

REVISTA SHELL

SEPTIEMBRE 1958



HEITER

REVISTA SHELL

SEPTIEMBRE 1958



PORTADA

EL PODER DEL COLOR. Diestro en el uso de los espacios luminosos, hábil en el equilibrio plástico que sirve a la integración de las formas, creador en la fábula colorista, Guillermo Heiter nos da muestras, una vez más, de su gran poder expresivo en la presente portada de la Revista Shell. Heiter nació en Praga, estudió en las Academias de Bellas Artes de esa ciudad y de París. Es venezolano por naturalización y reside en nuestro país desde 1949. Ha presentado exposiciones de sus obras en Praga, París y Viena; y mantiene trabajos en la Exposición Permanente del Museo de Arte Moderno en Nueva York. En Venezuela sus obras han sido exhibidas en diferentes Exposiciones, obteniendo numerosos e importantes premios.

Director: JOSE RAMON MEDINA. Sub-Director: MANUEL RODRIGUEZ MENA

SUMARIO

- EL TEATRO EN LA UNIVERSIDAD CENTRAL — 4
- INOSINCRAZIA DE LA DECORACIÓN TEATRAL — por Manuel Rivas Lázaro — 6
- SEMBLANZA ESPIRITUAL DEL PÁRAMO — por Ernesto Jerez Valero — 14
- COMO YO LOS VI — por Francisco Reyes Hens — 18
- LOS PREDESCUBRIMIENTOS DE LA GRAN SABANA — por Pablo Vila — 20
- UN RETABLO COLONIAL DE SINGULARES MÉRITOS — por José García Bravo — 28
- MEMORIAS, "ANTAPODOSIS" Y PERSONAJES VENEZOLANOS — por José Nucete Sardi — 32
- JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y LA POESÍA NORTEAMERICANA — por José Luis Cano — 35
- LA SOCIOLOGÍA EN VENEZUELA — por J. L. Salcedo-Bastardo — 39
- ABBE DE ABANICOS — por Luz Machado de Arnao — 41
- JESÚS SEMPRUM Y EL ALCANCE DE SU DOCTRINA CRÍTICA — por Alí Lameda — 45
- ARTE FOTOGRÁFICO — 53
- DE CÓMO FUE NOVELADA AMÉRICA — por G. F. Pardo de Leygonier — 58
- PINTORES VENEZOLANOS — 65
- DESARROLLO DE LA IMPRENTA EN VENEZUELA — por Ana Mercedes Pérez — 68
- Edición trimestralmente por la Compañía Shell de Venezuela. Todo el material que se inserta ha sido exclusivamente solicitado para esta publicación. Reproducción autorizada siempre y cuando se mencione el origen.
- Distribución gratuita. Las opiniones de nuestros colaboradores no reflejan necesariamente las de esta Revista.

NUESTRA FOTO

PLEGARIA

Recogimiento, intimidad, silencio. Quietud de una hora del atardecer avileño. Y el murmullo que eleva las palabras en un liviano esplendor de fe y de esperanza. Así es la estampa juvenil de la plegaria en el recoleto ambiente de la capilla, bajo la tibia luz que filtran, dulcemente, los vigilantes colores de los altos vitrales dormidos en el tiempo. (Foto de Pedro Maxim).



EL TEATRO EN LA UNIVERSIDAD CENTRAL



Quedará como uno de los acontecimientos culturales de mayor importancia realizados este año, el Festival del Teatro Universitario que se desarrolló durante dos semanas, del 30 de mayo al 14 de junio, haciendo de la Ciudad Universitaria durante esos días un centro de concentrada actividad artística.

Inquirido el propio Nicolás Curiel, Director del Teatro Universitario, hizo para la Revista Shell una síntesis del Festival y su significación: "El Festival del Teatro Universitario —dijo Curiel— es un evento cultural y artístico sin precedentes en la Universidad y en el país. El afiche —representando un arlequín en colores de feria, obra del pintor venezolano Luis Guevara Moreno— señalaba en los muros y en las vidrieras de comercio de la capital una realidad nueva: la revelación de un movimiento artístico de altos objetivos que irrumpe en el ambiente nacional desde la Universidad.

Un calendario de alta factura programaba teatro, música, cine de arte, conferencias sobre el arte dramático y una exposición de afiches de teatro, para cumplir todo eso en apenas dos semanas. ¿Audacia? ¿Imprevisión? ¿Sobrevaloración del medio? ¿No estaba eso condenado al fracaso? Una vez más el pueblo venezolano dio un soberano mentís a los que así valoran sus capacidades, y el movimiento de público durante esas dos semanas en el Aula Magna y la Sala de Concursos de la Ciudad Universitaria fue excepcional. Las noches de estreno de teatro, la gigantesca Aula Magna tuvo una afluencia de gente que por su cantidad parecía asistir a un acontecimiento deportivo más que a una sesión propia al espíritu y cuyo atractivo máximo eran los nombres de Víctor Hugo, Bertold Brecht, García Lorca, Shakespeare o Arturo Uslar Pietri.

En lo referente al programa del Cine-Club Universitario —cuya creación es otro de los aciertos del Teatro Universitario— compuesto por un Ciclo Shakespeare, fue tal la acogida que recibió del público que desde la primera noche tuvo que elaborarse un nuevo horario de proyecciones, de manera que todo el público que llenó la Plaza del Rectorado y las puertas de la Sala de Concursos pudiera ver en tandas sucesivas las adaptaciones filmicas de las obras shakespearianas ofrecidas. La crónica del Festival traerá consigo la anécdota ejemplarizante de que para poder ver a "Ricardo III" una cantidad apreciable de público permaneció esperando su turno —el último— que terminaba a las tres de la mañana.

Los recitales de canto, piano y danza y la intervención del Orfeón Universitario que constituían el programa de música en el Festival, tuvieron gran acogida, por una parte debido a la fórmula mixta utilizada, y por otra a la calidad de los intérpretes: la mezzo-soprano chileno-venezolana Lucía Guilluz, y la bailarina y el pianista franceses Michel y Anne Soudrez, profesores de la Escuela de Teatro y artistas de selección en el ambiente musical del país. La noche de gala del orfeón re- saltó una demostración del grado de madurez a que ha llegado ese conjunto coral universitario.

REVISTA SHELL

De cuanto a las Conferencias, lo enjundioso de los planteamientos de los conferencistas: Santiago Magarinos, Antonio Aguirre, Guillermo Feo Calcaño, Arturo Uslar Pietri y Carlos Augusto León fue una nota más de intención profunda en la intención a formar una conciencia teatral entre nosotros.

Las Conferencias tenían por escenario la Sala de Arte del Aula Magna donde se realizaba la Exposición de Afiches de Teatro, singular exposición en la historia de ese género de actividades en Venezuela, orientada en la siguiente forma: afiches y material teórico, documentos, etc., del célebre grupo de teatro alemán el "Conjunto Berlínés" de Bertold Brecht, del Teatro Chino y la Opera de Pekín, el Teatro Nacional Popular Francés, el Tema del Teatro y las Masas, la Opera Cómica alemana, teatros de Italia, Francia y España...

LOS DECORADOS Y LAS PREFERENCIAS ESTÉTICAS DEL TEATRO UNIVERSITARIO

"Creemos —dice Curiel— y ya lo dijimos antes en una introducción a un programa nuestro y lo hemos repetido en artículos dispersos en revistas y periódicos, que el teatro debía haber pasado ya la época de los palacios y casas de carniceros, los bosques y árboles de tela, las estatuas doradas saliendo de los muros, los ángeles suspendidos descendiendo sobre la escena. La época de los decorados reemplazando y aplastando al actor. El teatro es transcripción de la vida, "espejo de la naturaleza" (Shakespeare), pero ese reflejo fiel se logra a través de medios específicos. No fabricando una realidad falsa sino haciéndola más real aún, destacando su esencia gracias al prestigio del arte.

El decorado no debe ir más allá de sus límites: sugerir. El gran texto de teatro no trata, de ninguna manera, de hacer vivir exactamente una escena dada, sino de provocar en nosotros la calidad y cantidad de emociones y reflexiones que nos daría la vivencia de una escena parecida en la vida real. Esto no quiere decir que el decorado abstracto, o el expresionista, cubista o a la Picasso, a través del cual se procura deducir la esencia de la realidad y ponerla directamente bajo nuestros ojos, en forma de una especie de ideograma convenientemente peligroso para el teatro, que tiene sus propias leyes, es una impostación de otra disciplina que es únicamente valedera dentro de los límites pictóricos.

El decorado no debe ser más que la expresión plástica de los elementos que ayudan al actor a sugerir la realidad. Y el teatro chino sirve de inspirador incomparable de esa definición. Sea con "La Niña de los Cabellos Blancos", que vimos en 1951, o con la Opera de Pekín y el Teatro Artístico de Leningrado que presenciábamos en 1955, esas imágenes del actor dentro de la escena, continúan acompañándonos".

REVISTA SHELL



IDIOSINCRASIA DE LA DECORACION TEATRAL

Por MANUEL RIVAS LÁZARO

• UNA COSA HAY en el Teatro que, por propia naturaleza y debido a su función generosamente subalterna, está destinada a ser pensada exclusivamente en el terreno técnico, o, con más propiedad, a no ser pensada sino simplemente contemplada, o, cuando más simplemente aprehendida como un medio silencioso de expresión: esto es, la decoración escénica.

Si nos acercamos a ella, con espíritu independiente, encontramos que, como cosa física, se trata de algo incómodo —muy incómodo de manejar—, que es pesada, que ensucia, y, por si fuera poco, hay que admitir también que es peligrosa, por su inminente propensión a caer, sin previo aviso, sobre cualquiera que se encuentre a su lado. En suma, es fea siempre de cerca, y desagradable. Y además de todo cuanto hemos enumerado, tiene una función también cargante, pesada, por demás inadecuada, que hace tiempo tiende a ser cancelada: Decorar.

Pero cuando nos colocamos a distancia de ella —la distancia que el Teatro requiere— entonces no es incómoda, ni pesada, no ensucia ni constituye peligro alguno. Es, antes bien, bella —sugestiva sobre todo— y aún diríamos que, en veces, se libra de ser simplemente decoración.

Esta es la idiosincrasia, el temperamento, de la decoración teatral, sobre la cual nos proponemos ensayar aquí algunos conceptos, ya que, no obstante su material naturaleza, contiene en su interior numerosas cuestiones controvertibles e importantes para el Teatro.

Una de estas cuestiones importantes consiste en que, asociada a la "puesta en escena", la decoración ha cerrado el camino por donde toda la innovación teatral pudiera pasar, y, en consecuencia, ha denunciado los límites del problema de transformar el Teatro, de hacerlo compatible con las vicisitudes vitales de la época.

¿Qué es la decoración teatral, fuera de las menudas cosas que antes hemos apuntado?

En tiempos algo remotos —recordemos a Shakespeare— la decoración era un motivo, una alusión o referencia ambiental. Era nada más que lo suficiente, lo indispensable, que por ser demasiado poco ni sobraba, ni faltaba, ni incomodaba.

Después, ¿qué vino a ser? Visto a ser el símil completo de la acción —completo en externos detalles— traído a la escena. Ahora —hoy mismo— es como si un pedazo de cierta realidad física hubiese sido recortado del mundo y traído en peso al Teatro, para luego ser colocado, íntegramente, en medio del escenario, a pesar de todas las consideraciones del caso y las oposiciones de la propia naturaleza.

Y como este pedazo físico del mundo al ser recortado, como hemos dicho, ha perdido sus conexiones con las demás



(Página anterior).
Escena "Café de Corinto",
de "Los Miserables" (Victor Hugo).
La obra fue presentada
por el Teatro Universitario,
bajo la dirección de
Nicolás Curiel.



1. De "Los Miserables",
de Victor Hugo, las escenas:
"El antro de Thénardier",
2 y 3. "El Tribunal" y "La muerte
de Jean Valjean". La obra fue montada
por el Teatro Universitario (de Caracas)
bajo la dirección de Nicolás Curiel.



cosas reales adyacentes, es decir, su relación con la atmósfera, su cordial amistad con la luz natural, la decoración teatral trae solamente el peso primario, inerte, que las cosas tienen en su natural y foránea soledad.

Una vez instalada en el escenario —donde todo queda relacionado en sí mismo, no desde fuera sino desde dentro— comienza la tarea de avivarla artificialmente, como en cámara de cine, o sea, por medio de artificios, que es como decir, por algo que el hombre le opone a la naturaleza para que se vea arte. La decoración teatral se convierte desde ese momento, y definitivamente, en nudo del problema de renovación del Teatro.

Vamos a tratar de poner en claro de qué manera ocurre esto.

Cuando se piensa renovar el Teatro, lo primero que viene a la mente es cómo remover, cómo darle movimiento a ese soporte físico que desde hace tantos y tantos años estamos acostumbrados a poner en escena. Y, a pesar de cuanto se ha propugnado con ese fin, el Teatro siempre se ha encontrado en la callejón sin salida, rodeando y dándole vueltas a ese pedazo de creencia realista.

Para facilitar la concepción acerca de esta cuestión se ha considerado que en el Teatro actual hay sólo un problema de movimiento, de desplazamiento, o cambio rápido de decoraciones —o sea una solución mecánica—, sin tener en cuenta que esto altera muy poco la cuestión, pues, en dichos cambios, o proyectos de cambios, la decoración queda siempre instalada en sí misma, sin modificar en nada su idiosincracia, y sólo multiplicada o acelerada en su mecánica.

Lo único eficaz —y hasta lo natural— sería que la decoración, sin dejar de ser algo real, fuese algo que sale del propio escenario, que comience y termine en él, como parte natural de éste, que es su realísimo ambiente.

Algo muy semejante —aunque no exactamente lo mismo— es lo que ocurre con el Cine. En el Cine no sale la decoración de la pantalla precisamente porque la pantalla es nada o casi nada antes de comenzar la película, y al comenzar ésta se vuelve radicalmente nada, absorbida por la oscuridad, o sea se vuelve un todo que es lo que vemos en lugar de ella, lo cual no ocurre con el escenario pues éste está siempre, permanentemente, visible. Simultáneamente, es parte y no lo es de la función.

La decoración, por otra parte, tiene espacios "delanteros" y "traseros", y aun "laterales", espacios que están siempre ocupados. Ante la decoración se encuentran los actores caracterizados de personajes; detrás de ella, otros actores o los trapos y traspuntes; y a sus lados, otros actores en espera de su turno. Está rodeada, pues, de movimiento, de vida, lo que hace más notorio su natural inercia. La pantalla de Cine, como hemos dicho, es nada en sí misma, y cuanto la llena, luego desaparece. De hecho es ella misma, como las imágenes que allí aparecen, una verdadera fantasía, un sueño.

Mientras en la acción escénica los personajes se esfuerzan en aprisionar el presente, la decoración nos va asegurando, a cada segundo, con su estancada inmovilidad, que no hay alternativa posible, que en ella todo es pasado, cosa fija, inalterable, que permanece igual durante todo el tiempo del acto o de la obra, igual a su original factura, igual como fragmento de realidad que estaba fuera y —artificialmente— fue traído en paso a la escena, con toda su rigidez corpórea. Y —lo más sorprendente— como algo a lo cual no puede ocurrirle ya nada más, ni siquiera el presentar otro ángulo de ella misma. Por eso es que la caída intempestiva de una decoración, o de una parte de ella, introduce algo tan vital —aunque risible— en la escena teatral.

Así, la decoración, por su falta de plurales perspectivas, de intimidad, afecta al factor tiempo, contribuye a estacionarlo. Sentado en su butaca, el espectador tiene ante sí la decoración de manera frontal, como la fachada de un edificio, y aun menos que una fachada, pues frente a ésta el viandante puede acercarse o alejarse, situarse más a la derecha o más a la izquierda, variando sus posiciones a gusto. La decoración, por el contrario, tiene para cada espectador un solo eje, un sitio fijo de perspectiva. Nadie puede verla desde un nuevo ángulo de perspectiva, ni mucho menos entrar visualmente en ella.

La decoración viene a ser algo que, al tomarlo como proyecto y realizarlo técnicamente, cristaliza la "in prompta" sobre la naturaleza que la originó. Actúa, luego, como un pasado obligado a funcionar en presente, es decir, a deslizarse fijamente sobre el tiempo, y no a estar en él.

La consecuencia real de todo esto es que en la escena funcionan dos tiempos simultáneamente. Uno, el de la decoración, que trae a la escena una realidad dada, cristalizada en un tiempo, en aquel instante mismo en que fue concebida o visualizada, proyectada y realizada, y, por el otro, el de los personajes, obligados a actuar siempre de espaldas —y aun de frente— a esa cosa única, fija, inalterable, estando, los personajes, sin posibilidad de desplazarse a otro lado de ella, o a otra cosa que le sea adyacente, pues en la decoración todo lo adyacente es sólo presunto. En estas condiciones los personajes tienen que vivir su propio presente, un presente vivo, cambiante, aunque aprisionados —con definitiva esclavitud— por todo lo físico que les rodea.

Pero, hay algo más: la decoración teatral está dentro de un ámbito firmemente acotado. Como hemos dicho antes, no podemos pasar —visualmente— a ninguno de sus lados a nuestro antojo, según nos lo proporciona el Cine. El resultado es que cada parte de ella se pronuncia, en su relación con las demás partes, y con los personajes, de la misma manera que cuando usamos un lente de aumento para ver una fotografía: las partes más elevadas, los edificios, los árboles, etc., subrayan su presencia corpórea al lado de las figuras humanas. Esto quiere decir que para las proporciones de la decoración teatral, correlativa a los personajes, debería regir una ley especial, una ley que estaría en contradicción no sólo con el uso sino con el deseo de darle a la escena toda posible realidad o naturalidad, pero que sería la única que concebiría las proporciones no con arreglo a la naturaleza, sino con arreglo a la sustancia de la realidad dramática, o sea, permitiendo que la acción dramática ocupe el privilegiado interés que en la vida nos hace olvidar las cosas que nos rodean, en los momentos dramáticos.

Pero, ¿puede hacerse esto, si lo vemos desde el propio campo de la decoración? No. Desde este momento la cuestión sobrepasa la técnica escenográfica y nos coloca en el centro mismo de un problema general de Teatro.

Las obras teatrales que, siguiendo la tradición, aún hoy se escriben, otorgan una atención muy deleznable al factor tiempo. Su división y subdivisión no es sustantiva, antes por el contrario resulta del todo arbitraria. Y no sólo esto, sino el contrario resulta elemental como la que usaban los antiguos artesanos de carpintería para hacer que un mueble des-cansara siempre y obligatoriamente sobre cuatro visibles patas.

Este proceder, un tanto ingenuo —quizá procedente de las ingenuas, aunque pícaras, farsas medievales— dio lugar a que en el Teatro ocurriera una notable inversión de factores. En lugar de ser los personajes los que gobernarán sobre la temporalidad de la acción y pusieran un régimen en la estructura de la obra y la decoración, fue todo lo estructural y decorativo lo que gobernó sobre los personajes, haciendo de

estos algo muy próximo a la condición de "cosa", propia tan sólo de la decoración.

Con tal visión, con tal ignorancia o desinterés por el tiempo vital, la decoración sólo podía ser un precipitado granítico, incapaz para recibir y evaporar la más pequeña dosis de aire vital, y mucho menos para, de alguna manera lógica, adquirir cierta temporalidad escénica presente.

Estamos, pues, en el trance, por todos estos razonamientos, de no saber a cuál de las dos —la decoración o la obra— atribuir la situación de hecho que estabilizó para todos los tiempos cierto sistema técnico, cuajado hoy día de problemas, y entre éstos el más agudo, el de la vitalidad del Teatro.

Es claro que la decoración impuso y sigue imponiendo aún su mandato físico, con su limitadora naturaleza, pero, por otro lado, es por medio de una libertad creadora que el hombre coloniza las cosas todas del mundo y las pone al servicio del tiempo, de su tiempo.

Transformar al Teatro dando comienzo a una revisión de los métodos escenográficos exclusivamente, es aseverar que en la decoración se originaron las improbabilidades que hoy confrontamos, es hacerle responsable de toda la historia del Teatro. Nos inclinamos más bien a dejar la decoración en lo que es: una "cosa", que es susceptible de estar al servicio de la inteligencia, siempre que ésta resuelva sus propias obligaciones más inmediatas.

Y el problema más inmediato que a la inteligencia creadora se presenta —no de ahora sino de hace ya algún tiempo— es decidir si la concepción del tiempo en la obra teatral debe y puede ser alterada. Abunda en favor de este planteamiento la transformación del propio "tiempo" vital que se opera en el mundo dentro de lo que va del siglo que vivimos.

No se trata de la velocidad —hecho tan notorio como divulgado en esta época, y del cual ha salido la aceleración mecánica de la decoración. La velocidad es apenas uno de los factores actuales, y, tal vez sólo un resultado de otros factores más sustantivos. Pero no es del caso ponerse a indagar las raíces sociales de esta cuestión, aunque bien valdría la pena. Queremos, por ahora, mantenernos en el campo estructural del Teatro, en lo que se ajusta a la realización.

Por lo pronto hemos visto que, de acuerdo a experiencias ya capitalizadas, la decoración ha sido ya alterada en sus dimensiones, y en su facilidad de movimiento y cambios, o sea, que su aporte escénico, como valor, ha sido transformado, al menos en numerosas ocasiones. Esto envuelve una nueva concepción, no sólo escenográfica, sino del pensar ante el problema del Teatro, aunque tal fondo conceptual no se haya tomado nada en cuenta. Tales cambios, desde luego, no han interesado la radicalidad del tiempo escénico, pero sirven como síntomas para el diagnóstico teatral.

La obra teatral actual —en concordancia con la tradición— se divide y subdivide en un tiempo convencional y arbitrario. Empleamos estos dos vocablos en su recto sentido, no en el despectivo.

El tiempo escénico es un lapso de "duración". En los métodos actuales este tiempo es medido por reloj, para cada acto y aun para cada escena, en los ensayos. Esta medida de cada acto y escena puede hacerse, precisamente, porque nada tiene que hacer con el tiempo real, o sea, con el tiempo flexible e incomputable que los sucesos tienen en la vida.

Esto ha ocurrido así, creemos, con base a cierto prejuicio sobre el tiempo —procesalmente entendido— en el Teatro. Porque la unidad del tiempo vital —como continuidad de segundo a segundo— discrepa de la unidad del tiempo teatral, si aplicamos en el Teatro el tiempo de la vida, la obra sería interminable, o acabaría con la resistencia personal y atencio-

nal del espectador. Esto es absolutamente cierto, y éste es el prejuicio, si se enlazan los dos tiempos de la manera que hemos explicado. Pero es al mismo tiempo dotar al tiempo vital de la misma rigidez que aquel del Teatro. Y es lo que conviene ver bien claro, que el del Teatro es rígido, inflexible, y el otro, el de la vida, es todo lo contrario.

Una vez que empezamos a pensar en la flexibilidad del tiempo vital, comenzamos a experimentar la flexibilidad escénica. Si insistimos en este pensamiento terminamos por creer que, realmente, pertenece al Teatro con pleno derecho.

Y no sólo es flexible, elástico, el tiempo de nuestra vida, sino que además puede dividirse y subdividirse en etapas y formas harro graciosas por su densidad y diversidad.

A poco que pensemos con cierta atención en este asunto nos encontramos con que la misma regla de continuidad y contigüidad con que se juntan las cosas y los sucesos en la vida, no sólo difiere fundamentalmente de la del Teatro al uso, sino que destruye, sin más, el prejuicio señalado acerca del tiempo teatral, porque en verdad nada tiene que ver con un problema que es sólo el resultado de un incorrecto uso de la imaginación. La continuidad en el tiempo escénico es sólo una creación de origen teatral, una invención de la técnica en los albores del Teatro.

La lógica continuidad en el Teatro se refiere sólo a la duración global, al tiempo que ha de durar el espectáculo en su totalidad, no a la continuidad interna del proceso escénico. Lo que allí quede encerrado o realizado es tan libre, espontáneo y flexible en su organización y estructura según lo aconsejen los objetivos del autor.

Con un poco de buena voluntad se puede ver que el autor puede servirse de algunas de las muy diversas maneras con que la vida se estructura, y hay que decir que esto siempre ocurre —en la vida— sobreponiendo y yuxtaponiendo momentos vitales, independientes en apariencia, pero ligados en su fondo real.

Esta forma de estructura no es incompatible con el tratamiento escénico, antes bien, es más esencialmente teatral, y permitiría, por primera vez, liberar el tiempo escénico, hacerlo apto para recoger en la escena todas las vicisitudes dinámicas actuales, hasta hoy expulsadas a forzosidad del Teatro.

El problema de la decoración, en este caso, sería algo subordinado a la original idea creadora del autor, y sería un problema solamente de pericia y artesanía, como deben ser todas las cuestiones que atañen a la escenografía.

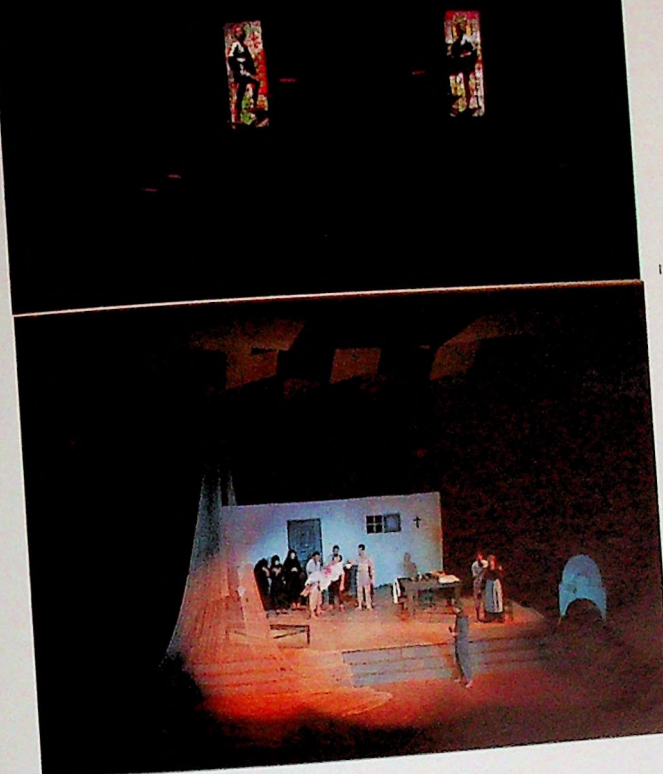
Todo lo que hasta aquí hemos expuesto, de la manera más clara que hemos podido, tal vez no quede eficientemente explicado si no avanzamos todavía sobre algunas otras consideraciones relativas al Teatro.

Desde los albores del Teatro —aun desde Grecia— los organizadores de la escena tendieron a ir encerrando la función teatral dentro de cercadas áreas. Por un largo y muy explicable proceso histórico —de índole social y clasista— el edificio del Teatro llegó a ser lo que es hoy y todos conocemos, algo herméticamente acotado en todas direcciones.

Y aquí estamos de nuevo ante la duda acerca de si este hecho fue decisivo para el Teatro en general o si fueron —la decoración y la obra— las que decidieron acerca del modo de proyectar y edificar los locales.

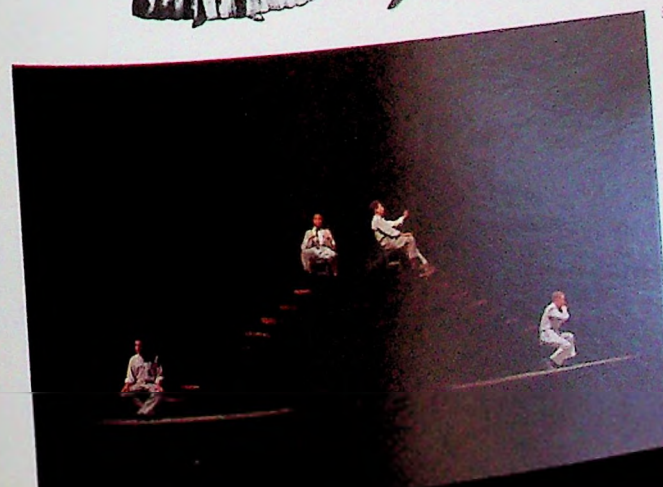
Pero lo que sí es claro, de toda claridad, es que el escenario, el decorado, la obra, los actores, etc., o sea, la totalidad de la función, aparece ahora como gobernada por una forma arquitectónica.

Y en lo más sensible del Teatro ocurre lo mismo, o sea en su concepción, que es donde se dispone la materia dramática y sus asociaciones, de lo cual salen sus leyes primordiales



1 y 3. Escenas de "El día de Antero Albán", de Arturo Usler Pietri.
2. Escena de "Los fusiles de la madre Carrar", de Bertold Brecht.
Las dos obras fueron presentadas por el Teatro Universitario y dirigidas por Nicolás Curriel.

Las fotografías a color que ilustran este trabajo fueron tomadas por Pedro Maxim en el último festival del Teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela.

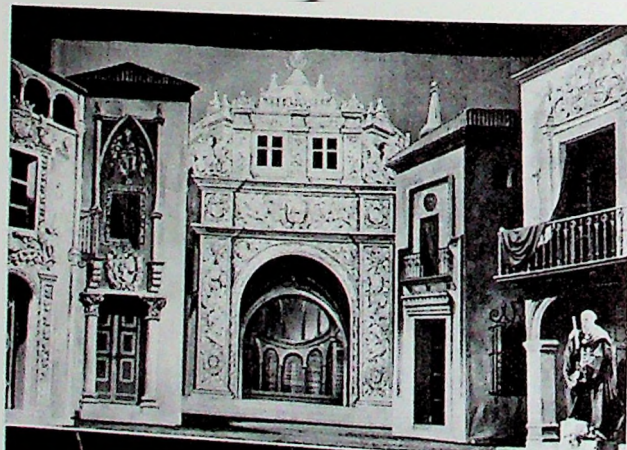




1. Escena de "Le Voyage de Thésée", de Georges Neveux, dirigida por Jiri Frejka.
2. Escenario para "El Hombre de Cenizas", de André Obey.



3. Jo Mielziner decoró este escenario para "Muerte de un Viajante", de Arthur Miller.



En efecto, el Teatro ejecutado dentro de tales perspectivas parece ser obediente a la idea de que la realidad vital, por propia naturaleza panorámica, se va reduciendo como un objetivo fotográfico, en forma concéntrica, hasta ser como un cuadro recortado de la vida, abstraído de ella. Se cumple una norma que bien podría llamarse "ley del embudo", con todo el sentido técnico que a este aforismo suele darse.

Por otra parte, si bien es cierto que en el propio campo de la experiencia personal, los actos o sucesos individuales enuncian su refrendo, su justa dimensión y calidad en la corriente general de la vida, ellos forman parte constitutiva de ella y nuestra vida particular, o un suceso de ella (esto es generalmente la obra teatral) no es una aparcería en tal corriente vital, ni un apartado o isla que podamos sustraer por medio de gruesas señales fronterizas sin correr el riesgo de que eso cause una parálisis inmediata en nuestra sensación de la realidad vital. Es más, a tal realidad parcial le faltaría el ingrediente esencial para que su dinámica pudiera considerarse vital.

No es legítima excusa decir que en el Teatro sería sólo necesario una dinámica escénica. No es excusa, no sólo porque el Teatro sea hecho con ingredientes humanos y con personas vivas, lo cual bastaría para contradecir tal argumento, sino que el Teatro, en toda su larga historia, no ha hecho otra cosa sino espejar la realidad vital del modo más fiel que le ha sido posible.

Pero con todo y la importancia dentro del tema de este ensayo no constituye todavía lo definitivo de la cuestión. Lo concluyente es examinar cómo el proceso histórico del Teatro no puede andar divorciado del proceso histórico humano.

La primera función de los actos humanos es procrear vida, vida convivencial, por supuesto, ya que la biología no juega ningún papel en este ensayo. Esto es tan cierto, que el propio Teatro ha sido un añadido vital a la realidad humana.

Es claro que este esfuerzo generativo de vida no ha sido igual en cada siglo o etapa, sino que antes bien, en más de una ocasión ha disminuido la capacidad convivencial y social del hombre. Esto sería un tema excelente para un sociólogo, pero sólo vamos a tomar de él lo necesario, que en este caso se contrae a la época actual. Dejamos en toda su integridad, para otro, el resto de la historia.

Si algo distingue al presente siglo es la manera abrumadora como la vida ha llevado a cabo la tarea de hacerse y multiplicarse. Por supuesto que esta sobreabundancia de vida —de convivencia humana— conlleva una serie de consecuencias complejas en todos los sentidos, que no anulan dicho total resultado, sino que más bien lo comprueban.

Esta sobreabundancia de vida, significa, en su más elemental sentido, proximidad, inter-relación de vidas, asociación y entrecruzamiento de la vida como conjunto. Esta vida así desligada, y es en sí mismo, un hilo del tejido universal, que depende para ser substancialmente algo, de esa mundanal realidad, porque ahora —más que antes— le es absolutamente próxima.

Caso que basta con haber traído y puntualizado esta situación para que convengamos en que la estructura formal del Teatro no puede ser o contenerse dentro de una ley de dinámica exclusivamente escénica. Si el Teatro espeja la realidad sobre decir que la dinámica escénica emana de la realidad en parte o totalmente. El punto límite donde el Teatro tiene la necesidad de la vida para darle eficacia a su dinámica es determinado por la propia vida. Y la vida sólo cambia su dinámica cuando, como ahora ocurre, ha fructificado en mil

direcciones, y ella misma es ya radicalmente distinta en su funcionamiento.

Puede decirse —para interpretar esta situación— que el Teatro toma en préstamo de la vida aquella dosis de ingredientes dinámicos con que componer su propia química, su integridad dinámica. Y esta dosis está luego reglada por la elasticidad de los elementos físicos que forman la totalidad del escenario.

Esta química vida/teatro nos ha llegado en manos de la técnica —que fue la encargada de hacerle las reparaciones menores indispensables— después de un viaje de siglos, sin que se alterase en lo más mínimo ninguna de sus leyes fundamentales.

Esto explica por qué en la actualidad se revelan, como antes dijimos, ciertas iniciativas para transformar lo físico o material del Teatro, o sea para aflojar su elasticidad, lo que le permitiría, según se cree, transformar su dinámica. Sólo que tales procedimientos los consideramos desorientados e ineficaces para alcanzar sus objetivos, por las exhaustivas razones que hemos dado.

Y además, por una última y más radical:

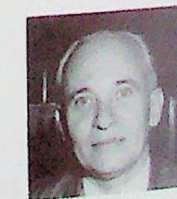
El instrumental de Teatro, con todo el auxilio que la técnica le proporciona, sólo ha facilitado que la parte intelectual —o de ideas— que todo drama contiene, encuentre un amplio florecimiento, un clima o ambiente decididamente favorable y reproductivo. Esto no necesita demostración conceptual, sino documental, que las propias obras de Teatro desde hace luengos años la proporcionan.

El Teatro en ese largo período tendió —con su instrumental— una línea paralela a la visión que sobre la vida venía rigiendo, con una u otra filosofía. Para extraer la verdad que la vida contenía el hombre partía de una verdad previamente adoptada, de un pre-judicio, hallándose al final de este recorrido con la misma verdad abstracta, enriquecida por aquel esfuerzo, mientras la verdad de la vida reposaba intacta en sus hondos e íntimos estratos.

Hoy hemos llegado a otra visión filosófica: la verdad abstracta no posee radicalidad ninguna a menos que se manifieste como emergiendo de los actos vitales, sin otro pre-judicio que admitir dicho principio. O sea, que toda idea se refrenda o comprueba sumergiéndola en la corriente vital. En el Teatro se lograría este resultado recogiendo la constelación de perspectivas que la vida es. La plétora de vida actual no permite, además, otro procedimiento.

Estas condiciones realísimas no son, por lo visto, el resultado de un nuevo pensar filosófico, sino, primordialmente, el resultado de una nueva forma de vida, de la cual el Teatro tiene que tomar los ingredientes necesarios para hacer la mezcla dinámica que le permita resolver sus problemas con instinto de contemporaneidad.

Y este instinto de contemporaneidad viene ya poniéndose de manifiesto, aunque sólo sea como síntoma, en el nuevo tratamiento escenográfico, en la nueva idiosincrasia de la decoración.



MANUEL RIVAS LAZARO. Venezolano. Nació en Cumana, Estado Sucre, el año 1900. Ha ejercido la crítica en numerosos órganos periodísticos. Es autor de varias obras de teatro, algunas de las cuales han sido llevadas a la escena. Su labor más extensa la ha realizado en el campo del Teatro Experimental, como director del Teatro del Ateneo de Caracas, del de la Universidad Central de Venezuela y de otras instituciones.

SEMBLANZA ESPIRITUAL DEL PARAMO

Por ERNESTO JEREZ VALERO

• PARA QUIENES SENTIMOS emoción por los alucinantes paisajes de nuestra tierra venezolana, el páramo es con las costas del Mar Caribe el que más nos reclama atención y al mismo tiempo nos incita con mayor frecuencia, quizás más que las regiones litorales, a tomar ante él una actitud mansamente contemplativa, de profundo y avasallante recogimiento espiritual.

Si ante la sabana ilímite, alíderada por horizontes lejanos e infinitos que se pierden en lontananza, hechos humo y verdad de lejanía, se llenan de asombro nuestros ojos y sentimos el corazón desbordante de pujanza; si ante la verde y majestuosa sinfonía del mar, que deja a nuestros pies la realidad inefable de la espuma en su viajar eterno y en nuestros oídos la intermitente presencia de la ola en ese ir y venir que nunca acaba, sentimos el ardor de fuerzas extrañas que nos pueblan y en nuestros ojos el beso tenazador de paisajes fantásticamente imaginarios, es ante el páramo, ante las augustas soledades de sus alturas, cuando nos sentimos invadidos por hasta entonces adormecidas o aletargadas fuerzas metafísicas que nos llevan a las lindes del misterio y de lo eterno.



Enclavado a tres mil y tantos metros de altura, en lo que a parajes habitables o inhabitables por la presencia del hombre se refiere; blasonada su augusta testa por nieve permanente, convulsionados a cada instante sus profundos y lóbregos acantilados por el resoplido persistente de la ventisca, cubierto a trechos por el frailejón, solitario y erecto guardián de sus alturas; atravesado de vez en cuando por el donaire altivo y zigzagante de uno que otro gavián; sin vegetación que lo cubra ni pie que deje huella en su suelo erizado de riscos y farallones; envuelto en una augusta soledad sin término y sumido en erguida y permanente expectativa, el páramo se presenta ante nuestra imaginación como un enorme templo donde las rocas silenciosas parece que celebraran con frecuencia el oficio de solitarios sacerdotes. Por eso, el páramo se presenta ante nuestra fantasía como un viejo Patriarca que viviera a cada instante en inagotable diálogo con Dios. Y el hombre se siente ante él en cierto modo humillado, empujado por la soberbia magnitud de sus alturas. Así lo vio tal vez el atildado poeta Régulo Burelli Rivas, al tallar como en su propia roca este hermoso soneto, digno de ser grabado en mármol y colocado en el pórtico mismo de nuestras serranías:

"Este páramo adusto que dialoga
con Dios, como Moisés. Este sombrío
ventisquero de rocas y de frío.
Esfige a la que en vano se interroga.

Pensativo monarca del vacío
en un vasto silencio que prologa
la eternidad, en tu mudéz se ahoga
todo alarde de humano desalío.

Apacientas la vida en los trigales
y educas en tus agrios peñascos
la estoica voluntad y albedrío.

Y aunque te elevas árido y desierto,
tienes, como el de Cristo, el pecho abierto.
de donde fluye y se despeña un río".

A toda hora, desde que el día lo invade con su reluciente poderío y el sol comienza a platear su nevada altura; cuando el viento deja de tañir sus múltiples flautas y van apareciendo aquí y allá todo un jeroglífico de caminos ancianos, por donde tantas veces desandaron los torvos aborígenes, desde la costa y legendaria Caribay meditando en vano acerca del Misterio de las Cinco Águilas Blancas, hasta el sumiso Tinjacá, quien comenzó allí, precisamente en la cumbre de Apartaderos, la ascensión a esa otra cumbre no menos erguida y entumecida.

REVISTA SHELL



1 Frailejón paramero

2 La Garganta de Bourgoín, ruta de
lucha para llegar al Pico Bolívar

3 Riscos nevados en la Sierra
Nevada de Mérida

4 La Sierra Nevada de Mérida,
desde La Aguada

5 Genuina campesina paramera
6 Campesinito andino



agido por Nevado, el perro fiel, espaldero inseparable de este humilde pastor de rebaños que con el tiempo había de ser también fiel compañero del pastor de los pueblos de América, hasta llegar los dos con él a las puertas de la otra vida, la Inmortalidad, una mañana ardiente en Carabobo; a cada hora, repetimos, se respira historia, tradición y gloria en sus solitarios poderíos.

El páramo, como el llano con Francisco Lazo Martí y Alberto Arvelo Torrealba y el mar con Pedro Rivero y Francisco Lárez Granados, cuenta también con sus juglares. No son pocos los escritores venezolanos de todas las épocas y de todas las regiones que lo han utilizado como motivo de inspiración durante sus deleites literarios. Y han hecho de su ambiente, de su tradición y de su historia, acicate y eco de laboriosa vida intelectual.

Don Tulio Febres Cordero, el más constante y destacado cultor de la mitología del occidente de Venezuela, describe así tanto el ambiente como la geografía de las solitarias regiones parameras: "El silencio de los páramos es completo. No hay aves que canten, ni árboles que luchen con el viento, ni los estreptosos que atruenen el espacio. Es una naturaleza grandiosa, pero llena de gravedad y de tristeza. Aquellos cerros descomunales y altísimos, acumulados al capricho, parecen las ruinas de un mundo en otro tiempo habitado por ciclopes y gigantes. Lo que pasa en alta mar, lo que pasa en la llanura venezolana, eso mismo sucede en medio de los páramos andinos. El hombre se siente humillado ante la naturaleza y se recoge en sí mismo. Por eso, la ascensión a las alturas de la cordillera venezolana no solamente es fatigosa para el cuerpo, sino abrumadora y triste para el espíritu".

El eminente escritor merideño dejó plasmada en esa forma la más exacta definición de estas alturas prodigiosas, así como

también adivinó con indudable certeza el estado de alma que el hombre siente al escalarlas.

Pero lo que más nos atrae de Don Tulio es su maestría para definir por medio de la leyenda el origen de la estructura de las cumbres, valiéndose para ello de su poderosa y alerta fantasía. Como un viejo patriarca bíblico, tiene para cada costumbre de la región andina una parábola y para cada elemento natural un versículo. El es el autor del Génesis del páramo venezolano, el historiador de las tremendas batallas que han sostenido a través de siglos y siglos esos rudos y altivos peñascos con el tiempo. Oigámosle hablar del origen de la albura de los picos de la cordillera de Mucuchies. "La nieve de los años, como la nieve que cae en los páramos, cayó sobre las vírgenes de Timotes y las petrificó a la larga, convirtiéndolas en esos grupos de piedras blanquecinas que coronan las alturas y que los indios veneran en silencio, llenos de recogimiento y de terror".

Y Humberto Tejera, fecundo escritor venezolano, ausente de su tierra nativa desde hace algún tiempo, define el páramo de Venezuela con una maestría y un acierto muy propios tanto del motivo que lo ocupa como del viril estilo que utiliza por costumbre a lo largo de su obra literaria.

Para Tejera las cumbres nevadas de Venezuela son

"Dioses de hielo, inmóviles, egregios,
ídolos refugiados en la aurora".

"Alas de tempestad, alas de roca
que desatan caribes huracanes
y que despiden de su horrenda boca
vómitos de blasfemias de volcanes".

- 1 Anciano de Macuchies, risueño sobre sus largos años...
- 2 "Refugio Moya", en la Sierra Nevada de Mérida, a 4.210 metros de altitud
- 3 Don Talio Febres Cordero
- 4 Don Francisco Lazo Martí
- 5 Glaciar "Los Timoncitos", en la Sierra Nevada de Mérida
- 6 Fieles vigilantes de las beladas cumbres andinas: frailejones

"Camellos de milenios y de ofrendas que llevan en sus gibas palpitantes cargamentos de patrias y leyendas".

El habitante de la cordillera andina es, por naturaleza, y como la naturaleza en que transcurre su áspero y solitario vivir cotidiano, meditativo, sañudo y en cierto modo hermético. Su mirada fría y penetrante, quizás por la costumbre de tenerla siempre fija en las alturas, venciendo el relente constante que le clava en los ojos sus frías y húmedas agujas; su rostro duro, tallado como a golpes de esmeril; su desconcertante mutismo y su pintoresca indumentaria, que viene usando desde tiempos inmemoriales; sus costumbres primitivas que muy poco han variado, a pesar de las transformaciones que el progreso se ha esforzado hasta ahora casi vanamente en llevar a sus comarcas; su callada y estoica introversión, hacen del morador de las alturas venezolanas un ser aparentemente duro, de dureza cuasi proverbial. Pero si nos acercamos a él y le damos confianza, si penetramos en su sencillo mundo interior, descubriremos al instante y en compensación a esas exteriores

características, que el hombre, como el páramo, lleva en sí una inagotable ternura vital, de viril y constante expectativa, de asombrosa perseverancia en el puesto que de centinela de las alturas le ha confiado nuestra soberbia geografía.

El paramero es hospitalario por naturaleza y bondadoso por costumbre. ¡Qué hermoso es entrar a una choza campesina en pleno páramo, un día de lluvia, acercarnos al fogón y formar parte de la familia que nos tiende su ancha sonrisa, sonrisa que, dicho sea de paso, sale al rostro por venir de los predios calurosos del corazón! ¡Y qué bello es divisar desde un risco la llanura incommensurable, una mañana clara, y presentir su calor, que no llega hasta nosotros porque viene de muy lejos y sigue derecho a enrollarse en la cumbre más alta de la cordillera para derretir la nieve y transformarla en agua que baje en tenues hilos a saciar la sed de la sabana!

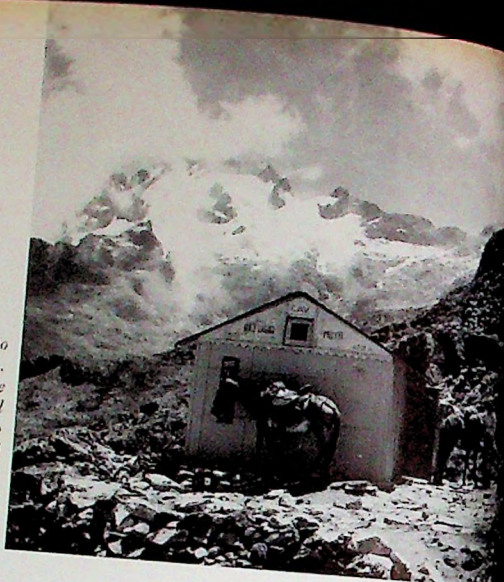
J. A. Gonzalo Patrizi, el malogrado poeta merideño, es sin duda alguna quien mejor ha definido al páramo, a su habitante y a sí mismo, en estas dos estrofas:

"Indio mucuchicero!
Indiferente y duro
como un peñón pulido en la ventisca,
pero de musgo tierno el corazón".

"Páramo: tu silencio
me filtra en gotas ebrias de locura
la espuma de un deseo:
ser otro sin dejar de ser yo mismo".

En junio de 1813, Simón Bolívar, hasta entonces Brigadier del Ejército de Colombia y ya por estrenar su título de Libertador, con que la Municipalidad de Caracas lo honrara días después, escaló la cumbre de los Andes venezolanos, de regreso de la Nueva Granada. En esta oportunidad, Bolívar pernoctó precisamente en el lugar más alto que para entonces atravesaba el camino nacional que conducía de Mérida a Timotes, entre el pico de El Gavilán y Almorzaderos, cercano este último a Chachopo, donde muchos años más tarde Andrés Bello, indiscutible poeta nacional de Venezuela y una de las más altas glorias de las letras latinoamericanas, se encontrara tantas veces con Luz Caraballo, la pobre loca que la ternura de Andrés Bello haría leyendaria contadora de luceros y almacenadora de suspiros. Noche llena de alucinaciones sufriría El Libertador en esta ocasión. Por su joven mente desfilarían los riscos en formación perfecta, como en una majes-

REVISTA SHELL



ta parada militar, y le presentarían armas y el viento daría voces de mando y la soledad recitaría al oído del grande hombre el Credo del Destino de los Pueblos de América, para que al repetirla por todos los caminos, lo fuera regando en todas partes como fértil semilla de inagotable fructificar. Y lo de que bajo su sombra llegarán a renovar sus fuerzas generaciones tras generaciones, hasta nunca acabar.

Antonio Spinetti Dini nos describe con maestría este encuentro memorable de la altura con la altura:

"Venía desde el Ávila. Y al mirarte, jinete en el corcel indómito que la leyenda narra, cuadráronse los picos del Ande, y cual si fueran una legión de ciclopes te presentaron armas".

A pesar de la serie de circunstancias climatológicas, de paisaje y ambiente que se aúnan para hacer del páramo una región sombría, entumecedora y desolada, no por eso deja de permanecer en pleno páramo, sobre todo en época de verano, cuando la neblina está ausente y los húmedos nubarrones no se asientan sobre los riscos y los valles a entorpecer la visibilidad del paisaje, es verdaderamente emocionante. En esta época los campesinos se dedican a la siega del trigo y las labores que se desprenden de los cuatro costados de la cordillera parecen tapizadas de alfombras que bordearan las manos laboriosas de la aurora. Y hay algarabía en las eras y las aguas que corren cristalinas y los frailejones se yerguen sosteniendo en el extremo de sus tallos sus relucientes pomos de oro. O cuando el atardecer se acerca y el tamo de la trilla se eleva hacia el cielo por última vez antes de dejar caer el grano que ha de

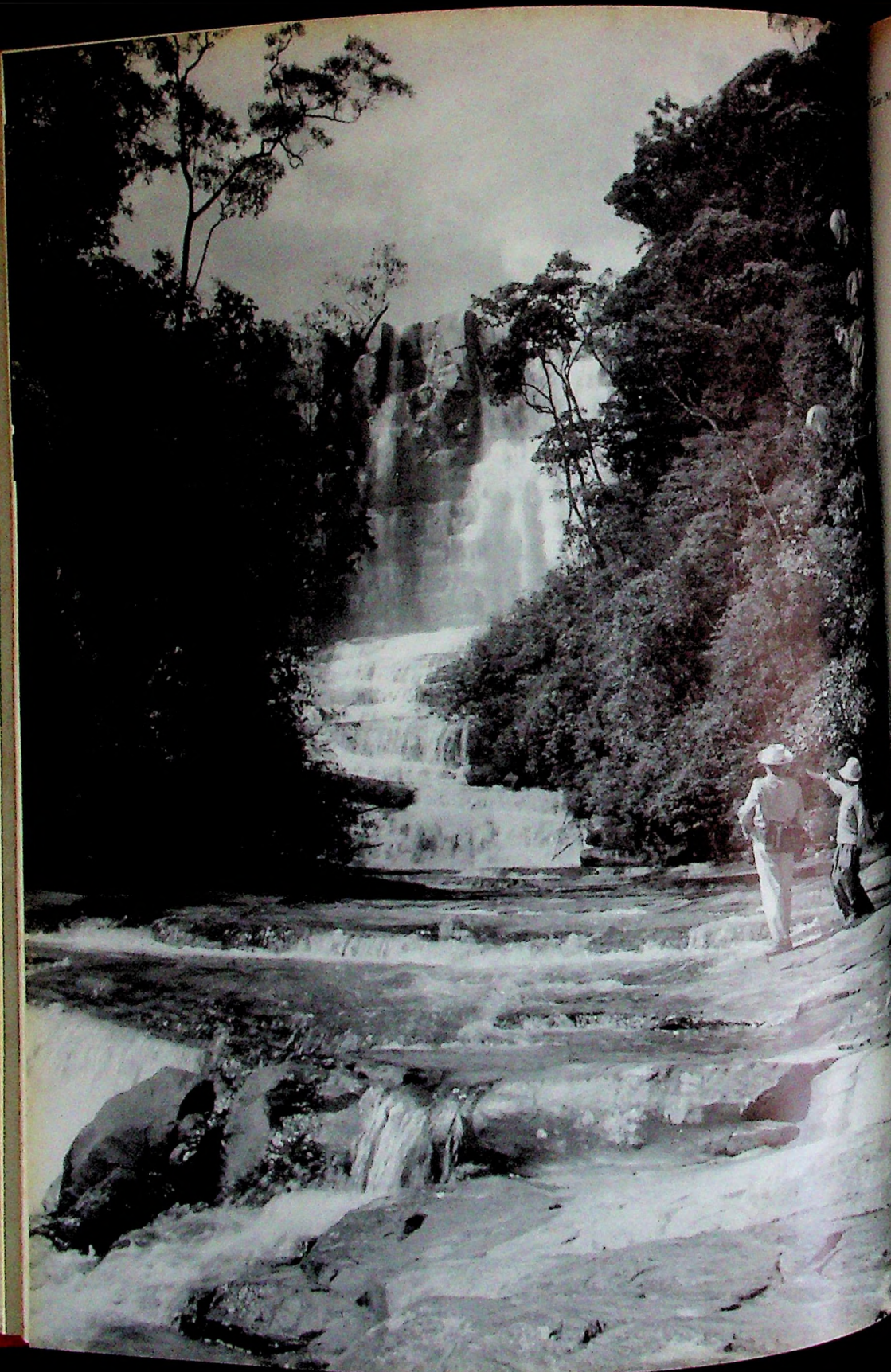
colmar los trojes de los labriegos y se oye a lo lejos la cadencia melancólica de un canto primitivo. Entonces se ve la Sierra Nevada como la viera una tarde José Domingo Tejera, mientras observaba

"Una puesta de sol. En lejanía es feérica franja el horizonte, y el pan de nieve en el perfil del monte es un inmenso pan de eucaristía".

A pesar del sinnúmero de escritores que se han ocupado de la naturaleza nivea y prodigiosa que sirve de corona a Venezuela, el páramo carece todavía de su escritor peculiar. Otras regiones de la patria ya lo tienen. Los valles de Aragua y de Caracas en Don Andrés Bello; el llano en Francisco Lazo Martí y el mar en Pedro Rivero. Es de esperarse que el día menos presentido surja el poema que inmortalice en canto esta región venezolana y traduzca en verso viril la angustia del hombre de la montaña, tan estoico y perseverante ante la rudeza del clima y la penuria de su vida, hecha de espera y sacrificios.



ERNESTO JEREZ VALERO. Nació en Las Piedras, Edo. Mérida. Desde 1949 ha publicado las siguientes obras: "Rutas Estivales", "Una Noche en la Tierra", "Grito Incontenible", "Esto dijo el Caminante", "La Soledad del Hombre" y "Biografía del Olvido". Es colaborador de los diarios "El Nacional", "El Universal", "La Esfera", y de las revistas "Elite" y "Momento".



"La Mera", entre Santa Elena y Roraima

LOS PREDESCUBRIMIENTOS DE LA

GRAN SABANA

Por PABLO VILA

MOTIVOS GEOGRAFICOS DE ESTE TRABAJO HISTORICO

• Estaba interesado en aclarar si las extensiones herbáceas de la Guayana, y en especial la Gran Sabana, eran propias del medio geográfico o resultado de la intervención humana. A priori las creo producto del suelo y del clima, pero un convencimiento definido debe obtenerse de investigaciones y experimentos repetidos y ante la imposibilidad momentánea de resolver eficazmente el problema, hube de buscar en las descripciones de exploradores por lo menos el apoyo a mi hipótesis.

Pero la comprobación debía buscarse en referencias de tiempos pasados lo más alejados posible del presente. Desgraciadamente las exploraciones en la Guayana durante la Colonia fueron mas bien periféricas, como lo fue por ejemplo la de Iturriza y Solano, realizada con motivo del tratado de límites de 1750 entre España y Portugal, con el fin de conocer las tierras colindantes del Brasil.

El conocimiento de aquel viaje, y de otros igualmente externos no era, pues, suficiente a nuestro propósito biogeográfico.

Hubimos de buscar auxilio en una obra que ya nos era conocida por otro tipo de consultas documentales, cuyo título no permite suponer que fuera apropiada al fin que perseguíamos. Escribióla un economista e historiador, Federico Rabala, y en ella trata del "Comercio de Cataluña con América en el siglo XVIII": un título un tanto desorientador a nuestro propósito. Se ocupa su autor de la colonización de la boca del Cayuní y del Bajo Paraguará por los Capuchinos Catalanes, y atenta la tesis de que fueron los inspiradores de la iniciación del comercio libre de la Metrópoli con Venezuela bajo el reinado de Carlos III. Algo hubo de haber en ello, pues debió ser a base de las informaciones de los primeros capuchinos colonizadores del Cayuní que un cartógrafo catalán, Joseph Aparici, allá por los años de 1730, trazó un proyecto de colonización de la Guayana Esequiba que tuvimos ocasión de leer en el original y aun de comentarlo periodísticamente.

1

EL PRIMER PREDESCUBRIMIENTO

PROPÓSITOS DE EXPANSIÓN MISIONERA HACIA EL SUR

Volviendo a nuestro tema, hay que decir que el citado economista historiador, para reforzar su tesis, documenta la expansión que trataron de realizar aquellos misioneros a través de la Guayana oriental, en el último tercio del setecientos, antes de que la decadencia misionera y la pugna con el poder civil debilitaran la obra colonizadora y de habituación del indígena a una vida ordenada y en común, en la cual habían obtenido dichos capuchinos un éxito notable en las realizaciones.

Para lograr la expansión de su obra, ya consolidada en el Cuyuní, hubo el proyecto de incorporar a ella los indígenas del Alto Caroní y del Parime, en el Brasil, tanto para aumentar los pobladores del Cuyuní como para sacarlos de la influencia de holandeses y portugueses extorsionadores.

Para alcanzar tales propósitos organizaron los capuchinos una incursión aguas arriba del Caroní, a cargo de los padres Tomás de Mataró y Benito de la Garriga, en compañía de algunos españoles, de indios y aun de negros.

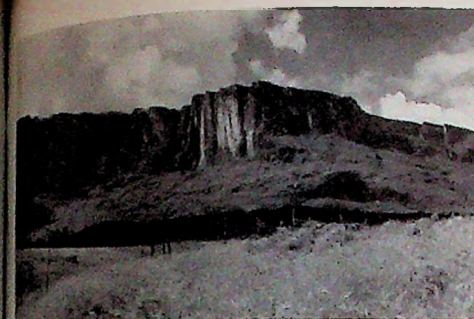
El autor de aquella obra tuvo el acierto de publicar en apéndice la relación escrita por uno de los frailes expedicionarios. El informe fue redactado de memoria por haber perdido, en una de las muchas aventuras que pasaron, sus papeles y notas de viajes. El estilo y el lenguaje son de una gran sencillez y aun incongruentes a trechos, debido a las dificultades con que tropieza un catalán cuando ha de expresarse en castellano si no posee una buena cultura. Pero, sea como fuere, aquella relación nos permite conocer las incidencias del viaje y el itinerario del mismo.

LA EXPEDICIÓN CAPUCHINA Y SU RELATO

Pusieron unos 50 días en el recorrido hasta llegar a las cabeceras de la hidrografía del Parime. Para ello recorrieron el Caroní hasta su confluencia con el Icabarú, remontaron éste, pasaron sus cabeceras y entraron en las del río brasileño gracias a que el relieve orográfico de las formaciones roraimicas, abultadas por inyecciones graníticas, ha sido invadido y recortado por captaciones que realizaron los ríos de aquella vertiente por hallarse su nivel de base más bajo que el de los afluentes gransabaneros del Caroní.

Los dos frailes eran sin duda alguna los primeros europeos que remontaban el Caroní cortado por saltos y se asomaban a la vertiente opuesta. No contradice esta afirmación, el que hallaran, según relatan, a los indios con armas de fuego. Estas les provenían de los trueques que realizaban con las colonias vecinas, con los holandeses especialmente.

Es más, leyendo atentivamente su relación en lo que se refiere a aquellos terminales de la expedición —informe muy confuso y aun discontinuo a causa de los ataques indígenas que sufrieron los dos capuchinos—, se advierte que entraron en la Gran Sabana, por el sudeste. Con precisión no se puede indicar por dónde; pero posiblemente lo hicieron por las cabe-



"Caqueñan" (hilo de agua al centro de la formación), a unos 100 m al suroeste de la Gran Sabana



Aekuna cargadas de comestibles



Agua de la Gran Sabana



La expedición ante el Roraima.
(Vista opuesta) Monja franciscana de Kavanayén
alimentando un becerro de la Misión

REVISTA SHEL

ceras del Icabarú y la ensilladura del Tepuy Parí y pudieron asomarse a ella por los valles del Surakán o del Uarén.

Permite suponerlo la descripción que hace en su crónica de la "sabana o prado de la Parima", a la cual entraron tras seis días de camino "de monte o bosque". Ya en ella padecieron "gran sed por falta de agua y el sol tan recio que hacía", y añade el relator: "este día anduvimos, pienso, más de dos veces de camino como de Barcelona a Matara". Esta comparación, de ser exacta, representaría unos 60 kilómetros, pues la distancia entre las dos ciudades catalanas es de unos treinta. Lo cual indica que debían andar por tierra abierta y relativamente plana.

EL RECUERDO ORIENTADOR DE UN PAISAJE

Dejemos que el mismo narrador, en su prosa característica, nos dé cuenta de sus impresiones de aquella entrada:

"El día siguiente salimos con suposición que la noche antecedente yo ni el compañero sanamos (por cenamos); día del Jueves Santo propio para aliviar los trabajos y es cierto que lo que padeci este día no es para ni explicarlo, unas quantas veces me huve de echar en tierra por no poder más, a exemplo de las caídas de Chro. S. N. con la cruz, teniendo como ganas de vomitar y no podía con un dolor grande en los riñones, de la violencia del sol sin hallar siquiera una gota de agua ni un árbol para sombriar; —semejante al llano de Urgel— hasta que por fin llegué a un árbol que se llama chaparro, me eché en el suelo y con el poco ayre que hacía me alivió".

La comparación con el "llano de Urgel" es expresiva y orientadora. Se trata de una región esteparia tendida entre Aragón y Cataluña, en el nordeste de la Península Ibérica. Son tierras lacustrinas que, antes de los riegos actuales, fueron un vasto yermo donde sólo una hierba rala y leñosa surgía cuando las raras lluvias, con menos de 300 mm. al año, ardientes veranos y crudos inviernos, no permitían ni el árbol ni otro tipo de vegetación herbácea.

Los conceptos del fraile explorador que manifiestan la impresión y aun el dolor que les causaba el paisaje, con su ambiente, ponen en evidencia que habían entrado en la Gran Sabana, pues la asociación herbácea que la constituye, especialmente a fines de marzo o primeros de abril, que fue cuando los citados misioneros exploradores estuvieron en una rincónada de la misma, resulta similar a la urgellense de antaño en cuanto al paisaje, aunque éste sea en la altiplanicie gransabanera el resultado de factores ambientales un tanto distintos de los del llano de Urgel, pues éste se halla bajo un clima seco. En la Gran Sabana, el suelo predominantemente arenoso es muy permeable. Su lluviosidad, aunque abundante (unos 1.600 mm.), a causa de tener un período de escasas lluvias bastante acentuado en los primeros meses del año, resulta impropio para el desarrollo de otra vegetación que no sea la herbácea.

De todo ello se concluye que los dos capuchinos catalanes, fray Tomás y fray Benito, en el año 1772, antes que ningún otro peninsular penetraron en aquella altiplanicie. Sucedióles, empero, que con sus fatigas y afanes no se dieron cuenta que tenían ante sus ojos uno de los grandes panoramas de la naturaleza, uno de los inmensos escenarios espectaculares de la Guayana.

La penetración realizada, interrumpida por el peligro que corrieran de caer en manos de indígenas perseguidores, constituye el primer predescubrimiento de la Gran Sabana.

EXPEDICIÓN OFICIAL EN PUGNA CON LOS CAPUCHINOS

Conocido el camino, las autoridades coloniales de Guayana enviaron tres años más tarde, una expedición por la

misma vía hacia la frontera del Brasil. Era el año de 1775. Estuvo a cargo de Vicente Díez de la Fuente, teniente de infantería. Debía ser pariente de Apolinar, quien en 1769, por órdenes de José Solano, fue en busca de las fuentes del Orinoco. Pero los Capuchinos, alegando que aquellas tierras del sur eran de su jurisdicción, les debieron poner toda suerte de obstáculos pues existen en el Archivo Nacional informes repetidos de Don Vicente sobre las manifestaciones opositoras de los Padres Capuchinos.

La obstaculizaron por entender que era un descubrimiento que les pertenecía y del cual podían aprovecharse para reducir indígenas y acrecentar sus misiones. La divergencia en este punto contribuyó no poco a intensificar la pugna entre autoridades y religiosos guayaneses que perduró hasta fines de los tiempos coloniales.

Hasta entonces el Caroní, en sus tramos medio y alto era desconocido de los colonizadores españoles, pues éstos se situaban en la Guayana sin apartarse de las riberas del Orinoco.

LOS MAPAS SIEGENTISTAS REPRESENTAN EL DESCONOCIMIENTO REGIONAL

En toda la cartografía de aquellas regiones, tanto la hidrografía como el relieve son simplemente fantásticos y las tierras altas del Caroní, propiamente no aparecen. Su emplazamiento aparece ocupado por los afluentes que van al río Branco, figurando entre ellos el renombrado y desconocido Parime o Parima.

De nada sirvió la Real Expedición al Parime del teniente explorador, en la que, según sus declaraciones repetidas, aparte de haber fundado varios pueblos y la ciudad de Guirior, descubrió "la laguna Parime y el cerro Dorado" (1), pero no dice dónde y los pocos toponímicos son de expresión rara e inidentificables. Y su pretendido descubrimiento, es tan fantástico, a juzgar por los nombres citados, como la descripción que nos dejó del raudal de los Guaharibos su homónimo Don Apolinar, al presentárnoslo, en 1760, como el terminal infranqueable del Orinoco (2).

Solamente la cartografía dibujada por los Capuchinos, a partir del siglo XVIII, empieza a responder mejor a la realidad regional, a base de la expedición de los dos frailes. En los croquis cartográficos de las Misiones anteriores a 1772 (1735 y 1771), apenas la representación alcanza al paralelo 6 (Bajo Paragua; Fila de Lema); pero, en cambio, en un croquis posterior (1779) de fray Carlos de Barcelona, que abarca las vertientes, la hidrografía y la orografía del Parime y del Caroní la representación planimétrica se aproxima un tanto a la cartografía real.

Sin embargo, en dicho croquis el Caroní no parece venir de oriente. Pero es de notar que en aquel gráfico, sobre la altiplanicie gransabanera y la vertiente brasileña opuesta, hay un letrero que dice: "Tierras Desiertas". Dicha leyenda se inicia por el norte junto al "cerro" Auyan; el tepuy representado ingenuamente en forma de montículo.

El mapa lleva una indicación que dice: "Tierras pertenecientes a la conquista de los RR. PP. Capuchinos Catalanes de Guayana desde el Orinoco hasta la Equinoxial". Y añade: "He sacado las noticias de el M. R. P. Prefecto Benito de la Garriga, y él, de los indios y nuevos expedicionarios de Centurión y de otros..."

(1) Archivo Nacional. Vols. VII y VIII de "Misiones", folios 1 a 97 y 289 al final, respectivamente.

(2) P. Vila. Las etapas históricas de los descubrimientos del Orinoco en "Revista Nacional de Cultura", N° 90-93, Caracas, 1952.



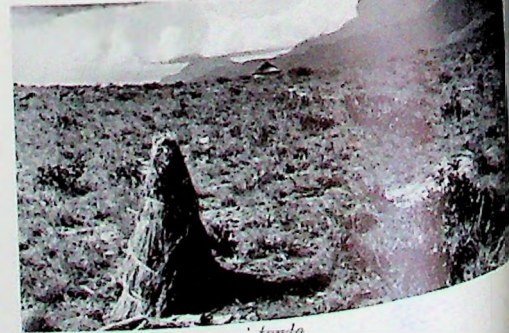
Mesa de Traman-Tepui, una de las más bellas de la Gran Sabana



Comercio de comestibles, cerca de Roraima



Extensiones inmensas, de tanto alcance como la vista misma



Cultivo informal y cerros al fondo (Página opuesta) Salto "Moroc-Meru", de los más hermosos de la Gran Sabana

REVISTA SHELL

Es oportuno añadir que los expedicionarios del nombrado gobernador de la Guayana fueron varios, con rumbo parecido. Además de Vicente Díez de la Fuente, hubo la expedición de Antonio Santos de la Fuente al Brasil, por el Paragua, 1770 a 1771; y la de Antonio Barreto, en 1774, para alcanzar la misteriosa laguna Parima, naturalmente sin resultado (3).

En dicha anotación se confirma el descubrimiento capuchino realizado hasta las vertientes del Brasil, se hace referencia a aquella entrada oficial y se señala a los frailes exploradores como los informadores esenciales para el cartograma de referencia.

LA GRAN SABANA AL MARGEN DE LAS EXPEDICIONES

Desavenencias que hubo entre los misioneros, junto a las pugnas con el poder civil y luego la guerra de Independencia, que acabó con la Misión, motivaron el que aquellas tierras descubiertas, fronterizas al Brasil, quedaran olvidadas. Sólo pudo conocerlas Schomburgk, en su afán de llegar hasta las fuentes del Orinoco desde la Guayana Esequiba, con el fin de correr los límites británicos de ésta a costa de Venezuela. Y sin embargo en 1840, en su descenso del Roraima, dejó a un lado la altiplanicie en cuestión, y por las cabeceras del Parima y sus afluentes, en la vertiente opuesta fue a salir al Merevarí, desde donde intentaba llegar a las fuentes del Orinoco.

Entre 1911 y 1913, otro explorador alemán, Koch-Grumberg, con finalidades antropológicas, realiza desde el Brasil un recorrido parecido al de su compatriota y de la misma manera llega al Roraima, sin entrar en la Gran Sabana.

En realidad, hasta pasado el primer cuarto del siglo actual, la región del Alto Caroní seguía siendo tierra incógnita.

Y había de ser otro catalán quien por primera vez penetrara en ella y la designara con el nombre que tanto se ha popularizado.

2

EL SEGUNDO PREDESCUBRIMIENTO

UN EXPLORADOR EFECTIVO VENCE LOS OBSTÁCULOS

El que esto hizo fue Juan M^o Mundo Freixas, quien, como representante de comercio llegado a Venezuela en 1907, al visitar a Ciudad Bolívar, allí se sintió atraído, como tantos otros, por las posibilidades que de hallar oro y diamantes ofrece la Guayana Caronina y en las cuales sus conocimientos de agrimensura le permitían intervenir, además, en actividades topográficas.

Sus nuevas actividades le llevaron a lo largo del Bajo y Medio Caroní, durante varios años de exploraciones mineras. Hacia el año 26 se le unió Félix Cardona; ambos remontaron el Caroní hasta el Cucurital y luego por el Caroní entraron en su afluente el Churún. Allí, con el fin de tener provisiones, establecieron un conaco junto al rancho construido por ellos.

(3) Es curioso hacer notar que Taverna Acosta, en sus "Anales de Guayana" (Tomo N° 1, págs. 148-150), señala dichas expediciones y aun la de los Capuchinos catalanes, pero no la de Díez de la Fuente.



Campamento de Mapurata, muy adentro de la región



Entre la selva agreste, tímidas huellas de cultivos civilizados



Torrentes incontenibles que estremecen la tierra inmensa



Comedor del colegio para indígenas, en la Misión de Kavanayén

frente a la mole del Auyan-tepuy, a unos 6 km. de Churún Merón, llamado ahora Salto Angel, muy inapropiadamente. Era el año de 1927.

Las correrías de Mundó por la región caronina durante "muchos años" —son sus palabras—, le proporcionaron relaciones amistosas con los indígenas de aquellas tierras y al mismo tiempo un cierto dominio de las dificultades que presenta el Caroní para la navegación. El comerciante se había convertido en un explorador práctico de la zona oriental de la Guayana.

En las conversaciones con los indígenas obtuvo repetidas noticias de la existencia, en el Alto Caroní, de un vasto territorio, mucho mayor y más frío que las áreas herbáceas que suelen hallarse tras los bosques de galería: en la cuenca del Carrao, por ejemplo. Los arecunas llamaban a aquel territorio Hei-Pun, "la Gran Sabana".

Esta denominación venezolana —hoy tan popularizada— apareció ante el público por primera vez en un artículo de aquel explorador, publicado en el número 97 de "Cultura Venezolana", correspondiente al mes de setiembre de 1929.

Propúsose "levantar el velo del misterio que el Alto Caroní cubría", como lo anota en la publicación antes citada. Había algunos intentos fracasados de penetrar en aquella altiplanicie y aun con víctimas. Los indios se oponían a que se llegara a aquel tramo inferior del río, a que se entrara en Hei-Pun. Era para ellos una región misteriosa, donde se originaba el Caroní caudaloso bajo la presencia de la gran montaña Roraima, "madre de todas las aguas".

LA PENETRACIÓN DE LA GRAN SABANA

El gran salto Urcara, a la entrada del tramo superior del Caroní, con las demás dificultades que para la navegación ofrece aquel sector, era en sí una prohibición que además apoyaban decididamente las tribus guardadoras de los pasos terrestres que flanquean el borde de la región: por sudeste, los sapara y los paraguayanos, que impidieron el paso a los capuchinos en 1772, atacándolos y cerrándoles la entrada en ella; y un siglo y medio después, la oposición de los pemontones situados al noroeste, opuestos a que Mundó pasara.

Nuestro explorador, al proyectar su viaje de penetración, ya se había hecho cargo de la oposición indígena que había de hallar junto con las dificultades inherentes a todo recorrido por tierras desconocidas. Y así lo dice:

"...Resolví emprender mi viaje de modo que la más abundante de mis provisiones fuese de paciencia y con la disposición de aprovecharme de todas las coyunturas que me ofreciera el carácter altamente supersticioso de los indígenas.

Como entraba en mi plan levantar astronómicamente un buen mapa de ruta y de los lugares de interés que en mi exploración hallare, debía estar dispuesto a emplear largo tiempo en mi viaje y acordé ir relevando frecuentemente mi tripulación y compañía indígena, para, de este modo, tener siempre conmigo gente conocedora de los habitantes y de los terrenos que sucesivamente fuese recorriendo. A este proceder debo gran parte del éxito de mi viaje. . . ."

Efectivamente, en su avance, al llegar a Pacará, cerca de la desembocadura del Urimán se encontró, como lo indica, "en terrenos desconocidos para el hombre civilizado, solamente el llamado Morocho Lezama y el malogrado Pancho Griller habían llegado hasta el salto Cusari-bari (El León), situado aguas arriba, de donde hubieron de regresar inmediatamente ante la oposición de los Pemontón-Choycoy, que tienen sus avanzadas en estos lugares".

Remontando el río tras aquel salto, afluye al Caroní el río Tiricá —que abre el camino al Alto Caroní—, evitando

los salios peligrosos de éste en su sección baja. Junto al Tiricá va la pista indígena al Roraima y al Brasil.

Se estableció Mundó en el Bajo Tiricá, donde levantó un rancho en las proximidades de viviendas pemontonas. Lentamente conquistó la amistad de sus vecinos indígenas, gracias a los regalos y a su toca-discos. Sin embargo, no le dejaban seguir adelante ni aun le consentían llegar a las chozas.

Una circunstancia vino a favorecer sus planes de penetración para conocer el territorio prohibido. Herido gravemente el hijo del cacique pemontón, le llamaron para que le curase y pasó salvarlo. Con este servicio Mundó se ganó por completo la confianza de los indígenas. Al respecto dice al final de su artículo:

"Agradecido el jefe no sólo me autorizó para seguir adelante sino que me acompañó hasta la Gran Sabana que pudo recorrer y explorar con detención y llegué hasta las fuentes del Caroní situadas en Yuarkarima-tepuy (Yuruaní, en el mapa) y Roraima. . . ."

Según una información oral de Félix Cardona, Mundó no llegó propiamente a aquellas cabeceras sino a Acumimá, donde está ahora Santa Elena, en cuyo lugar había una capilla protestante atendida por pastores ingleses a la que éstos acudían tres o cuatro veces al año.

Es posible que Mundó hubiese precisado mejor el terminal de su incursión en algún otro artículo que era de esperar, dado el final del anterior; pero si se publicó, no hemos podido desahuciarlo. Como tampoco nos ha sido dable saber de los papeles que hubiera podido haber dejado.

Sea cual fuere el lugar adonde llegó, lo indudable es que se trata de un nuevo predescubrimiento de la Gran Sabana; esta vez más efectivo que el de los capuchinos fray Benito de la Garriga y fray Mariano de Mataró, puesto que Mundó pudo llegar hasta las cabeceras de aquella altiplanicie.

Desafortunadamente, pues de lo que vio, de lo que observó y de lo que dibujó nada hemos podido hallar, a pesar de que se nos ha dicho que publicó algún otro artículo antes de su fallecimiento, acaecido en 1932 en Ciudad Bolívar; tenía 55 años. El dolor que le ocasionó la muerte de su hijo Juan en el caudal de Agua Cauta, en el Paragua, el mes de octubre de 1929, debió impresionarlo grandemente como es propio, pues las publicaciones periodísticas que había iniciado debieron paralizarse (4).

Mundó había levantado el velo ocultador de la Gran Sabana; había vencido la obstaculización indígena y había lanzado el nombre propio de aquella tierra venezolana desconocida: la Gran Sabana.

4. Además del artículo citado, dio otros dos, publicados en "El Universal" dentro del mismo año, sobre otros temas guayanenses.

3 HACIA EL DESCUBRIMIENTO DEFINITIVO

Abierto el camino, puestos los naturales en contacto con los civilizados, las necesidades de la fijación de límites con Brasil impusieron la penetración definitiva de aquella altiplanicie sabanera.

El conocimiento de la misma fue facilitado por el mapa de exploración que Félix Cardona publicó en 1930. Los ingenieros Luis Felipe y Armando Vegas, de la comisión de límites con Brasil, entraron en la Gran Sabana desde dicho paso y dieron de ella un informe en 1931, que permaneció inédito hasta 1943 en que publicaron un resumen del mismo en el Boletín de la Sociedad de Ciencias Naturales.

Pero ya a partir de 1930, las noticias periodísticas y los comentarios ciudadanos valorizaron, quizás excesivamente, las posibilidades de aquellas tierras altas de la Guayana aún mal conocidas.

El renombre de las mismas aumenta con el accidente aeronáutico de James C. Angel, que hundió su avión en la tabla agrietada y cenagosa del Auyan-tepuy, en 1937, contra el parecer de Félix Cardona, quien hubo de subir para socorrerle. Dicho accidente, que inquietó al público, despertó más el interés por aquellos territorios del sudeste venezolano.

El 17 de diciembre de 1938, el ciudadano Presidente de la República dictó un decreto en virtud del cual dispuso que se procediera a un estudio preliminar de la Gran Sabana, para el cual fueron comisionados S. E. Aguerrevere, Víctor M. López, C. Delgado C. y C. A. Frieman. El resultado de los estudios de aquella Comisión fue una monografía sobre las características geográficas de la Gran Sabana, publicada en el número 19 de la Revista de Fomento, en diciembre de 1939.

La Gran Sabana había dejado de ser tierra incógnita y quedaba definitivamente agregada a la Geografía Nacional.

Este fue el descubrimiento real de la Gran Sabana. Los predescubrimientos, un tanto olvidados, deben figurar sólo como un capítulo en la historia de la geografía venezolana; por eso hemos querido hacerlos patentes.

PABLO VILA. Español. Geógrafo. Desde 1916 tiene a su cargo los estudios de su especialidad en el Instituto Pedagógico, donde profesa las Cátedras de Geografía General y de Geografía Regional y regenta el Departamento de Ciencias Sociales. Tiene numerosas publicaciones en esa materia. Prepara actualmente una monografía de la Isla de Margarita. El Ministerio de Educación lo ha comisionado para redactar una nueva Geografía de Venezuela.

Esta publicación, propiedad de la Administración de la Revista, será reclamada legalmente al hallarse fuera de ella.

Una fina maestra artística es también el Altar del Santo Niño de Belén, en la Iglesia de San Francisco

UN RETABLO COLONIAL DE SINGULARES MERITOS

Por JOSÉ GARCÍA BRAVO

NO ES MUCHO EL MATERIAL monumental y artístico que conserva Venezuela de la época colonial. El tiempo y cierta apatía, afortunadamente ya superada, han ido mermando este caudal histórico hasta llegar a nuestros días.

Por tal motivo, cada una de las obras creadas en aquella época y que aún perviven pese a los años y a las vicisitudes históricas que presiden la creación de un pueblo, están llamadas a poseer una muy alta estimación aparte del valor intrínseco que en materia de arte puedan tener, puesto que son como fieles testigos del desarrollo nacional y a la vez veraces informadores de interesantes aspectos del pasado, y por ello del origen de la Nación.

De aquí el renovado interés que sienten por cuidar y conservar estas obras todos aquellos espíritus cultivados que, con patriótico y loable empeño, dedican sus actividades a tan noble afán, de lo que todos debemos felicitarnos, pues tanto al historiador como al artista y a la autoridad como al simple ciudadano, interesan por igual la conservación de sus reliquias históricas y artísticas por ser éstas un valioso patrimonio documental que, con el mensaje de otrora, han de legar a las generaciones futuras.

28

Imbuido de este elevado sentimiento, ajeno a ningún interés de lucro, pues en cuestiones de arte la ganancia suele estar más allá del horizonte visible, me cupo la satisfacción de serme encomendada, por el Dr. Esteban Agudo Freites, la restauración de un retablo colonial, trabajo que posteriormente me incitó a trazar estas mal pergeñadas líneas.

Líneas que completarían mi modesto esfuerzo al restaurar esta obrera colonial si acertaran a exponer con sencillez sus características, para contribuir así al mejor conocimiento del valor, tanto artístico como histórico de la misma, a falta de otra documentación por el análisis obligado que hubo de hacer de la obra y de sus partes constitutivas, tomando en cuenta su estilo, los materiales empleados en ella y su decoración; análisis que nos suministra datos valiosos sobre la edad aproximada, origen y posible historia del retablo que me fuera conñado para su restauración y que a primera vista pudiera aparecer como exento o escaso de valor e interés.

Nada más lejos de ello sin embargo, pues como recuerdo haber dicho al hacerme cargo de él, es realmente digno de figurar en un museo por ser obra muy representativa de la Imaginería en el Arte Colonial.

REVISTA SHEL





Retablo colonial cuya calidad se comenta en este trabajo

Se trata de un grupo de tres imágenes talladas en madera, reunidas en el interior de una pequeña capilla:

Sobre un montículo de piedras, talladas en la madera, se alza la cruz de la cual pende la imagen de Cristo crucificado. Y de pie, a ambos lados de la cruz, las imágenes de la Virgen María y del apóstol San Juan.

Estas tres figuras se hallan dentro del mencionado templete o capilla, construido en forma como de tríptico, que se cierra por el juego de dos puertas convexo-cóncavas de difícil ejecución, las cuales en la superficie de su cara interior tienen otras dos imágenes pintadas al óleo.

El grupo de las tallas ofrece la curiosa peculiaridad de que el Cristo es muy anterior a las otras dos figuras.

Y no cabe la menor duda de que las dos imágenes erectas laterales, así como la capilla y la cruz fueron hechas en Venezuela o en Nueva Granada, aunque personalmente me inclino a considerar a El Tocuyo como lugar de su origen.

No así el Cristo, cuya madera y factura son diferentes, el cual parece hecho en España por otras manos y con un siglo de antelación.

Ese dato es de extraordinaria importancia y valor, pues pocas obras de esta naturaleza de las que se conservan en el país serían tan cercanas a los tiempos de Colón, porque este Cristo de factura más primitiva, casi prerrenacentista, recuerda los Cristos del gótico posterior, de finales del siglo XV a la primera mitad del XVI.

Lo más difícil de averiguar es si fue traído a Venezuela por los Conquistadores y sus Misioneros o, más tarde, en la época Colonial, por alguna familia aislada o bien alguna Orden religiosa, quienes entonces idearon hacer para él la capilla actual en la forma de un retablo de tal modo concebida que representara al Monte Calvario, con la Virgen y San Juan, después de la crucifixión; luego, pintaron sobre el plateado de la superficie interior de sus curvadas puertas sendas imágenes de Santa Teresa y de Santa Rosa de Lima, quedando finalmente el conjunto tal y como se nos presenta en la actualidad.

En cuanto al Cristo que nos ocupa, figura central del Calvario, he aquí en el campo de la hipótesis su posible historia:

Es de suponer que aunque esta imagen fuera tallada por algún artífice probablemente a principios del siglo XVI, no debió ser traída al Nuevo Mundo por lo menos hasta últimos de ese siglo o principios del XVII, o sea casi cien años después de confeccionada.

Yo me baso en lo siguiente: Que tal Cristo fue tallado por la fecha antes mencionada parece demostrarlo su ejecución y su estilo, aunque toscos privativos del gótico, cuyo influjo es muy evidente en España todavía en el siglo XVI⁽¹⁾. Y que fuera hecho en dicho país lo acredita no solamente dicho estilo, cronológicamente parigal y aun posterior al Descubrimiento, sino la madera en la cual fue tallado, que es de pino albar, madera ibérica en la que tantas y tantas imágenes de la época eran esculpidas.

De su traída al continente americano bastantes años después de su confección parece buena prueba el hecho de haber sido restaurado por la falta de un brazo (el izquierdo) y de un pie (también el izquierdo). Estos miembros no se caen sino en el cabo de mucho tiempo, y fueron restaurados con madera de pino albar. Hecho que confirma su permanencia en el sitio de origen. (Claro que también, en caso de llevar

Recordense los famosos retablos y altares de Damián Forment, realizados durante la primera mitad del siglo XVI y que están decorados sobre líneas netamente góticas no obstante conocer perfectamente este maestro los cánones renacentistas. El espíritu gótico aún sentía lo gótico, e igualmente ocurría con los artistas del siglo que incluso llegó a manifestarse a veces un barroco pre-

años en Venezuela, pudo ser enviado a España para su primera restauración).

Tras esta restauración fue traído (o devuelto) a este continente y transcurridos muchos años de su estancia aquí y tal vez a causa de ir ligado a las andanzas guerreras, misionales o simplemente coloniales de sus dueños, ya fuesen éstos militares, religiosos o civiles, el Cristo perdió su cruz o la devoró el comején por ser, quizás, de otra madera europea más vulnerable al ataque de este insecto americano.

Y entonces, ya por el siglo XVIII y con motivo de reemplazar la cruz primitiva que debía estar deteriorada, rota o carcomida, es cuando se les ocurrió a sus poseedores someterlo a una nueva restauración.

Conociendo su antigüedad la hicieron con todos los honores, pues para realzarlo fue construido el grupo piadoso (probablemente en El Tocuyo) tal como hoy se ve, representando el Drama del Calvario integrado así:

Como figura central el Cristo antiguo, pendiente de una cruz construida ya en madera venezolana (apamitillo) ricamente dorada en oro fino y pintada; una imagen de la Dolorosa —atravesado su pecho por una curiosísima daga de plata del siglo XVII, con cazoleta de tizona ante la empuñadura— y una imagen del Apóstol San Juan. Cada una de estas figuras situadas a uno y otro lado de la cruz, que se levanta sobre el montículo tallado en madera de cedro.

Estas dos últimas imágenes son de estilo barroco y le fueron encargadas a algún imaginero de Venezuela —el mismo, sin duda, que pintó al óleo las imágenes de las puertas por su cara interior— y fueron confeccionadas sobre dicho siglo XVII, empleando en ellas maderas venezolanas con una técnica muy peculiar, bastante extendida, mediante la cual la cabeza y las manos de dichas figuras están hechas con una madera tropical muy consistente (vera) y el tronco, las extremidades inferiores y las piernas, en cedro, los mantos y paños son de lienzo fuerte reforzados con pasta de yeso y cola (estuco) y modelados después, antes de adquirir coherencia la pasta. Ambas imágenes están policromadas y estofadas con gran luminosidad sobre un fondo de oro blanco.

El valor de este retablo con su capillita puede ser actualmente tasado en unos quince mil bolívares. Tanto por ser creación original y por el valor de los materiales empleados, algunos hoy de difícil adquisición, como por su contenido artístico y su forma de ejecución, puramente artesanal.

No obstante, y volviendo al principio de estas líneas, su mayor valoración, que puede ser imponderable, la adquiere a causa de ser un trabajo típicamente representativo de una interesante época histórica y una auténtica rareza en su género, por ser muy contadas las que se conservan hoy en Venezuela. Con la particularidad de que, al igual que todas las antiguas, des, su valor se acrecentará con el paso de los años.



JOSE GARCIA BRAVO. Escultor, pintor y escritor. Venezolano, nacido en Cúcuta, España. Estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Cúcuta, en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, y en la Escuela de Artes y Oficios de la misma ciudad. Discípulo de D. José Capuz y de D. Mariano Benlliure. Ha tomado parte en varias exposiciones colectivas en España en las que alcanzó dos primeros premios, de escultura y de talla en madera, respectivamente. (Madrid, 1918 y 1949). Es autor de notables pasos de imaginería religiosa. Concurrió al XIII Salón de Arte Venezolano. (Año 1952). Ha escrito diversos artículos sobre distintos temas en revistas venezolanas. Tiene publicada una novela-ensayo de actualidad y mantiene inéditos algunos trabajos sobre diferentes materias.

Recordense los famosos retablos y altares de Damián Forment, realizados durante la primera mitad del siglo XVI y que están decorados sobre líneas netamente góticas no obstante conocer perfectamente este maestro los cánones renacentistas. El espíritu gótico aún sentía lo gótico, e igualmente ocurría con los artistas del siglo que incluso llegó a manifestarse a veces un barroco pre-

MEMORIAS, "ANTAPODOSIS" Y PERSONAJES VENEZOLANOS

Por JOSÉ NUCETE-SARDI



Dr. Vicente Lecuna



Luis Level de Goda

• PERSONAJE INTERESANTE, ilustrado, muy relacionado en Venezuela, Puerto Rico y España y bastante rencoroso fue don Andrés Level de Goda, venezolano de Cumaná, Fiscal Togado y servidor del Rey en los últimos tiempos de la Colonia. Sus "Memorias", que él tituló "Andrés Level de Goda a sus hijos", es viejo manuscrito que se encontró incompleto. Se publicó la primera parte y ya a ésta faltaban ocho folios escritos por ambas caras, según observó el doctor Vicente Lecuna al imprimirla en el Boletín de la Academia Nacional de la Historia (Nº 59, julio-septiembre de 1932). Poco después, en el Boletín de la misma institución Nº 63-64 de agosto-septiembre de 1933, se publicó "Antapodosis", obra del mismo Level de Goda que se puede considerar como una ampliación de sus "Memorias". Este segundo manuscrito fue obsequiado al doctor Lecuna por el doctor José Silverio González Varela, que lo había recibido de su padre don José Silverio González, a quien lo regaló Level de Goda. El doctor Lecuna lo donó a la Biblioteca Bolivariana de la Academia de la Historia.

Es una memoria interesante, apasionada y en veces polémica sobre los sucesos de la Independencia. No falta la ceguera partidaria que lleva hasta la crítica personal acerca de la cual no escapan ni don Andrés Bello ni el doctor José María Vargas.

Venezolano monárquico, a pesar de su amor a la monarquía, a Level de Goda le dolía su patria venezolana y por ello es uno de los primeros en elevar quejas ante la Corona por los salvajismos y arbitrariedades de Moxó y de Morillo, de otros militares y funcionarios españoles, e intenta formar peticiones a Zuazola —especie de Alarico— y en su representación al Rey, al hablar del dominio de Boves y del posterior de Morillo, dice que "para tener seguridad bajo aquellos hombres es necesario ser criminal".

Su monarquismo llevó a Level de Goda a situarse contra los republicanos, pero su venezolanismo lo hacía indignarse y protestar contra los realistas españoles incansables en la tropa. Level de Goda era partidario de la conservación del imperio español bajo un régimen constitucional y liberal, como algunos venezolanos de su época, y sólo encontró apoyo en ciertos funcionarios peninsulares humanitarios como Cagigal, La Torre y otros pocos, pues los realistas absolutistas como José Domingo Díaz, lo atacaban con furia. El "Epitome de la Vida Política de don Andrés Level de Goda", que Díaz publicó en Madrid en 1822, es uno de los libelos más reacio-

tosos, con falsedades propias del libelista. Este Epitome fue reproducido en el Nº 59 del Boletín citado. Don Andrés, por su parte, no era menos terrible en la aplicación de calificativos, pero de Díaz se ocupa con más desprecio que saña.

Brevemente nos referimos alguna vez al primer manuscrito, comentario que ahora ampliamos para aludir también a la "Antapodosis", rebuscado título, "figura por la cual corresponden con el medio el principio y fin de un discurso".

Level de Goda era abogado y retórico. Su estilo gusta de ornatos arcaicos. Al leerlo se recuerdan viejos textos. Sus actividades en Cumaná, Trinidad, Barcelona, Caracas, Puerto Rico, Puerto Cabello y España, las cuenta con detalles curiosos, interesantes por los hechos y las personas que intervienen. Entre los pocos republicanos que merecen su elogio sin reservas, se cuentan Miranda, el prócer margariteño general Francisco Esteban Gómez y algún otro. En cambio, al general José Francisco Bermúdez y a doña Josefa Manuela Bermúdez, hermanos de su primera esposa —doña Ascensión Bermúdez— les endereza violentos ataques. Su cuñado José Francisco Páez no era para él sino un gritón ambicioso.

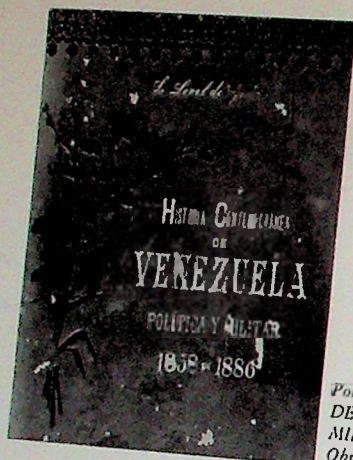
Cuenta que visitó a Miranda en sus prisiones de Puerto Rico y Cádiz. En la primera estaba bien tratado por el Capitán General de la Isla, don Salvador Meléndez —según asegura el memorialista. "Estaba en la cárcel el general don Francisco de Miranda —dice— en cuya persona o cabeza no vi más que una biblioteca ambulante y me tenía encantado. Le consideraba mucho el Capitán General con quien yo vivía, y al comandante de la guardia particular que le custodiaba, dándole la orden de mi entrada en la pieza del preso cuantas veces fuera yo allí, manteniéndose abierta la puerta durante mi visita, por larga que fuese". Agrega: "Diarios de Cortes y periódicos de Cádiz, eran el ansia de aquel sabio anciano y le faltaba de ambas cosas en abundancia... Interesantes eran las conversaciones de Miranda conmigo acerca de Venezuela, discutiéndome algunas cosas graves y gravísimas de que no puedo hacer uso, pero diré, porque me autorizó para decirlo, haber quedado en poder de Bolívar la Constitución trabajada por el famoso francés Sieyès y el mismo Miranda para la República de Colombia que había ideado éste, añadiéndome que para establecer aquella Constitución, era necesario que las tropas viniesen de Quito a Venezuela por la Nueva Granada, de modo que tuviese Venezuela sobre sí toda esa gran región de que antes se componía el Virreinato de Santa Fe, para concluir la jornada sin los estrépitos que pudiera esta tierra promover". Miranda gozaba en Puerto Rico de una posada abundante y decente, cuenta Level. "Tomaba té diariamente, y en la taza que no era de las muy pequeñas exprimía medio limón, de modo que aquello podía decirse limonada, sin dejar de la mano el mismo limón sin jugo que se comía en pedazos, sin quedar nada en cuanto agotaba la taza de té".

Describe la salida de Miranda para Cádiz, con toda condecoración, y la visita que le hizo en la Carraca, donde el Príncipe le habló de los males que podían caer sobre Venezuela por las rivalidades y la ambición. Ya en España, Level de Goda multiplica sus actividades en Madrid y nos deja notas sobre la vida y personajes de la Corte.

Las Memorias del personaje llegan hasta algunos hechos de 1826. Hay una carta dirigida por Level a don Martín Tovar, desde Gallito, el 26 de noviembre de 1828, que amplía esos recuerdos. (Archivo Blanco-Azpúrua. Papeles de José Francisco Bermúdez, Tomo III). Dos años antes, en 1826, el general José Francisco Bermúdez había escrito su célebre carta al General Páez, llamándole la atención por sus procedimientos y pidiéndole explicación por sus movimientos, carta encontrada entre los papeles de mi bisabuelo paterno, el guanareño prócer de la Independencia general Miguel Guerrero. Después de



General José Francisco Bermúdez



Portada de "HISTORIA CONTEMPORÁNEA DE VENEZUELA. POLÍTICA Y MILITAR. 1858-1886". Obra de Luis Level de Goda.

muchas reflexiones, agrega Bermúdez a Páez en la postdata: "Compañero, abra los ojos y no se lleve de falsas promesas que lo comprometen hasta lo infinito, pues los mismos que a usted le aparentan una amistad acrisolada y de protección, son los que también se dirigen a mí imponiéndome de cuanto les ocurre y presentándolo a usted en ridículo. Para que se convenga de esta verdad le incluyo original de un oficio del señor coronel Carlos Padrón, acompañándole también la carta que usted privadamente le dirigió en 22 del pasado". (18 de junio de 1826, fechada en Barcelona. Papeles de Guettrero).

La de Level de Goda para Tovar hace alusión a la actitud de Bermúdez frente a Páez. Es una extensa narración de sucesos ocurridos en Cumaná y Barcelona y de reflexiones políticas bastante arinadas. En ella, al volver a hablar de su cuñado el general Bermúdez, lo señala como "gritón, holgazán y vagabundo que ganó su apodo de José Francisco Pueblo por mucho pedir en nombre del pueblo", y agrega: "pero sin olvidar en veces que pertenecía por sus antepasados al marquesado de Santiso en el Ferrol, conectado con la casa de Cachuño "todo el Oriente habría con gusto bebido la sangre". Señala que, por otra parte, José Francisco "tiene muy buena fondo, que sus sentimientos naturales son nobles, que su generosidad toca en la prodigalidad y que víctima de su mala educación le ha sido más de los lados que por desgracia no ha sabido elegir".

Por 1827 Level de Goda estaba pobre y con numerosa familia. Había casado por segunda vez —1819— con Candelaria Duarte y Pérez Narvarre, y por este matrimonio tenía parentesco político con la que fue la más hermosa de las Nueve Musas caraqueñas, Belén Jerez de Aristeguieta, declinante ya y viuda del Capitán Joaquín Pérez y Narvarre. La Musa solicitó del Marqués del Toro un cargo "para su sobrino Level, el único que a pesar de sus pobreza, la socorre con lo que da su conuco". (Arch. del Libertador. Cartas de Mujeres. Sec. J. de Francisco Martín).

La influencia de Belén —Musa pobre y en ocaso—, a pesar de su amistad íntima con el Libertador, a quien en correspondencia privada llamaba "mi amado Simón", a pesar de los recuerdos y de los tiempos de la emigración y de Guayana —comenta Lecuna— no fue suficiente para obtener el cargo para Level de Goda, por las circunstancias del momento y

porque don Andrés ni aun triunfante la República renegó de sus ideas monárquicas, como lo hicieron otros monárquicos venezolanos que persiguieron a los patriotas y para entonces ya se habían hecho republicanos. Con todo, la Musa republicana que corrió todos los azares de la guerra al lado de los patriotas, quería ayudar al viejo monárquico irreductible.

La "Antapodosis" la escribió alrededor de 1850, mucho después de las primeras "Memorias", que datan de los primeros años de la República. Había nacido en Cumaná en 1777. Fue el primer Rector del Colegio Nacional de Cumaná y el primer Presidente de la Corte Superior de Oriente, después de la separación de Venezuela de Colombia, cargos en que actuó hasta 1835, cuando adhirió a la Revolución de las Reformas. Fue senador en tiempos de Monagas. Murió en Marquetía en 1856, a los 79 años.

Andrés Eusebio Level, hijo suyo, exploró la Guayana e hizo un estudio de las tribus indígenas que presentó como informe al Gobierno en 1850, publicándose en libro. Andrés Aurelio Level, nieto de Level de Goda, publicó "Apuntes Estadísticos de Venezuela" y otro nieto, Luis Level de Goda, general e historiador de la guerra federal, dejó interesante obra sobre este movimiento político-social de Venezuela.

BIBLIOGRAFÍA:

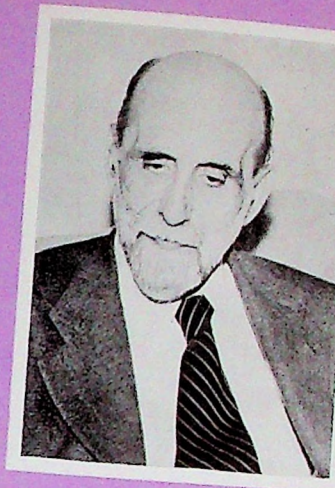
"Memorias" y "Antapodosis", por Level de Goda. (Boletín de la Academia de la Historia. 59-63-64).

"Epítome de la vida de Level de Goda", por José Domingo Díaz. Id. id. Notas sobre las Memorias de Level de Goda, por Vicente Lecuna. Id. id.



JOSE NUCETE-SARDI. Venezolano. Nació en Mérida, Estado Mérida, el 4 de agosto de 1897. Escritor e historiador, en la actualidad forma parte de la Academia de la Historia de Venezuela. Ligado estrechamente al periodismo, colabora en diarios y revistas nacionales con bastante frecuencia. Fue Director de la Dirección de Cultura y Bellas Artes del Ministerio de Educación y desempeñó importantes funciones diplomáticas en el exterior. Su bibliografía es bastante nutrida, destacando en el ensayo en la biografía y en la historia.

REVISTA SHELL



Juan Ramón Jiménez

JUAN RAMON JIMENEZ Y LA POESIA NORTEAMERICANA

Por JOSÉ LUIS CANO

Los POETAS DE NORTEAMÉRICA sólo tardíamente han sido conocidos al castellano. El primer crítico español que habló de ellos fue probablemente don Juan Valera, quien, como es sabido, ocupó el cargo de Embajador en Washington desde 1884 a 1886. Allí tradujo cuatro poemas de James Russell Lowell, uno de Story y otro de Whittier, que publicó en su libro *Canciones, romances y poemas* (Madrid, 1885). El 21 de octubre de 1885, escribía Valera desde Washington a su hijo Luis: "Abi te envío otra poesía, traducida con gran esmero por Russell Lowell. Aquí hay no pocos poetas, y algunas traducciones o adaptaciones cuestan mucho trabajo: pero yo prefiero a veces en hacer muchas y publicar luego en Nueva York un tomito que se titularía *Romancero Americano*, colección de poemas, con noticias críticas y biográficas sobre los poetas. Casi doy por cierto que este tomito se vendería bien en España, y me valdría algunos ochavos. Aquí se lee mucho más que en España, y hay además dinero en abundancia. Un mes más tarde, el 23 de noviembre, comunicó a su hijo Luis que estaba muy orgulloso de la traducción que ha hecho de un poema de Whittier. Y añadió: "Quisiera yo traducir bastantes versos de aquí para formar con ellos un tomito que publicaría en Nueva York con el título *Poesía de América*". Pero el tal tomito no llegó nunca a publicarse, pues la pereza andaluza de don Juan pudo más que su

afán de ganar dinero y su deseo de dar a conocer a los poetas norteamericanos.

En la edición del citado libro de Valera, *Canciones, romances y poemas*, publicó Menéndez Pelayo, a guisa de epílogo, unas notas sobre las poesías y versiones contenidas en el volumen. Y al llegar a las versiones de Lowell, escribe don Marcelino: "El señor Valera prepara un trabajo extenso acerca de la poesía inglesa de los Estados Unidos, de la cual entre nosotros sólo han sido conocidos hasta ahora los nombres de Longfellow, de Cullen Bryant y de Edgar Poe, y aun este último más bien en concepto de narrador: excentrico que de poeta lírico". Sin embargo, Valera no llegó, que sepamos, a escribir ese extenso estudio a que se refiere Menéndez Pelayo en sus notas. En 1896 publicó un artículo bajo el título *Poesía angloamericana*, pero es un artículo breve, en el que habla de la abundancia de poetas que hay en los Estados Unidos: "Solo de lindos y gallardas poetisas poseen un ejército: no pocas eminentes. De sus egregios poetas apenas han llegado a España los nombres de algunos, como son Longfellow, Poe y Emerson; pero en cambio casi son desconocidos hasta los nombres de Cullen Bryant, Whittier, Holmes, Walt Whitman, Taylor, Story y Russell Lowell, aunque este último estuvo en Madrid dos o tres años como representante de su República".

Fue una lástima que Valera no se decidiese a realizar su proyecto, tan interesante, de poner en castellano a los grandes

poetas de Norteamérica. Desde entonces, los pocos intentos que se hicieron en ese sentido caracteraron de un plan lo suficientemente amplio y de calidad en las versiones. Y puede decirse que hasta hace relativamente pocos años no hemos tenido buenas antologías en castellano de la poesía norteamericana.

Cuando Juan Ramón Jiménez llega a Madrid en el umbral del nuevo siglo —1900— para darse a conocer como poeta, es un adolescente de diez y nueve años cuyo idolo es un gran poeta de Hispanoamérica: Rubén Darío. En aquel momento probablemente no conoce Juan Ramón más que de oídas a algunos poetas norteamericanos. Pero pronto se sintió atraído por Edgar Poe. Las páginas que a Poe dedicó Rubén Darío, en su libro *Los raros* (1896) debieron acercarle al autor de *El Cuervo*, de quien ya existían versiones castellanas publicadas en 1883 y en 1892 (1). Ya en uno de sus primeros libros, *Jardines lejanos*, que aparece en 1904, publica Juan Ramón, en la contraportada del volumen, una lista de sus "veinte poetas favoritos", en la cual figura Edgar Allan Poe. Y en ese mismo año, publica en su revista *Helios* —revista del modernismo militante— una versión castellana de *The Raven*, obra del poeta Viriato Díaz Pérez (Helios, núm. XIII, abril de 1904), quien ya en el número anterior de la misma revista había publicado unas *Notas y ensayos de una traducción de "El Cuervo" de Edgar Poe*.

De la admiración de Juan Ramón Jiménez por Edgar Poe hay una señal reveladora en su libro *Liberinto* (Madrid, 1913), una de cuyas partes lleva este título: *Nevermore*, y como cita inicial unos versos de *The Raven*. Un poema de Poe, *Silence*.

(1) En el interesante libro del profesor J.E. Englekirk *Edgar Poe in Hispanic Literature* (Instituto de las Españas, Nueva York, 1934), se da lista detallada de las versiones de Poe al castellano, y se estudia su influencia en la poesía española e hispanoamericana.



Amy Lowell

como ya advirtió el profesor Englekirk, inspira a Juan Ramón este breve poema de su libro *Eternidades* (1918):

Cuando te enciendes, faro de mi alma,
torre de ensueño,
y prendes en tu luz toda la vida
—este doble silencio, mar y playa—,
qué hermoso eres!
Luego, qué triste
cuando estás apagado,
faro en el día, torre de ladrillo!

Cuando, en 1916, hace Juan Ramón su primera visita a los Estados Unidos, en viaje de novios, no olvida preguntar por la casa de Poe. En una bella página de su *Diario de un poeta recién casado*, nos ha dejado esta impresión de su búsqueda:

—¿Y la casa de Poe? ¿Y la casa de Poe? ¿Y la casa de Poe?

—¿...?

Los jóvenes se encogen de hombros. Algana viejecita amable me susurra:

—Sí; una casa chiquita, blanca; sí, sí, he oído de ella.

Y quiere decirme dónde está; pero su memoria atornillada no acierta a caminar derecho. Nadie guía. Y vamos a donde nos semidicen, pero nunca la encontramos.

¿Es, acaso, una mariposa?

Y, sin embargo, existe en New York, como en la memoria el recuerdo menudo de una estrella o un jazmín, que no podemos situar más que en un jazmín o en un cielo de anterior, de infancia, de pesadilla, de ensueño o de convalecencia.

Y, sin embargo, yo la veo, yo la he visto en una calle, la luna en la fachadita de madera blanca, una enredadera de nieve en la puertecilla cerrada ante la que yacen muertos, con una nieve sin pisadas, igual que tres almohadas puras, tres escalones que un día subieron a ella".



Edgar Allan Poe

Y en otro poema, pero éste en verso, del mismo libro, al evocar la luna neoyorkina, Juan Ramón se acuerda de Poe:

—la luna solitaria
se muere, rosa, oh Poe, sobre Broadway—

Fue en febrero de 1916 cuando Juan Ramón, que había subido en el barco la fatal noticia de la muerte de Rubén Darío, llegó al puerto de New York para casarse con su prometida, una norteamericana hija de padre español, Zenobia Camprubí. El 2 de marzo de 1916 tuvo lugar, en la iglesia católica de Saint Stephen, de New York, la ceremonia del enlace. Durante tres meses los recién casados visitaron diversas ciudades de los Estados Unidos —Boston, Filadelfia, Baltimore y Washington, entre otras. En el *Diario de un poeta recién casado*, Juan Ramón publica una última parte con este título: *Recuerdos de América del Este escritos en España*. Son impresiones de ese viaje, y nos interesan porque en ellas hay nuevas referencias a algunos poetas norteamericanos. Uno de los que más le gustaba era la misteriosa y trémula Emily Dickinson, quizá porque la veía tan cerca de Bécquer. Sobre todo, el libro *The Single Hound*, del que traduce tres poemas, cuyas versiones publicó en su *Diario de un poeta*. En el mismo libro, en una página escrita el 17 de marzo de 1916, que evoca un viaje de Boston a New York, Juan Ramón se acuerda de Emily:

"Desierto de arena rosa. Sombras extrañas. ¿Emily Dickinson?"

Es otra impresión del mismo viaje, escribe:

"Después de un bosque oscuro y hondo, un poco falso, como los poetas de New England —Longfellow, Lowell, Bryant, Aldrich—, el despejado cielo verde. Sin árboles.

Desierto de nieve malva. La luna blanca, encendida por fuera, sin corneja. Pinura sólo. Casi una poeta de Amy Lowell: *webo shall declare the joy of the running!*..."

De Amy Lowell, la poetisa que dio tanto brío al grupo imaginista, tradujo también Juan Ramón un breve poema. He aquí su versión, que lleva la fecha de 1916, y fue publicada por el poeta en el Cuaderno 8 de su revista *Sucesión* (1932):

TORPE

En mi corazón ardes
como la llama de infinitas velas.
Pero al quererte calentar las manos,
caigo, apago la luz:
y me tropiezo
contra las mesas y las sillas.

Durante su visita a New York, Juan Ramón fue invitado a reuniones en los clubs de escritores y poetas de la ciudad: el National Arts Club, el Colony Club, el Author's Club y el Cosmopolitan Club. La impresión no fue muy buena. La visita al Author's Club le inspiró esta página de su *Diario*:

"Creí siempre que en New York pudiera no haber poetas. Lo que no sospechaba es que hubiese tantos poetas malos, ni un tugurio como este, tan seco y polvoriento como nuestro Ateneo madrileño, a pesar de estar en un piso 15, así a la altura del Parnaso.

Son señores de décima clase, que cultivan parecidos flacos *"hickory"*. Son señores de décima clase, que cultivan parecidos flacos a Poe, a Walt Whitman, a Stevenson, a Mark Twain, y que se dejan consumir el alma con su cigarro gratuito, hechos uno con él; melenudos que se rien de Robinson, de Frost, de Masters, de Vachel Lindsay, de Amy Lowell, y que no se rien de Poe, de Emily Dickinson y de Whitman, porque ya están

muertos. Y me muestran paredes y paredes llenas de retratos manchados y autógrafos en barquillo, de Bryant, de Aldrich, de Lowell, de, de, de... He cogido de la fumadora un cigarrillo y, encendiéndolo, lo he echado en un rincón, sobre la alfombra, a ver si el fuego se levanta y deja, en vez de este Club de escoria, un altro hueco fresco y hondo, con estrellas claras, en el cielo limpio de la noche de abril". (*Diario de un poeta recién nacido*).

Vemos por esta página los poetas norteamericanos que conocía y leía por entonces Juan Ramón. En su libro sobre el poeta, Enrique Díez Canedo ve, más que influencias de Poe y de Whitman, leves contagios de Frost, de Robinson, de Sandburg, poetas de su misma generación.

A los veinte años de aquel primer viaje a América, la guerra civil española lanzó otra vez al poeta hacia tierras americanas. En agosto de 1936 Juan Ramón y Zenobia embarcaron en Cherburgo, rumbo a Nueva York. El Gobierno republicano le había nombrado Agregado Cultural honorario de la Embajada Española en Washington. En el Diario de ese viaje, Juan Ramón escribió:

"He mirado poco el agua, al mar. Mi ser, cuerpo y alma, no estaban, este segundo viaje a América, tan distinto del primero, con el presente mar tranquilo, estupidamente tranquilo, sino con la lejana, enloquecida tierra..."

Durante algún tiempo, el poeta y su mujer vivieron en Coral Gables, Miami, donde Juan Ramón escribió, entre 1939 y 1942, un bello libro, *Romances de Coral Gables*. En esos primeros años de su estancia en los Estados Unidos, Juan Ramón ofreció varios cursos de conferencias en las Universidades de Miami y Duke, y la base de estas conferencias forman su libro, inédito, sobre el modernismo. En 1943 escribía Juan



JOSE LUIS CANO. Poeta y crítico español, nació en Algeciras (Cádiz), el 28 de diciembre de 1912. Es Licenciado en Derecho y Filosofía, de la Universidad Central de Madrid. Posee una amplia bibliografía poética y crítica. Es, asimismo, director de la Colección de poesía "Adonis", la más prestigiosa de España, desde su fundación en 1943, y es también Secretario de la revista literaria "Insula" y Secretario permanente del Jurado del Premio "Adonis" de poesía. Escribe regularmente para los más importantes revisos literarios de España y de América.

Ramón desde Washington a su amigo y gran crítico Enrique Díez Canedo: "... En la Florida empecé a escribir otra vez en verso. Antes, por Puerto Rico y Cuba había escrito casi exclusivamente crítica y conferencias. Una madrugada, me encontré escribiendo unos romances y unas canciones que eran un retorno a mi primera juventud, una inocencia última, un final lógico de mi última escritura sucesiva en España". Y en la misma carta anuncia a Díez Canedo unas lecturas para la radio bajo el título "Calidad poética de los Estados Unidos".

La estancia del poeta en los Estados Unidos, donde pasó varios años en Riverdale, por haber sido nombrado, como su mujer, profesor de la Universidad de Maryland, duró hasta 1951, en que el matrimonio se trasladó a Puerto Rico. Pero esos años vividos en Norteamérica fueron fecundos para la Obra de Juan Ramón Jiménez. En esos años publicó varios libros, como *Espanoles de tres mundos* (1942), *Voces de rí copla* (1945), *La estación total, con las canciones de la nueva luz* (1946), *Romances de Coral Gables* (1948), una narración: *El zaratan* (1946), y un extenso poema titulado *España*, que apareció en la revista mejicana *Cuadernos Americanos* en 1943, aunque el poema completo no apareció hasta 1954 en la revista madrileña *Poesía Española* (número del 28 de abril).

Y a estos libros hay que añadir su última obra importante, *Animal de fondo*, publicada por la editorial Losada, en Buenos Aires, en 1948. El rico archivo que ha dejado Juan Ramón a su muerte, y que se conserva en gran parte en la Universidad de Puerto Rico, en la Biblioteca del Congreso, de Washington, y en su Casa-Museo de Moguer, su pueblo natal, donde está enterrado el poeta, permitirá algún día estudiar la fecunda etapa americana del insigne autor de *Platero y yo*. Premio Nobel de Literatura.

La SOCIOLOGIA en VENEZUELA

Por J. L. SALCEDO-BASTARDO



En 1957 CONMEMORÓ el mundo científico el centenario de la muerte de Augusto Comte. En todos los países se ha rendido homenaje al que, sin duda alguna, ha de reconocerse como uno de los más importantes valores del siglo XIX. Pocos hombres en verdad, han hecho más que Comte por la ciencia; pocos le igualan, en cuanto a un magisterio más extenso y prologado. El positivismo, su más característica invención, es un ingrediente sin el cual no puede ser pensada la revolución científica de la última centuria ni el avance inusitado de las ciencias todas en el siglo XX. La Sociología, su vástago preferido, dejó de ser una balbuciente y discutible disciplina para convertirse en tronco robusto, matriz de disciplinas múltiples empeñadas solidariamente en el servicio del hombre.

La influencia de Comte se extendió rápidamente por el mundo; los factores que su propia escuela estudiaba con tan profundo interés, pusieron de manifiesto con terrible evidencia y reclamaban a su vez la máxima atención científica. Comte supo ser fiel a su hora universal de crisis, y una vez más la crisis demandó e impuso un nuevo ritmo en el estudio de lo social. Los países latino-americanos recién salidos de la etapa bélica de su lucha emancipadora recibieron las enseñanzas positivistas con una avidez que denunciaba su urgencia de orientaciones. En aquel instante general de caos, desoían sus propias voces para acogerse a pautas exóticas. El sincero mensaje americano de Bolívar propugnando la edificación de un orden nuevo orden hemisférico, fue acogido con las reservas ordinarias que suscita toda elaboración política; sus herejes y seguidores no fueron lo suficientemente perspicaces para advertir en el desvelo bolivariano la visión más completa, orgánica y genuina, del porvenir continental; ellos creyeron que al sepultar al prócer enterraban también su pensamiento y sus luces. No es de extrañar por eso que el positivismo comteano y cuantas corrientes surgieron en aquella convulsa mitad del siglo XIX europeo hallaran en América tierra propicia.

Venezuela concedió desde un principio particular interés a la Sociología; y conquistó en esta materia reales títulos de prioridad sobre sus vecinas repúblicas americanas. Apenas dos años después del fallecimiento de Comte se inició una tradición que en nuestro tiempo ha sido retomada con plena conciencia; y que de haberse mantenido continua y progresiva durante de nuestra accidentada existencia republicana, libremente la ciencia más descolante en nuestro país. Dos hechos deben señalarse en nuestra mejor historia cultural. En 1877 se establece en Caracas el Instituto de Ciencias Sociales.

En 1953 se funda la Escuela de Sociología y Antropología Cultural.

El doctor Luis Villalba Villalba, ilustre y muy digno profesor de la Universidad Central de Venezuela y cifa mentisima de la docencia nacional, ha concluido recientemente una voluminosa obra sobre el "Instituto de Ciencias Sociales", en ella prueba que mucho antes que de las otras naciones del continente, inició Venezuela el cultivo académico de las disciplinas colectivas. El Instituto fue presidido por don Rafael Villavicencio, intelectual adscrito a la corriente positivista, y quien en su cátedra de Historia aplicaba las enseñanzas de la escuela comteana; con él colaboraron, entre otros, los pensadores León Lamedá, Eugenio María de Hostos y José María Samper; venezolanos y latinoamericanos presentes entonces en Caracas aparecían unidos en la misma preocupación de seriedad y de novedad científica. El afán de estos intelectuales no logró pervivir; quedó apenas como un hito magnífico, referencia preciosa en nuestra historia cultural, y obligante deber para el futuro que nuestra época ha comenzado a honrar dignamente.

La Sociología entra a las Universidades nacionales en los albores del siglo presente. En la de Caracas fue fundador de la cátedra un personaje dinámico y valiente: el Dr. Carlos León. El enseñaba Economía en la Facultad de Ciencias Políticas, y en 1902 comenzó sus lecciones de Sociología; contaba 34 años; se hallaba en la flor de su vida entusiasta, pleno de energías abiertas a nuevas iniciativas. La devota responsabilidad con que se abocó a esta obligación consta en el hecho de que a los dos años dio a la imprenta una obra de texto para sus estudiantes. De esta manera en 1904 aparecieron sus "Elementos de Sociología", en volumen de 111 páginas editado por la Tipografía Universal, de Caracas, y nueve años más tarde, en 1913, salió la segunda edición en un volumen ampliado a 224 páginas publicado en la Litografía y Tipografía del Comercio. En esta segunda edición incluye temas nuevos y revisa y amplía los contenidos en la primera obra. El prólogo del libro del Dr. León, debido a la pluma de Julio Calcaño, nos ilustra sobre las dificultades con que tropezó el autor; más de un malentendido y no pocas suspicacias debió él desvanecer; y todo ese clima desagradable no fue, como se pudiera creer, consecuencia exclusiva de la penuria cultural de entonces; también entre sus colegas tuvo León sus más enconados detractores. Calcaño recuerda a cierto profesor sonador de que "León con su cátedra lo que estaba haciendo era acabar de corromper a la juventud que asistía a las aulas".

Tanto Calcaño, el prologuista solidario, como el joven autor orgulloso de su misión, tenían de la Sociología una idea beligerante absolutamente acorde con el clima idealista y hasta místico que paradójicamente infundió Comte a su positivismo; para ellos la Sociología tenía mucho que hacer en el mundo y en particular en nuestros países. Calcaño defendía a la ciencia de las fáciles imputaciones de subversión y anarquismo que le endilgaban sus enemigos. "La Sociología, pues, viene a ser —decía— el estudio de la estructura y vida del cuerpo social, y no tiene por qué ni para qué ser enemiga de la propiedad, sino antes bien, de los abusos, de las tiranías, de todas las injusticias irritantes y de todos los oprobios".

Esta actitud, sin embargo, no es de un revolucionario temido de extremismos sectarios sino definido por una firme independencia; frente al materialismo dialéctico la posición de estos novelos sociólogos venezolanos es clara; Calcaño asienta en las citadas líneas liminares que la enciclica *Rerum Novarum* es "acaso el documento más notable del siglo XIX".

Es curioso comprobar cómo en esta obra inicial de la Sociología venezolana sistemática se justifica la importancia del estudio acometido, con una segura convicción típica de jóvenes que miran con fe el futuro, y que transfieren a su momento el vigor de sus risueños ideales: "se puede decir —afirman— que hoy estamos en un mundo nuevo, que por lo mismo requiere nuevos estudios, nuevas reglas y nuevas leyes".

La Universidad de Mérida, caracterizada siempre por marchar al paso del progreso, alcanza a poco tiempo la novedad de Caracas; logra su cátedra de Sociología en 1910 cuando el doctor Julio C. Salas la establece formalmente.

En más de una oportunidad hemos rendido el tributo de nuestra más sincera admiración al doctor Salas. En el prólogo al más recientemente publicado de sus libros, "Etnografía de Venezuela", con el encargo del cual nos honrara la ilustre Universidad de Los Andes, tuvimos oportunidad de recordar los riesgos sustanciales de esa fecunda y valiosa existencia. El doctor Salas gozó de un dilatado prestigio en su pueblo y entre sus estudiantes; ellos llenaban el aula del maestro atentos a su palabra nueva y vertical. En la Sociología encontró él, como en ninguna otra ciencia, el cauce más adecuado para su inquietud y su voluntad de lucha, vale decir, para enrumbar su espíritu constructivo y tenaz.

Asombra sin hiperboles la dimensión excepcional de la bibliografía de Salas; todavía permanece inédita su obra "Orígenes Americanos", de la cual decía él en 1928 —un lustro antes de morir— que ya iba por "dieciséis volúmenes en que más de doscientas mil palabras de quinientos cinco idiomas y dialectos de toda América han sido colocadas en riguroso orden alfabético y comparadas con las correspondientes de cerca de seiscientos idiomas de Europa, Asia, África y Oceanía. Este trabajo no ejecutado hasta hoy, representa veinticinco años de constante labor, pero se puede considerar básico respecto a la pre-historia de América, pues demuestra claramente la unidad de las religiones y lenguas del mundo, obteniéndose por comparación el valor semántico de las voces y raíces de cualquier idioma con respecto a los factores sociológicos, etc."

El esfuerzo de estos pioneros del conocimiento y de la enseñanza sociológica en Venezuela, se vio estancado en la inercia del gumeismo; una filosofía social al gusto y medida de la autocracia quiso abusar del prestigio del nombre de la ciencia sociológica; la objetividad desapareció para hacer de la supuesta "ciencia" una justificadora de la barbarie hecha gobierno; "sociología en servidumbre" hemos llamado a esa fraudulenta especulación, anticientífica, pro-cesarista y antidemocrática. La verdadera sociología, la ciencia auténtica vino a recobrar impulso y nuevos bríos cuando en 1936 los acon-

tecimientos nacionales aceleraron el desarrollo de la educación pública. La instrucción en todos sus niveles experimenta a partir de entonces un vivificante estímulo. Así, enaltece mencionar la creación en Caracas del Instituto Pedagógico Nacional, cuya obra en sus veinte años de vida es de las más fecundas; su benéfico influjo se ha notado especialmente en la renovación de la Universidad venezolana, gracias a promociones estudiantiles egresadas de liceos y colegios con formación moderna impartida por hombres y mujeres salidos del Pedagógico. La deuda de Venezuela con su Instituto Pedagógico es de las que no se cancelan jamás. Desde un comienzo este plantel incluyó en su programa de estudios una Cátedra de Sociología que después se dividiría en Sociología General y Sociología Educativa, y que ya para 1948 daría origen a un Departamento de Ciencias Sociales. En el propio Pedagógico tocó al doctor Francisco Alfonso Ravard, de brillante carrera universitaria, autor de insuperadas monografías sobre diversos asuntos colectivos, dictar por primera vez la Cátedra de Ciencias Sociales en el ciclo de Estudios Pre-Universitarios iniciado en 1943, fecha desde la cual entra la Sociología en el plan de estudios del bachillerato venezolano; quienes tenemos la honra de habernos contado entre sus alumnos, no podemos olvidar la emoción con que recibimos nuestras primeras nociones de la Ciencia Social que el joven profesor domina con tanta excelencia.

La Universidad también se remoja y crece; con su Escuela de Ciencias Económicas y Sociales comienza a preparar especialistas en vitales asuntos sociales; en esta tarea colabora la Facultad de Filosofía y Letras establecida en 1947, y que habría de ser transformada en Facultad de Humanidades y Educación. Además de algunas asignaturas sociales generales, esta promisoría y trascendental Facultad, taller magnífico para la construcción de la nueva y real Universidad, cuenta con una Escuela de Historia.

Pero el más importante paso dado en la enseñanza de las Ciencias Sociales en Venezuela, lo constituye la creación de la Escuela de Sociología y Antropología Cultural, dependiente de la Facultad de Economía, en la Universidad de Caracas. Creada en 1953, ha graduado ya dos promociones bautizadas con los nombres de "Simón Bolívar" y "Lisandro Alvarado". El creciente desarrollo del país ha acogido con beneplácito y enorme expectativa a estos primeros sociólogos venezolanos, varios de los cuales han hecho con éxito cursos de post-grado en universidades extranjeras.

Con esta Escuela de Sociología y Antropología Cultural, lejos de cerrar el ciclo que abriera el Instituto de Ciencias Sociales en 1877, Venezuela se abre más para decir al mundo que es auténtico su interés por las ciencias que habrán de ayudarla al conocimiento de su naturaleza social y humana. Toda una brillante tradición se vertebra en los ochenta años de la Ciencia de Comte en Venezuela, que hoy por hoy resplande en logrados frutos del mejor desvelo universitario.



J. L. SALCEDO BASTARDO. Abogado, escritor y sociólogo venezolano, nacido en Carúpano en 1926. Fue Secretario General de la Asociación de Escritores Venezolanos de la Asociación de Escritores (1918-1930), por los períodos consecutivos. Obtuvo el título de Doctor en Ciencias Políticas en la Universidad Central de Venezuela en 1950. Y por dos años consecutivos siguió cursos de especialización de Sociología en las Universidades de París y Londres. Fue Rector Fundador de la Universidad "Santa María", profesor fundador de la Cátedra Bolivariana de Sociología, y autor de varias obras, entre ellas un extenso estudio, "El Pensamiento Social del Libertador", de próxima aparición.

Rector Fundador de la Universidad "Santa María", profesor fundador de la Cátedra Bolivariana de Sociología, y autor de varias obras, entre ellas un extenso estudio, "El Pensamiento Social del Libertador", de próxima aparición.

REVISTA SHELL

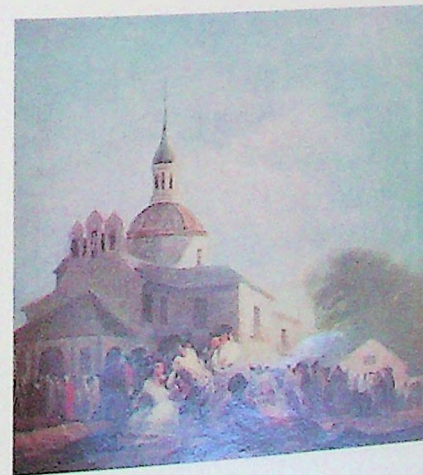
AIRE DE ABANICOS

Por LUZ MACHADO DE ARNAO

• ALGUNOS OBJETOS deberían haber nacido por razones de belleza, no de utilidad. Un espejo, por ejemplo, lucir como realzador la imagen de Narciso y no un rostro requiriéndolo a confrontación necesaria. Una sombrilla, fincar su abolengo en la primera sombra de una mariposa sobre el agua. Un abanico, enorgullecerse de sus orígenes de ala y no en urgencia de frescura; y hasta sería preferible que la remota Eva, ante el espejo de su conciencia y bajo la sombría fragancia del manzano, lo hubiera creado con sólo abrir su mano sobre el seno desnudo. Habría sido esa la imagen que inspirara después a Praxíteles para su célebre *Venus*, y sucesivamente a Giorgione para su *Venus dormida* y a Manet pintando *Olimpia*. Pero la historia nos reduce el ámbito ilusionado, nos limita a evidencias; y las cosas más nimias relucen bajo ella escue-

tas, despojadas de otro encanto que no emane de absolutas verdades.

En el mundo femenino, especialmente, en ese mundo de brevedades importantes que han acompañado reinados y miserias, algunos objetos, lentamente mirados, nos arrastran a las más ricas suposiciones. No hay más que asomarse a una habitación femenina para sentirnos invitados al gran viaje, los vestidos, pesados como deberes milenarios o levisimos y frágiles como palabras dichas en mitad del sueño. La ropa interior, delgada, a veces llenas de lazos y encajes como pradera de libélulas, o desnuda, igual que una penitencia. Los zapatos que hacen escala inmemorial de huellas desde los chapines de las protagonistas de los cuentos de hadas, cristal de Cenicientas, zuecos tras de las mieses o los tulipanes; sandalia de estatuaria



"La ermita de San Isidro" (Goya)
"La Marquesa de Pontejos" (Goya)

REVISTA SHELL



mobiliaria; hornos de medievales negruras para cubrir pisadas de brujería y ensalmo; alpargata elemental, escaquin liviano, abarca de labriego o chancleta de maritornes; coturno magisterial y borcegui que a cada paso parece aplastar balidos; zapatilla de raso bailarín y, ahora, transparente zapatilla luminosa. Y junto a eso y alrededor, esparcidos en la blanda compañía, los ceñidores que recrean las formas y el mundo entrecruce de los cosméticos, séquitos de carmines y ensombrecidos, diáspora de fragancias y resumen de mixturas con ingredientes maravillosos para cubrir arrugas y desteñidos o multiplicar tersuras y acentuar rasgos, que están sirviendo la gracia femenina desde que la tentación inició su ciclo de inacabables pruebas para los mismos resultados de paraíso perdido.

Como un juez terrible está el espejo. No perdona un pliegue equivocado ni admite una mentira mayor que la forma reflejada en él mismo. Delante de su luz puede volverse mil veces la mujer sin que reciba el castigo de la de Lot; ni Orfeo perderá la imagen adorada si, ante el miedo de que se le desvanezca, busca a sus espaldas la seguidora que vuelve —por amor— de los infiernos.

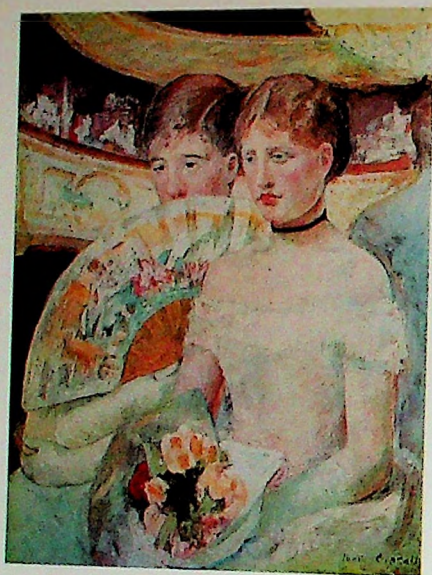
Este es el diálogo más repetido en el silencio del tocador femenino. Y es así como pudieron estudiarse desde tiempos remotos los servicios del abanico en manos de mujer. Hay, por cierto, pocos lienzos célebres y menos esculturas fijando esa imagen.

La historia nos cuenta en cambio que en el Egipto de los faraones se movieron los más grandes abanicos reales que hasta de plata fueron hechos para ciertos ritos. Los monarcas asirios los tuvieron como objeto de corte y al lado de sus regios baldaquinos dándoles aire o bien adornando los pórticos, como palmeras hieráticas. Así figuran en los muros de los palacios de Medinet-Abou y en los de Ninive y Persépolis. A China le bastó usar la hoja de loto o de palma real y luego los labró en palpa de maderas preciosas y los recortó en finos pergaminos con deliciosos dibujos; y hubo dinastías que lo usaron en los siglos XVIII a XIV a. J.C. En el siglo X —dice la Enciclopedia— se inventaron los de marfil. De Corea llegaron a Europa los plegables en el siglo XV. Seguramente se conocieron en España al mismo tiempo que en Francia, hacia el siglo XVII; y se sabe que pintores como Ingres y Rubens decoraron algunos. Roma y las viejas ciudades están llenas de hermosas leyendas basadas en el uso y costumbres del abanico y hasta la adusta diosa Juno fue representada con un abanico



1 "La Dama del Abanico" (Velázquez)
2 "Isabella Brant" (Rubens)

3 "El Balcón" (Manet)
4 "Marqueta Elena Grimaldi" (Van Dyck)



"El Palco" (Mary Cassatt)

"La niña blanca" (Whistler)



de plumas de pavo-real que servía —según decían— contra el mal-de-ojo. La liturgia cristiana, por su parte, los incluyó en varios oficios y aún se conservan ciertas ceremonias en las que figuran en forma de altos estandartes, de plata. Pero la leyenda que para el mundo civilizado fija el origen, data de los tiempos de la danzarina Kan-Si, hija de un mandarín chino: Cierta vez, durante una danza de las antorchas, ella se arrancó la máscara, abochornado el rostro por el excesivo calor, y sopló su cara con ella. Las demás del coro repitieron el gesto y esa noche parece haber quedado instituido el origen del abanico. En la historia de América hallamos que Moctezuma regaló a Hernán Cortés, "seis abanicos de plata, como ofrenda".

Tiene alcuña, pues, el grácil aditamento de la coquetería femenina. Y si bien alguna vez hubo de servir, en celestinaje apacible, las orgías de la corrupción, también es cierto que su lenguaje, tan vilipendiado, sirvió igualmente las claves de más de una circunstancia heroica. Así juzgamos que Judith, abrazada como su pueblo en el estío histórico que les tocara vivir, resolviera cambiar el abanico por la espada libertadora.

Una época muy precisa en la pintura francesa, la del impresionismo, recogió con más gracia que ninguna otra —aun más que la de Watteau, con toda su insistencia en los ambientes de la galantería— los momentos en que la mujer utiliza espejo y abanico. Así vemos en las reproducciones de Renoir y de la Morisot llamadas por igual "La toilette", dos tipos de mujer contemplándose en su pequeño cristal; en "El Balcón" de Manet, la figura de primer plano sostiene el abanico cerrado entre las manos, sobre la baranda; alguna obra de Toulouse-Lautrec llena de ese aire dramáticamente sexual que trasciende a mujer, ha debido fijar esos objetos en algún ambiente; Velázquez recogió en el "Retrato de una Dama" el abanico ape-

nas desplegado sobre la falda; y en la pintura norteamericana de fin de siglo hallamos "La niña blanca" de Whistler, apoyada en una consola con un abanico japonés descansando en su mano derecha.

En nuestra tierra los hubo de fabricación casera, hechos de la fibra de la palma de moriche, extendida o torcida, muy en hega en años atrás. Cuadrados, muy cerraditas y aplanadas las hebras de color de miel, en el centro se juntaban al eje que servía de mango; y también los hubo de forma oblonga redondos y tejidos con *soles de Maracaibo*, tanto en el occidente como en la región guayanesa. Así, nuestro abanico criollo acompañó muchos lustros de vida sentimental venezolana. Ahora se ven de vez en vez algunos de factura española. Y nuestras hijas —las hijas de la época del aire acondicionado— sonríen cuando les contamos de nuestros abanicos de niña en las tardes de plaza, mientras contemplan el país de tul blanco bordado y abierto al fondo de un cristal memorioso.



LUZ MACHADO DE ARNAO. Venezolana. Nació en Ciudad Bolívar, Estado Bolívar, el 3 de febrero de 1916. Realizó los primeros estudios en su ciudad nativa. Posteriormente cursó el bachillerato en el Liceo Lisandro Alvarado, de Barquisimeto. Poetisa y escritora de gran personalidad, ha ejercido largamente también, la profesión periodística en el interior y en la capital de Venezuela. Actualmente colabora en importantes publicaciones nacionales y extranjeras. Ha viajado por diversos países de Europa y de América. Pertenece a la Asociación de Escritores Venezolanos y ha ocupado posiciones directivas en las principales instituciones culturales de Caracas. Hasta hace poco desempeñó el cargo de Agregado Cultural de la Embajada de Venezuela en Chile, con residencia en Santiago. Tiene algunos ensayos, cuentos y un libro de poemas inéditos.

REVISTA SHELL

Por ALÍ LAMEDA

JESUS SEMPRUM Y EL ALCANCE DE SU DOCTRINA CRITICA



Jesús Semprum

• PARA LA MODERNA LITERATURA venezolana Jesús Semprum tiene un mérito excepcional: el de haber iniciado en nuestro país un método de crítica literaria que, orientándose sobre bases por completo distintas al viejo formalismo académico, pudiese explicar y analizar de modo más justo y dialéctico el verdadero fondo artístico, la proyección histórica y los obligados y naturales cambios de la cultura americana y universal. La vieja crítica adolecía de una exagerada pudibundez que limitaba todas sus acciones a una simple y rutinaria labor de superficie. Su corto golpe de vista sólo alcanzaba los contornos ideales, las formas precisas y equilibradas, en que toda creación debía someterse a una matemática preestablecida, de inviolables preceptos para el artista. Fuera de éstos no era posible concebir ninguna belleza. Reducida y atada a los propios códigos con que pretendía medir la intensidad y los diversos valores de cualquier obra literaria, le era imposible ir más allá de un mediocre ejercicio formal que renunciaba de antemano a la penetración y el sondeo minucioso y audaz de ciertas

REVISTA SHELL



Rubén Darío

creaciones no modeladas según sus lineamientos retóricos, limitándose a condenarlas como rarezas e inadmisibles absurdos heteroclitos, sin proponerse un análisis a fondo de las mismas. Dentro de su dogmática rigidez sus oficiales y exégetas estaban convencidos de que en todo instante la literatura debía hacerse para la crítica y no la crítica para la literatura; cosa que no podían olvidar quienes se consagraban a ésta. En la novela, por ejemplo, se exigía un argumento convencional, lógico, expresado en un lenguaje sin mayores audacias, del que se excluían situaciones que pudieran comprometer una ética inviolable e impuesta forzosamente al artista como norma filosófica de su creación. En caso de que estas reglas no se observasen, el fallo crítico lo resolvía todo con un áspero y tajante anatema, que condenaba a la obra y al autor a una hoguera sin redención. La intolerancia era aún más aguda y drástica en lo que respecta a la poesía; pues dado el carácter sintético y las específicas modalidades del género —en orden silábico, ritmo, consonancia, etc.—, éste propiciaba un enjuiciamiento más riguroso y recalcitrante, ideal en todo sentido para que los censores llevasen al extremo su conocido formalismo. Un acento colocado más allá o más acá de la sílaba tradicional; la ruptura de un hemistiquio; una combinación métrica novedosa, etc., decidían de la suerte definitiva de un poema, aunque éste, como debía suceder en muchos casos, fuese una obra genial, que se adelantase a su tiempo, anunciando una nueva y espléndida conquista de la lírica del futuro.

De aquí los errores, las insuficiencias y las exageraciones de esta crítica dogmatizante y retoricista. De aquí también que, en una hora de radical transformación del arte y del surgimiento de formas y motivos más novedosos, más sugerentes y complejos, sus arcaicas maneras de interpretación y análisis mostrasen una impotencia e incapacidad casi totales y fuera necesario sustituirlas por otras. De esto se encargaría bien pronto, a finales del siglo pasado, el movimiento modernista, que en Venezuela tuvo a Jesús Semprum como su figura crítica de mayor y más brillante relieve intelectual.

En la selección de Pedro Díaz Seijas y Luis Semprum. "Crítica Literaria" —donde por primera vez se recoge en volumen parte de los estudios y artículos del autor— aparece muy bien revelada en todas sus facetas la personalidad del crítico y el pensador. Allí podemos apreciar su inconfundible virtuosismo estético y su sagacidad, su fondo doctrinario —al que hasta ahora no han dado casi ninguna importancia sus comentaristas— y su concepción artística general, de acuerdo a la tendencia renovadora de la época. Y también los defectos y el posterior decaimiento y escepticismo de Semprum respecto a la validez y trascendencia de las nuevas formas poéticas a su sucesoras del modernismo, demasiado libres y caóticas a su juicio de los últimos años, pero a las cuales él había contribuido poderosamente con su repulsa implacable del romanticismo y su larga exaltación de los valores intrínsecos y la audacias formales del modernismo. Un fenómeno natural en la literatura y la vida. Ya es de común suceder el que los más violentos demoledores del bosque, al final se conviertan en cuidadosos y reflexivos jardineros preocupados por el matiz y la bella presencia de una rosa. En lo que toca a Semprum no sería justo creer, sin embargo, que su actitud crepuscular le cerrase por completo los ojos a las futuras albas de oro, llevándolo a un total renegamiento de sus antiguas prédicas y concepciones. Sinceramente desconfiaba de aquellas como posibles experiencias creadoras y decisivas en el florecimiento de una verdadera literatura nacional. Y ello es también de lógica natural. Casi siempre el artista y el escritor piensan que su tendencia es la única capaz de resolver y al mismo tiempo agotar todos los problemas y las perspectivas infinitas del arte

REVISTA SHELL

y la cultura. Los modernistas sólo concebían una belleza: la cultivada por ellos en sus vistosas y pseudo-paganas florestas, en admitir el que más allá de las regias comarcas del artificio podían brillar y florecer, con savia igualmente preciosa, otros frutos de la sensibilidad y el entendimiento. Adosados, en el período de su mayor fasto y fecundidad, los modernistas, deslumbrando y ensordeciendo con sus chillones crepúsculos, sus gimoteos vespertinos y su caudalosa trompetería —horrisima balumba de los más derestables y contradictorios efectos— imaginaron de igual modo que su aparición señalaba en la historia el hundimiento de la sobria, limpia y moderada estética clasicista, y que el arte del futuro no podría ser más que sin sus laudes, sus gemidos y sus relumbrosos aparatos. A su vez el clasicismo no pensó de manera distinta en cuanto a la presunta validez, insustituible y eterna, de sus rigurosos preceptos. Cada tendencia o escuela aspira, en síntesis, a ser la única, y llega a creerlo ciegamente, sin detenerse a pensar que las modalidades, el colorido exterior y las maneras temporales de expresión le son casi indiferentes al arte, y mientras aquéllos van y vienen, se mustian o desaparecen en poco tiempo, lo que resta como perdurable, por encima de toda fugacidad y circunstancia extrínseca, es la substancia humana y espiritual de la creación artística. Volviendo a Semprum, del que nos hemos alejado un poco en esta digresión, debe tomarse muy en cuenta esta actitud mental del escritor de escuela plenamente convencido de la vivencia y las virtudes absolutas de su credo artístico —el modernismo—, y luego las desoladoras condiciones que rodearon sus años finales; el cansancio; la súbita decadencia y ruina del movimiento modernista, que a él le tocó presenciar y vivir; su alejamiento de las nuevas generaciones, etc.; todo lo cual no pudo menos de influir negativamente en su espíritu y predisponerlo a la desencantada y estéril inconformidad que le observamos al fin de su vida. Este período, sin embargo, fue breve en el tiempo y de escaso fruto literario, pues la fatiga y la muerte no le permitieron una extensa labor. Al llegar a él ya estaba escrito lo mejor y más valedero de su obra; en cantidad, acierto y belleza que no podían desvalorizar algunos artículos y reflexiones pesimistas de última hora. Y es por esa obra de su época más fecunda, comprensiva y brillante, que lo juzgamos y realzamos en el ámbito de una serena y realista apreciación crítica.

¿Cuál es la filosofía, la ética inspiradora y guiadora de Jesús Semprum en sus análisis e investigaciones literarias? Sus propios conceptos nos podrían responder muy bien. "La crítica literaria", escribió alguna vez, según la entienden los más eximios maestros, prescinde por completo de toda cuestión sintáctica y etimológica... La crítica literaria propia que desde su elevado punto de vista resultan pueriles minucias... Es lógico que al juzgar una obra literaria el crítico que se ha aventurado a escribirla. Si la forma es pedestre y bárbara todavía puede encontrar en el asunto y en las ideas forma, acaso permitan olvidarlos. Mas, cuando el contenido es trivial o necio y la forma tosca y espuria, no hay crítica literaria posible". He aquí una concepción de diáfana e inmediata claridad a través de la cual podemos forjarnos una idea inmediata y justa del autor.

El espíritu de las frases citadas fue el que animó constantemente a Semprum en sus trabajos de crítica y el que le llevó a la que nos dejaron sus prejuiciosos y convencionales predecesores, iniciando así un género de análisis y valoración literaria, desconocido hasta entonces en Venezuela. El mismo



Juan Vicente González



J. A. Pérez Bonalde

REVISTA SHELL

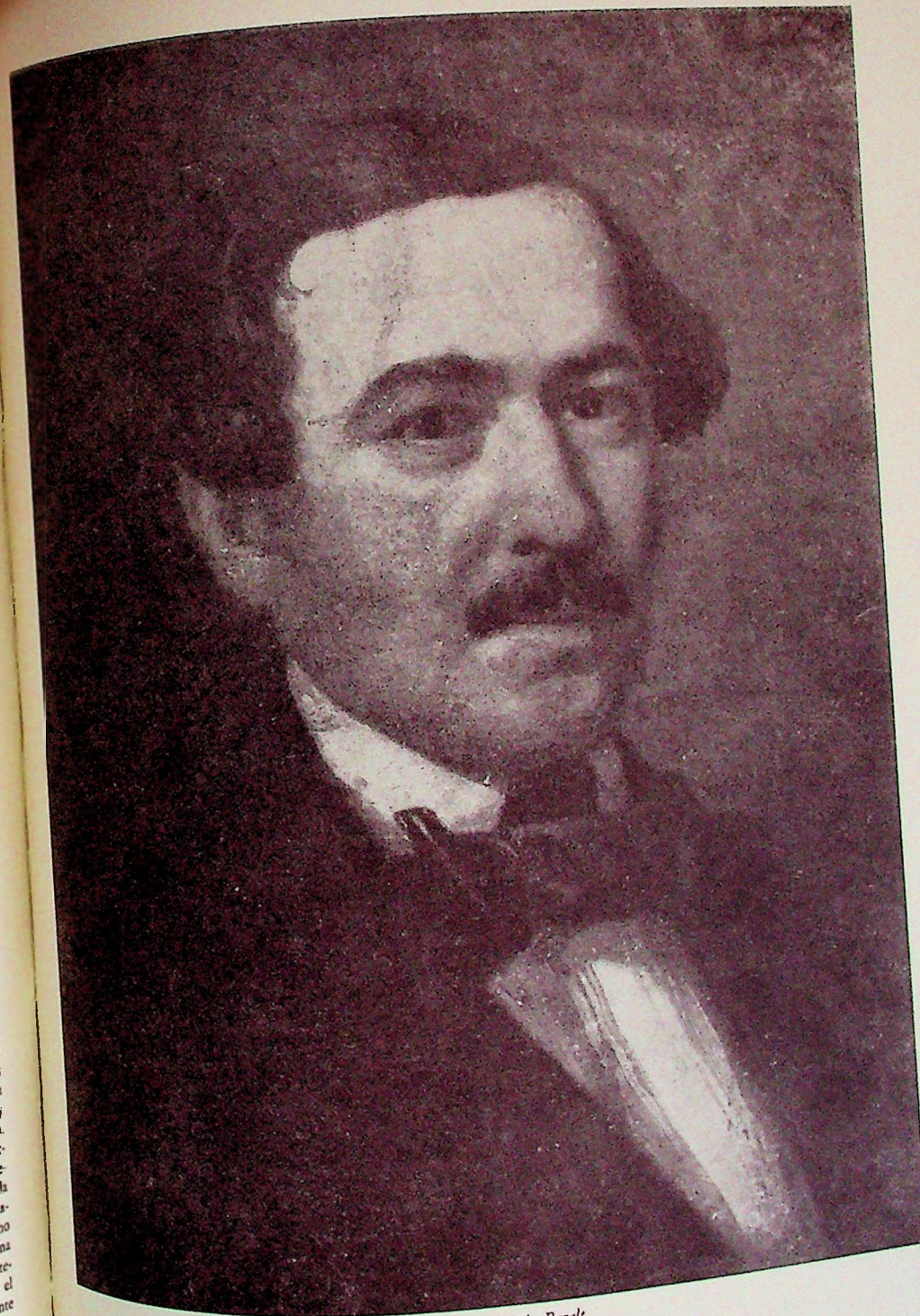
que medio siglo atrás, en la Francia del romanticismo y el parnasianismo, había elevado Saint-Beuve a una suprema perfección lingüística y estética, pero que en Venezuela constituía una notable y asombrosa innovación.

En los conceptos insertados arriba se nos revela del modo más preciso la idea central de Semprum como crítico modernista, aunque esta sobresaliente característica no permita considerarlo el profesional exégeta de la escuela. En nuestros comentarios iniciales nos referimos al carácter formalista y exageradamente retórico de la *vieja crítica* que imperaba antes de la época de Semprum. Dijimos allí que para sus defensores y oficiales lo esencial de una obra residía en el figuraje externo, en la corrección y pureza gramatical del lenguaje, sobre los cuales se valoraba toda la obra. La prosodia y la sintaxis vinieron a constituir factores decisivos en el enjuiciamiento literario, a tal punto que, por una simple cuestión de estilo, se desconocieron y negaron numerosas creaciones que más tarde habrían de merecer la total consagración de públicos más conscientes y cultos. La posición de Semprum es enteramente opuesta a aquel estrecho raciocinio. Un modernista no podía expresarse en otra forma. Vemos que para el crítico renovador el asunto de la forma no tiene ya la preeminencia y el significado absolutos que se le diera anteriormente. Una forma no refinada y correcta, para un juicio favorable, puede compensarse con un fondo realmente original y hermoso. Lo que importa es que una novela, un cuento, o una poesía, posean un contenido artístico verdadero, una substancia propia y bella, en cuanto a inspiración e intención, aunque se expresen en un idioma no muy apegado a las reglas que se suponen las más perfectas y justas. La obra se salva por el fondo y no por la forma, que es cosa relativa y convencional y no exige, al fin y al cabo, más que un esfuerzo técnico y alguna laboriosidad, adquiribles a lo largo de la práctica y el oficio intelectual; lo que sería imposible tratándose de otras virtudes —imaginación, originalidad, poder imaginífico, etc.—, sin cuyo aporte no se produciría nunca el milagro artístico.

Tal actitud de Semprum constituía un valioso progreso en el marco de la *vieja cultura nacional*, anquilosada en sus seculares e inservibles moldes académicos, e incapaz de producir otra cosa que insulsos poemas y novelas de imitación española y francesa, o insípidos estudios históricos, sin ninguna ciencia y novedad. El siglo XIX, que finalizaba para entonces, pese a cualquier afirmación en contrario, no dejó ninguna riqueza literaria. Sus frutos —y ello es de una evidencia incontestable— fueron pobres y exigüos. No poseemos una novela, un relato de fuerza y vuelo artísticos, que pudiéramos exhibir como glorioso testimonio intelectual de los grandes acontecimientos sucedidos en la época. Ni tampoco un drama o una crónica en que nos fuera posible alabar el talento, la brillantez descriptiva y la sensibilidad de algún creador meritorio. Por lo que toca a la poesía el cuadro no es más halagüeño. Las principales figuras líricas a quienes la fama y admiración de su tiempo nimbaban de los más vivos y prodigiosos colores, desde hace mucho han dejado de impresionarnos y conmovernos con sus efectistas y alisonantes producciones, calcadas en modelos europeos que han corrido pareja suerte. Un juicio menos influido por momentáneas simpatías les ha dado sitio que está lejos de alcanzar la magnífica altura en que se vieron colocadas una vez. Los dos o tres bardos que ponen un toque de fugaz bermellón en tan menguado y descolorido panorama han merecido valoración distinta, más por reconocimiento de aptitudes potenciales que no supieron aprovechar y desarrollar, que por la obra realizada. Cosa que, al fin y al cabo, no agrega ningún nuevo matiz a la pobreza general del cuadro. Lo dicho sobre Venezuela es aplicable en todos sus puntos a los demás países de América Latina, así que no ofrecemos

lamentable excepción que pudiese llevar a nuestro espíritu la duda y el sentimiento negativo de algún histórico complejo de incapacidad creadora en los dominios de la literatura. En rápido análisis de ese período dice Semprum: "En una centuria de vida independiente que llevamos, sólo podemos citar con orgullo tres o cuatro nombres que nos honren en bellas letras: Juan Vicente González, Cecilio Acosta, Pérez Ronalde. Bello no es nuestro; Baralt, tampoco. Y fijáos en que de esos tres hombres que cito, ninguno ha dejado obra que pueda ejercer influencia práctica en nuestra generación. El uno dilapidó su talento como millonario demente sus tesoros, en una estéril pugna de política personal; el otro se acogió a un recogimiento estéril; el último tuvo la debilidad de suicidarse con costumbres que adoptó como protesta contra la pudibundez del medio en que vivía". Muy poco habría que añadir a este drástico juicio que para muchos quizá ponga demasiado al desnudo una realidad que se deseara ver descrita con matices más halagadores y hermosos. Pero Semprum no exagera al respecto, ni tampoco insiste en esas deplorables fases de nuestro pasado cultural por enconosa complacencia de espíritu, en aras de un aventajado paralelismo entre su época, pródiga de valores artísticos que iluminan y enriquecen aún la literatura venezolana, y la muy pobre y malograda que lo precediera. Al contrario. Actúa como realista y concienzudo razonador, que analiza los hechos por lo que ellos, en efecto, han sido, y no por lo que pudieran parecer a los ojos de comentaristas y hiperbólicos y siempre dispuestos a cubrir el mal lido de las cosas y a exagerar aparatosamente sus otros aspectos. Nada parecido ha de encontrarse en la obra de Semprum, cuyo sistema crítico se imponía un rigor de clasificación, de veracidad y honradez, llevado a veces a los extremos. No ignoraba el cultísimo y refinado escritor que una de las grandes fallas de los críticos del pasado la constituía, precisamente, el afán de abultar los defectos y los méritos en proporciones que distorsionaban las finalidades y preceptos más elementales del análisis literario. Y ello, según la afinidad emotiva del crítico respecto a la obra y el autor; lo que había de traducirse en inconcebibles y negativos excesos que él se propuso corregir, en la medida de sus fuerzas.

El momento en que surgió no podía ser más propicio. Históricamente el romanticismo, en los diversos dominios por los que durante casi un siglo se había paseado en desfile triunfal, llegaba a su lloviznoso e inevitable crepúsculo. Ya no podía dar ningún fruto de sus exangües y marchitas frondas. "El romanticismo —escribió más tarde Semprum— había bastardeado ya en los peores excesos: lo que se llamaba poesía era pura bazofia verbal. Los bardos habían perdido el sentimiento, pero no el deseo de expresarlo, de donde se originó la vaciedad inconcebible de los versos de entonces (se refiere a la segunda mitad del siglo XIX), cuyas palabras sollozos y llorosas suenan a hueco, a clamor falso, a sollozo de mentirijillas. Era que los últimos románticos encontraban en la jilla de la desesperación y se embriagaban con apócrifas amarguras". Caracterización de una expresividad y pureza totales que reflejan con exacto y claro rigor aquel ruinoso y deplorable aspecto de la literatura venezolana y suramericana. A tal poesía una tal crítica. Y por eso la renovación que permitió el surgimiento de un nuevo lirismo (incomparablemente más puro, más humano y de más noble y delicada resonancia que los horribles arpegios y las vulgares modulaciones del romanticismo), debía traer consigo, al mismo tiempo, la aparición de una sensibilidad crítica distinta. Una manera de enfocar y analizar los problemas y creaciones literarios con mayor realismo, clarividencia y penetración que el fácil modo de abordarlos e interpretarlos en base únicamente de sus solos aspectos formales, como era la costumbre hasta



Rafael María Baralt

entonces. Esta renovación la llevó a cabo el modernismo. "Es seguro que si no se hubiera emprendido la labor de renovación —nos dice Semprum en uno de sus ensayos—, a estas horas sería imposible expresar ninguna idea hermosa o emoción exquisita en verso castellano, sin que se petrificaran en las crueles frialdades que imperaban en los páramos de la métrica". Conceptos razonables que no necesitan ningún comentario. La absoluta decadencia de una lírica desprovista de todo fuego, de toda vibración creadora, de toda reserva espiritual y estética, exigía una transformación, un cambio de toda la estructura poética, que llegó a su justo tiempo, asombrando a los confiados y anacrónicos guardianes de una tradición que para siempre se creía a salvo del torbellino y el viento abrasador, dentro de sus muros ennegrecidos. Más adelante agrega Semprum: "La evolución es ley de la vida. ¿No eran admirables para su época los versos rudimentarios del Poema del Cid? Y porque el verso llegó a ser instrumento prodigioso en manos de Rioja y Quevedo, ¿habíamos de conservar su estructura, sus acentos y demás requisitos menores? A nadie se le ocurriría beber champán en una ánfora etrusca. Labre mos, para nuestro vino, nuestra copa". Un raciocinio de peso para demostrar de modo inobjetable que la literatura, como la vida y la naturaleza, está sujeta a un proceso evolutivo inflexible y que de vez en cuando necesita cambiar de piel, si no quiere petrificarse. De estas metamorfosis, sacudidas y rupturas cíclicas viven las artes y la cultura toda de los pueblos. ¿Podría el romanticismo substraerse a ellas? Es probable que muchos de sus corifeos, entusiasmados y deslumbrados por el estrépito, la aclamación y la fulgurante pirotecnia que los rodeara momentáneamente, lo pensaran así. La realidad se encargaría luego de convertir en humo estos sueños.

Una figura —ya demasiado conocida y consagrada— ocupa sitio de preeminencia, con justa razón, en la historia del modernismo americano: Rubén Darío. A su estupenda sensibilidad, a su prodigioso instinto renovador, a su gran dominio verbal, le debe aquella tendencia sus principales y más notables éxitos. Fue la primera voz lírica del Continente en su época y el primer artista de Sur América cuya espléndida poesía logró triunfar en España y América cuya espléndida poesía logró triunfar en España y América cuya espléndida poesía logró triunfar en España y América...

Jesús Semprum debe su formación básica a este acontecimiento literario, de tan diversas y extraordinarias repercusiones en nuestra cultura. El modernismo fue para él no sólo finalidad de sus inquietudes intelectuales sino también método de interpretación y doctrina en aquel oficio al que consagrara sus más entusiastas y disciplinados esfuerzos: la crítica. Y dentro de su espíritu se mantuvo siempre, pese a sus temporales negaciones y contradicciones, de las que luego nos ocu-

paremos brevemente. De típico empaque modernista con su estilo, su constante repulsa del romanticismo, su pasión por las nuevas formas y combinaciones métricas —que Darío ensayó hasta casi agotarlas—, y su invariable actitud, de condena radical, ante la vistosa frondosidad épica, los excesos y el rutilante clamoreo de que ningún género poético ha podido librarse enteramente. A través de toda su obra podemos palpar ese espontáneo gusto suyo por la síntesis, por una expresión intimista concreta y limpia de guindajos y sobrantes metafóricos. Se explica así que mientras alabase ciertas composiciones caricaturescas de un famoso modernista, Lugones —imitadas a ratos del delicioso y burlón diseño lafarguiano—, tuviese en cambio duras y ponzoñosas frases contra los retumbantes poemas de Chocano, en su libro "Alma América", en los que el abundo de imágenes y descripciones de excesivo relumbrón y sonoridad ahogan sus más puros elementos líricos. Esta posición revela una independencia de juicio y una conciencia artística que no podemos menos de admirar en Jesús Semprum. Pervoroso defensor del modernismo, iniciado en sus modalidades desde sus comienzos de escritor y siempre dispuesto a elogiar y difundir la obra de sus principales epígonos en América, mantenía, sin embargo, una libertad propia de crítica, de juicio personal refractario a todo halago e influencia emotiva, que en ningún momento lo desviaron de los deberes que se había impuesto como analista y expositor de las corrientes literarias de su época. Y esa posición es de mérito grande y ejemplar en una hora en que el fácil entusiasmo y admiración no propiciaban un examen reflexivo y justo de las hechizantes y embriagadoras producciones del modernismo. Tal criterio nos lleva a analizar un poco lo que bien podría llamarse, y se ha llamado en otra ocasión, la doctrina crítica de Semprum. Pero antes vamos a referirnos a ciertas características del movimiento modernista en América, y que a menudo se marginan y olvidan cuando se estudia y se enjuicia su historia. Rubén Darío, indiscutible y decisivo inspirador de la tendencia, renovó los fundamentos de nuestra lírica a base de un influjo por completo ajeno a la esencia y los postulados de la tradición castellana: la poesía de los parnasianos y simbolistas franceses. "Azul" y "Prosas Profanas" testimonian de manera elocuente las simpatías y la formación afrancesada de su autor. Tanto en los aspectos formales como en el espíritu y el nervio, la obra de Darío es animada expresión del género que Verlaine, Leconte de Lisle, Baudelaire, etc., lograron imponer en su tierra. Encontramos allí a cada paso los motivos, decoraciones, espejismos paganos, sugerencias y matices interiores que caracterizan el arte de aquellos refinadísimos poetas, pero expresados en un idioma distinto y con acento que va mucho más allá de una simple imitación. Luego de romper los moldes y la cobertura de una métrica fosilizada, Rubén Darío tuvo campo abierto para introducir su fantástico tropel de faunos, sátiras, centauros y toda suerte de figuras mitológicas en las alucinantes y ardorosas comarcas del trópic. Allí se chamuscaron y calcinaron bajo su candente pico. Allí se chamuscaron y calcinaron bajo su candente pico. Allí se chamuscaron y calcinaron bajo su candente pico...

hambrienta y prodigiosa aventura y heroicos indígenas defendiendo sus templos, sus casas, su vida y su tierra toda. A los centauros han sucedido caballos sudorosos lanzados junto con los bombes a la conquista de un mundo de misterio y alucinación; y, en lugar de los lentos ríos de la quimera, borbotan y corren tumultuosos y enormes torrentes en medio de montañas y gigantescas selvas. El modernismo se americanizaba y poco a poco iba renunciando a los joyeles, las cítaras, los lirios y la falsa y cambiante pedrería de los comienzos. En el segundo poemario de Rubén Darío, "Cantos de Vida y Esperanza" —su mejor obra en verso, sin duda alguna—, los citrios y las princesas apenas si surgen aquí y allá como fugaz y crepuscular reminiscencia de lo que el poeta llamaba la "locura armoniosa de antaño". Incluso el cisne —imagen rural y de tan expresiva brillantez simbólica en el Darío de las fiestas galantes— ha sufrido un cambio total, impuesto por la necesidad de aclimatar de cualquier modo una savia poética extraña a la realidad del universo americano. Darío lo toma de pretexto para interrogarse sobre el futuro de nuestras naciones, cosa inadmisibles algunos años atrás. El modernista Jesús Semprum, comentando el libro decía, entre otras cosas: "Lo que más me satisface es que la obra de libertar al ritmo de las aaduras antiguas va a ser pronto consumada. El verso libre (no el endecasílabo blanco, sino el verso de ritmo diverso y desigual) va a naturalizarse al fin en la lengua". Como se ve, la cuestión de la forma era aún punto clave en aquella hora de amplias y audaces renovaciones métricas y Semprum acogía con el más vivo entusiasmo la adopción y el uso de un verso en que ya no hubiese que contar sílabas, ni estar al acecho de la clásica y tradicional consonancia, sino que fluyera con el libre sesgo de la prosa.

Este viraje del modernismo hacia una adaptación ambiental que le permitiese subsistir y desarrollarse con nuevo y más apropiado colorido, tuvo un gran valor a los ojos de Semprum y despertó en él una profunda satisfacción artística, pues el hecho respondía a su más arraigado criterio al respecto. Habiéndose sumado desde el principio a la corriente modernista y defendido a Rubén Darío y su obra en los días en que tanto el autor y su creación "eran apedreados por las turbas literarias en un concierto de escandalizadas vociferaciones", no podía menos de enorgullecerse y complacerse ahora ante un cambio que robustecía y le insuflaba inagotable aliento a una tendencia que poco antes era juzgada como una exótica planta de invernáculo, destinada a marchitarse no bien la primavera por algún tiempo a la luz y el calor de nuestro vital esplendor e iniciaba en la historia de la literatura de habla castellana una época de vigorosa y fecunda estabilidad que se prolongaría por muchos años. Casi toda la obra de Semprum se orienta a defender esta preciosa realidad. Con alguna razón él creía que por fin nuestra literatura había encontrado una expresión que, rica y elegante en su estructura verbal, expresara siempre los motivos autóctonos y se inspirase a toda hora en ellos para darnos un fruto original que no ni el desbordante y empalagoso romanticismo. De ahí su preocupación por los múltiples problemas de nuestra cultura por sus propios elementos y matices. Se tenía ya la nueva forma y ahora sólo bastaba expresar en ella lo que era de la vida real americana y no inspiraciones y motivos exóticos, posibilidades de las literaturas del Continente. Esta concepción no podía ser más justa. Hoy debemos reconocer que Semprum poseía un fuerte y poderoso instinto para arisbar y señalar correctamente, en medio de la maraña autóctona y la



Cecilio Acosta

multicolor avalancha de la irrupción modernista, el camino que, a objeto de una más segura y exitosa jornada, debían transitar los cuentistas y narradores venezolanos. El crítico no se equivocaba en sus afirmaciones de que mientras nuestros géneros literarios no reflejasen el clima, las tonalidades, la tipología, el acento y las características todas de su tierra, no pasarían nunca de simples figuras y cromos desprovistos de sus virtudes más elementales y valderas. No serían otra cosa que imágenes decorativas sin ninguna vitalidad y extrañas a nuestra realidad espiritual, geográfica y humana. Ese afán y esa conciencia destacan a Semprum entre casi todos los críticos modernistas de su época, para los cuales el problema de una literatura nacional carecía de sentido, deslumbrados como estaban por los destellos y los fascinantes colores del modernismo y el simbolismo, y le da a su obra una actualidad y un contenido cuya trascendencia no podemos relegar a un injusto plano de olvido.

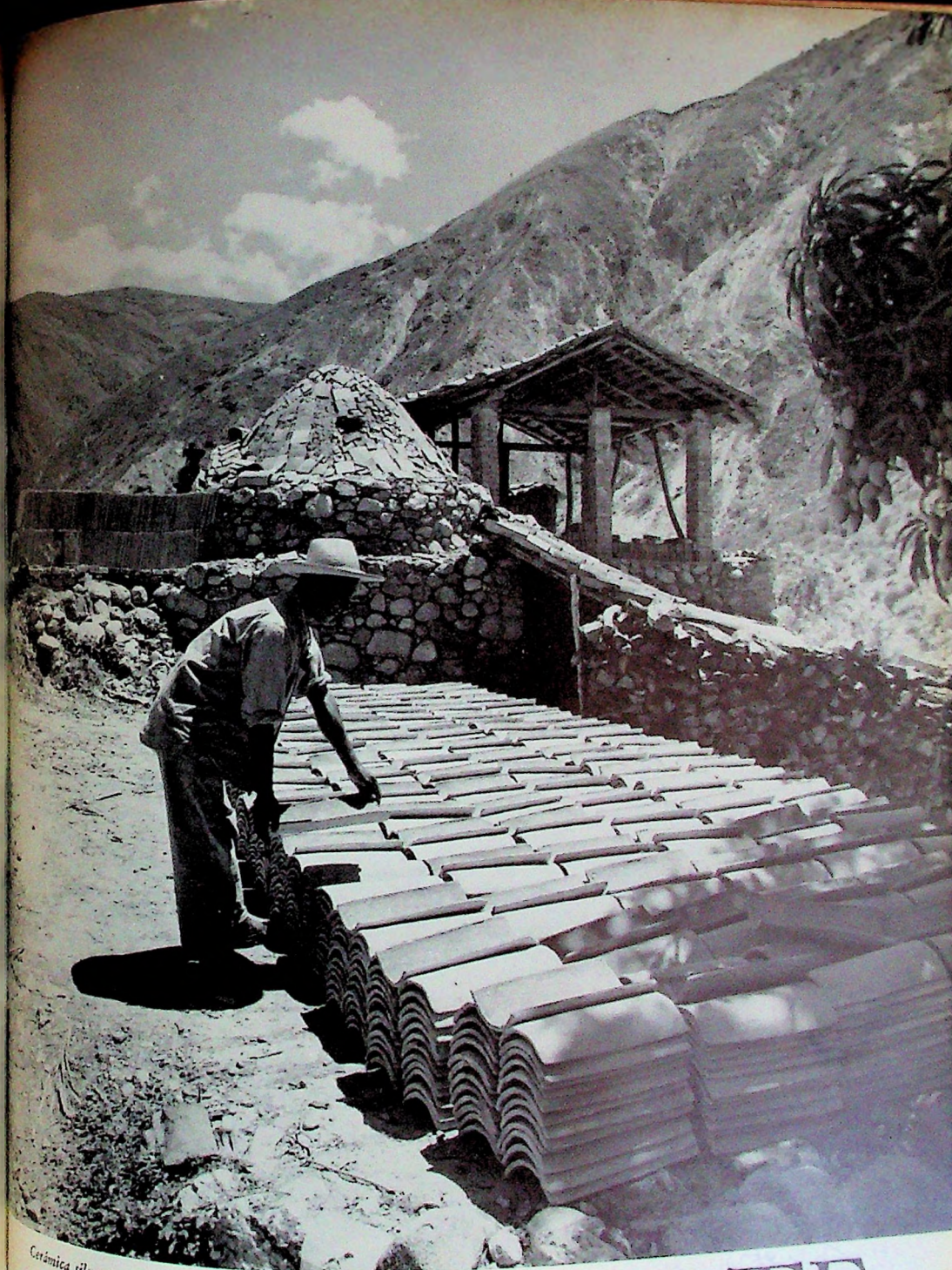
A nuestro juicio el error de Semprum —y esto bien podía explicar su posterior decepción de las nuevas tentativas literarias post-modernistas— fue el de creer que el modernismo, ya adaptado a las condiciones de nuestro ambiente, era capaz de resolverlo todo en materia literaria y artística. La verdad es que esa aclimatación dejaba aún mucho que desear. No pasó de ciertos niveles un tanto superficiales, bajo los que, en profunda y caótica amalgama, se agitaba un telúrico mundo de las más sorprendentes y misteriosas vivencias. El fulgurante cuadro indígena de Chocano refleja, indudablemente, un gran aspecto del pasado de América, de su geografía y sus hombres. Y lo mismo podría decirse de cierta poesía indigenista en la cual brillaron algunos valiosos ingenios de nuestro país. Pero sólo cuando aparecen Neruda y Vallejo, y otros cantores de parecida afinidad e inquietud, y nos van revelando ciertas recónditas zonas —materiales y anímicas— de la naturaleza y el hombre americanos, sobre las cuales pasó sin detenerse el centelleante y promiscuo tropel modernista, sólo entonces, empieza a completarse el cuadro y a mostrarnos su verdadera imagen. Jesús Semprum, lamentablemente, no vio ese aspecto subterráneo y complejo de nuestra realidad, quedándose como tantos otros, y pese a su penetración y sensibilidad, a medio

camino de la multiforme travesía. Y por eso no pudo ver la maravilla del nuevo paisaje.

En algunas ocasiones se le ha criticado a su obra cierto carácter fragmentario, desigual y contradictorio, que podría revelar alguna endebles y poca densidad. Dada su erudición, su disciplina y su rica inteligencia tuvo la oportunidad, efectivamente, de dejarnos una producción más uniforme y amplia que la que llegara a realizar. Muchos de sus ensayos se nos figuran rápidos esquemas que hubieran podido alcanzar vastas dimensiones. ¿Por qué no lo intentó Semprum, disponiendo de tan brillantes aptitudes? A no dudarlo, un medio cultural negativo y agobiante malogró estas posibilidades. En circunstancias tan adversas el escritor no vislumbró otra salida que la de resignarse a una labor menuda, creyendo tal vez que no valía la pena el consagrar tiempo y energías a un trabajo de más dilatados alcances y magnitudes. Esa resignación y pesimismo se traslucen de modo patético en estas frases del escritor, reveladoras de un estado de ánimo casi dramático, pero en las que, sin embargo, vibra y alienta un soplo de la más pura y delicada generosidad: "Pertenezco a una generación amorfa que ha de hundir pronto la frente en el eterno manantial del olvido... Acaso nuestros hermanos menores nos excusarán un día el oprobio; pero antes es preciso que corrijan la obra de cuatro generaciones. Por eso me atrevo a aconsejarles el optimismo y el horror a todo género de contemplación. Nada de lo que hagáis es malo, y aun cuando fuere malo, eso malo será con mucho preferible a la vana expectación en que nos hemos sumergido hace años, como en un fango soporífero".

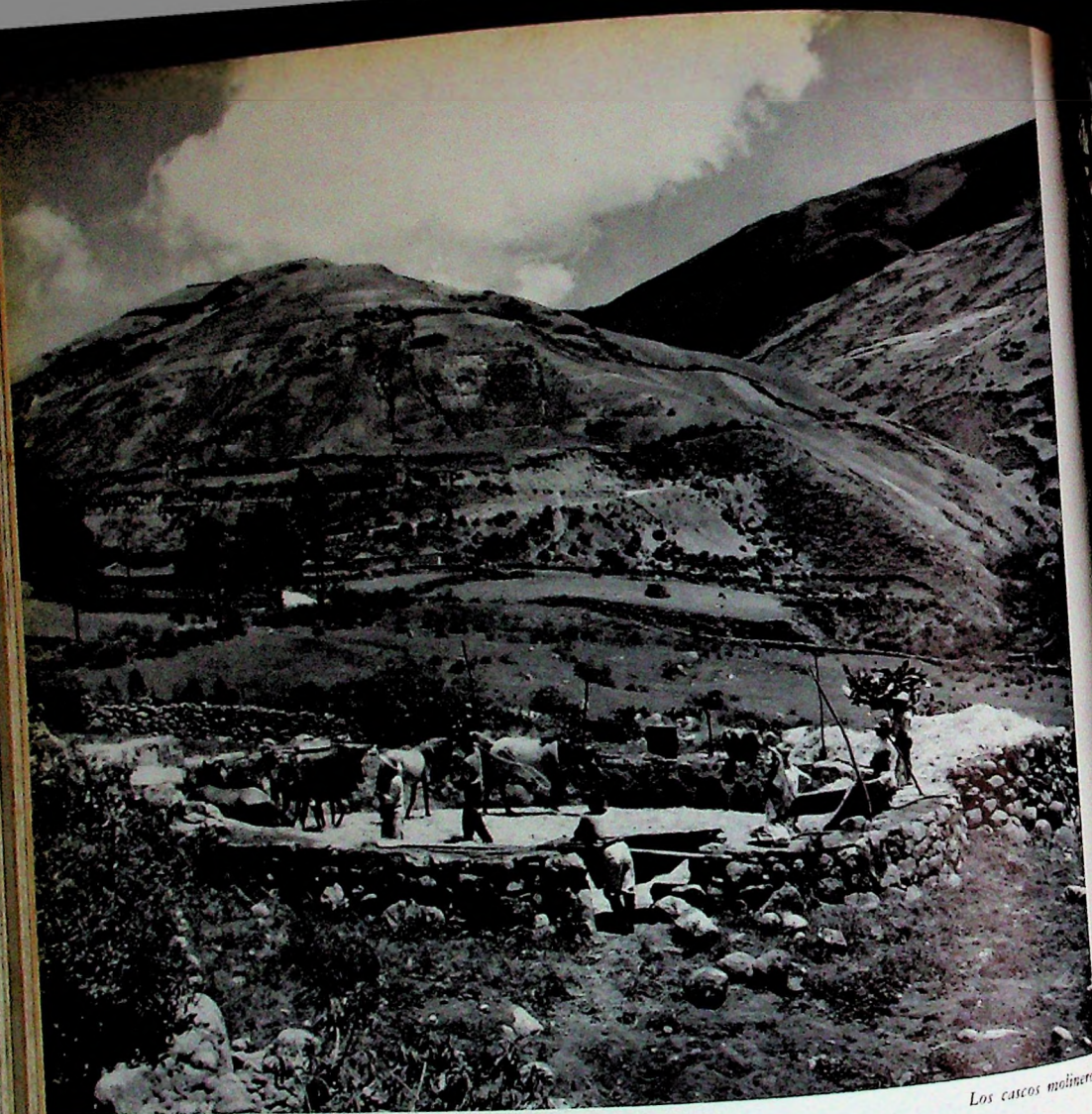
Después de esta amarga e impresionante confesión, ¿qué gran obra literaria hubiera podido esperarse de él?

ALI LAMEDA. Nació en San Francisco, aldea del Distrito Torres, Estado Lara, en 1923. Es uno de los intelectuales jóvenes más destacados del país, ejerciendo con gran dedicación la actividad periodística dentro y fuera de Venezuela. Ha residido durante varios años en Europa. Tiene en preparación varias obras poéticas, entre ellas un "Canto Monumental a Venezuela", del cual se han escrito numerosos elogios.



Cerámica silvestre

ARTE FOTOGRAFICO



Los cascós molineros

ARTE FOTOGRAFICO

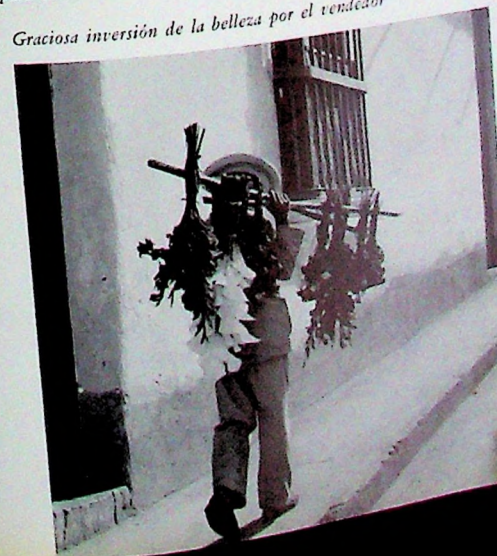
MÉRIDA, erguida sobre el tiempo que ha madurado su nombre en recia piedra perdurable, celebra este año su cuatricentenario, que es celebración jubilosa de todo el país.

La Dirección de la Revista Shell ha querido rendir en esta oportunidad y ante la significativa fecha conmemorativa, un tributo de admiración y de sentimiento venezolanista a la ilustre e historizada ciudad andina. El conjunto de fotografías que integran esta sección representa una síntesis apretada de lo que es Mérida en su gente, en su paisaje, en el color vivo de sus cosas y en la tradición que recoge en su nombre un impulso permanente de creación. Fotos especiales de Luis Noguera, Pedro Maxim, Zoltan Karpati y Walter Wachter.

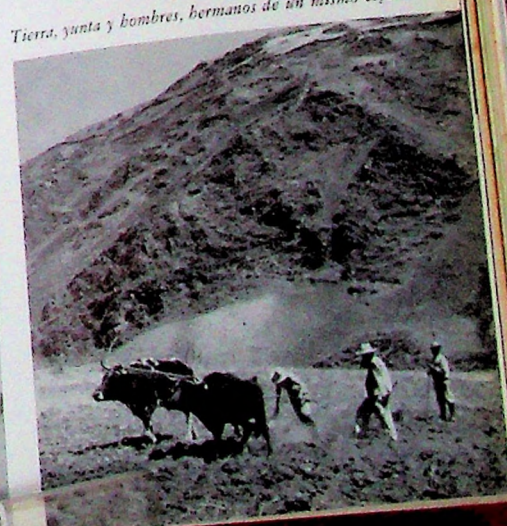


Una amistad pura como su alrededor

Graciosa inversión de la belleza por el vendedor



Tierra, junta y hombres, hermanos de un mismo esfuerzo

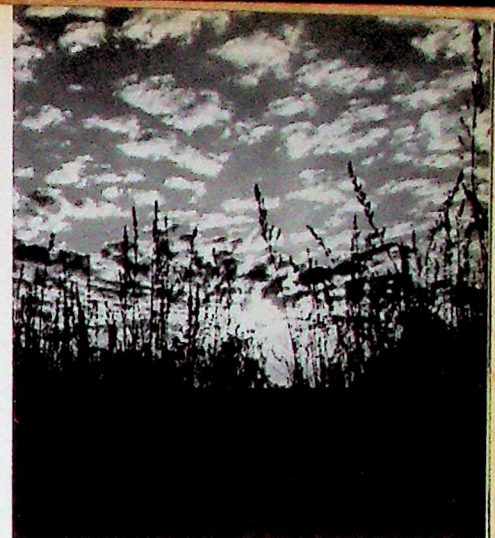


ARTE FOTOGRAFICO

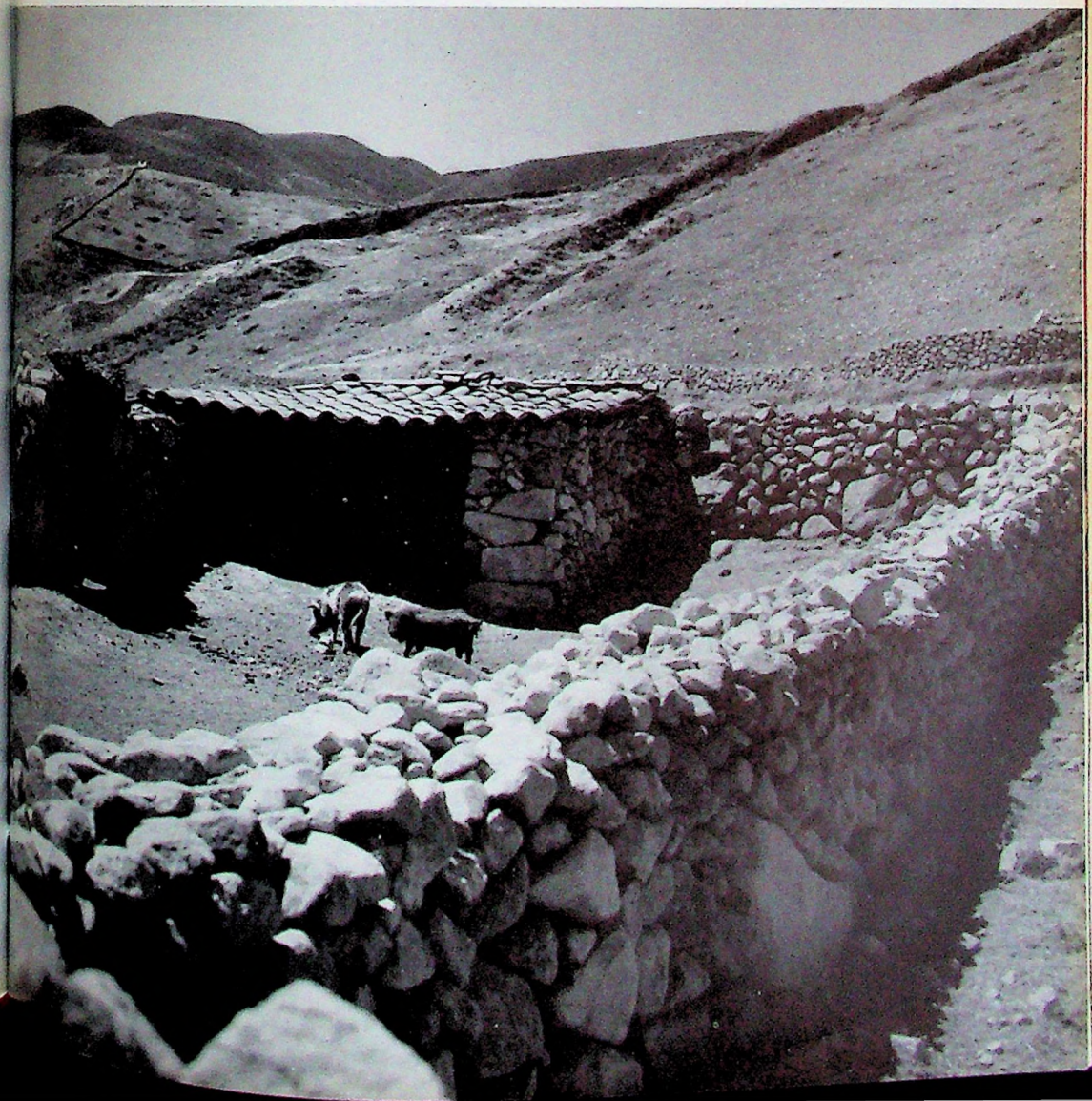
Correr tranquilo, sobre el reposo de la tierra

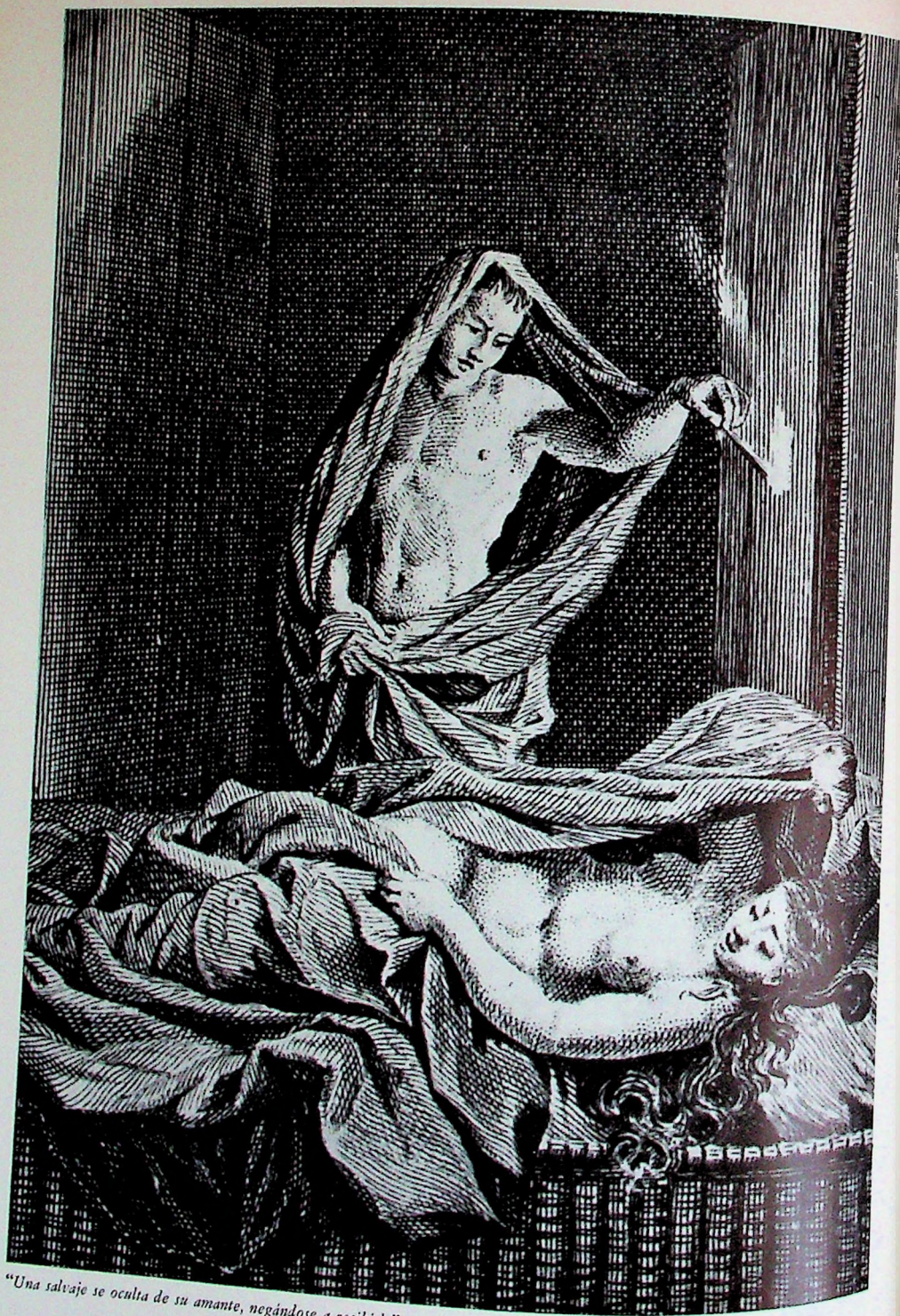


*Ceños distintos, y una sola y límpida calidad humana
Dentro del marco recio, se han quedado solos...*



Crepúsculo sobre el cerro





"Una salvaje se oculta de su amante, negándose a recibirlo"

apropiada para impresionar la imaginación de los reyes y para facilitar el agio de las compañías coloniales.

Los Anglo de Dieppe, que trafican en madera con el Brasil, hicieron esculpir en los muros de su mansión de Varengeville cantidad de figuras llamadas "indias". Reproducían —o recordaban— aquellas fiestas celebradas en Rouen en presencia de Enrique XI y Catalina de Médicis. Una de ellas, "fiesta brasileña", se realizó en 1550 y merece nuestra atención por la descripción que hizo un cronista contemporáneo. Refiere que "por no haber indios suficientes, 250 marineros hicieron el papel de salvajes, hablando perfectamente la lengua tupi-namba, vestidos como los indios y con el rostro cubierto de esmeraldas".

¿Obraba de buena fe aquella gente o trataba de interesar a los financieros de entonces en aventuras por el Nuevo Mundo?

Vespucio era sensual y mucho antes de que Fernand Léger nos diera, con su película *Le Ballet Mécanique*, el psicoanálisis del columpio, nos cuenta aquel navegante de su ardor en brazos de las indias, balanceándose en una hamaca. Con otras palabras dirá Juan de Castellanos:

"Allí se cuelgan las pendientes camas
Adonde templan aires los calores,
Entre las espesuras de las ramas
Hay canto de suaves ruisenores;
Con cuyo son las damas y galanes
Encienden más sus pechos en amores..."

Vespucio, como hombre galante, reparte baratijas de vidrio que hacen pensar a los indios que el viejo continente encierra riquezas fabulosas: un verdadero El Dorado. Así lleva Europa sus modas al Nuevo Mundo. Los conquistadores engañan a los americanos antes de engañar a sus compatriotas ávidos de relatos maravillosos.

Sí, los grandes capitanes descubren reinos. Pero luego, cuán orientales resultan los esplendores aztecas e incaicos. ¿Y qué decir de las batallas? Una contra mil, según dicen. No vacilan en reseñar aquellos diez, veinte, cien mil indios a la desbandada ante cuarenta jinetes. Demografía desenfadada como la de nuestros compiladores de hoy. Engatusaron a Europa y Europa se dejó engatusar. Los relatores se sentían homéricos y la gente quedó convencida.

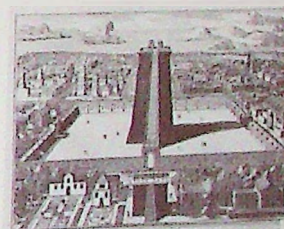
Cuando Teodor de Bry publica en Francfort, en 1564, su bella obra sobre América, las ilustraciones, verdaderos paisajes flamencos, pueden considerarse como modelos de su género.

Aquellas fantasías del renacimiento fijaron la fisonomía de los caribes para Europa y fueron creadoras de una visión falsa que no ha podido borrar jamás.

El petrarquismo español y el género picaresco no necesitaron alterarse para novelar la conquista, y es así como se prepara el pre-romanticismo que va a lanzar Europa, como una red, sobre las Indias Occidentales. Luego tratarán de hacernos creer que es de allá de donde viene la semilla del naturalismo neovirgiliano.

La deliciosa tela de Botticelli que llamamos "La Primavera", pertenece ya a aquel estilo "primitivo" con que serán revestidas las tierras tropicales por los seguidores de Vespucio. Más tarde veremos surgir los "ingenios" quiteños. En fin, las iglesias serán platerescas o semejantes a El Escorial, a pesar de lo cual se las tendrá como de "estilo colonial".

Si comparamos los testimonios auténticos de las civilizaciones indias conservados en nuestros museos con las descripciones de los cronistas —adoptadas por los historiadores—, habremos de convenir en que no hay comparación posible entre, por ejemplo, las joyas de oro aztecas o incaicas que podemos palpar y las que nos fueron descritas.



- 1 "Rito indígena"
- 2 "Una salvaje apaga la antorcha de su amante para recibirlo"
- 3 "Patio de Port Royal y jardines a la francesa"
- 4 "Ceremonia fúnebre de los habitantes de las cercanías del río Orinoco"
- 5 "Modos de tratar los salvajes de Paria a sus enfermos"

Finalmente —guardadas todas las distancias—, es como si hubiésemos querido escribir la historia de Carlomagno a base de la Canción de Roldán solamente.

Aun a sabiendas de que los viajeros suelen ser mentirosos, fue así como nos imaginamos América. Los propios americanos terminaron por creer en la leyenda que les legó Europa.

De la grandeza del pasado americano tenemos una invención de suntuosidad colosal. Es como el Oriente de Loti, la China de Malraux, el Japon de Claudel, el Mar Rojo de Kessel o, peor aún, la India de Francis de Croisset.

La única historia verdadera de América que enseñó España fue la de las querellas entre conquistadores. La realidad indígena no la alcanzaron ni los arqueólogos. Escapa todavía a etnólogos y antropólogos cuyas ciencias, antes de ser aplicadas, han de acabar de construirse.

Para intentar comprender algo, fue necesario adoptar una ética europea y asignar a América una manera de pensar que no era la suya, una estructura y unas jerarquías sociales que, aunque adornadas de plumas, eran del viejo mundo. Los sentimientos amorosos o las motivaciones de la guerra fueron medidos con una vara fabricada en Toledo o en Fontainebleau.

De esta manera explicarán los historiadores el comportamiento de los indígenas ante el invasor, las contradicciones, las traiciones, y ello de una manera más florentina que americana. Se supuso en los indios conceptos de patria, de defensa del territorio, del hogar y de la mujer equivalentes a las convenciones europeas.

De ahí a imaginarlos imbuidos en las ideas sobre el ocultismo, la hechicería o sobre el diablo, no hay sino un paso. He allí, pues, nuestras misas negras, nuestros sacrificios humanos y nuestros aparecidos completando la historia de los indios. Aunque existieran semejanzas en la forma, las diferencias eran profundas. Los encantamientos indígenas estaban bien lejos de los *sabbats* medievales.

Después de haber cubierto a América con una máscara europea, la falsa interpretación de aquellas tierras con que soñaron los poderosos y los aventureros tornará a Europa en forma de modas. Se dirá que los penachos de los siglos XVII y XVIII eran americanos; los negritos de turbante —amalgama de orientalismos— serán americanos. En los adornos del Hotel de Rohan o de Chantilly, en las guacamayas o los monos titis de la corte, en las tapicerías o en las telas de Jouy y en la literatura romántica, Europa se miraba a sí misma con, apenas, algunos rasgos americanos desnaturalizados.

En su obra "El Descubrimiento del Vasto, Rico y Hermoso Imperio de Guayana" construyó Raleigh palacios miríficos junto a los cuales resultaban miserables los verdaderos de México y el Cuzco. Cúpulas de esmeralda, jardines suspendidos como los de Semíramis, calzadas pavimentadas de diamantes. Todo esto lo vio con sus ojos el corsario entre el Mar Caribe y el Orinoco.

Le Moyne precisa más tarde: "entre los indios son muy frecuentes los hermafroditas. Como no pueden utilizarse como guerreros y como, sin embargo, no son mujeres, se les asignan ocupaciones intermedias". No dice cuáles.

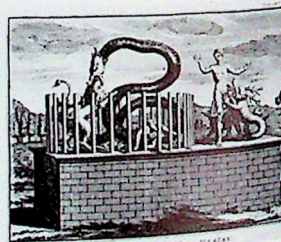
Quizás fueron observaciones de este género las que llevaron al Papa Pablo II a dar su bula de 1536 en la cual establece que, según la voluntad del Espíritu Santo, debía tenerse a los americanos "por hombres verdaderos".

Voltaire nos cuenta la llegada de Cándido a una taberna caribe:

"Dos mozos y dos mozas de la hostería, vestidos con paños de oro y los cabellos trenzados con cintas, los invitaron en seguida a sentarse a la mesa. Fueron servidas cuatro viandas adornadas con dos loros cada una, un buitre cocido que



2



4



- 1 "Salvaje conversando con su amante, al pie del lecho de ésta"
- 2 "Matrimonio entre los indios de Panamá"
- 3 "Idolos de Campeche y Yucatán"
- 4 "Divinidad que preside la caza"



"Los habitantes de Venezuela lloran sobre el cuerpo de sus caciques"



"Bailes indígenas"
(Parece un
cuadro de Poussin)

pesaba doscientas libras, dos monos asados de un gusto excelente, trescientos colibrís en un plato y seiscientos pájaros-moscas en otro, guisados exquisitos, pasteles deliciosos; todo en platos de cierto cristal de roca". Luego encontraron un anciano que yacía sobre "un sofá acolchonado con plumas de colibrí", quien les obsequió licores "en vasos de diamante". Aquel anciano refirió a los viajeros la historia de Walter Raleigh y ordenó disponer para sus huéspedes una carroza tirada por seis carneros.

Desde Mozart y su *Flauta Encantada* hasta el tedioso Chateaubriant, nadie tiene ideas claras sobre las tierras tropicales. Allí se juega a los títeres con esqueletos, se decoran espléndidamente las cabañas y la gente vive encenagada en el vicio al empuje de las violentas pasiones tropicales.

Al comentar la relación del Padre Dutertre, de la misión de las Antillas, dirá Chateaubriant sin la menor intención de hacer un chiste: "Creeríamos leer un trozo de Plutarco traducido por Amyot".

Veamos qué dice el buen misionero al hablar de una india de la Guadalupe a quien él pretendía casar: "No, padre mío: no lo quiero a él ni a otro ninguno. Bastante tengo con ser miserable yo sin necesidad de echar al mundo unos hijos que, quizás, serán aún más desgraciados y cuyas penas me resultarán más sensibles que las propias". Evidentemente, es el lenguaje propio de una moza salvaje!

El barón de Humboldt, sabio objetivo, al explicar sus relaciones con los indios caribes, refiere su entrada a una choza: "La madre y los hijos estaban sentados en trozos de coral a manera de sillas. Se podía entrar y salir libremente pues dadas las mansas costumbres de los habitantes, las puertas permanecían abiertas día y noche". De semejantes troncos de coral no se tienen noticias en Venezuela y las puertas evidentemente resultaban difíciles de mantener cerradas porque no existían, por lo general. Este mismo viajero encontró a los guaharibos "tan blancos como los europeos".

En el Duida comprobó el barón que el aire se hallaba embalsamado con el aroma de las pinas a pesar de que, como por casualidad, estas bromeliáceas no crecen en aquellas regiones.

En fin, una escuela del famoso explorador que está en poder de quien esto describe, fechada en julio de 1824 y dirigida al autor del *Voyage en Colombie*, contiene estas líneas jocosas: "El Señor de Humboldt ofrece mil amistades a su respetable

colega Mollien, el viajero, y le ruega darle uno o dos nombres algo sonoros de danzas negras. Se trata de una hermosa dama que escribe una novela cuyos personajes son negros y de aquí esta importuna solicitud".

Los sabios del siglo XIX contribuyeron así a la fabricación de aquellas novelas exóticas con humos científicos.

El autor de un estudio reciente sobre Bonpland no andaba descaminado al declarar: "Hubo un Dorado cuya leyenda destruyó Humboldt, a fuer de sabio probo. Pero hubo otro Dorado que él conservó en su corazón junto con los sueños más caros de su juventud".

La leyenda fue tenaz como lejana de la realidad. En algunos puntos, sin embargo, se pretende haber hecho justicia a los americanos. Fueron ellos los que obligaron a la banca europea a practicar el agio; construyeron a Europa a guisa de amenaza en todos los rincones del Caribe. América es el tabaco que se fuma, el chocolate de los bombones. Las canciones cálidas que se tararean y las conchas de tortuga que hicieron posible los muebles Bouille.

Cuánta injusticia. Porque era Europa, la vieja y prudente Europa, la que hubiera parecido cosa de magia a los ojos de los indios si hubieran podido ver los atavíos de las damas de la corte, con sus cuellos escarolados, sus crinolinas y sus peinados. Sobre todo aquellos peinados que precedieron la Revolución, adornados con fragatas y otros aditamentos por el estilo. Si la moda hubiera requerido llevar aros en la nariz, las elegantes no hubieran vacilado en perforarse el apéndice nasal.

Pero, en fin, convengamos en que los indios tuvieron costumbres y adornos muy curiosos. Continuemos considerando los salvajes. Y mantengamos la ilusión en la elegante superioridad del viejo mundo.



GUILLERMO F. PARDO DE LEYGONIER
Nació en París el 30 de octubre de 1903.
Venezolano. Escritor y antiguo Agregado
Cultural de la Embajada de Venezuela en
Francia. Administrador del Centro de Estudios
Ibero-Americanos del Instituto Científico
de París. Director de los Cursos Ibero-
Americanos de dicho centro. Autor de va-
rios estudios históricos.

REVISTA SHIL



Construcción. Oleo 1956

Pintores Venezolanos

OSWALDO
VIGAS
LINARES



1



2



3



4



5

1. Portal. Oleo 1954
2. Primeros Personajes. Oleo 1954
3. La Torre Mágica. Oleo 1953
4. Formas Salváticas. Colección Héctor Santaella. Oleo 1957
5. Objeto Salvaje. Oleo 1956

OSWALDO VIGAS LINARES

Nació en Valencia, Estado Carabobo, en el año 1926. Es uno de los jóvenes pintores venezolanos más destacados en los últimos tiempos, habiendo hecho estudios en Venezuela y el exterior. Realizó igualmente la carrera de Medicina, ejerciendo su profesión junto con la práctica de su vocación artística. En 1949 forma parte del Taller Libre de Arte. Participa en todos los Salones Oficiales de Arte y en numerosas exposiciones colectivas en Caracas y en el interior de la República. Ha expuesto en el Museo de Bellas Artes, en el Ateneo de Caracas, en los Salones de Mayo del Museo de Arte Moderno de París, en el Museo de Amiens, Galería Graven, La Rone, Bienal de Venecia, Bienal de Sao Paulo, Unión Panamericana, Carnegie International, Museo de Houston, Smithsonian Institute y Museo de Arte e Historia. En la Fundación Eugenio Mendoza, en la Galería de Arte Contemporáneo, en el Ateneo de Valencia, Círculo de Bellas Artes del Zulia y Colegio de Médicos de Barquisimeto. A fines de 1952 viaja a Estados Unidos de América y luego a Francia, donde realiza estudios en Beaux Arts y en la Sorbonne. Premios: Nacional de Pintura, 1952. Premio Boulton de Pintura, 1952, Premio Arturo Michelena, 1952. Premio Exposición del Caribe, 1952. Premio "Pueblo de Bolívar", 1958. En marzo del presente año realiza un viaje a Estados Unidos invitado por la Unión Panamericana, para una muestra en su sala de Exposiciones.

Gran Objeto. Oleo



GAZETA DE CARACAS.

No. 1.

LUNES, 24 DE OCTUBRE DE 1808.

TOMO 1.

APERTURA DE LA IMPRENTA.

Mucho tiempo ha que la ciudad de Caracas veía menos el establecimiento de la imprenta. Los socios D. Mateo Gallagher y D. Jayme Lamb esperan tener la dicha de realizar tan justos deseos, y piden al público, se sirva acoger favorablemente sus servicios.

Se debe al espontáneo interés del gobierno, y a la concurrencia de otras autoridades el logro de un establecimiento que por muchos años, ha envidiado Caracas a otras poblaciones de mérito consideración. La época de los Señores Capitan General, Don Juan Vicente de Arce, que hará la data de la introducción de esta Arte benéfica en la provincia de Venezuela; no podrá menos de merecer el grato recuerdo de la posteridad. Otras personas, tan respetables por sus lucos como por su carácter, han contribuido mucho a desvanecer varios obstáculos, que casi habían hecho temer a esta ciudad el devanecimiento de sus esperanzas; y se tendría la mayor satisfacción en anunciar sus nombres al reconocimiento público, si no se temiese ofender su modestia.

La utilidad de un establecimiento de esta clase, en una ciudad como Caracas, no puede dexar de ser obvia a cualquiera de sus ilustrados habitantes, no solo bajo los puntos de vista que ofrecen la Agricultura y el Comercio, sino tambien la Poesía y las Letras.

Se suplica por tanto a todos los Sugetos y Señoras, que por sus luces e inclinación se hallen en estado de contribuir a la instrucción pública, y a la inocente recreación que proporciona la literatura amena, ocurran con sus producciones, en Prosa o Verso, a la oficina de la imprenta, situada en la Calle de la Catedral, del lado opuesto a la Posada del Angel; y se ofrece corresponder a este favor empleando el mayor cuidado y prontitud en el despacho.

El precio del trabajo, sin perjuicio de las convenciones que particularmente pueden hacerse con los impresores, se arreglará a la tarifa de veinte y cuatro pesos por la primera centena de pliegos de este papel, y el tercio del dicho valor por cada una de las centenas siguientes.

Al mismo tiempo que se solicita la asistencia de todas las personas instruidas en las Ciencias y Artes, se da al Público la seguridad de que nada saldrá de la Prensa sin la previa inspección de las personas que al intento comisionó el Gobierno, y que se hallará la menor cosa ofensiva a la Santa Religión Católica, a las Leyes que gobiernan el país, a las buenas costumbres, ni que pueda turbar el reposo ó dañar la reputación de ningún individuo de la sociedad, á que los propietarios de la Prensa tienen en el día el honor de pertenecer.

Con proporción a esta tarifa, se imprimirá cuanto se pidan— Libros de uso común en las aulas de la universidad, escuelas, conventos, é Iglesias; cedados, circulares, hojas de servicios, y otras que se ofrezca en los tribunales y oficinas públicas; esquelas de convites, papeletas y todo cuanto sea necesario a los caballeros particulares en inteligencia de que por la impresión de los papeles que lleven líneas y guarismos, debe aumentarse algo el precio de la tarifa común.

Por último, nada omitirán los impresores do quanto pueda contribuir al beneficio general, y tendrán la mayor satisfacción en someterse a quantas ideas se les comuniquen, dirigidas a la perfección de tan útil establecimiento.

SUSCRIPCION A LA GAZETA.

El Viernes de cada semana se dará al público un papel periódico, en la forma y bajo el título del presente. El Gobierno se ha servido autorizarle con su permiso, y ofrecerle la protección que pueda necesitar.

El precio común de la Gazeta será el de real y medio; a los que tengan la bondad de subscribirse a ella, solo se cobrarán ocho pesos anuales, que se pagarán con anticipación, en la casa de los impresores. Para los Señores que residan fuera de esta capital, en las ciudades, y pueblos de lo interior, en las provincias del departamento de esta Capitanía General, ó en otros puntos, se establecerán los métodos de subscripción, de que se tendrá el honor de dar cuenta al público en los números siguientes.

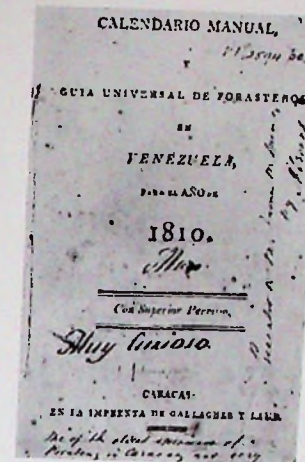
Se abrirá la subscripción desde el día de hoy y a cada uno de los Señores Subscriptores, se dará un Billeto, a cuya vista se entregarán las Gazetas consecutivas.

Quando se reciban noticias, cuyo inmediato conocimiento interesa al público, habrá una Gazeta Extraordinaria, de que se avisará por Carteles en los parages acostumbrados. Los Señores Subscriptores la tendrán gratis, y los que no lo sean, ocurrirán a la oficina de la imprenta, donde la obtendrán a un precio proporcionado.

Los propietarios de la prensa, por cuya cuenta es la Gazeta, podrán ofrecer condiciones algo mas favorables a los Señores Subscriptores, con el aumento del despacho del periódico.

Comprará este papel quanto merezca la noticia, del público, reanimando lo mejor y mas interesante de los papeles publicos nacionales y extranjeros, y de las cartas ó papeletas particulares; y se procurará que las noticias que se inserten tengan el grado posible de autenticidad ó de probabilidad.

En la época que acaba de transcurrir, llena de sucesos gloriosos a la España, y satisfactorios para quantos aman la nación y la humanidad, ha sido asombroso el numero de papeles publicos de



DESARROLLO de la IMPRENTA en VENEZUELA

Por ANA MERCEDES PÉREZ

VENEZUELA DURMIÓ en la ignorancia de la diaria noticia por espacio de tres siglos. Parecería increíble si no fuese el resultado de la esclavitud con que los realistas pretendían mantener políticamente a sus súbditos, para que no les llegara el ruido de afuera, que preconizaba libertad e independencia. Los personajes distinguidos de la Colonia no vibran entre el estudio de las Ciencias, Arte y Poesía. Se dijera que todos dormían el sueño ancestral, dedicados exclusivamente a llevar una vida vegetativa y materialista, sin rasgo de inquietud. Apenas se recuerda, ya hacia el siglo XVIII, las reuniones en la casa de los Uztáriz, con Sanz, Bello, Salas, Montilla y otros.

En 1591 apenas existía una Escuela Primaria y es en 1664 cuando Caracas puede darse el lujo de poseer un Seminario. Ello también implicaba cierto privilegio para los que hubieran servido al Rey, quienes eran los únicos que podían recibir clases de teología, filosofía, gramática. Es apenas en 1697 cuando se pide licencia para fundar una Universidad y solo veinte años después el Rey da el permiso. Es una Universidad que se arrastra pereosamente sin Escuela de Medicina, ni Física, ni Química; sólo dominada por Cátedras de Moral, Cánones, Gramática, intercaladas con lecciones privadas de matemáticas en casa de algunos capuchinos aragoneses.

El analfabetismo imperaba por doquiera en todo sentido. A los Jesuitas, sembradores de luces y conocimientos más amplios, se les expulsó en 1767. La presencia de la Universidad no emitía por entonces llama de rebeliones.

El primer clunio por una imprenta nace del Colegio de Abogados. La pide el Licenciado Miguel José Sanz, el mismo de quien dijo el sabio Humboldt que "bien valía un viaje a Venezuela por distratar de su trato y amistad". Ocurrió por 1790 y se pide la dicha imprenta "con privilegio exclusivo para el Colegio de Abogados".

Se observa ya cierta rebeldía en el pueblo pues ocurre cinco años después la sublevación de negros y mestizos en Coro. Adiestrados por pardos y blancos, la inspiración es pedir República a la francesa, "ley de los franceses", libertad y supresión de impuestos. La rebelión es dominada; pero dos años más tarde sigue otra conjuración. Es cuando empieza la agitación de la noticia que se desliza subrepticamente en libros y periódicos extranjeros. Los realistas los llaman "papeles subversivos", condenando con penas severas "a los que los recibieren y no los entregaren inmediatamente a las justicias, o los pasaren a otras manos, o en cualquier forma divulgaran sus doctrinas o no impidieren su extensión". Eran penas de azotes, presidio y hasta de la misma muerte.

No están aún bien dilucidadas en la historia "las imprentas ambulantes" que vio Humboldt en su viaje por el interior de Venezuela. Hay quien diga que los venezolanos inventaron la noticia por la vergüenza de encontrarse sin imprenta por esa fecha, 1800. Es muy probable, pues la cultura daba muestras de estar muy atrasada en Venezuela en todo sentido. El mismo Humboldt da la versión de que sólo un señor de Ca-

Del DOMINGO 4 de Noviembre de 1810.

QUANDO los Redactores del Semanario de Caracas determinaron publicarlo, no tuvieron otros fines que los de concurrir con sus débiles luces a la prosperidad de su Patria; y por lo consiguiente, eligieron materias que fuesen capaces de justificar la pureza e integridad de sus intenciones y deseos. Los Redactores creen no haber errado en su elección, ni poder presentur a los Pueblos de Caracas objetos mas interesantes.

El **Scenariario de Caracas** será el órgano de la verdad, adornado con las guirnaldas de la virtud, la franqueza, y animado por las impresiones del verdadero patriotismo, del amor a la gloria, y de la sencilla y racional libertad que solo está rendida a la justicia y sabiduría de los decretos del desprecio, y que permite la libertad y el bienestar de la ley, el orden público y los deberes de la ciudadanía. El Scenariario será libre; pero la será como debe ser, cuando y respetando la ley, y obedeciendo a sus excoerentes, y será libre como dignidad.

Si algun dia, lo que no permito el Cielo, se me pugnase a
torrer el hermano ransito que ha emprendido, le ofrecere
entre nosotros, y los redactores que me han dispensado con
sola pero intima satisfaccion que traer consigo el deseo de hacer bien
a los que por la primera vez se presentan a la vista de los ha
bitantes de Veracruz: los Redactores creen igualmente de su
obligacion justificar las causas que influyeron en la eleccion de
los materias que le componen.

laboza se ocupa del estudio de la electricidad y en cuanto a la astronomía solo la conocían algunos monjes en los conventos. Mal podían, pues, ciertos venezolanos, andar con "imprenticas" por los pueblos.

El sabio Depons se quejaba en 1801 de esta gran necesidad, para aplicarla a la agricultura, en lo que significaba la urgencia de propagar sus conocimientos técnicos. "Para esto —decía— hace falta una imprenta. Sólo de ella puede esperarse la reunión en un sistema general de los principios constantes y los métodos particulares que han de tomarse en cuenta para obtener productos comerciales. Ha llegado el momento de hablar de las dificultades que se han presentado para establecer una Imprenta en Caracas, bajo el mismo reglamento y vigilancia que se observa en La Habana, Santa Fe, Lima, México".

Dicha petición recibió una negación absoluta en 1803, porque el Gobierno español, temeroso de que aún no estuviese apagada la sedición de 1797, pensó que los revolucionarios podrían servirse de ella para dar a conocer sus proyectos y crear una opinión pública desfavorable y funesta a la soberanía española.

La primera imprenta introducida en Venezuela trae una aureola libertadora. Se produce en momentos en que ya está

Tom. II

DECLARACION DEL DISCURSO DEL COMENDANTE EN JEFE DE FUERZAS ARMADAS ARGENTINAS, EN LA SESION DE LA COMISION DE DEFENSA DEL CONGRESO DEL DIA DE LA INDEPENDENCIA.

«El Poder Ejecutivo felicita con verdadero placer la actividad humana que se realiza en esta oportunidad con el propósito de conmemorar el centenario de la independencia de la Argentina, y el espíritu de unidad que anima a la Nación.

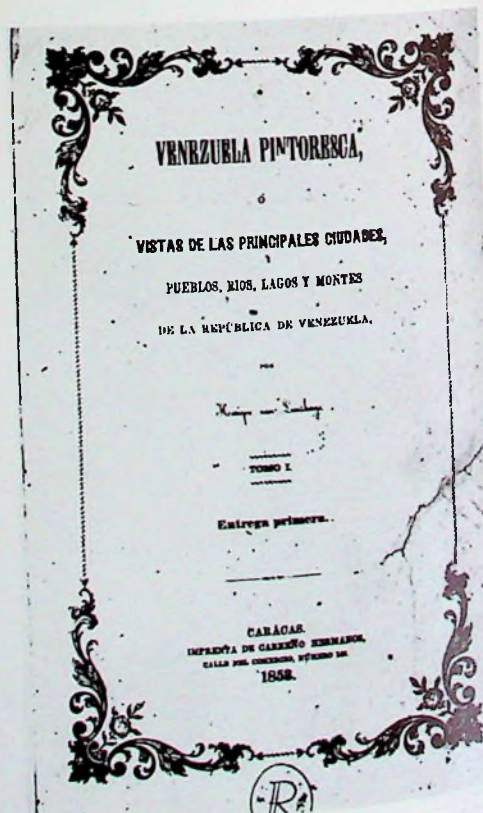
La Gloriosa del Combate, por el que se otorga y subsistencia dependen sus leyes que de la autoridad, por que la personalidad empírica, y no han de ser los hechos de la actividad Real los alientos de la independencia. El Gobierno de la Nación, en la memoria de la independencia, y en la memoria de la guerra, por el Parlamento en el momento grandioso las fuerzas que el pueblo me hacen millones. En los Tri-

[illegible][illegible]

por decidirse nuestra independencia. Es como si su urgente presencia formase parte de la artillería con que se ha de combatir a los realistas. Miranda ha sido por segunda vez el Precursor, pero esta vez de la cultura, tal vez inconscientemente. Pues es la misma que trajo en 1806, a bordo del "Leandro" y que fue a dar a Trinidad para ser rematada en pública subasta. La compran los señores Mateo Gallagher y Diego Lamb en la vecina isla.

Es pues en el año de 1808 cuando se abren para Venezuela los cauces de la cultura a través del siguiente documento: "Isla de Trinidad de Barlovento y septiembre 12 de 1808. Pasan al puerto de la Guaira en la Fragata Americana El Fenix, capitán Don Mateo Fleming, Don Mateo Gallagher y Don Diego Lamb, impresores de profesión, que van destinados a la ciudad de Caracas, con el objeto de establecer en ella la imprenta que me ha sido encargada por Don Francisco González de Linares, en virtud de comisión que tuvo para ello de los Señores Capitán General e Intendente de aquella capital, cuyos impresores llevan consigo en la fragata la ropa de su uso, con la prensa y demás utensilios necesarios para la Imprenta, y para que conste y no sean molestados en su tránsito al referido puerto de la Guaira, les doy la presente que firmo en Puerto España.—Manuel Solórzano".

Erán por entonces Capitán General e Intendente, el Coronel Don Juan de Casas y el señor Don Juan Vicente de Arce, respectivamente. Cuentan historiadores que la idea de la imprenta la defendieron ellos con "luminosa energía", y que la cultura de Venezuela les debe incansable gratitud.



REVISTA SHELL



Licenciado Miguel José Sanz

Pocos días después de haber sido traída al país, se imprimió la "Gazeta de Caracas". Dieciocho meses servirá al Gobierno español y su iniciación será titubeante. Publicaba avisos que son gala de ingenuidad como el siguiente: "Se suplica por tanto, a todos los sujetos y señoras que por sus talentos e inclinación se hallen en estado de contribuir a la instrucción pública y a la inocente recreación que proporciona la literatura amena, a que ocurran con sus producciones en la prosa o en verso a la Oficina de la imprenta, situada en la calle de la Catedral, del lado opuesto a la Posada del Angel; y se ofrece corresponder a este favor empleando el mayor cuidado y prontitud en este despacho".

La "Gazeta de Caracas" se imprime primero en cuatro páginas, redactada por el insigne Don Andrés Bello. Se inició el 24 de octubre de 1808. Un año después circula el prospecto del periódico "Lucero", propagando las secciones de lo que sería la Primera Revista Venezolana. Dicho prospecto fue también dirigido por Bello y Francisco Izardí. El Real Censurado cruzó notas entre ellos, solicitando hasta 50 ejemplares. Pero todo se quedó en prospecto.

La primera imprenta traía la misión de ser útil a la colectividad, como si quisiera desquitarse del oprobioso silencio de trescientos años. Quería imprimir de todo: "hojas de servicio, circulares, libros de escuela, conventos e iglesias; y todo cuanto sea necesario a los caballeros particulares". Sobre todo: imprimían folletos. Caracas se llenó de ellos con temas diversos, aunque imperaban los religiosos: novenas y sermones. Hubo algunos sobre exhortaciones cristianas y predicas en torno a Santa Teresita de Jesús.

Pero pronto llega el año de la Independencia y todo lo que de allí se deriva: la guerra. Lo que puede calificarse de aquel tiempo como "incunables venezolanos" se hizo pasto de las llamas. Sin embargo a raíz del 19 de abril de 1810, sur-



gen dos periódicos más: "Semanario de Caracas" y "El Pu-
blicista de Venezuela".

Caracas es aún una ciudad conservadora. Las noticias siempre se dan envueltas en el místico y dorado papel de religiosidad. Es así como aparece la "Guía de Forasteros", que según el investigador Pedro Grass, es "el primer libro editado en Venezuela". En dicho libro antes de entrarse a hablar de la historia de Venezuela, desde su descubrimiento hasta el 15 de julio de 1808, pasamos por una lectura pesada, cada bulto de santorales y fiestas religiosas. Parece ser la preocupación de época los Almanagues o por lo menos las medidas con que el revolucionario Bello y sus amigos pretendían despertar a los realistas.

Ya después son los albores de la Revolución, con la publicación de Leyes y Decretos: "Las atenciones de la imprenta no habían permitido hasta ahora empezar a dar al público la colección de los actos más importantes del nuevo Gobierno desde el 19 de abril". Pero justo es decir que muchas de aquellas proclamas y documentos de nuestra Independencia pasaron entre materiales de guerra y burnasen la vigilancia siempre cruel del terrible Boves, uno de los más encarnizados enemigos.

Vendrán después otras publicaciones como la polémica suscitada a raíz del escrito de Guillermo Barthe. Se movilizarán los franciscanos de Valencia, el Doctor Antonio Gómez y la Universidad, que habla por boca del Doctor Juan Nepomuceno Quintana, en una larga réplica: "la intolerancia polínico-religiosa

vindicada". Por mucho tiempo se creyó —como lo apunta Gil Fortoul— que era el primer libro editado en Venezuela. La imprenta de Baillio y Delpech, que se estableció de Gradillas a Sociedad, editó en 1811 "Ilustración del Derecho Real de España". Por el mismo año intentaba la Gazeta temas menos místicos, como "Derechos de la América del Sur y México", libro del cual se hizo una edición de quinientos ejemplares y cuyo autor era Burke. La publicación de la Segunda Parte, anunciada, no lograron encontrarla los historiadores. No hay que olvidar que la guerra a muerte estaba cerca y se llevaba todas las iniciativas.

El interior de Venezuela logra interesarse pronto por la adquisición de nuevas imprentas. En 1811 llega a Valencia, en 1812 a Cumaná, en 1818 a Guayana. Es cuando se edita el famoso "Correo del Orinoco" y salen de la pluma del Libertador brillantes proclamas editadas en dicha imprenta. En 1821 la tenemos en Maracaibo, editándose allí "Correo del Zulia". Por este tiempo muere la "Gazeta de Caracas". A Barquisimeto y Barinas llega en 1829, con el periódico "El llanero libre" en esta última ciudad. A Barcelona en 1835, con el periódico "La Aurora". A Coro en 1842, con "El Obervador". En el mismo año a Calabozo con "El Eco del Guárico". A Mérida en 1844, a San Cristóbal en 1855, igualmente en San Carlos, con "Gaceta de Cojedes". A Margarita en 1856, con "El Espartano". A Trujillo en 1865, con "La Opinión".

Al Táchira en 1844; a La Victoria en 1849, con "El Edén". En 1875 a San Felipe, San Fernando de Apure y San Fernando de Atabapo.

La primera imprenta a vapor la estableció Fausto Teodoro de Aldrey, empresario y editor de "La Opinión Nacional", periódico guzmancista. El diarismo se inauguró con "La Mañana", en 1841, y el primer periódico vespertino vio la luz bajo el nombre de "La tarde". La imprenta de Don Valentín Espinal fue la que editó más libros.

A los ciento cincuenta años de la llegada de nuestra primera imprenta, hoy se publican en Venezuela toda clase de libros, ya liberado nuestro país de la tutela que obstaculizaba su total independencia.



ANA MERCEDES PEREZ. Nació en Puerto Cabello, Estado Carabobo. Tiene veinte años en ejercicio del periodismo. Es autora de siete libros. Ha sido laureada en poesía. Ha publicado tres obras: dos en Argentina: "Iluminada soledad" y "Cielo derrumbado", que mereció la Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores en 1953. Ha viajado por Europa y América. Fue Agregado cultural a la Embajada de Venezuela en Argentina en 1948. Actualmente es redactora de la revista "Elite" y colabora en otros periódicos venezolanos.