo humanismo de la obra plástica. No se trata de una relación indirecta, de comunicación social, sino explícita en la obra misma, de estimulación estética y creadora.

—Me interesan mucho las reacciones del espectador, de ahí que mi preocupación es la eficacia de mis realizaciones para comunicarme con aquél. Por eso rechazo en el artista la palabra "expresión" y la actitud romántica que pretende hacer creer aquello de que "yo me expreso así porque quiero, porque me da la gana", cuando en verdad siempre lo hacemos en función del espectador, del lector, del escucha.

INTEGRADO AL MECANISMO INTERNACIONAL DEL ARTE

El venezolano está integrado completamente al mecanismo internacional del arte contemporáneo. Su obra cinética está representada en importantes galerías internacionales, y circula por museos y colecciones del mundo, entre ellos Museo de Arte Moderno de Nueva York, Museo Siglo XX en Viena, Museo de Colonia en Leverkusen, Museo Victoria y Alberto en Londres; y colecciones privadas en Alemania, Suiza, Noruega, Suecia, Japón, Estados

A través del cromoscopio portátil se opera una transfiguración del paisaje nocturno.



decir entonces que en este caso se trata de una manifestación artística más sencilla? Y si así fuere, ¿no querrá significar esto que se trata de una proposición a la moda, que no resistirá mucho tiempo?

—El arte cinético es más sencillo, pero precisamente por eso será permanente. No hay que olvidar que para apreciar un Giotto en su verdadero valor, es necesario saber que el espacio continuo era su instrumento de visualización. Ese personaje Giotto en primer plano, es el mismo en diferente tiempo pero representado en un mismo espacio, cosa inconcebible para un David en el momento de la *Consagración de Napoleón*, que pinta un solo tiempo en un solo espacio. Confrontando estas realidades, diré que el arte cinético tiene naturalmente los mismos mecanismos, o puede provocarlos, de todo lo que nosotros consideramos arte. Pero un arte nuevo que anuncia simplemente lo que debe ser la sociedad futura: una sociedad creativa en la que el hombre tenga oportunidad de escoger y no de interpretar u obedecer.

CINCO PROPOSICIONES EN DENISE RENE

Las Fisicromías han sido el punto de partida de Cruz Diez en su búsqueda continua del color. Ellas le han conducido a una investigación más amplia y profunda, de la cual es testimonio la exposición de este año (abril y mayo, París) en la famosa Denise René, donde presentó cinco proposiciones sobre el color: fisicromías, transcromías, cromosaturaciones, cromointerferencias y cromoscopios.

Se trata de ambientes cromáticos de gran poder sugestivo.

QUE ES UNA TRANSCROMIA

Es un recinto que varía de acuerdo a la dimensión y a la escala disponible en cada caso, donde multitud de láminas transparentes constituyen una especie de laberinto por donde el espectador pasea para escoger, a su paso, múltiples situaciones sustractivas del color.

—Es decir —me explica el pintor— que las láminas, siendo transparentes, dejan caer los colores y las formas a personas y objetos que estén detrás, creando de este modo sorprendentes situaciones de ambigüedad de la visión, como el efecto de un inmenso caleidoscopio.

—¿Qué pretendes con esta proposición?

—Quiero crear recintos públicos de sublimación y activación del espectador, porque creo que este es el camino a tomar en el arte cinético.

CROMOSATURACIONES O EL COLOR ABSOLUTO

Las cromosaturaciones, por su parte, pretenden lograr el color absoluto, hasta donde física o prácticamente sea posible. Se trata de una situación cromática no existente en la naturaleza, de carácter monocromo, donde está ausente toda interacción del color. Al explicar sus efectos, el pintor Cruz Diez señala:

—Mis cromosaturaciones actúan sobre el espectador de múltiples maneras, y a través de ellas toma conciencia de que el color es de una importancia tal como el calor, como el frío; o sea que produce o puede producir reacciones de gran intensidad despro-



vistas de toda simbología y aplicaciones que el color ha tenido a través del arte.

—¿De qué modo se ordenan esas situaciones monocromas?

—La ordenación está hecha con los colores físicos, o sea los colores de la luz. Tanto el piso como las paredes o el techo son del mismo color e intensificados por varios proyectores de igual color también. Cuando el espectador entra en dichas cámaras, las relaciones ópticas se turban por la sustracción de la monocromía, pero es interesante observar que mientras más tiempo permanece el espectador, las relaciones naturales vuelven a restablecerse. Ello demuestra que el hombre puede vivir en no importa qué atmósfera (roja, violeta) y es natural, pues nosotros vivimos en una violácea.

UN TERCER COLOR CAMBIANTE EN EL OJO

Las cromointerferencias son una proposición que expone en evidencia la transformación continua del color aditivo, o sea la idea del color que tenían los impresionistas: que un color más otro engendra un tercero en el ojo, pero en continua mutación, transformación cinética propuesta por Cruz Diez, que se logra por activación del espectador o por mecánica.

—Como lo que se produce son interferencias —habla Cruz Diez— se crea un mecanismo cíclico que mantiene al espectador en un estado de fascinación o prehipnotismo. Es decir, que el color se manifiesta fuera de toda simbología, como color en sí.

CROMOSCOPIOS EN EL PAISAJE NOCTURNO

Por último, los cromoscopios de Cruz Diez proyectan un ejemplo férreo de transformación del color en el paisaje nocturno de una

ciudad. Se trata de una trama fina de nylon que produce una difracción de la luz y descompone los colores, de modo tal que el espectador se activa y ante él desaparece la forma de la ciudad, para dar paso a los filamentos de las luces multiplicadas en un nuevo paisaje nocturno.

Como quiera que el espectador juega un papel tan importante en la obra de Carlos Cruz Diez, como nunca tratado por otro artista plástico hasta ahora, considero que con ello nuestro pintor inaugura un nuevo humanismo de la obra plástica. No se trata de una relación indirecta, de comunicación social, sino explícita en la obra misma, de estimulación estética y creadora.

—Me interesan mucho las reacciones del espectador, de ahí que mi preocupación es la eficacia de mis realizaciones para comunicarme con aquél. Por eso rechazo en el artista la palabra "expresión" y la actitud romántica que pretende hacer creer aquello de que "yo me expreso así porque quiero, porque me da la gana", cuando en verdad siempre lo hacemos en función del espectador, del lector, del escucha.

INTEGRADO AL MECANISMO INTERNACIONAL DEL ARTE

El venezolano está integrado completamente al mecanismo internacional del arte contemporáneo. Su obra cinética está representada en importantes galerías internacionales, y circula por museos y colecciones del mundo, entre ellos Museo de Arte Moderno de Nueva York, Museo Siglo XX en Viena, Museo de Colonia en Leverkusen, Museo Victoria y Alberto en Londres; y colecciones privadas en Alemania, Suiza, Noruega, Suecia, Japón, Estados

Unidos, Francia, Bélgica, Italia, Venezuela, Argentina, Cuba, Brasil, Australia.

Se recuerda que este año Cruz Diez obtuvo el segundo premio del Festival internacional de Pintura en Cagnes, Sur Mer, Francia, el mismo en el cual Vasarely y Soto obtuvieron el primer y tercer premio respectivamente. Cruz Diez es además Premio Internacional de la Bienal de Sao Paulo, Brasil, y Gran Premio de la Bienal Interamericana de Arte de Córdoba, Argentina.

EL CINETISMO FRENTE A LA ARQUITECTURA

No me interesa ser decorador para arquitectos, dice Cruz Diez al ser preguntado sobre las posibilidades de aplicación de su obra en grandes espacios arquitectónicos como edificios, aeropuertos, anfiteatros, plazas, etc.

—Me interesa, sí, crear ambientes autónomos, de descondicionamiento o de sublimación y activación, donde mi trabajo se manifieste en plenitud y no como una aplicación complementaria. Aparte de eso, si trabajara en la arquitectura, lo haría naturalmente, como diseñador, tal como lo hice en el Edificio Phelps, de la Plaza Venezuela, para el cual diseñé una puerta que se transforma a medida que el espectador camina.

EL CONTACTO CON EL PAIS

Después de nueve años de ausencia, últimamente Carlos Cruz Diez ha hecho viajes consecutivos a Venezuela. Fue oportuna esta observación para preguntarle qué persigue con esas visitas a Caracas. Respondió:

—No quiero perder el contacto con mi país, especialmente por la formación social de mis hijos, pues considero que los venezolanos somos muy pocos y necesitamos integrarnos en una gran familia, aproximar gente útil y capaz. Por eso considero que en mi país, antes que una revolución, lo que necesitamos es una conmoción que integre en pocos años millones de extranjeros de todas partes del mundo, con sus bienes y sus males, para que el venezolano de hoy se transforme y construya una nueva Venezuela.

—De residenciarte de nuevo en Caracas, ¿crees que el medio te dará iguales oportunidades para el desarrollo de tu obra cinética?

—No creo poder residenciarme en Venezuela por largos períodos. Venezuela podría proporcionarme los medios mecánicos para el progreso creativo de mi obra, pero no los medios de difusión e integración al mundo universal de la cultura: por eso tengo que permanecer en París.

LA EXIGENCIA DE PARIS

París —responde Carlos a una pregunta— tiene la cualidad de ser una especie de acicate o estímulo para la continua superación de una obra, pues allí se toma conciencia de que nunca se ha llegado a nada, que siempre hay que renovarse porque las generaciones que siguen empujan a ello. Si desmayas, estás consciente de que vas a morir. Si bien es cierto que todo artista extranjero es tratado muy bien, con gran respeto, no es menos que su obra tiene que ser eminentemente creativa para que sea aceptada. Por eso París consagra, define y acoge al creador. Por supuesto, cuando hablo de París no me refiero sólo a los franceses sino a una coincidencia de los intelectuales del mundo.

Carlos habla entonces de su tiempo de París, de sus luchas de los primeros años hasta los éxitos de hoy. Tiempo de soledad pero también de convivencia, de competencia y también de consagración. París al lado de Soto, su gran amigo y mejor compañero en la misma vía del cinetismo, cuya adhesión y admiración comunes nada ni nadie ha podido ni intentará distanciar.

Y sobre todo París con Mirta su esposa, y sus tres hijos que comparten la educación entre Francia y Venezuela. Núcleo familiar muy unido y satisfecho en el esfuerzo que ha entrañado sacrificio, paciencia y consagración.

Cruz Diez apenas comienza. El creador de la tercera etapa del color moderno, que así ha sido reconocido por el famoso crítico de arte Jean Clay, anda en el mediodía de su tránsito con paso firme hacia nuevos hallazgos, hacia nuevas ricas exploraciones del espacio infinito del color. Desde muy lejos de su cosmos lo miramos brillar.

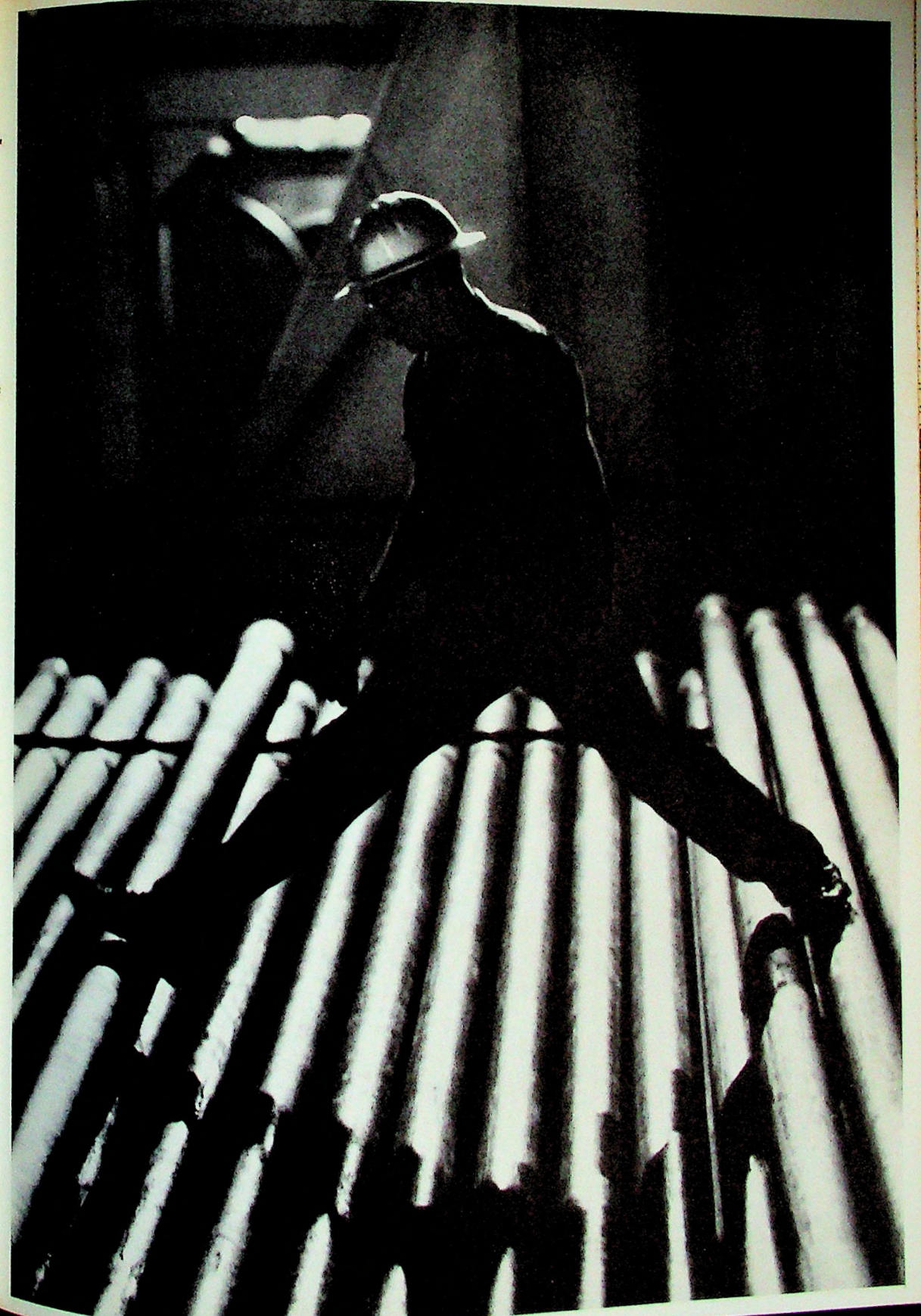
JOSE GARRIDO

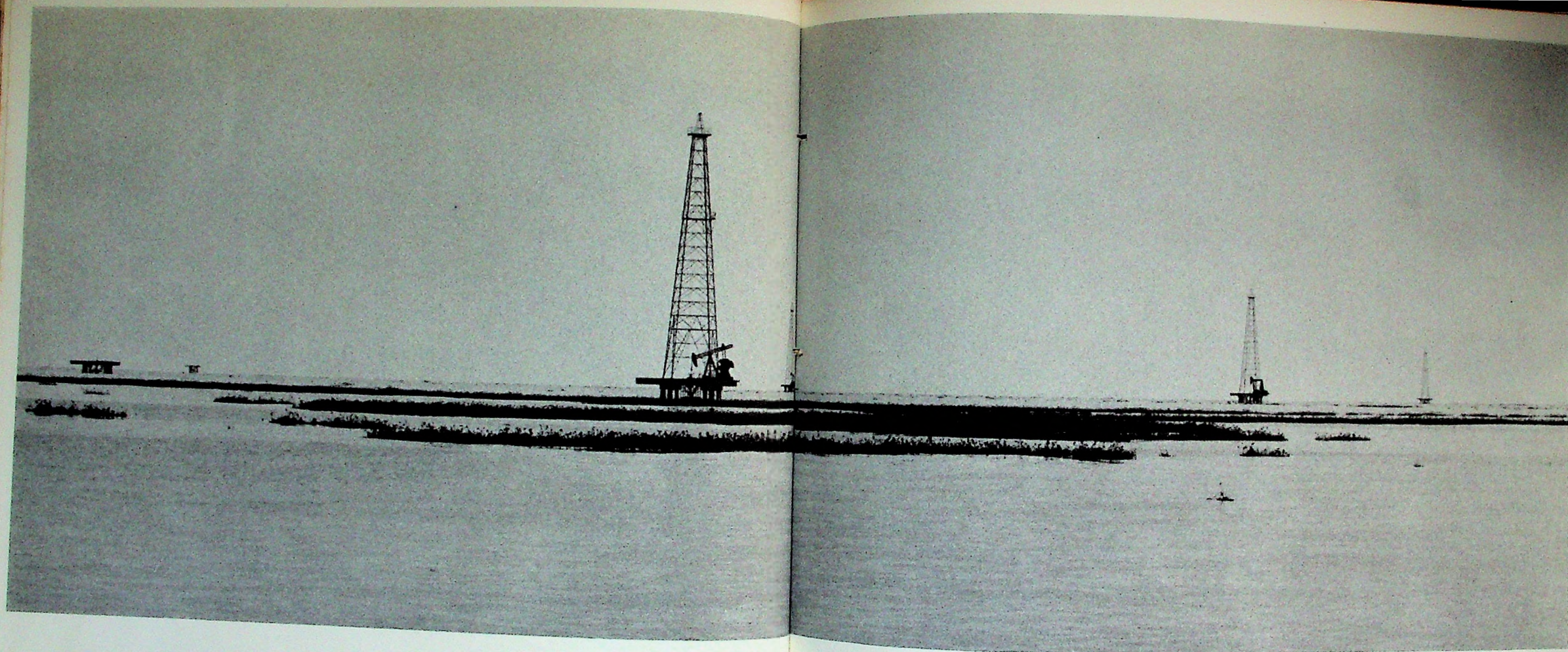
es un hombre inquieto.
Experimenta,
busca,
se renueva,
es un inconforme de nacimiento.
Quizás sean estas las razones
por las cuales ha logrado
que en cada fotografía que hace,
que en cada cabria,
hombre,
gabarra que plasma
en sus negativos,
encontremos siempre
algo nuevo que no nos había mostrado
con anterioridad.
Es así como
desde hace más de doce años
ha dado a la revista
El Farol
pruebas de su ingenio,
de su creatividad.

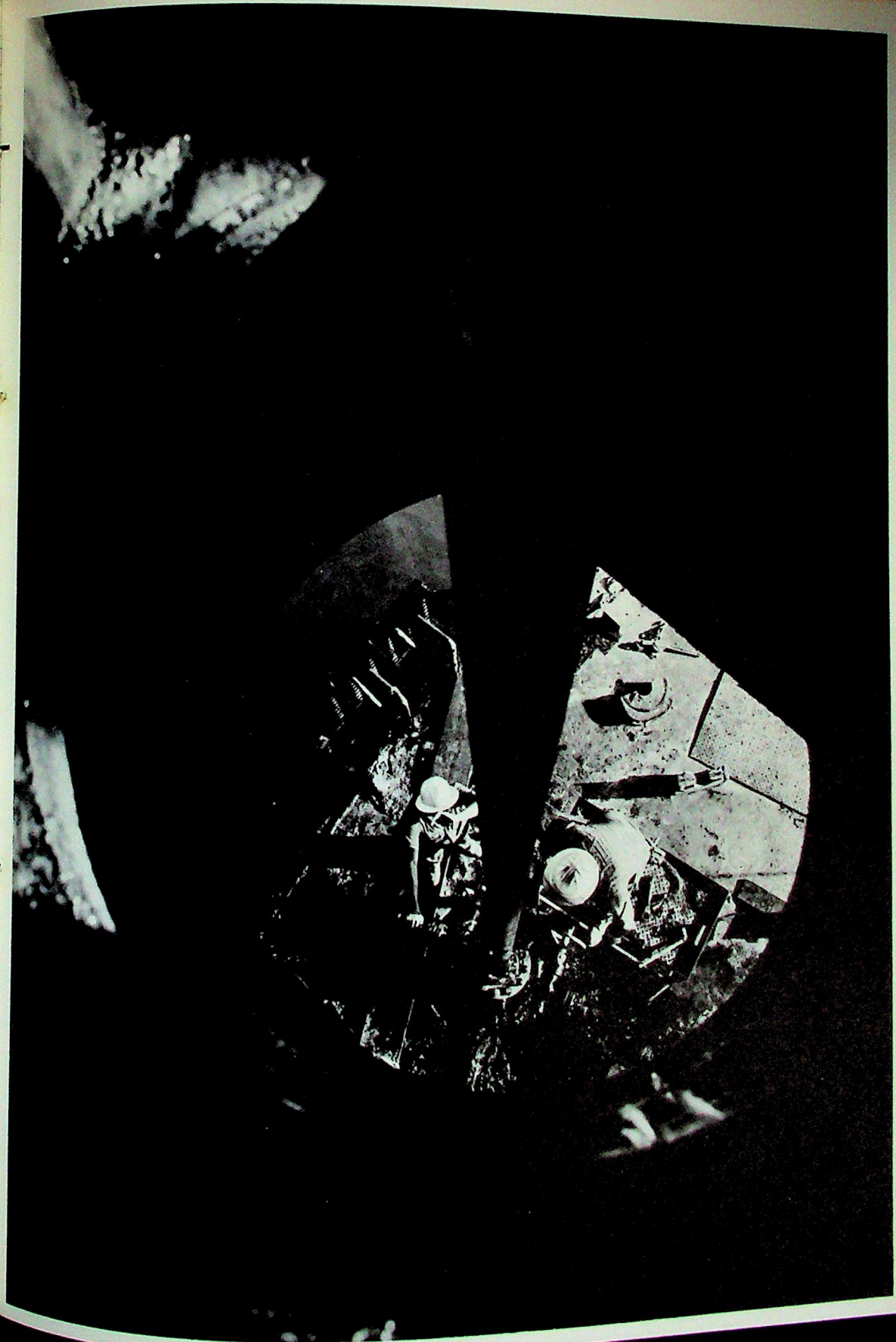
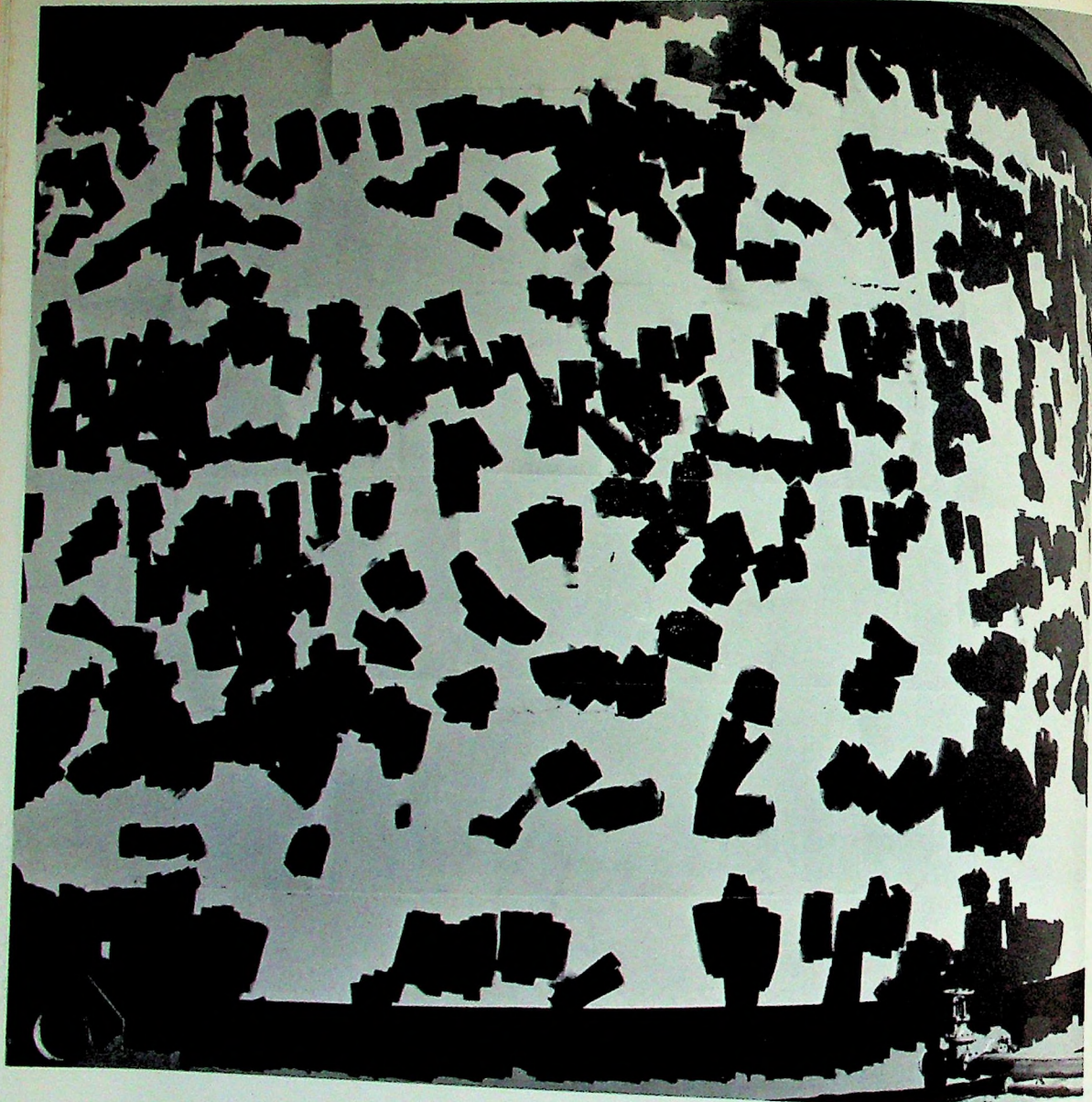
Un rostro puede tener
toda una infinita gama
de expresiones en la cual
un fotógrafo puede
pasearse a gusto.
Pero cuán difícil
es buscar
en una cabria de perforación,
en una instalación industrial
la versatilidad de expresión
de un ser humano.
Sin embargo
la dureza y frialdad de
una estructura metálica,
de una gabarra de perforación,
un tanque de almacenamiento de crudo,
pueden tener
muy variadas facetas
y es allí precisamente
donde hay que poner el ingenio
del buen profesional
de la fotografía.
Los elementos
los encontramos
en cualquier situación:
Hombres,
herramientas,
luz,
sombra,
aguas quietas,
nubes tormentosas,
casos que brillan
en la penumbra,
torres que se empujan
hacia el cielo...
Luego un hombre,
una cámara
hacen el trabajo creador.

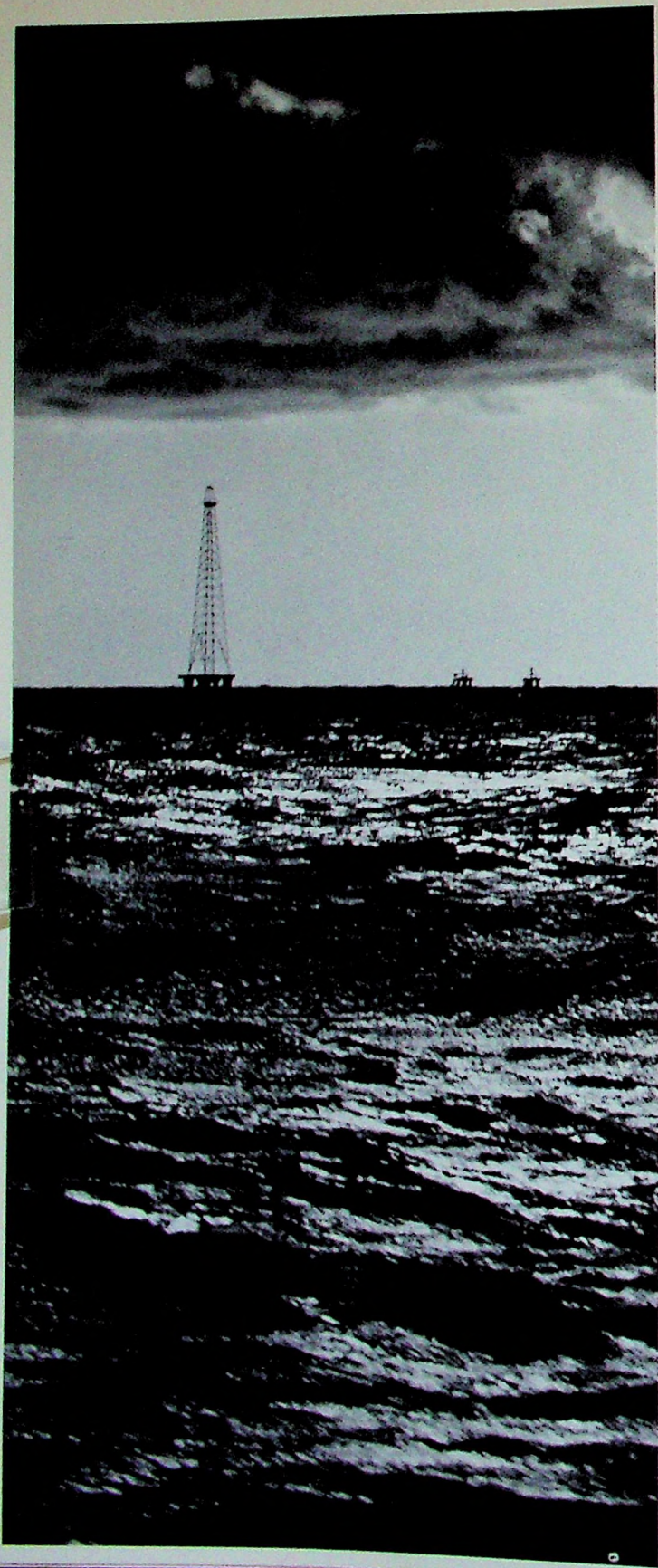
Dejemos pues
que sea esta selección de fotos
de Pepe Garrido,
la que nos muestre
un poco
(tan sólo un poco,
pues sería
labor de nunca acabar
buscar en 12 años de fotografías)
de lo que ha hecho
y está haciendo
un fotógrafo profesional,
un inconforme,
un periodista
un hombre en constante búsqueda,
en el más estricto sentido
de la palabra,
en esta especialización
de la fotografía industrial,
de la cual Pepe Garrido
ha sido
uno de los pioneros
en Venezuela.











[Blank page]

[Blank page]