

HOMENAJE >> ARLETTE MACHADO (1940-2025)

Arlette Machado y el diálogo perenne

Protagonista de una vida fascinante, maestra del periodismo literario y profesora universitaria, Arlette Machado (1940-2025), legó libros en los que se aproxima a figuras fundamentales de la creación y el hacer cultural venezolano: Guillermo Meneses, Juan Liscano, Sofía Ímber y Elisa Lerner, este último todavía inédito

CAMILA PULGAR MACHADO

Desde hace un tiempo me preparo para escribir el prólogo del libro que mamá, Arlette Machado, le hizo a Elisa Lerner: *Una aventurera de la palabra* (1983). Este libro tuvo un destino desafortunado. Pues a pesar de ser un documento que considero sin competencia acerca de Elisa Lerner, la gran entrevista que ella cedió, la única que se hizo así, en un año entero de conversaciones, y bajo la mirada de Arlette Machado que entendía muy bien la honda peculiaridad política tanto de Elisa como de Ruth, judías que habían conquistado al país construyéndolo, el libro le fue devuelto por Monte Ávila Editores ya cuando su publicación era inminente en la Colección Documentos. Llegó una gerencia que no sabía bien quién era Elisa Lerner; y la escritora judía, ante el nuevo escenario político, los elegidos de turno, prefirió la discreción.

Mamá no solo lo lamentó –decía que era su mejor libro de periodismo literario– sino que hasta el final de su vida quiso verlo publicado. Mi intención ha oscilado entre escribir un prólogo tradicional o continuar, a partir de estos hilos, con mi asunto del archivo (patrio o matriarquivo como indica Derrida) en un trabajo editorial que me permita una exploración multifacética. Este libro contiene varias posibilidades de interpretación. *Una aventurera de la palabra* es una caja de música en la que suenan 1) la generación del 58 en la voz prodigiosa de su protagonista mujer, 2) el diálogo de Lerner con Arlette Machado, quien conocía la historia intelectual de Venezuela generosamente, de una manera que asumía el judaísmo de la artista dándole a esta un espacio único, cosa que mamá elaboró ante esta condición de existencia en Venezuela, 3) notas fundamentales de la obra de Elisa oídas en ese contexto de una cotidianidad si no excéntrica sí mundana, la mundanidad del creador que se dispone a escribir, y, por ahora, 4) digo que en este libro inédito se escucha la historia de la vitalidad de una urbe aunque hoy día en el tenor de nuevas generaciones, algunas de las cuales han perdido o no han tenido relación

humana con esa Caracas espléndida y tan incierta, un pasado que de muchas maneras vaticinaría la calamidad de lo que se nos vendría.

Estoy yo, además, que siempre he poseído un interés especial por los del 58 (Sanoja Hernández, Guillermo Sucerre, González León...) y por el archivo o “el principio arcóntico” que me ha acompañado desde la infancia mágicamente. En esta empresa editorial está presente todo eso que mamá me dio mediante su diálogo perenne: sobre estos actores del 58, casi todos vivos para ese año 1983 de publicación frustrada de *Una aventurera de la palabra*, en el que además muere mi abuelo Gustavo Machado (Caracas, 1898-1983). Diálogo con mamá también sobre otros intelectuales como Guillermo Meneses o Juan Liscano que ella había más que leído, los había revivido para todos, para un país lector a través de sus libros *Asedio a Guillermo Meneses* (1980) y *El apocalipsis según Juan Liscano* (1987). Y mis idas y venidas tomada de su mano a esas direcciones y domicilios donde mamá nos instruía sobre pintura, arte, gente e ideas en Caracas, sobre los poetas del país, sobre la vida increíble de mi abuelo y cómo esta siempre nos dio un punto de vista excepcional.

Nada como el teléfono en la casa, las llamadas a Jesús Sanoja –esposo de mi tía María Eugenia– para confirmar o expandir una noticia, las llamadas de aquellos que traían informaciones a mamá para sus investigaciones invariabilmente urbanas y abiertas a la bohemia culta, aunque muchas veces partieran de la academia –de esa pequeña Venezuela que ha sido la Universidad Central de Venezuela. Las llamadas de papá, Juvencio Pulgar, que siempre estuvo atento a aquello que él pudiera aportar al laboratorio del hogar desde su sagaz singularidad y su dúctil capacidad para recorrer e interpretar al país.

¿Debo indicar que parte del rechazo que sufrió este libro es dado al terrible machismo de Venezuela? Hispanismo

envidioso, que hoy día es más fuerte aún pues hemos retrocedido a una sociedad conservadora y aterrorizada por la fuerza macha. Elisa Lerner es nuestra gran escritora del siglo XX, ni siquiera Teresa de la Parra logró los virajes de su mirada hacia el exterior y esa relación genial con la cultura pop que le dio la democracia, con referentes como Marilyn Monroe, Marlene Dietrich, Delia Fiallo, Elizabeth Taylor, pero también Leroi Jones, Diane Arbus, Doris Lessing, etc... Si, la riqueza referencial de la crónica de Elisa Lerner es un capítulo inaugural de nuestra literatura. A su vez, Arlette Machado fue una intelectual cuyo vitalismo logró concretar proyectos decisivos para el estudio de ciertos campos intelectuales *personales* en Venezuela, compartiendo con el país sus dolorosos privilegios. Estos últimos para ella nunca fueron derechos. Provenían de una Caracas política que descendía de una casta (los amos del Valle), pero cuyo destino había sido decidido y producido por la hazaña épica de Gustavo Machado quien cometió parricidio desde el mismo momento en que fue encarcelado en La Rotunda antes de cumplir los 16 años (1914-1915). Hija entonces de la diáspora pues nace en Bogotá y allí obtiene una educación francesa que mi abuela, Ida Lucas, llegada de París, de haber conocido a mi abuelo en la sede del Partido Comunista de París, le otorga (todo esto con efecto post-traumático incluido).

Así este trabajo editorial para insertarme en el libro de Arlette Machado con Elisa Lerner sigue vigente. Dándose como una suerte de cosmovisión que por ahora se concentra en la entrevistadora, mi madre fallecida el 25 de abril de 2025 a los 84 años. Si no fuera hija de Arlette, tal vez, Elisa fuera la primera instancia a analizar. Pero mi madre es ese “sujeto espectral” que en vida develó a Elisa Lerner ante mí. Y sé bien que de Arlette parte el sustento, la *alianza* que me da la voz de un futuro que yo encarno

para Elisa y para mamá.

Arlette Machado Lucas nació en Bogotá. Fue hija de Gustavo Machado, líder político de América Latina: copartícipe categórico en la fundación de los partidos comunistas de Colombia, Cuba, México, Nicaragua y Venezuela. Después de una adolescencia en el gomecismo y unos meses “intelectuales” en La Rotunda, de donde sale lacerado con la marca del mal de archivo en sus tobillos, la cicatriz de los grillos gomeiros, Gustavo parte a estudiar leyes en la Sorbona. En esos años (1930), conoce a Ida Lucas, mujer natural de Bretaña, y madre de Arlette Germaine Françoise nacida en 1940. Mamá es la segunda de tres hijos. Y será la única hija de Machado que decide vivir con él.

Eduardo, el primogénito, hace su vida en Italia, y Enrique, el benjamín, se queda en Bogotá cerca de Ida Lucas. Ida es una mujer independiente y de voluntad acérrima que aprende español sin acento y enseguida trabaja como tipógrafa y traductora, indicándole pronto a Gustavo Machado que ella no viviría nunca en Caracas. La persecución de mi abuelo en su tierra era aterrorizante, pero, además, mi abuela francesa no se sentía a gusto ni en el clima ni con la familia del Valle. Así que Gustavo Machado tuvo una sede importantísima de sus itinerarios en Bogotá. Allí fundó una librería y una sala de cine soviéticas que Ida no respetaría. Y en uno de esos largos viajes de saga garibaldina de su esposo, Ida las convierte a lo que estaba dando dinero: el cine mexicano. Mi abuela progresa en un negocio donde ella era la jefa y única mujer gerente. Trae a estrellas como Tin Tan y María Antonieta Pons a quien se le parte un tacón que Gustavo Machado ayuda a reparar de emergencia. Luego la Pons no quería saber nada de Bogotá si no era del brazo del guapo líder comunista. Cosa que a mi abuela le cayó muy mal. Ellos se divorcian siendo amigos de por vida. Cuando Gustavo está preso en el Cuartel San Carlos (1963-68)

e Ida viene a Caracas, prepara conejo para toda la celda pues si algo le nacía entrañablemente a Gustavo fue el acto de compartir.

Arlette hereda la pasión de dar, que en mi abuelo sucedía radical y dogmáticamente, y asimismo con una elegancia impecable que el país político nunca le discutiría. Eso es lo principal, Arlette Machado recibe el gesto de dar lo que le sobraba y a veces lo que no tenía, y se crea ella misma en esa primogenitura. El dogma en su caso se va diluyendo ante la aplastante verdad de la tiranía del totalitarismo en los países comunistas. En sus últimos años de enseñanza en la Universidad Central ofrece curso sobre Hannah Arendt y *Los orígenes del totalitarismo*.

Ya en 1960 Arlette ha conocido a su único esposo, nuestro padre, Juvencio Pulgar. Y juntos viven en los dominios de la Ciudad Universitaria que ha edificado Carlos Raúl Villanueva, espacio cuyo volumen urbano permite a la pareja crecer en función del país. Lo contrario de lo que la juventud oprimida por la dictadura de Pérez Jiménez pensaba mientras la gran obra se construía, que el proyecto sería similar a un campo de aislamiento. Sanoja Hernández relata bien como la CUC les sorprendió con sus estructuras rítmicas facilitando encuentros y espacios para la *polis* de jóvenes contestatarios. Juvencio será el líder del año 1968 presidiendo la Federación de Centros Universitarios, mientras Arlette se gradúa en la Escuela de Letras. Pronto comenzaría a ejercer como profesora, su cátedra principal es Historia de la cultura, y muchas veces enseña Literatura venezolana. La casa se puebla de libros. Mamá es una coleccionista con un criterio que le dio no solo su educación enciclopédica y crítica en el Colegio Francés de Bogotá, sino la misma casa del abuelo que ella anhelaba desde pequeña.

(Continúa en la página 2)



CAMILA PULGAR MACHADO Y ARLETTE MACHADO / ARCHIVO FAMILIAR

HOMENAJE >> ARLETTE MACHADO (1940-2025)

“El diálogo que el país requiere”. Fragmentos

Los fragmentos que siguen pertenecen al libro inédito de Arlette Machado, *Elisa Lerner, una aventurera de la palabra* (1984)

ARLETTE MACHADO

En una crónica titulada “Diálogo y teatro en Venezuela” tú dices: “acaso en Venezuela no ha habido teatro porque nunca ha existido diálogo, porque el teatro es eso, conversación construyendo vida, dentro de la aventura temporal de las horas”. ¿Será que tus compañeros autores no habían publicado todavía?

¿Cuáles compañeros? Yo soy una mujer solitaria...

Hablemos de los grandes del teatro: Chocrón, Cabrujas, Chalbaud.

Chalbaud fue en cierto modo un niño mimado de la dictadura. Hay que reconocer en él que desde el principio tuvo la certeza de lo que quería tanto sexual, como artísticamente.

Conozco a Chalbaud desde el momento en que se integra al Fermín Toro, a la vida estudiantil. Eso debió haber sido en el año 48, en plena ebullición de la mejor experiencia de Paz y Mateos.

Yo siempre pasaba muy cerca, como espiando ilusoriamente los ensayos que eran en las primeras horas de la tarde, pero jamás me atrevía a formar parte del elenco, porque yo me decía: “¿qué dotes tengo yo?”. Soy muy tímida para ser actriz. Ja-

más se me hubiera ocurrido que algún día escribiría teatro.

(...)

La experiencia mía con Alberto de Paz fue humana, de amiga adolescente y de precoz espectadora. Pero, como muy bien dijo Juana Sujo en alguna ocasión: “el teatro es ser protagonista”, pero también es ser espectadora, y yo sobre todo empecé siendo público avezado desde muy pequeña.

¿Pero a ti te parecía que Chalbaud no sabía manejarse en el diálogo?

No, no es eso. Chalbaud era una personalidad teatral en el liceo. Yo te voy a contar una cosa muy bella. Yo era solo famosa en el ámbito pequeño del liceo y Chalbaud ya traspasaba los umbrales, porque se supone que el teatro es la gran vitrina en que un liceo se vuelve hacia el país. Me acuerdo que una tarde de vacaciones yo me encontré con él frente a una confitería centroeuropea en la plaza Bolívar, había más de una confitería vienesa en esa época en la ciudad. Esta quedaba al lado del Cine Rialto y Chalbaud se dignó a hablar conmigo por primera vez. Me dijo que pensaba ser director de cine y dramaturgo, y yo embelesada, le contesté: “¡Ah, Oh!”. Llena de admiración, porque nadie para esa época era director de cine.

Director de cine era Roberto Rossellini porque había dirigido a Anna Magnani e Ingrid Bergman. ¿Y dramaturgo quién era? Todo el mundo era poeta, pero dramaturgo, solo García Lorca.

(...)

Entonces se cierra la Universidad Central. Yo para la época había hecho el primer año de Derecho. Tenía 18 años, cuando Teresa Gracia, mi primera gran amiga de la temprana

adolescencia, me ofreció la oportunidad de hacer una serie de reportajes. Ella era una periodista famosa, con columna propia en *Últimas Noticias*. Hija de anarquistas españoles. Había estado en Francia, y era amiga de todos los periodistas (Manuel Trujillo, Diablo Cojuelo, etc., todos ellos periodistas del año 50).

Resulta que yo empiezo mis entrevistas y me toca, por esas locuras de la adolescencia, entrevistar a Francisco Petrone. Incluso yo nunca llegué a verlo en el cine porque sus películas eran censura B. Luego tuve que entrevistar a Carmen Montejo. Llegar a Bolívar Films fue para mí como conocer al Hollywood familiar, al que solo una podía aproximarse a través de las satinadas revistas *Cinelandia* y *Cine mundial* que mi hermana devoraba.

Y me encuentro a Román Chalbaud y me dice: “Usted es una gran escritora Elishka”, así firmaba yo. Allí comienza nuestra amistad. Me regala el libro *Tú y yo*, de Paul Géraldy, y me lee en una sala aterciopelada de su casa en Capuchinos una cosa llamada “Muros horizontales”: su primera pieza de teatro.

Pero, ¿a qué viene entonces esa observación de falta de diálogo?

Es que Chalbaud, como era un tipo precoz, escribía teatro por su cuenta, sin que en el país lo hubiese.

Él seguía un poco el patrón de Hollywood. Estaba muy claro de lo que quería, tenía un proyecto interior. Aquí en Venezuela, en el año 58, empieza el teatro como proyecto que se ciñe al destino del país, pero lo hicieron los extranjeros: Alberto de Paz, Juana Sujo, Horacio Peterson y un mexicano que fue marido de la bellísima Miroslava Stern.

¿Y cuándo conoces a Chocrón?

Cuando estoy en Nueva York. Me escriben una carta dándome el teléfono de Chocrón y me dicen que él está de



ELISA LERNER, LEONARDO AZPARREN GIMÉNEZ Y ARLETTE MACHADO / ©VASCO SZINETAR

paso por una semana en Nueva York, que él ha visto *La bella de inteligencia* y le ha gustado muchísimo y me quiere conocer.

En efecto, Chocrón se portó extraordinariamente bien conmigo. Él venía como funcionario de la Cancillería a una asamblea de las Naciones Unidas. Me invitó a unas funciones de cine y de teatro y a un restaurante judío y me hizo conocer a su hermana Mercedes. Me regaló lo que tenía publicado, y me siguió escribiendo.

Cuando volví a Caracas, Luis Pardi me presentó a Cabrujas, un hombre muy serio. Almorzamos en el apartamento de Pardi.

En esa oportunidad en que conversamos, Cabrujas insistió mucho en que yo tenía que salir del monólogo y yo le contesté: “yo no sé dialogar”.

Lo que sucede es que realmente el verdadero teatro de texto solo comenzó con la democracia. El teatro solo se da en ambiente de libertad. Yo pienso que antes no hubo realmente teatro en Venezuela porque no se dialogaba.

Ahora, tampoco creo que en nuestro teatro se haya dado hasta ahora el diálogo que el país requiere. Posiblemente no por culpa del teatro, sino porque este es un país susurrante, aunque los políticos sean pajarracos chillones.

Yo creo que aquí no se dialoga porque nadie sabe escuchar. Todo el mundo habla para sí mismo y generalmente de sí mismo. Cuando se conversa, lo que uno percibe es un intercambio de monólogos y declaraciones. No se da el pingpong que requiere un buen diálogo.

¿Te habrás dado cuenta lo difícil que resulta dialogar con los hombres? Los hombres están acostumbrados a conversar entre ellos, y las mujeres también. En nuestras fiestas el cuadro de los hombres en la cocina y las mujeres en la sala es tradicional.

¿En la cocina? Sí, al lado de la botella de whisky.

Tienes razón. Hace algunos años en una fiesta le pregunté a Yolanda Capriles, esa mujer tan sensible, si no había traído su tejido, porque yo desde ese momento lo iba a llevar a las reuniones. Algo de eso hay en Vida con mamá. Aunque, a decir verdad, yo he logrado el diálogo con algunos hombres venezolanos. ☺

*Una versión más extensa de estos fragmentos seleccionados por Camila Pulgar Machado está disponible en la sección *Papel Literario* de www.el-nacional.com:

Arlette Machado y el diálogo perenne

(Viene de la página 1)

Entonces, volvamos atrás: Ida Lucas es ahora la dueña de un negocio próspero de distribución y salas de cine mexicano –Éxitos Films de Colombia–, pero no le ofrece a su hija lo que esta encuentra en los espacios de Gustavo Machado. Mamá está un año con mi abuelo durante el destierro de comunistas y adecos en ese importante centro del exilio hispánico que es Ciudad de México (1954-55). Allí deben suspender sus vacaciones en Cancún cuando muere el amigo Andrés Eloy Blanco. La joven comparte con Diego Rivera y Rómulo Gallegos, entre tantas figuras que van y vienen, y aprende a querer a muchos fundadores de Acción Democrática y a españoles republicanos que encuentran cobijo en México. La casa de Elsa Vera Fortique y Gustavo Machado es un hogar abierto a las visitas, fiestas y a la política. La familia se amplía y ahora Alcides y María Eugenia Villalba Vera son hermanos, y Arlette comparte con sus primos Machado Allison. Allí conoce a Sanoja Hernández y a la entrañable pareja de Hilda Vera y Luis Salazar.

Llega el año 58, y mi madre se muda por siempre a Caracas. Hija minervina, mamá crecerá en función de la “riqueza” simbólica de Gustavo Machado y así hará su país. No concibe las mañanas fuera de **El Nacional** –periódico del gran amigo del abuelo, Miguel Otero Silva, con quien ha asaltado infructuosamente a Cura-zao en 1929. La hija, sin protagonismos, es una contempladora activa de la energía cultural que se nos viene desde La Rotunda. A Arlette Machado la impulsa, de un lado, la Venezuela que nace desde la gesta del abuelo,

desde el ojo quirúrgico y memorialista de Sanoja Hernández, suerte de “secretario” de Gustavo Machado, y que construye archivológicamente a Pocatterra, Blanco Fombona, Antonio Arráiz, Pío Tamayo, etcétera, y a su gente o “La otra generación”, la del 58 (la bautiza así Lerner en programa de radio). Del otro lado, Arlette descubrirá en sus exploratorias antropológicas una ciudad que la seduce. Siempre atenta a los extranjeros, a la gran cosmópolis que será la Caracas petrolera a partir de los 70.

Allí comienza su impronta. Aunque su padre ha sido un hombre amplio a pesar del estalinismo, verdadero viajero y un *gentleman* de la sociedad caraqueña, mamá y papá acentúan de manera decisiva sus separaciones del PCV. Juvencio Pulgar es un líder nacional del Movimiento al Socialismo, gana su lugar mediante elecciones de bases del nuevo partido; y Arlette, ya madre y divorciada, cimenta su propio domicilio.

Estos 20 años del 70 al 90, son los de nosotros sus hijos: asistimos a un colegio experimental dirigido por una psicóloga escocesa, y gozamos de una educación sentimental y también sin treguas. Debemos saber: La personalidad de mamá es exigente, cálida, polémica y a ratos pugnaz. Casi no tiene amigos que no sean auténticos intelectuales o artistas, se aburre en la cotidianidad modesta de la ama de casa. Nosotros la acompañamos a todo, Sabana Grande, la República del Este de día –hubo una diurna–, a sus aulas de la Escuela de Bibliotecología abiertas hacia uno de los pasillos más confluídos de la Ciudad Universitaria. Pero la profesora nunca asume lo académico como escudo y se escabulle hacia la bohemia criolla donde



ARLETTE MACHADO Y JUVENCIO PULGAR CON SUS HIJOS CAMILA Y FERNANDO / ARCHIVO FAMILIAR

está la savia; asimismo se vuelca hacia esa apertura devoradora que es el periódico, la opinión pública. Encuentra sus temas en la dimensión humana de la cultura caraqueña, en los imaginarios sociales de Sabana Grande, en el contacto –en su caso, aventajado– con gente genial, en museos que nos van a educar, en exhibiciones del momento, en salas de cine y en festivales de teatro. También en casas mágicas y urdidoras que nos hipnotizan con sus talentos.

Su primer trabajo se titula *La cosmovisión de José María Arguedas* (1974). En entrevista titulada “Meneses pierde su último disfraz”, Sergio Dahbar le pregunta: “¿No le tiene

miedo a la crítica... de aquellos que no comprenden como abandonó el enfrentamiento crítico con su obra, para trabajar un Meneses más humano y verdadero?”. Arlette le responde: “la tesis que presenté para mi trabajo de ascenso en la UCV, sobre José María Arguedas, fue un acercamiento con todas las pautas de la crítica tradicional latinoamericana... Volví con una tesis que me permitió el ascenso pero que hoy duerme en una gaveta. Si hoy la saco de allí y la leo, me aburro”.

En 1980 se publica este “gran trabajo –Dahbar– dentro del campo periodístico”: *Asedio*... Y desde entonces la autora continúa su trayectoria propo-

niendo conversaciones muy bien dotadas a intelectuales como Elisa Lerner, Juan Liscano y otros como Pedro Cunill Grau, Manuel Quintana Castillo, Denzil Romero y más, que se divulgan entre *Zona Franca* y la revista *Imagen*. Mantuvo una columna fija en **El Nacional**, página 5, “Reflexiones de una mujer” y se jubiló como profesora titular. En 1994 la editorial Grijalbo le publica un estudio sobre la comunidad judía en América Latina: *El judaísmo: una épica de antihéroes*. Y en 2012 publica *Mil Sofía*, un libro de memorias de Sofía Ímber que la empresaria de arte le propone ella misma hacer a Arlette Machado. De quien siempre admiró su acercamiento a Meneses. ☺

HOMENAJE >> ARLETTE MACHADO (1940-2025)

cal una aventura meneseana

El texto que sigue es un capítulo de *Asedio a Guillermo Meneses de Arlette Machado*, publicado por Monté Ávila Editores en 1980

ARLETTE MACHADO

En 1960 aparece en Venezuela una revista insólita. Y el adjetivo en este caso está cargado de toda su connotación. Su nombre es *CAL* y su director, Guillermo Meneses.

Miguel Arroyo nos cuenta cómo surgió la idea de *CAL* y el nombre de la revista: “Guillermo y yo conversamos sobre la posibilidad de hacer conjuntamente un programa semanal para la televisión, referido al arte de nuestro siglo. Pensábamos llamarlo “Siglo XX” y estructurarlo en dos partes: una, referida al quehacer nacional, y otra, al internacional, y, aunque el énfasis iba a estar puesto en las manifestaciones artísticas, estas se verían sistemática y metódicamente en su interrelación con la ciencia, la política, etc...”

La intención era crear un firme marco referencial, desde el cual los no enterados pudieran ubicarse, en relación con las manifestaciones artísticas modernas y contemporáneas.

Mientras más conversábamos de todo esto, más evidentes se nos hacían las dificultades. Entonces pudimos ver, que aun consiguiendo el material de base indispensable (documentos, fotografías, películas, cartas, comentarios, críticas), cosa que no era fácil, nuestro proyecto no podría realizarse sin un fuerte apoyo moral y económico de alguien que, en nuestra mente, al menos, ni siquiera existía.

Poco a poco la idea se fue transformando y fue así como con el apoyo de la Fundación Neumann, nació *CAL*. En las primeras conversaciones sobre la revista yo había hablado de un Cuaderno de arte y literatura, y un día Guillermo me dijo ‘por qué no llamarla *CAL*’, era un buen nombre: sintético, sonoro y fácil de recordar. Sus asociaciones también eran buenas: con cal se habían pintado nuestras primeras casas, y la cal viva podía quemar. Todo eso pensé y dije y Guillermo me dejó decirlo y creerlo y solo después de publicado el primer número, me informé –casi sin poder decirlo por la risa– que *CAL* no era cal, sino las siglas de Crítica, Arte y Literatura” (Miguel Arroyo).

Toda empresa cultural requiere de un mecenas, y *CAL* tendrá el suyo: Hans Neumann se incorpora al proyecto con el aporte económico que le sirve de sustentación y con su criterio cultural y artístico:

“Si mal no recuerdo, Lya Ímber de Coronil era amiga de mi hermano y a través de ella conocimos a Guillermo y a Sofía...”

Pronto nos hicimos amigos y empezamos a trabajar sobre dos proyectos: uno era una revista cultural que se hacía necesaria ante la apatía que había –*El Nacional*, por ejemplo, no tenía página de arte. Llegamos al acuerdo de que él sería el director y que el fondo cultural Hans Neumann financiaría el proyecto. En realidad él tuvo plena autonomía para escoger los colaboradores. Él fue quien llamó a Nedo...

El otro proyecto era un programa de TV que se llamaría ‘Espacio Cultural’. El canal 2 se comportó muy bien en ese momento: nos cedió gratuitamen-

te media hora los sábados. Pero a esa hora el programa resultaba más clandestino que el canal 5.

De todas formas la capacidad de Guillermo era increíble. Él daba las noticias y entrevistaba. Todo duró como dos o tres años” (Hans Neumann).

La línea, intención y nombre de la revista son discutidos. Amigos tan cercanos como Neumann, los Palacios, Alfredo Boulton, Guillent Pérez y Miguel Arroyo son consultados:

“El nombre de *CAL* no me gustaba porque me parecía producto manufacturado, pero era eso lo que más le gustaba a él” (Josefina Juliac de Palacios).

Guillermo, “el flojo” incansable, arma en pocos días el edificio: “un día, sorprendidamente si se quiere, me llamé por teléfono y me pidió una entrevista. Así tuvimos el primer contacto formal. Por supuesto que ya nos conocíamos, y por nuestras vinculaciones con el Museo, nos encontrábamos a veces e intercambiábamos palabras sin trascendencia. Me preguntó si estaba interesado en meterme en la aventura que supone una revista literaria. Me enteré que pretendía hacer coincidir la aparición de esta, con el Salón de Pintura de ese año. Teníamos quince días de plazo solamente. Al salir de su casa me encontré con un fajo de manuscritos en la mano” (Nedo).

Prosigue Nedo hablándonos del momento y la intención: “...La publicación surgió en un momento muy difícil para las artes. No hay que olvidar que había guerrillas en Venezuela; se planteaba propiciar una vía para la expresión de todo un grupo de artistas jóvenes que tenían algo que decir en un país que vivía una situación difícil...

...La intención era ayudar, pero no en el sentido en que se toma la palabra. Eso de ayudar a mí me suena a institución de beneficencia. Y cuando se dice que los jóvenes necesitan ayuda, siempre está subyacente el consumismo. Aquello era otra cosa ...

...Coincidíamos en la intención de hacer algo diferente. Distinto es una palabra muy amplia. Queríamos una publicación a la altura de las proposiciones de esa literatura y pintura que se pretendía promover.

CAL empezaba a ser revista desde la primera letra de las siglas *CAL*, hasta la última palabra, dentro de la dificultad que supone trabajar en la imprenta (Tipografía Vargas), ya que aquella tenía una concepción anticuada; además, carecíamos de medios económicos suficientes, porque el presupuesto de que disponíamos era estrecho. Había que hacer milagros para lograr las ilustraciones, fotografías. La revista no tenía fotógrafos, seleccionábamos las que los mismos colaboradores traían, pero a veces teníamos que improvisarlas...

...En cuanto a los grabados, los buscaba yo. Tengo un buen archivo” (Nedo).

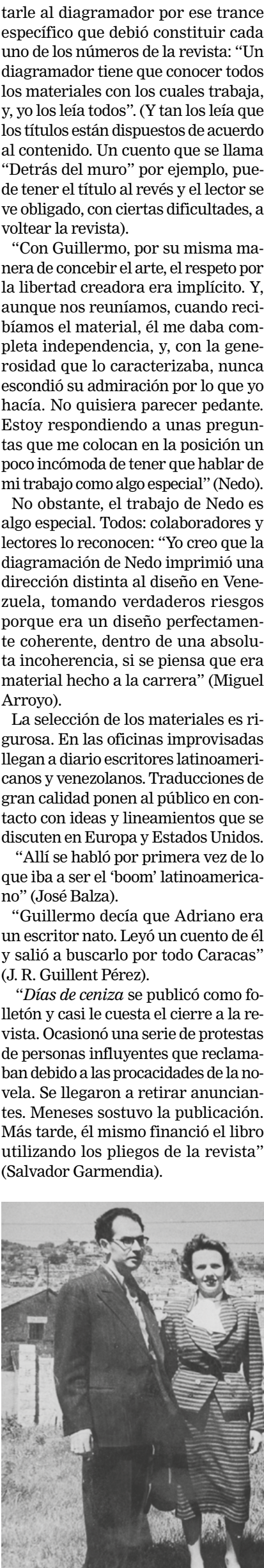
Sabemos que Guillermo solía decir que Nedo editorializaba con su diagramación, y cualquier lector que hojee la revista percibe, sin mucho esfuerzo, una armonía visual, el juego de una buena fotografía, la secuencia texto-imagen, además de la experimentación tipográfica y disposición de los textos. A partir de allí se empieza a diagramar a lo *CAL*, no siempre con tan buenos resultados.

La aventura envuelve a todo el personal que trabaja en la revista: “Los montadores, al principio, se resistieron a trabajar en la forma en que nosotros pretendíamos hacerlo: letreros verticales, letras en movimiento, etc..., pero poco a poco se fueron incorporando hasta llegar a hacer insinuaciones. A veces, cuando montaban un trabajo muy formal, venían a preguntarme si no había ningún error” (Nedo).

De repente se nos ocurre pregun-



ARLETTE MACHADO / ARCHIVO FAMILIAR



GUILLERMO MENESSES, SOFÍA ÍMBER, PABLO PICASSO Y PRÉVERT, EN VALLAURIS (1951) / ARCHIVO FAMILIA MENESSES-ÍMBER

“Cuando *CAL* comenzó ya yo había hecho en cierto modo carrera literaria. *CAL* comienza a mi regreso de Buenos Aires y yo ya había publicado *Las hogueras más altas*, pero quiero advertirte que, curiosamente, una de las notas críticas de las muchas que aparecieron, más alentadora, más inteligente, con una visión más profunda en torno al lenguaje poético es justamente la de Guillermo Meneses. Para mí fue un motivo de enorme satisfacción, que un hombre tan agudo (porque yo creo que Meneses es uno de los personajes más agudos con que ha contado la historia de la literatura venezolana) me distinguiera.

Meneses tenía el propósito de hacer una revista que acogiera la vanguardia cultural de Venezuela, que agrupara en torno a esa publicación a los nuevos pintores, los nuevos escritores e incluso los nuevos trabajadores en una rama hasta ese momento desatendida como eran las artes gráficas.

En este sentido *CAL* salió como una verdadera isla, hasta cierto punto estetizante, vamos a decirlo, es verdad. Una verdadera isla dentro de un vacío completo de publicaciones periódicas bastante flojas y sobre todo que no buscaban entrar en contacto con las proposiciones universales y con las vibraciones que se ofrecían tanto en la plástica como en la literatura.

Muchos de los compañeros de mi generación encontraron allí una plataforma de lanzamiento y muchos jóvenes críticos, jóvenes musicólogos, analistas de la pintura formaron en

torno a *CAL*, creo yo, la mejor agrupación sin que esto fuera una corriente estética definida, sino simplemente un lugar de reunión de gente de diferentes credos políticos y estéticos, pero siempre progresistas en materia política y con diferencias estéticas, pero coincidiendo en la modernidad, coincidiendo forzosamente en el espíritu de vanguardia, preocupados siempre por mantener el país al día dentro de los grandes procesos” (Adriano González León).

“*CAL* se hizo con mucha mística. Guillermo, Nedo, yo y los colaboradores nos reuníamos en mi casa ‘La sureña’. No teníamos oficina. Pero no hacía falta. Todos trabajábamos con gran empeño” (Sofía Ímber).

“Creo que mucho de ese toque se lo daba Sofía. Guillermo siempre decía que él era muy flojo.

Coincidíamos allí todas las generaciones vivas: los viejos, los jóvenes, los guerrilleros, etc. Era una revista que solo podía existir en la década del 60, llena de intensidad, de erotismo visual e inteligencia...

...Había una fusión de dos caracteres que configuraban una unidad: al relámpago mental que era Meneses le correspondió el visual que es Nedo” (José Balza).

[...]

Con la agilidad como norma periodística, excelente contenido, el sentido de la oportunidad y el buen gusto, la revista se mantiene en primer plano durante cuatro años, llegando a 60 los números publicados.

¿Por qué muere? ¿Cuál es la causa que lleva a Meneses a abandonar la empresa? ¿La crisis que sufre su pareja es el motivo de semejante determinación? ¿Las dificultades en la distribución son tan grandes como para justificar el cierre de la revista?

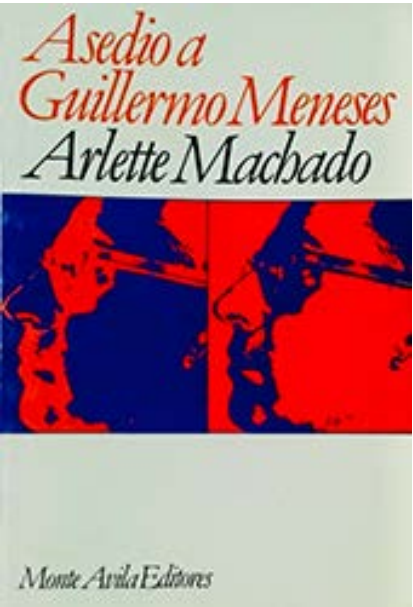
[...]

“Hay causas de las cuales prefiero no hablar. De todas formas también confrontábamos problemas con la distribución y venta de la revista. Recuerdo que Benavides se convirtió en el distribuidor. Él las llevaba personalmente a los puestos y a los medios donde podía interesar. Ninguno de nosotros era administrador” (Nedo).

“Yo sí puedo decir por qué murió *CAL*. Justamente por esos momentos comenzó mi amistad con Guillermo ...

...Un día estábamos bebiendo en el apartamento y nos pusimos a oír discos de Gardel. A él le gustaban mucho. Se sabía todas las letras. De pronto me dijo: Aureliano, por qué no me pones el disco que oímos el otro día. Ese que dice: ‘afuera es noche y llueve tanto’. Yo tomé los discos y se los pasé y él mismo los escogió. Lo pusimos por las dos caras, pero la canción no apareció. Entonces dijo: se fue la canción, también me abandonó...” (Aureliano González).

“Yo no abandoné a Guillermo. Sencillamente me enamoré de otro hombre y se lo dije. ¡Si existiera un seguro contra el amor! (...). En nuestro matrimonio no hubo deterioro. La relación fue buena hasta el final (...). Estoy segura de que las reacciones hubieran sido diferentes de haber sido Guillermo quien se hubiera enamorado de otra mujer...” (Sofía Ímber). ☹



GUILLERMO MENESSES, SOFÍA ÍMBER, PABLO PICASSO Y PRÉVERT, EN VALLAURIS (1951) / ARCHIVO FAMILIA MENESSES-ÍMBER

HOMENAJE >> ARLETTE MACHADO (1940-2025)

El apocalipsis según Juan Liscano

El que sigue es un capítulo del libro *El apocalipsis según Juan Liscano*, publicado por Arlette Machado en 1987 (Editorial Seleven)

ARLETTE MACHADO

Juan Liscano tiene dos etapas formales en el ensayo: una primera en donde se ciñe a la pauta francesa y una posterior en la que es más creativo y salpica sus escritos de confesiones personales, lo que les da un toque muy atractivo y novedoso.

De acuerdo. La lucha fue larga. Recién ahora empiezo a practicar una manera ensayística un tanto liberada de lo demasiado pedagógico, normativo y explicativo. Creo que mi mejor y más logrado ensayo, hasta ahora, es *Espiritualidad y literatura, una relación tormentosa*.

Pero no se me escapa que estoy aún en los umbrales de una verdadera ensayística. Mi trabajo crítico está más avanzado y también acabado en la doble acepción de esta palabra, como estilo y agotamiento.

Ud. a veces pareciera que cree ser un visionario con la capacidad de predecir el desastre que se avecina. Ud. ya sabe cómo va a ser el apocalipsis. Quisiera advertir de ello a la humanidad, pero como tiene la certeza de que no va a ser escuchado se llena de desesperanza y pesimismo.

Me parece correcto ese planteamiento. No tengo nada que añadir, salvo lo siguiente:

Esa visión apocalíptica no es gratuita, no se debe a neurastenia, ni a negatividad, porque yo he sido optimista y amo la vida. Pero después de la bomba atómica y ante las posibilidades de una guerra nuclear, ante el desastre ecológico y lo que significa la erosión provocada por la sobrepoblación, ante la contaminación creciente, ante el totalitarismo de la tecnología quiero alertar a mis semejantes, porque todos deberíamos estar unidos en objetivos concretos para evitar una catástrofe atómica y una catástrofe ecológica.

Si de algo Ud. está cierto es del fin de la especie humana. En cuatro de sus trabajos Ud. parece regodearse con las palabras de Levi-Strauss sobre la inevitabilidad de la desaparición del hombre sobre la tierra. Por eso no puedo entender la furia que le provoca el suicidio lento de algunos intelectuales amigos que han optado por la bebida.

Porque creo que hay que respetar el ritmo del cosmos. ¿Por qué la humanidad va a adelantar su desaparición, su extinción? El problema de la muerte es lo que signa la especie humana. Al tener conciencia de que la muerte es inevitable, no hay ninguna razón para precipitar su advenimiento..., sobre todo convirtiendo el alcoholismo en un espectáculo e implicando a los demás en este.

Establezco una diferencia en cuanto al suicida, y la inconsciencia suicida de la humanidad. El suicida decide suprimirse; la humanidad, en cambio, no desea llegar a su fin.

[...]

Liscano odia a Sartre y yo no lo entiendo. Porque ambos han padecido una angustia emparentada. La diferencia estriba en que Sartre descubre el total desamparo del hombre y Ud. va tras una expectativa metafísica.

Incluso ustedes coinciden en centrar la esperanza del hombre en su poder creativo. Sartre la de-



JUAN LISCANO Y ARLETTE MACHADO / ©VASCO SZINETAR

riva hacia el compromiso, y aun cuando Ud. no lo tiene muy racionalizado, realza la creación como la única posibilidad que tiene el hombre para sustraerse a este mundo terrible.

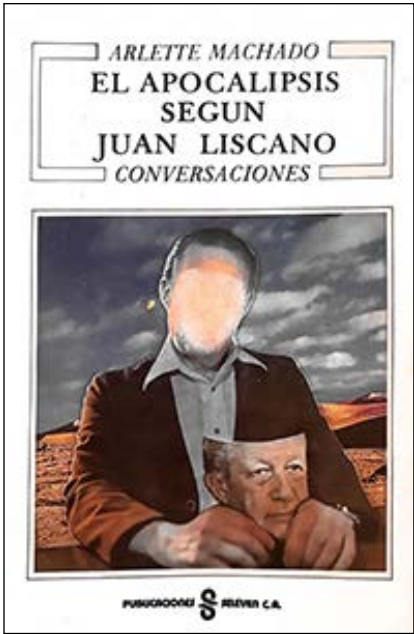
No puedo ser un crítico de mí mismo, me puedo equivocar, pero pienso que uno de los intelectuales más lejanos de mí es Sartre. Sartre es un integrado y un agnóstico radical. Es un hombre que está como pez en el agua en esta hora que está viviendo la humanidad. Es un hombre que está en la línea de fuego de lo actual. Siempre pendiente de declarar sobre Vietnam, la sexualidad, la minifalda, la política. En el fondo está contento en el mundo. Cree en la historia y en el progreso revolucionario.

Eso es Sartre en la senectud.

No, toda la vida. Estoy leyendo casualmente unas declaraciones suyas. No de ahora sino de hace unos años y en ellas asegura que fue un hombre feliz.

Por ejemplo, sí comparamos a Céline y a Sartre, veríamos la diferencia entre un apocalíptico y un integrado. Céline se dio cuenta de ello cuando Sartre quiso que se tomaran represalias contra él, por haber sido colaboracionista, y se lo dijo. Considero que Sartre responde al prototipo del integrado, en cambio Céline fue siempre un marginal.

La posición de Sartre nunca ha sido cómoda. Puede ser que él se considerara realizado y feliz por sentir que había cumplido con su compromiso, pero fue comunista cuando era difícil serlo, se enfrentó a los comunistas y tuvo la mayor parte de la intelectualidad francesa en contra, cuando todo el mundo lo era, peleó con su amigo Camus, etc... Yo no lo considero jamás un integrado.



Ha sido cómodo dentro de la ficción del “contra” propia del mandarinato de la inteligencia francesa, Sartre y la Beauvoir eran el centro, el país vivía pendiente de sus reacciones, establecían normas que luego desobedecían, sus libros se vendían a montones y eran la comida cotidiana, los comentarios abundaban, el éxito los perseguía, estaban siempre “in” como se dice ahora, y sus opiniones las amplificaban los medios, así como sus pleitos, amistades, enfermedades y copulaciones. Entre Camus y Sartre hay una gran diferencia. Y es la de la honestidad del primero y la de su soledad. Sartre dispuso siempre de revistas, grupos de admiradores sumisos, movimientos de apoyo, publicidad en contra y en pro. [...]

Durante esta entrevista y en

nuestras conversaciones Ud. me ha confesado no creer en la reencarnación. He notado también que Ud. no está seguro de nada, ni siquiera de la existencia de Dios. De lo único que Ud. está seguro (aparte de nuestra finitud) es de la necesidad metafísica del hombre. ¿Puedo pensar, entonces, que Ud. un día podría llegar a la triste comprobación de que la gran tragedia del hombre es la de experimentar una necesidad por algo inexistente?

El planteamiento es correcto: no tengo ninguna seguridad en la existencia de Dios, ni en la existencia de otro mundo. Por eso mantengo una actitud expectante, no esperanzada. La esperanza es una cosa muy distinta de la expectación. La esperanza mueve a

La estética de un poeta. Fragmento

ARLETTE MACHADO

Juan Liscano irrumpe en el panorama literario venezolano con *Nuevo Mundo Orinoco* en un momento en que la poesía venezolana le ha dado la espalda al nacionalismo y en el que la preocupación por la identidad suena a anacronía. A eso se le une que la mayoría de nuestros intelectuales, de manera abierta o no, apoyan la decisión (del Partido Comunista) de ir a la lucha armada. Estas serán las dos razones en que se apoye García Robles, su prologuista, para explicar el vacío que se le hace a su libro.

A esos motivos yo le añadiría otro que tiene que ver con la forma. Ud. se aleja también del tono y de los temas de nuestra escritura. En un momento en que la poesía venezolana se vuelca hacia el interior del individuo, se hace existencial y fragmentaria y su sintaxis va encaminada a la desnudez, Ud. publica un poema épico, cosmogónico, y de imágenes panorámicas.

Mire, Arlette, de allí debería partir todo análisis crítico de mi poesía. Ud. usó la palabra “irrumper” y así es: yo “irrumpo” en el panorama literario venezolano. Caigo como un paracaidista y empiezo a publicar mis cosas sin atender demasiado a lo que se hacía.

No formo parte de grupos literarios, ni tengo compañeros de juventud en cuanto a la literatura se refiere. Si Ud. estudia aquí el proceso de nuestras letras, verá cómo es importante la cuestión de la generación: a la generación del 18 los unía el paisaje de Caracas, la coincidencia con los pintores disidentes del Círculo de Bellas Artes; la generación del 28 era como una familia. En general, el grupo era importante: reunirse, compartir chismes y cuentos de la ciudad. Esa es la historia de la literatura venezolana. Hasta hoy en día con la República del Este.

Aparezco aislado, tengo que formar mi propia tradición. No hay nadie que me aconseje, no tengo amigos con quienes discutir, porque son mayores que yo, o porque no hay esa amistad que se origina en la juventud. Este es un factor muy determinante para analizar, en bien o en mal, mi obra.

Si vamos a mirar retrospectivamente mi tradición, podríamos encontrar que Gallegos y Antonio Arráiz representan a Venezuela para mí, pero la gestación de mi escritura hay que buscarla también en Lorca, el surrealista antes que el costumbrista, y el de los romances y cancioncillas; en Walt Whitman y los himnos compuestos por Lawrence a imitación de los aztecas en *La serpiente emplumada*; en poetas de lengua francesa como Baudelaire, Rimbaud, Verlaine (un poco solamente), Corbière, Segalen...

Además, por supuesto, en Darío y en algunos modernistas y postmodernistas entre quienes figura Andrés Bello y algunos de sus poemas.

Yo creo que todo enjuiciamiento no normativo, sino valorativo, tiene que partir del hecho de que era ajeno al movimiento poético que se estaba gestando en el momento de mi iniciación.

la gente para hacer la revolución, para triunfar, para vencer, para actuar o para ser mártir. Yo hablo de expectación. Esperar alguna manifestación que pueda fortificar esa sensación de que el mundo no tiene sentido, ni la vida, si no hay algo más allá.

Creo que jamás llegaré a una actitud agnóstica, sino que estaré, expectante, ante alguna manifestación que me haga avanzar un poco. Jamás llegaré a ser un ateo. Nunca iré hacia atrás.

Yo he pensado que toda esa pesquisa de los signos cabalísticos que Ud. emprende a diario no responde sino a su necesidad de creer que existe algo más allá de nuestra muerte física. Todo ello porque Ud. rechaza la muerte.

Aquí hay dos cosas. En primer lugar “necesidad”, Ud. habla de “necesidad”. Si es una “necesidad”, es una cosa profundamente auténtica. Mi expectación metafísica es producto de una necesidad. Porque no le veo sentido a la vida, ni al mundo, sin metafísica.

Con respecto al miedo a la muerte..., mire... Considero que todo esto, que todo mi trabajo, que toda mi vida, es una preparación para la muerte. Quiero ofrecer, en ese momento, una imagen de gran serenidad. La muerte es un hecho que no puede ser separado de la vida. La vida y la muerte son como el día y la noche.

Ese es un verso que Ud. se recita para darse valor. Mire cómo será su pánico a la muerte que toda su vida, todo su trabajo se centra en prepararse para dar una imagen de gran serenidad. Y si no ¿por qué esa depresión cuando Ud. va a cumplir años? Se va de la casa para no recibir felicitaciones y se encierra por varios días ante la ira de ser un año más viejo.

La muerte y la vejez son muy diferentes. La muerte es una cosa muy bella y muy noble. El final de una vida.

Lo que sí me mortifica mucho, lo confieso, es la imagen de degradación física y mental que produce la vejez. Yo no puedo celebrar un aniversario que anuncia mi vejez.

Al caos del mundo Ud. le presenta la voluntad de autocreación; ante la tendencia autodestructiva del ser humano, Ud. enarbola la búsqueda de la naturaleza diversa y única del alma. ¿No estará propiciando una proliferación de semidioses, con la única esperanza de la validez de su propia creación, y el anonadamiento de un ejército de seres medianos incapaces de crear, condenados a sucumbir en este infierno?

Allí Ud. plantea muchas cosas, ¿verdad?, pero yo sí le puedo decir que todo pensamiento esotérico, y metafísico, y religioso inclusive, descansa sobre una idea de elegidos, de bienaventurados, o sobre una idea de una élite pensante que va más allá de la gran medianía. Y lo que me preocupa más es darme cuenta de que esa élite, hoy en día, no es pensante, es tecnológica.

Lo que se perfila hoy en día no es el filósofo. Evidentemente no soy igualitarista. Aunque sí creo que se deben crear vías para que todo el mundo pueda alcanzar esa condición de semidiós de la que Ud. habla.

Creo inclusive que el más hermoso destino al que podría aspirar la especie humana sería alcanzar esa condición de semidiós. En cambio, el destino masivo a lo que nos está conduciendo, es a los sufrimientos más atroces, ya sea por la acción atómica, ya por la destrucción ecológica, por entropía, es decir, parálisis, inorganicidad, destrucción de lo viviente y organizado.

Pienso que el objetivo de la humanidad debería ser el irse perfeccionando, para alcanzar condiciones de seres superiores y esperar la inevitable desaparición de la especie, pero posiblemente si así fuera, ya la especie tendría las claves para comprender lo que le espera y haber encontrado lo que hay más allá. [...]. ☼

HOMENAJE >> ARLETTE MACHADO (1940-2025)

Eternizar lo efímero

La entrevista que reproducimos a continuación fue publicada en este *Papel Literario*, en la edición del 1 de noviembre de 1987

SERGIO DAHBAR

Pocos permanecen incorruptibles a la hora de reseñar el último libro de Arlette Machado, *El apocalipsis según Juan Liscano*, en el que la autora registra la vida y analiza la obra de uno de los intelectuales más relevantes de este siglo venezolano. Una vez que los lectores han atravesado las páginas publicadas por Seleven, la tentación no se hace esperar: las reflexiones nacen y mueren en las fronteras de Juan Liscano, quien no solo ha sido objeto de un libro periodístico, sino también de las notas críticas que ha recibido dicho volumen. Arlette Machado aguarda en la sombra.

De vez en cuando es importante hacer justicia. Reconocer, por ejemplo, que durante cuatro años Arlette Machado se enfrentó a las horas felices y atormentadas del creador, en busca de las verdades esenciales de su existencia como ser humano y de su labor artística. Antes, la autora debió leer cada una de las páginas escritas por Juan Liscano, presenciar las discusiones y los encuentros en los que el escritor creaba sus artículos y libros entre amigos, en las orillas de la confrontación y el duelo intelectual, y revisar –como se imponía ante un proyecto serio todos los temas de interés (esoterismo, gnosticismo, alquimia, filosofía) de un hombre de letras realmente polifacético.

A medida que Arlette Machado se fue involucrando en la obra del intelectual y en los temas que despertaban sus reflexiones polémicas, elaboró un cuerpo de preguntas para enfrentar las regiones turbulentas del pensamiento de Juan Liscano. Ante la previa experiencia de un volumen inédito de entrevistas, *Una aventurera de la palabra* (1984), con Elisa Lerner, quien después de la lectura de los originales modificó sus propias declaraciones por considerarlas inoportunas, Arlette Machado redactó un contrato que Juan Liscano tuvo que firmar, comprometiéndose a no suprimir ninguna de sus respuestas, por más acaloradas que pudieran aparecer después de los encuentros.



ARLETTE MACHADO / ARCHIVO FAMILIAR

“Me di cuenta con el libro sobre Elisa Lerner –confiesa Arlette– que al permitirle al entrevistado suprimir las respuestas inconvenientes estaba haciendo un trato desventajoso e irreal. Claro que al final, con contrato de por medio y todo, Juan Liscano me pidió que suprimiera sus declaraciones sobre su paternidad, tema conflictivo que le provocaba demasiado dolor.

Solo soy una profesora

Antes de compilar el libro de conversaciones con Juan Liscano, Arlette Machado publicó otro libro periodístico, *Asedio a Guillermo Meneses* (1980), en donde rastreó todas las voces cercanas del escritor para ofrecer una nueva versión sobre su vida y obra. A la hora de encontrar una respuesta sobre las razones que la llevaron a realizar estas obras documentales, la autora reflexiona sobre su propia profesión: “Solo soy una profesora. Aunque ciertos escritores desprecien a los profesores que enseñan Letras, yo aprecio esta profesión. Y me he dado cuenta que a muchos estudiantes les cuesta abordar los libros de literatura porque son muy especializados. Por eso quise enfrentarme a un escritor desde otra perspectiva. Y volverlo asequible para un público menos elitescos, menos académico”.

¿No cree que precisamente los productos editoriales que persiguen desacralizar al escritor y abordar, desde la aménidad, su obra, son vistos en Venezuela con desprecio, sin el valor que realmente esconden?

Estoy de acuerdo. Precisamente estuve leyendo, mientras trabajaba en el libro de Juan Liscano, muchas entrevistas a escritores. La última que le hizo Simone de Beauvoir a Jean

Paul Sartre, la que le hicieron a Marguerite Yourcenar, las infinitas conversaciones que se han mantenido con Jorge Luis Borges. Y pienso que en Europa y Estados Unidos respetan este trabajo periodístico, le otorgan el valor que tiene. No lo menosprecian. Aquí, en Venezuela, ocurrió un caso significativo: cuando entregué el libro de entrevistas con Elisa Lerner a Monte Ávila Editores, Néstor Leal me respondió que unas conversaciones con esa autora no justificaban un libro.

Eso quizás ocurra con el público especializado, que busca la trascendencia en cada página que lee. ¿Pero qué ha sucedido con los lectores que se enfrentan sin prejuicios a este tipo de libros?

Muchos me han dicho que *El apocalipsis según Juan Liscano* les gusta hasta la mitad, mientras el escritor recrea su vida, pero en el momento en que confronto sus ideas, su obra, cuando llevo a Liscano a mirarse a sí mismo como crítico, entonces la gente deja de leer. Y el crítico no acepta tampoco esta zona del libro por considerar que se trata de un acercamiento menor a la materia literaria. Personalmente, reivindico este trabajo, porque pienso que en un libro de entrevistas de este tipo hay un ensayista preguntando, y hay un trabajo crítico previo que nadie puede ignorar.

Trabajo arduo el de Arlette Machado: ir en contra de un medio que admira profundamente los brotes de periodismo que abordan a los escritores europeos y americanos, desentrañando con los rigores de una conversación polémica fragmentos de vida y literatura. Pero que al mismo tiempo desprecia cualquier producto nacional similar.

Una imagen para cada lector

No es un secreto ni una novedad que el periodismo puede tener muchas caras. Arlette Machado prefirió tejer las conversaciones con Juan Liscano al desnudo, sin apoyarse en las descripciones de los encuentros ni en los detalles de las acaloradas discusiones que constituyen la materia atractiva del libro.

Hay lectores que se preguntan por qué el libro existe en forma de cuestionario tan solo, sin las respiraciones y los matices del autor, que tanto enriquecen un género que se asemeja demasiado a la narrativa.

Quiero confesarte que escribí muchas páginas con detalles sobre nuestros encuentros, sobre la personalidad de Juan Liscano, con descripciones y opiniones acerca del trabajo que está-



ARLETTE LLEGANDO DE BOGOTÁ Y RECIBIDA POR SU PADRE EN CARACAS / ARCHIVO FAMILIAR

bamos realizando. Pero pensé que en Venezuela prefieren todo ya digerido por el otro. Y decidí que era mejor que cada lector elaborara su propia imagen de Juan Liscano a partir de sus palabras sobre su vida y su creación. Y no matar las posibilidades de la imaginación con una versión parcial del artista. De todas maneras guardo esas páginas para un futuro, si escribo un día su biografía. Lo mismo me sucedió con Meneses. Y es que creo que son pocos los libros en Venezuela que le permiten al lector que trabaje su propia imagen del escritor.

En la segunda parte del libro, en donde Juan Liscano reflexiona sobre su propia obra, el escritor perfila su poética. ¿Fue fácil conducir a un poeta a que piense en su propia obra?

Yo me siento muy orgullosa de la poética que armé. Para cualquier escritor es muy difícil pensar en su estética y ser justo. En el caso de Juan Liscano, el rechazo apareció rápidamente. A veces se levantaba, cuando una pregunta lo desacomodaba, y daba por terminada la conversación. En esos casos, luego me respondía por carta, como aparecen en el libro, ya que incluí todo ese material también. Para hacer ese capítulo me leí 11 o 12 poéticas diferentes. Y así lo fui llevando a Liscano a repensar su acto poético.

El apocalipsis según Juan Liscano contenía, además del material publicado, un ensayo de cien páginas sobre la obra literaria de Liscano. Este trabajo no apareció en el libro porque “Seleven pensó que era tan especializado que no le interesaría al público que iba dirigido esa obra”. La autora piensa publicar estas páginas en la Facultad de Humanidades de la Universidad Central de Venezuela.

Mientras tanto, Arlette Machado tiene entre manos un nuevo proyecto: escribir un libro sobre la vida de su padre, Gustavo Machado. Cuenta con grabaciones que ella le hiciera antes de morir, y con los apuntes e investigaciones en los que trabajó Miguel Otero Silva durante años, cuando planeaba escribir una novela sobre el político comunista. Pero reconoce que nunca volverá a escribir un libro como el de Juan Liscano.

“Fue el producto de una gran amistad y al mismo tiempo de un enfrentamiento entre dos personas que creen en la polémica. En Venezuela no se la acepta, porque no hay tradición o porque le temen. En Francia, por ejemplo, se le rinde culto a la confrontación. Se trata de la incompreensión que tú sientes que padeció Rufino Blanco Fombona, quien en el fondo era un gran polemista. Esa misma incompreensión sufre hoy Juan Liscano, porque para su clase social es el ejemplo de lo que no se debe ser”. ☹

Arlette Machado, Sofía Ímber

El comentario que sigue, dedicado al libro de Arlette Machado, *Mil Sofía*, fue publicado en el *Papel Literario*, edición del 7 de abril de 2013

NELSON RIVERA

Lo que se levanta del intercambio entre estas dos mujeres es un recuento de civilidad. La conversación, que no elude las cuestiones personales, no se aleja nunca de los asuntos públicos. Arlette Machado y Sofía Ímber hablan

con el país en los ojos y en la voz, y es esa Venezuela amada, el sello oculto y manifiesto de las memorias que el libro recorre (*Mil Sofía*, que reúne estas conversaciones, fue publicado por la Editorial Libros Marcados, en Caracas, el pasado mes de noviembre).

Motor y combustible de sí misma: guiada por una potente intuición que la dotó siempre de una especial entereza para el trabajo y las iniciativas más arriesgadas; indeclinable en ese activismo del que tantos venezolanos hemos sido testigos; adherida a un sentido del deber que nunca se permitió alguna fisura, Sofía Ímber ha sido y es una marca venezolana, eje y referencia para varias generaciones: pieza central de una amplísima, diversa y tupida red, en todos los sentidos que sea posible listar.

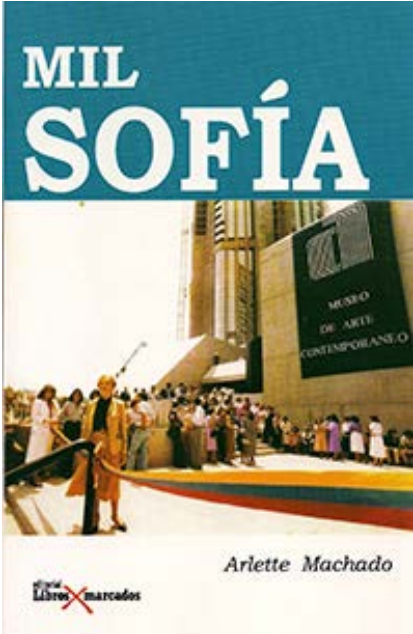
Del periodismo como expresión de agudeza y vocación venezolanista, de la gestión museística a la militancia

por la libertad, del gusto por la vida a la disciplina laboral: Sofía Ímber ha sido el personaje de las nítidas trayectorias, pero también la mujer de las complejidades que todas esas capas de experiencias acumularon en ella con el paso de los años. Quiero escribirlo aquí: la fuerza de sus deseos, la convicción que tenía en sus proyectos, el modo en que se plantó una y otra vez a lo largo de su vida, hicieron de ella una personalidad privilegiada: muy pocos lograron resistirla. Con sus capacidades persuasivas, abrió hasta las puertas mejor selladas. Mientras muchos se distraían, Sofía Ímber construía, trabajaba.

Estas páginas (que finalmente fueron publicadas por la persistencia de Arlette Machado, quien logró superar el rubor, el escrúpulo de Sofía Ímber a ser de parte de la vitrina pública) hablan de un país-en-estado-de-disposición. De personas –personalida-

des– que a pesar de las innumerables instituciones, se encontraban y debatían, se encontraban y acordaban, se encontraban y lograban convivir. No un país sin heridas y aflicciones, pero sí uno que, con no pocas vacilaciones, alcanzaba a materializar algunos sueños de largo eco, como el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.

En algún punto del libro, Arlette Machado reproduce el testimonio que Hans Neumann –otro venezolano que merece ser reconsiderado– con el que quiero cerrar estas líneas: “Me he preguntado siempre si son las instituciones en cualquier país las que funcionan o si son las personas, los fundamentales, los directivos, los colaboradores los que hacen que las organizaciones cumplan lo que se espera de ellas y que se conviertan en un ejemplo para los demás. Cada día estoy más convencido de que el ser humano es la clave del éxito de las



organizaciones, que él es quien hace que las cosas e instituciones marchen bien. Y son precisamente los líderes, los visionarios incansables, los que se realizan a través de las obras, los que hacen a un país, cualquier país, grande. Sofía es uno de ellos”. ☹

Texto personalísimo y revelador, el que sigue es el prefacio a *El judaísmo: una épica de antihéroes*, publicado por la Editorial Grijalbo en 1994

ARLETTE MACHADO

¿Por qué el camino emprendido? Cuando enciendo el televisor y veo a los palestinos tirando piedras contra esos soldados armados hasta los dientes, cuando leo un discurso de algún sionista recalcitrante impregnado de un espíritu fascista, no puedo sino inquietarme por ese sentimiento (a pesar de) que me lleva a tener una dimensión amorosa de la cuestión judía y una convicción del derecho que asiste a los israelitas a tener patria.

Si soy honesta, no esconderé que me he preguntado varias veces, ¿por qué yo, hija de comunista connotado, con una visión crítica del mundo socialista, pero no por ello ajena a la influencia ideológica que rodeó mi formación, me siento tan sensibilizada ante la problemática judía? ¿Por qué no puedo tomar partido en ese ser o no ser? y ¿por qué soy, no siendo?

Posiblemente la respuesta, como todas, esté en la vida. No es muy diferente la neurosis, y, por qué no, la patología del hijo del perseguido, sea este comunista o judío. Además, hay lazos que deben haberse sembrado desde la infancia, cuando estudiaba con hijos de judíos desadaptados, siendo yo, también, una hija de francesa desadaptada. El colegio francés de Bogotá era en esa época, con el norteamericano y el judío, el único donde se permitía seguir estudios, sin la obligatoriedad de cursar catecismo, apologética y teología, a quienes no profesaban la religión católica. Cursos que aprobé y que seguramente dejaron sembradas en mí unas cuantas interrogantes.

Ese sentimiento debe haberse exacerbado con la tristeza que percibí en mi madre al conocer la noticia de la muerte de uno de sus hermanos en un campo de concentración nazi, o con las reverencias de los judíos de la carrera Séptima bogotana, quienes nos detenían para expresarnos su agradecimiento reiterado por las gestiones que mi padre hiciera, por esos años, ante su amigo, el presidente de Colombia Eduardo Santos, a fin de permitir el ingreso de unos barcos de refugiados.

Seguramente subyace allí también, en ese inconsciente arcaico, la porción judía que existe en los descendientes españoles y portugueses y que al analizar mi genealogía podría provenir de mi abuela paterna cuyo apellido era Morales.

Asimismo tiene su parte el encantamiento mío por un tipo de escritura sin retórica, despojada y cosmopolita, centrada en el ser humano. Con seguridad, para aquellos que han tenido la diáspora como destino, el hombre con toda su complejidad psicológica y humana es más importante que la tesis o el registro costumbrista. Por eso hace algunos años me acerqué a Elisa Lerner, llevada por la fascinación que me produjo la lectura de sus crónicas y el montaje de la obra teatral *Vida con mamá*, se estableció una amistad que data de la época en que la madre de Elisa murió. Esta vez el despojo, el sentimiento de abandono experimentado por la amiga, el cajón pegado al suelo, el entierro judío y un mes más tarde, mi presencia en el *Shloshim* acrecentaron mis deseos de profundizar en el judaísmo.

Por esos días conocí a Ben Ami Fihman y a Alicia Freilich, personalidades de una misma herencia, antagónicos hasta cierto punto, pero con rasgos familiares. La “judeidad” comenzó a formar parte de mis obsesiones. Léi a Canetti y a Bashevis Singer y dediqué mi año sabático a grabar una larga entrevista con Elisa Lerner, la cual se concretó en un libro inédito titulado *Una aventurera de la palabra*.

No ignoro que para abordar este tema llevo varias cargas: no soy ju-

HOMENAJE >> ARLETTE MACHADO (1940-2025)

Prefacio a *El judaísmo: una épica de antihéroes*



ANITA GLASS OLAMY Y ARLETTE MACHADO (1990), ACTO HISTORIA DE LOS JUDÍOS DE CORO / ARCHIVO FAMILIAR



ARLETTE MACHADO CON SUS HIJOS Y SU MADRE, BOGOTÁ / ARCHIVO FAMILIAR

día y en materia religiosa podría definirme como agnóstica. La primera y, quizá la de mayor peso, supone una distancia y la carencia de haber vivido hasta el momento sin lecturas de profundidad inquisitiva. La segunda puede impedirme la aprehensión de esa esencia.

Pese a todo, ha prevalecido el impulso de adentrarme en ese mundo mágico, ahí están los recuerdos de mi niñez y de mi juventud para reforzarlo Margarita Zalzman, quien me encantaba con sus anécdotas de los pioneros de Israel, país del que yo nunca había oído hablar. Victoria Markovitch, de familia extremadamente pobre y religiosa, quien anatemizaba a sus correligionarias porque en los días de *Pesah* (pascuas judías), cambiaban sus *matzas* (pan ácimo) por nuestros sándwiches. En ello también se ve mezclado a la manera proustiana un sabor que degustaba con fruición, quizá porque provenía del lado desconocido. Está mi rabia contra esas compañeras que cuando llovía cantaban: “Lloviendo y haciendo sol son las gracias del Señor, lloviendo y haciendo frío son las gracias del judío”. Igualmente surge en la nebulosa, mi adolescencia: entonces compartía en casa de una judía solitaria y perdida, recién llegada, el rito de los viernes en la noche para encender las velas y oír unos rezos que me sobrecogían.

Se mezcla, no obstante, el miedo que me produjo Anita, una muchacha judía del último año de bachillerato, cuando me sacudió por un brazo y me miró con ojos acusadores mostrándome la revista *Life* que traía una foto de mi padre entre las de los jefes comunistas de Latinoamérica. Recuerdo que ella me preguntó: ¿Ese comunista sucio es tu padre? Todavía

me avergüenza cómo lo negué: “Ese es un tío que nosotros no tratamos”. Demás está decir que veníamos de sufrir la persecución y el destierro por el gobierno de Laureano Gómez. Pero hay más, lo menciono porque fue algo que me estremeció. Había leído con el ardor de la juventud, muchos relatos de los sobrevivientes del Holocausto. Viví intensamente la ejecución de los Rosenberg y participé, a mi modo, en la solidaridad desplegada por los comunistas en ese momento. Había llorado con la lectura de los diarios de Ana Frank, me encontraba en el paroxismo filosemita, cuando un día, al expresarle a una compañera de la universidad mi admiración por su pueblo, ella me espetó: “yo en cambio no quiero saber nada de ellos. Detesto su borreguismo. No puedo entender cómo tantos millones de seres se dejaron exterminar sin rebelarse. Odio mi origen”. Esto era demasiado para mí. Yo tenía claro el porqué de la persecución de mi padre; podía comprender la de mi madre; había racionalizado los traumas de la niñez por situaciones extremas, pero no lograba explicarme la de los judíos: no veía, ni en su comportamiento, ni en su discurso, elementos que pusieran en peligro el orden establecido. No solo el Holocausto me resultaba inadmisibles y aterrador (y vale la profusión de adjetivos), sino que se me hacían incomprensibles también las persecuciones de Roma, Polonia y Rusia, además del sentimiento antisemita que muchas veces había percibido en los comentarios cotidianos de mis otros compañeros.

Seguí mi pesquisa, pero ya con una pregunta que me separaba del sufrimiento ¿Por qué una persecución inmemorial? ¿Qué hacía que a ese pueblo lo hubiese elegido la persecución?

Otra limitación que debo señalar para mi abordaje tiene que ver con mi agnosticismo. A pesar de grandes rebeliones internas contra el racionalismo de mi madre, contra el marxismo que constituyó mi primera explicación del mundo, a pesar de toda una necesidad de creer, no pude jamás construir a Dios, cobijarme bajo el calor tutelar de una religión. ¿Y, qué es el judaísmo sino una religión? ¿Podía alguien como yo captar su esencia?

Sin embargo, tuve la necesidad de Dios. Y es pertinente seguirle el rastro. A los quince años quise ser católica, y fui a la iglesia y en el momento de la elevación pedí, tal y como me lo había sugerido el capellán del colegio, que me bajara la fe, que mi mundo se transformara a través de ese “cristal que cambia el color de las cosas”; quise también ser judía, un año antes, pero con mucho temor. Me asustaba el secreto. Me predisponía la oscuridad. Durante esas rebeliones de la adolescencia le exigí a mamá que me inscribiera en el colegio judío y allí fui a parar. Estuve un día, el día de mi vida en el que me he sentido más extranjera.

Han pasado los años y mi actitud de rebelde decidida se ha tornado en respeto amoroso. Sé que nunca llegaré a ser creyente, pero he podido incorporar a mi cosmovisión la posibilidad de existencia de otras proposiciones, así como la conciencia de la fragilidad de la mía.

Las razones extrapersonales que explican el porqué de esta pesquisa también deben ser expuestas: siempre tuve la certeza de que el particularísimo judío, si bien producía aversión en algunos, sembraba la curiosidad y cierta admiración, en otros. Además, yo intuía que ello les daba a los escritores judíos una mirada que los diferenciaba de los otros escritores. Pero, ¿podía ser esta una hipótesis válida para justificar mi trabajo?

Otra pregunta que me formulaba inmediatamente después, tenía que ver con la distancia que me ha señalado la vida en relación con este universo presentido: no soy judía, no puedo rezar esa oración agradeciéndole a Dios por no haberme hecho *goy*. ¿Podía, entonces, una persona como yo, captar la complejidad que se vislumbraba? El hecho de desconocer el judaísmo me obligaba además a cumplir un periplo que seguramente no tendría efectos palpables en la realización del trabajo y, que una vez cumplido, no me aseguraba el éxito.

El otro temor que se convirtió en un escollo insalvable, era mi desconocimiento del hebreo y del idish. Aunque dominé, como dice Manuel Caba-

llero, el idioma judío por excelencia: el español. Recuerdo que en los primeros meses de trabajo me “picó” una pregunta que me hizo Ben Ami Fihman, ese judío venezolano, especie de *enfant terrible* e intencionadamente antipático, al poner en duda el éxito de mi pretensión sin conocer el hebreo. Yo, indignada, me dije ¿Y lo conoce él? ¿Puede hablar en hebreo? ¿Acaso Isaac Chocrón, Elisa Lerner, Alicia Freilich o Marianne Kohn necesitaron del hebreo para escribir como judíos? Ahora, cinco años después, en el momento en que escribo esta introducción no estoy muy segura de que Ben Ami no tuviera la razón. El hebreo, el idish y el inglés son tres lenguas necesarias para abordar el judaísmo askenazi. Yo he tenido que hacer inusitados esfuerzos para leer alguna bibliografía en inglés, cuando las traducciones al español y al francés no pudieron conformar mis inquietudes y responder a algunas preguntas. He aprendido un extenso vocabulario hebreo e idish, como para darme cuenta de que el lenguaje forma parte de ese estar-en-el-mundo judío. Ellos se regodean en los significados de palabras intraducibles, ellos escriben libros en sus idiomas nativos, pero cuando se trata de esos elementos tras los cuales ando, se enorgullecen en plasmar los conceptos en el idioma original de su aprehensión primera.

La originalidad de mi propósito fue una de las mayores preocupaciones porque, como lo expresé, la judeidad como categoría tenía vida propia en muchos ensayistas y, además, porque todos los temas que habían surgido, a medida que avanzaba, estaban allí, tratados desde varios puntos de vista por los judíos y por algunos no judíos especialistas en tramos de la historia específica. No obstante, al terminar lo que yo consideré como la etapa instrumental, pensé que, si bien era difícil que hubiese algo nuevo por decir, el hilo conductor que me inspiraba no había sido seguido de acuerdo con el itinerario que yo me planteaba por lo que podía ser válido.

Mi recorrido me instaló primero en el conocimiento de la historia judía, para luego plantearme los puntos neurálgicos que pueden armar o constituir una manera de estar. Enseguida pude darme cuenta que el universo sefardí era muy diferente al askenazi y que los judíos, no sefardies, del África del Norte tenían también sus peculiaridades, por lo que hablar de “judeidad” como categoría no era muy preciso y que siempre habría cuestiones importantes dejadas a un lado en este intento conceptualizador. Pero, aun así, decidí persistir en mi intento.

He cumplido unos cinco años de trabajo y creo que en esta primera etapa he podido plasmar la judeidad, para proceder en una próxima etapa que se vislumbra más dificultosa y quizá más larga, la judeidad en intelectuales judíos latinoamericanos.

Presento, pues, esta indagación, con la esperanza de haber podido penetrar en algunas esencias neurálgicas, convencida de que nunca llegaré a la plenitud, pero que bien vale la pena un acercamiento por parte de una gentil que se siente cada vez más apasionada por ese fenómeno existencial, más que literario, como lo es lo que los judíos han denominado la “doble lealtad” y que a mí me parece un ejemplo de la fragmentación que no solo han tenido que vivir ellos, sino cualquiera que pretenda salirse de los moldes de un nacionalismo estrecho. Es apasionante, ver cómo esa “doble lealtad”, se refleja en una dimensión cosmopolita y en un amor al terruño que puede heredarse, como en el caso de los sefardíes, de generación en generación y seguir siendo nostalgia cinco siglos más tarde. ●

HOMENAJE >> ARLETTE MACHADO (1940-2025)

El judaísmo, una épica de antihéroes de Arlette Machado

El ensayo que sigue fue publicado en el diario *El Universal* en abril de 1995

MARIANNE KOHN BEKER

La escogencia de este título ya es una invitación a la disertación, cuando no a la polémica. De inmediato surge la pregunta: ¿a qué judaísmo se refiere? Porque pensar en “épica” cuando de judaísmo se trata no puede ser sino referido a dos únicos momentos de su historia, en los cuales cabría admitir, sin mayores celos, el concepto de “épica”, a saber: el tiempo contenido en los relatos bíblicos, o incluso, antes de él, en el seno de otros muchos y diversos pueblos, las situaciones que se sucedieron en esos lugares, por su condición minoritaria, y la tensión que se establece entre anfitriones y huéspedes que, por lo general, son bien recibidos a su llegada, pero *maltratados* cuando no dan señales de querer salir. Su intención es otorgar, precisamente, a ese largo y tumultuoso recorrido, a esas peripecias dramáticas el apelativo de “épico”, por el asombro que le produce la osadía judía de pretender sobrevivir contra viento y marea; y por las andanzas a las que tamaño atrevimiento les somete. Arlette Machado se exploya en ese transitar por las geografías que configuran la singularidad de su historia, y cuando se percata de las enormes diferencias que entre los mismos miembros de este pueblo se perfilan, según sean los lugares que recorren, vuelve su curiosidad hacia qué debe ser lo que –a pesar de todo– los une, los identifica y, a la vez, los separa de los que no son judíos.

Pero es obvio que a la autora le interesa mucho más el recorrido, no solo entre esos dos tiempos, sino y precisamente en otros y diversos espacios, en los que han vivido comunidades judías, a todo lo largo del calendario cristiano, e incluso, antes de él, en el seno de otros muchos y diversos pueblos, las situaciones que se sucedieron en esos lugares, por su condición minoritaria, y la tensión que se establece entre anfitriones y huéspedes que, por lo general, son bien recibidos a su llegada, pero *maltratados* cuando no dan señales de querer salir. Su intención es otorgar, precisamente, a ese largo y tumultuoso recorrido, a esas peripecias dramáticas el apelativo de “épico”, por el asombro que le produce la osadía judía de pretender sobrevivir contra viento y marea; y por las andanzas a las que tamaño atrevimiento les somete. Arlette Machado se exploya en ese transitar por las geografías que configuran la singularidad de su historia, y cuando se percata de las enormes diferencias que entre los mismos miembros de este pueblo se perfilan, según sean los lugares que recorren, vuelve su curiosidad hacia qué debe ser lo que –a pesar de todo– los une, los identifica y, a la vez, los separa de los que no son judíos.

A esa existencia escindida, marcada por la esquizofrenia, que se mueve, simultáneamente en dos o más planos de una misma realidad y que no descansa en su anhelo de lograr legitimarla, es a la que Arlette Machado confiere el papel de “antihéroe”, destinada a fracasar y comenzar de nuevo, una y otra vez, por su persistencia en aferrarse a una utopía según la cual, tarde o temprano, llegará el momento en que todos los pueblos habrán de convivir en armonía y ejercer su derecho de ser como han elegido ser, o como las circunstancias históricas y su legado cultural tradicional particulares han hecho que sean.

La idea de este libro se originó en Arlette Machado cuando creyó haber descubierto algo –más o menos vago y misterioso– que se respira en la lectura de escritores venezolanos judíos, y, luego descubrió que también, en la de autores judíos de otros países latinoamericanos. De lo que parece que dedujo que ellos podrían compartir una visión particular del mundo y de la vida que, aparte de los rasgos propios de las literaturas latinoamericanas a las que pertenecen, inyecta en su obra un ca-

rácter sui géneris.

Es cierto que lo que confiere originalidad a cualquier obra de arte, lo que contribuye a su exclusividad, está fuertemente determinado por la historia privada de cada artista; que hay una mirada de circunstancias importantes y fortuitas que no solo convierten a la obra de cada escritor en única, sino incluso también a cada una de sus creaciones, porque ellas son producto azaroso del momento mismo en el cual fueron concebidas. Pero la autora de *El judaísmo, una épica de antihéroes*, se propuso encontrar, más bien, las constantes padecidas o experimentadas en común por los escritores judíos latinoamericanos, que han debido favorecer en ellos un enfoque particular y sus preferencias temáticas. Atraída por el resultado híbrido de esta obra literaria y su innegable contribución al enriquecimiento de la tradición literaria de nuestros países, se empeñó en la búsqueda de algo así como características resistentes a los cambios, que persisten a pesar de la obvia aculturación de la mayoría de esos escritores, que conformaría lo que ella denomina “judeidad”, cuyo presunto contenido debería aflorar de la investigación que emprendió a continuación. El resultado es esta obra que acaba de publicar la Editorial Grijalbo, inspirada por aquel afán, que aún es promesa. Hoy tenemos ante nosotros la indagación meticulosa a que la condujo su búsqueda de la “judeidad”, que la transportó de un texto a otro, de un entrevistado a otro, sin dejarse vencer por las dificultades con las que tropezó, ni ahogarse en el copioso material escrito que consultó, siempre fiel y atenta a su objetivo, firme y dispuesta a encontrar un enfoque que permitiera poner al descubierto lo que hace del judaísmo contemporáneo una condición impresa con tinta indeleble.

En esta primera entrega, Arlette Machado utiliza dos caminos paralelos para abordar las dos fuentes principales que pueden haber nutrido esa, por así decirlo, idiosincrasia judía; una, la histórica; la otra, la doctrinaria; con el objeto de investigar en cada una, aquellos elementos que continúan arraigados, hasta el punto de no poder pasar desapercibidos y, que en consecuencia aflora también en el acto mismo de la creación artística y delatan la procedencia ancestral de cualquier escritor judío contemporáneo, independientemente de su ciudadanía.

Por el camino histórico se van a hacer patentes las diferencias, primero, entre askenazis y sefaradís y luego en el recuento de las innumerables historias separadas que tejieron las emigraciones a países de culturas tan disímiles dentro de la misma Europa, en Asia y África y finalmente América, donde dedica especialmente su atención a las dos comunidades más importantes por

su número y por sus logros; la norteamericana y la argentina.

Elías Canetti decía que lo que define al pueblo judío es su diversidad y, sin embargo, nadie duda de que los judíos pertenecen al mismo tronco, a pesar de que los separe el idioma; las costumbres alimenticias, las formas de vestir, las de manifestar sus sentimientos. Son un solo pueblo a pesar de haber asimilado costumbres y recibido influencias extrañas para unos y para otros en su larga convivencia con pueblos de culturas diferentes, Arlette Machado nos dirige inteligentemente a una muy importante entre las múltiples pistas que va a encontrar y analizar a través de los diferentes capítulos del libro. Se trata de las persecuciones a las que considera fundamentales para la comprensión del judío, no solo por su multiplicidad y brutal ensañamiento, sino por haberse convertido en el motivo central del judaísmo diaspórico, alrededor del cual se tejió gran parte de su particular modo de interpretar y transmitir sus experiencias, fantasías y temores, así como para diseñar sus previsiones.

Según la escritora, el mismo hecho de considerarse víctimas hace de los judíos presas más fáciles, cuando los políticos deciden utilizar mecanismos coercitivos y escogen la persecución para alcanzar los fines que se proponen. También las creencias judías de que ellas son el castigo divino por sus pecados, o de ser el camino necesario que conduce a la salvación o era mesiánica, influyen en la incapacidad o miopía política que caracteriza al judío como lo dijo en su momento Hannah Arendt; de quien Arlette Machado se hace eco, cuando no deja pasar por alto su condición social de parias y la relación económica como la única que propiciaron los cristianos, al punto que su seguridad siempre tuvo que ser comprada, porque no solo su libertad, ni siquiera su derecho a la vida estaban garantizados por la ley, sino que fue privilegio del mandatario de turno concederles o negarles derecho a transitar o radicarse en sus territorios, así como el de ejercer ciertas y determinadas ocupaciones.

El libro nos conduce de manera amena y sintética a disipar dudas, responde a preguntas que comúnmente se suelen tener con respecto a los judíos pero que permanecen inconfesables o no reciben atención, para enterarnos de las circunstancias que contribuyeron a que los judíos tiendan a mantenerse separados y ser endogámicos. Nos somete a una marcha al pasado con la intención de encontrar las causas de las peculiaridades del comportamiento judío. De esta manera desmitifica actitudes proclives a la desconfianza causadas por la ignorancia y la información distorsionadas que a menudo se recibe cuando se buscan respuestas



ARLETTE MACHADO (1955) / RAMIRO NAJUL

concernientes a los judíos. Nos plantea cómo la persecución condujo a la segregación, por lo que no pudieron participar en las agrupaciones o entidades gremiales, ni en las estructuras o clases sociales, lo que contribuyó a sentirlos más ajenos, y a hacerlos más visibles y más lábiles.

En el campo doctrinario dirige su atención a la mística, y llevada de la mano de Gershom Scholem, el más grande de sus analistas modernos. Machado se atreve a incursionar en una de las doctrinas más complejas y misteriosas del judaísmo: la cábala, a la que adjudica un papel revolucionario, la respuesta a los momentos más trágicos de la experiencia judía. Luego analiza el fenómeno de los seudome-sias y en especial el del sabatianismo, porque coincide con Hannah Arendt en que este fracaso político dejó a los judíos desarmados para enfrentar al peor de sus enemigos: el nazismo.

Así como no teme presentar argumentos que defienden a los judíos frente a la intolerancia que caracteriza a nuestra civilización, tampoco calla el sectarismo judío presente en los enfrentamientos ideológicos internos como en el caso de jasidismo. Nos dice textualmente: “El sectarismo, las persecuciones contra los judíos no pertenecen únicamente al expediente cristiano”.

El capítulo dedicado a lo sagrado es denso en relación con la utopía que define como la sacralización de lo profano. Más tarde, al abordar el marxismo y el sionismo, sostiene que el judío ha sido víctima por excelencia de sus propias ideologías universalistas. Al pretender “establecer un paraíso en la Tierra” los utopistas judíos fueron soñadores de sueños que se volvieron contra ellos. En el análisis de los mitos y los personajes arquetípicos encuentra, que en el caso del judaísmo, el mito del héroe no nos remite a un individuo sino al colectivo judío porque es el pueblo el elegido, el abandonado, el fortalecido, el rescatado. Pero es en la relación compleja entre el judío y lo sagrado donde no se conforma con

el simple enunciado del monoteísmo, sino que plantea como propios de este concepto, por una parte, la trascendencia e independencia de Dios y por la otra, el compromiso y el pacto. Aquí descubre el origen del concepto de libertad, tan entrañablemente unido a la conciencia judía. Y finalmente hace hincapié en la interrelación singular que plantea que no tan solo el hombre tiene necesidad de Dios, sino que Dios no se reconoce sino en el hombre. Esta conciencia reflexiva del judío lo condiciona al diálogo constante entre lo sagrado y lo profano.

A través del análisis de los personajes-símbolos bíblicos, Arlette Machado deshilvana los preceptos morales que orientan y dirigen los actos de ese pueblo, otorgándole su diferenciación y su identidad construida por esa amalgama de determinadas conductas morales y la experiencia histórica que los ha condicionado a considerar la solidaridad y la responsabilidad como las normas básicas de supervivencia individual y colectiva. No contenta con estos conceptos, agrega los de *teshuvá* o arrepentimiento, el de la disposición contra la idolatría, del valor de la vida, la meritocracia y la característica no menos importante, su vocación por la memoria histórica, para resaltar la medida en que todos ellos juntos han contribuido a conformar la especificidad judía.

En Job ve reflejado el devenir del pueblo judío, querido y abandonado por Dios, condenado a ser puesto a prueba una y otra vez, para hacer realidad el mito, y destaca que lo que interesa de él es la separación entre sufrimiento y culpa. A partir de entonces la gran diatriba entre el hombre y Dios será el porqué del sufrimiento injusto.

La segunda parte del libro se refiere a la investigación del pasado más próximo, para apuntar hacia los elementos que se convierten en factores fundamentales del estar en el mundo judío contemporáneo. Así explica en qué consistió la emancipación judía, de qué se emanciparon y a qué poderes se sometió el judío para que se le permitiera participar en empresa que les resultaba tan atractiva como la modernidad, y por la que cayeron pronto en el más fatídico suceso de nuestro tiempo: el exterminio de la judería europea a manos de aquellos en cuyo seno se forjó precisamente su emancipación, los alemanes. La modernidad solo les dio entrada en el mundo de la cultura, y aun así Hitler se empeñó en acabar con ellos, no fuera que su influencia diera al traste con sus ambiciones totalitarias. Estos terribles hechos contribuyeron al desarrollo del sionismo y los desafueros del comunismo dieron al traste con el socialismo judío moderno.

El libro *Judaísmo, una épica de antihéroes* no solo es lectura obligada para el gentil, sino para el judío de hoy cada vez más ignorante y alejado de sus orígenes, especialmente el venezolano, tan cómodamente instalado en esta tierra bendita y poco dada a la discriminación. ☛



ARLETTE MACHADO EN SU CASA / ARCHIVO FAMILIAR

HOMENAJE >> 95 AÑOS DEL NACIMIENTO DE VICENTE NEBRADA

Identidad y universalidad en la obra coreográfica de Vicente Nebrada

Con motivo de esta conmemoración, se aborda al esencial creador venezolano a través del acercamiento a su vasto repertorio, concebido fundamentalmente dentro de los postulados del ballet neoclásico universal. Se revisan sus obras, tanto de carácter abstracto como narrativo, sus versiones de grandes títulos del ballet académico del siglo XIX, así como los títulos que permiten establecer su sentido de identidad con Venezuela, Latinoamérica y el mundo

CARLOS PAOLILLO

La identidad del ballet en Latinoamérica vendrá con el reconocimiento universal de sus coreógrafos
Vicente Nebrada

Vicente Nebrada (Caracas, 1930-2002), el coreógrafo de mayor significación del ballet venezolano, se inserta con notable personalidad dentro de los postulados más resaltantes del estilo neoclásico de esta disciplina escénica, que tiene en la concepción abstracta del movimiento una de sus características esenciales, y se erige como una voz altamente representativa en el contexto nacional, latinoamericano y mundial. Su obra, ha sido caracterizada por la musicalidad, plasticidad y libertad con las que concibe el desplazamiento de los cuerpos en un tiempo y un espacio de representación. Se ha denominado musical a este tratamiento, al enfatizar en la relación movimiento-música, que no es de supremacía, complemento o dependencia, sino de compenetración plena y efectiva. También, plástico, en su aspecto formal, al recalcar en los matices y las texturas perceptibles de sus frases coreográficas, autónomas, aunque sutil y magistralmente ligadas en una suerte de trazos pictóricos dispuestos en un espacio casi ilimitado. Finalmente libre, por sus movimientos fluidos y desprejuiciados, en especial de torso, brazos y cabeza, ajenos al excesivo rigor y en busca de un sublimado lirismo en algunos casos o de una necesaria organicidad en otros. En cada obra de Nebrada se encuentra el baile en pareja como elemento determinante en la configuración de su lenguaje creativo. Sus duetos portadores de intensa comunión emocional, exaltación plástica y complejidad en su ejecución física e interpretativa, constituyen una especialidad reconocida internacionalmente, que le otorgó identidad propia y universalidad como autor.



VICENTE NEBRADA / ©LUIS SALMERÓN

La puesta en escena es otro elemento importante en la valoración de Nebrada como coreógrafo y director artístico. Su concepción de la danza como un espectáculo total, lo lleva a una consideración de la música y de los diseños de iluminación, escenografía y vestuario, no como elementos aislados e independientes, sino como una indivisible unidad que constituye la obra final. Las mencionadas características, presentes en toda su amplia producción coreográfica, se convierten en cualidades proyectadas y reconocibles a escala mundial que adquieren matices e intencionalidades específicas, de acuerdo con las orientaciones conceptuales y formales de los disímiles tipos de obras que creó. Juntas, conforman un conjunto de principios que pudieran llevar a considerar una escuela coreográfica venezolana de ballet, de factible desarrollo a partir de sus postulados.

Perfiles coreográficos

La noción de repertorio en las artes escénicas, y en concreto dentro de la danza, sugiere una obra producida con permanencia en el tiempo, visión de conjunto, línea de creación consolidada, así como coherencia en los procesos de resolución formal. También indica reconocimiento y proyección universal. Se trata de un concepto de frecuente aplicabilidad a las manifestaciones rigurosamente codificadas de la danza académica del siglo XIX, así como también a sus expresiones subsiguientes a partir del XX. En cuatro grupos pudiera dividirse el vasto repertorio coreográfico de Vicente Nebrada, a través del cual el creador reafirmó sus concepciones personales sobre el ballet neoclásico, al que dotó con singularidad de los rasgos ya descritos. Primeramente, sus obras originales creadas dentro de los conceptos de abstracción compartidos por la danza escénica contemporánea. Luego, sus relatos contentivos de dinámicas narraciones, inéditas o correspondientes a particulares tratamientos de reconocidos títulos de la centuria pasada. También, las versiones de los argumentos y la estética de las obras cumbres del ballet del siglo XIX, que Nebrada asumió con un compromiso ante las nuevas audiencias. Finalmente, las piezas vinculadas con las culturas venezolana y latinoamericana, concebidas a partir del llamado de sus arraigos y sus particularidades expresivas. Un conjunto de obras puede caracterizar la primera tendencia encontrada en Nebrada. Son todas creaciones de intrínseco sentido abstracto y elaborado tratamiento escénico: *Una celebración de Haendel* (1982, Frederick Haendel), la exaltación suprema del movimiento evidente en la disposición

dinámica y exhaustiva de los cuerpos en el espacio y el remarcado énfasis en la danza como hecho visual; *Pentimento* (1983, J. S. Bach), sorprendente fresco barroco de saturado cromatismo, que inicia limpio y desprovisto para culminar con un cuadro de abigarrado formalismo plástico; *Doble corchea* (1984, Benjamín Britten), amplio, luminoso y contrastante espacio blanco y negro donde disímiles acordes sinfónicos se convierten en breves y regocijantes alegorías; y *La mer* (1986, Claude Debussy), síntesis de los elementos espaciales, musicales y plásticos pertenecientes al universo coreográfico de su autor, que antepone el tratamiento fluido e incesante del movimiento ante cualquier base argumental. El Nebrada teatral también se manifiesta y da pie a un segundo grupo de piezas que lo lleva por caminos de recreada o inédita dramaturgia: *Pájaro de fuego* (1982, Igor Stravinsky), versión apegada tanto a la tradición literaria como a la vanguardia escénica contenida en la obra original que, no obstante, aporta una propuesta formalmente exuberante que aproxima a las latitudes tropicales; y *Romeo y Julieta* (1986 Serge Prokofiev), la más grande historia de amor escrita, caracterizada por el dinamismo en la narración, la utilización de un lenguaje no excesivamente codificado, por momentos desaprensivo y la interiorización profunda de las emociones, especialmente en los tres duetos centrales; así como *Georges Sand* (1988, Frederick Chopin - Franz Listz), concebida como una ambiciosa producción estructurada en tres actos sobre la dualidad en la vida de Aurora Dupin, la controversial escritora francesa del siglo XIX; y *La cenicienta* (1994, Serge Prokofiev), el cuento universal tratado dentro de los ideales esenciales del neoclasicismo seguidos por el coreógrafo y resuelto a través de una puesta en escena con notable utilización de elementos fantásticos. Junto a ellas, se encuentra el tratamiento experimental de las historias contenidas en *Bernarda* (1986, Daniel Doura), composición que apunta a lo esencial de la cima dramática lorquiana alrededor del autoritarismo, la represión y la libertad individual encontrada en *La casa de Bernarda Alba*; *Inés de Castro* (1988, Sergio Cervetti), recreativa del hecho histórico que envolvió a la noble española declarada reina de Portugal después de su asesinato, narrado en la obra literaria del barroco hispano *Reinar después de morir*, de Luis Vélez de Guevara; y *Van Gogh* (1990, Gustav Mahler), a partir de las vivencias extremas y la obra creativa del atormentado pintor de girasoles. El reencuentro con el repertorio académico, que supone un tercer tipo de

creaciones en Nebrada, se concreta a través de las producciones que toman como punto de partida los originales de *Coppelia* (Arthur St. León - Léo Delibes), *El lago de los cisnes* (Marius Petipa - Lev Ivanov - P. I. Tchaikovsky), *Don Quijote* (Marius Petipa - Ludwig Minkus) y *El cascanueces* (Ivanov - P. I. Tchaikovsky), realizadas entre 1987 y 1996, que representan el retorno del coreógrafo contemporáneo a las fuentes de la danza clásica dentro de su última etapa creativa. Ballet latinoamericano En Vicente Nebrada el ballet de América Latina tiene a un representante lúcido y revelador. De visión y sensibilidad universales, el coreógrafo no evadió, sin embargo, el controvertido tema de la identidad en el creador. Y, aunque firmó obras inscritas dentro de disímiles tendencias contemporáneas del ballet, algunas de ellas, que conforman un cuarto tipo de abordajes dentro de su repertorio, tratan directamente el tema de la pertenencia a un lugar y a una cultura, en su caso la venezolana y latinoamericana. La danza escénica de América Latina representa una experiencia rica en contenidos y expresiones formales. Mestiza como sus creadores, constituye una manifestación cultural heterogénea y compleja que proviene de raíces ancestrales y se nutre de vastas influencias. El resultado es un producto estético particular que insiste en moldear una identidad propia portadora, al mismo tiempo, de valores de trascendencia universal. Hablar de danza latinoamericana supone, en principio, que ella no constituye un todo cohesionado y aprehensible. Representa más bien una inquietante diversidad de indagaciones de mitos, creencias, arquetipos, realidades, costumbres y vivencias, cercanos a sus creadores y compartidos con otros. Es la suma de los resultados de estas experiencias lo que llega a constituirse en un todo, pero heterogéneo y complejo. Salvador Garmendia en su libro *La vida buena* (1994) incluyó una crónica sobre la película *Venezuela también canta*, estrenada a principios de los años cincuenta, que va más allá de la participación del para ese momento llamado Vicente Nebreda dentro de ella, a fin de mostrar a un país en una búsqueda afanosa, pero finalmente fallida, de su propia identidad: “*Venezuela también canta*, con una Mapy Cortés juvenil, picarona y rumbera, más saltarina que sensual, nos trajo el reflejo en blanco y negro de un país del que somos sobrevivientes sin saber muy bien cómo. Una Venezuela provinciana e ilusa que se quedó en proyecto. Vicente Nebreda escobillaba el joropo como un muchacho tí-

mido que acaban de traer del campo. Y el rudimentario sueño nacionalista parecía cumplirse, viendo bailar en puntas a ‘La perica’. Muchos creyeron en aquellos tiempos, juro que de buena fe, que bastaba con ornamentar nuestros antiguos bailecitos criollos con algunos oropeles sinfónicos, para que el milagro se produjera y ya pudiéramos presentarnos al mundo, triunfadores con la cabeza en alto. Verlo era conmovedor; pero también un acto fúnebre, porque a medida que avanzaba la película íbamos como leyendo una cronología terrible, donde solo faltábamos unos cuantos para que el silencio fuera total. Todos habían muerto. Era como si hubiera sucedido un cataclismo del que nos salvamos unos pocos. Pero fue un momento impagable poder ver y oír; como salida del diluvio, la sombra de una Venezuela buena y campechana que quería aprender a cantar, pero que sin duda no tenía buen oído” (1995, pp. 88-89). Dentro de la danza de Nebrada se encuentran miradas diferenciadas del mismo coreógrafo sobre el tratamiento del sentido del arraigo y la identidad. En todas se refleja al creador libertario y universal, también al intuitivo y apegado a su cultura: *PerCUSión para seis hombres* (1969, Lee Gurst), vibrante sexteto masculino que recrea con poderosa energía las sonoridades de la marimba, el bongó, la castañuela, el xilófono, la pandereta y el timbal; *Batucada fantástica* (1977, Luciano Perrone), a su vez, aproxima a la sensualidad y la orgánica cadencia corporal brasileña en sinergia con las posibilidades expresivas del jazz lírico; *Una danza para ti* (1980, Teresa Carreño y otros compositores), sobre la pauta musical de los valeses venezolanos, constituye una depurada composición creada desde un lenguaje abstracto de brillante reminiscencia académica; y *Terra incógnita* (1985, Alfredo Del Mónaco), presentada como una densa experimentación que remite a un colectivo originario de imbricado espíritu gregario. En algunos de los trabajos coreográficos de su última etapa creativa, Nebrada aborda elementos específicos de lo popular latinoamericano: *Fiebre* (1995, boleros), hecha de cadenciosas, pasionales y abigarradas danzas en pareja en medio de un ambiente de despecho caribeño. Por su parte, en *Romance* (1996, boleros), la identificación viene dada a través del género romántico como icono musical del colectivo regional, al que se opone el específico lenguaje y la concepción abstracta de movimiento reconocible en el creador. Igualmente, *El concierto* (1996, pop latinoamericano), constituye un vital e inédito experimento en el coreógrafo, donde las musicalidades pertenecientes al rock y las baladas continentales sirven de base para un planteamiento muy cercano a las características del musical como género escénico, pero con impulsos y gestualidades que remiten a América Latina. Dos obras de Nebrada resultan especialmente relevantes, tanto por sus valores conceptuales y estéticos, como por lo que representan como aporte en la configuración de la identidad del ballet venezolano: *Nuestros valeses*, sobre composiciones de Teresa Carreño, Ramón Delgado Palacios, además de otros músicos nacionales, estrenada el 21 de mayo 1976 en el Teatro Colón de Bogotá; y *La luna y los hijos que tenía*, con música original de Michael Kamen y tambores negros en vivo, primera representación el 4 de septiembre de 1975 en el Teatro Municipal de Caracas. En ambas creaciones, claramente diferenciadas entre sí, aunque unidas por el vínculo de la búsqueda de reconocimiento en una cultura, el creador indaga sobre lo que le es propio e inseparable y lo dota de veracidad y sentido estético universal.

(Continúa en la página 9)

Identidad y universalidad en la obra coreográfica de Vicente Nebrada

(Viene de la página 8)

Paso de vals

En *Nuestros vales*, tal vez la obra más representativa del ideal coreográfico en Nebrada, el rasgo de pertenencia en el autor viene dado por la utilización de los vales venezolanos para piano del siglo XIX, como base para lograr una abstracción dancística evocadora del baile de salón y del amor como sentimiento atemporal, a través de diferentes estadios, dentro de un marco social determinado. Sus vertiginosos desplazamientos, la ligazón permanente de sus pasos y sus frases, el baile en pareja llevado a extremos de compenetración emocional y complejidad física, evidente en movimientos encadenados y levantadas sorprendentes en su dificultad y énfasis esteticista, así como su exhaustivo diseño con multiplicidad de focos escénicos, la hacen una obra particular. De este modo sentía Nebrada su obra maestra: “Es el cuerpo en movimiento, la energía formando círculos. Una energía no lineal, sino circunferencial, no basada en una anécdota, sino en estados anímicos románticos y apasionados” (Citado por Paolillo, 2010, p. 79).

Nuestros vales contiene una exaltación vigorosa del sentimiento amoroso y de las distintas emociones que este puede provocar. Es una sobria recreación de las danzas sociales que reproduce en frases coreográfico-musicales y en trazos pictóricos, los diferentes matices de una relación sentimental. Identificación con un ideal de danza, pleno dominio y singularización en el modo de acercamiento a un estilo, además de personalidades escénicas sólidas y atractivas por parte de sus intérpretes, resultan esenciales en esta obra. Los acordes de los vales venezolanos orientan el deambular nostálgico y carente por completo de pasos codificados de diez bailarines. Progresivamente, los cuerpos solitarios adoptan formas sutiles y multicolores, convirtiéndose en parejas que danzan bajo la impronta del balanceo incesante en círculos, rondas y cadenas y se expresan a través de un vocabulario libre y espontáneo.

Los colores rojo, sepia, lila, rosa y naranja, permiten una primera valoración plástica de la obra, que se acrecienta en la medida que aflora el característico lenguaje de Nebrada orientado por la fluidez continua y la libertad irrefrenable de movimientos. Se evidencia así, en toda su plenitud, el estilo neoclásico desde su perspectiva autoral, hasta llegar a su propia apoteosis en los dúos de honda compenetración física y espiritual, compartida musicalidad, brillante lirismo, excitante virtuosismo y atrayente belleza formal. Cada pareja danza dentro del espíritu cromático que la identifica, siempre bajo el signo inalterable del sentimiento del amor y dentro de una sensible concepción romántica.

En *Nuestros vales* destacan los modos de relación de un conglomerado elitista. Sin embargo, sus características musicales afincadas en manifestaciones genuinas, así como la fuerza emotiva de sus impulsos corporales, derriban cualquier estanco y la hacen preponderantemente colectiva. El conjunto gratifica por su armonía y por la celebración compartida del movimiento. Logra la expresión cultural de una época abolida en el tiempo, hace referencia a una condición social altiva, llevada hasta un ámbito allanado y consensuado, y se convierte, a partir de una influencia musical foránea, en identificable manifestación autóctona.

El musicólogo José Antonio Calcaño indagó en los orígenes extranjeros del vals venezolano y sus específicas cualidades, que lo convirtieron en una expresión nacional:

“Podemos estar seguros de que fue en el tercer cuarto del siglo XIX cuando se impuso el vals entre nosotros. En Venezuela, como sucedió también en otros países latinoamericanos, el vals adquirió una riqueza rítmica desconocida en Europa. Fue, indudable-

mente, una labor anónima de nuestro pueblo la que dio este resultado. Los ejecutantes populares, al adoptar el vals, fueron incorporándole diseños rítmicos del joropo, elementos del seis por ocho de algunos bailes españoles o nativos, del tipo del zapateado, y, además, toda una serie de síncopas de origen tal vez africano, y no sabemos hasta qué punto de fuentes indígenas. Toda esa amalgama ha debido producirse al correr de los años entre la época de los Monagas y la de Guzmán Blanco, y así llegamos a tener en el vals criollo una superposición de diferentes ritmos y hasta de diferentes compases, que hacen en nuestro vals una especie de contrapunto de ritmos” (1980, p. 383).

Calcaño también se refiere a Teresa Carreño como la más grande de todas las pianistas, equiparándola con el selecto grupo masculino de célebres intérpretes del instrumento:

“Brahms dijo en cierta ocasión que ella no era una pianista sino un pianista. Todas las más grandes figuras del mundo musical que la oyeron y conocieron, estuvieron siempre de acuerdo en la grandeza de la caraqueña. Doce años tenía cuando Liszt la oyó en París, en el salón de Madame Erard, y en esa ocasión, colocando sus largas manos sobre la frente de la niña, dijo que Dios le había concedido su don más alto: el genio, y agregó que ‘llegará a ser uno de nosotros’ [...] Rossini, Grieg, MacDowell, Tchaikovsky, Rubinstein (Antón, el viejo), Saint-Saens, y muchas otras grandes figuras hicieron de Teresa los elogios más expresivos” (1980, p. 381).

Ramón Delgado Palacios es, siguiendo al musicólogo Calcaño, el mejor pianista venezolano después de Teresa Carreño. El especialista destacó los valores de sus vales para el instrumento que, afirmó, conforman una categoría aparte de los demás vales caraqueños:

“Los vales de Delgado Palacios son obras de concierto y de alta pianística. No se parecen a los que por entonces se llamaban vales brillantes [...]. Cada nota que escribía tenía su misión expresiva y nada sobra en sus composiciones [...]. A pesar de haber estudiado en Francia, su música tiene un carácter exclusivamente venezolano” (1980, p. 415).

El también musicólogo Juan Francisco Sans señala que el vals como expresión danzaria surgió a partir de las composiciones musicales preexistentes nombradas del mismo modo, a la usanza de otros bailes nobles de Europa de la misma época:

“*Walze* es el término alemán para mandril o calandria, un cilindro que gira sobre su propio eje. Este nombre es una metáfora evidente de coreografías de parejas enlazadas que comenzó a bailarse a finales del siglo XVIII en las cortes europeas, y que consistía precisamente en girar

sobre su propio eje al compás de la música del *ländler*. Fue tal la popularidad del nuevo género coreográfico, que los compositores comenzaron a sustituir a los *ländlers* originarios que les servían de base musical por obras especialmente escritas para la ocasión, llamándolas *walzer*, pasando de este modo el término a definir un género musical” (1999, p. 48).

Tanto los teóricos como la crítica nacional e internacional han sido casi unánimes en la exaltación de los valores de *Nuestros vales* como un título de sólido concepto y alta factura estética. Dentro del imaginario colectivo venezolano permanece como referencia elevada y llana a la vez, de lo auténtico y lo intrínseco del modo de sentir de Nebrada. Se trata del código corporal sofisticado convertido en vocero de lo esencialmente popular.

Eliás Pérez Borjas, en su valoración de la obra, reafirma que el coreógrafo se sirve fundamentalmente de la música y a través de ella hilvana hábilmente sus pasos y combinaciones que en ningún momento reflejan o insinúan los gestos corporales originales que los inspiraron. Enfatiza en la destreza de Nebrada como coreógrafo y destaca su trabajo grupal como inteligente, creativo y sugerente:

“En la misma forma que los reúne, separa y entrelaza a los bailarines creando una imagen de continuidad y fluidez en los diseños y en los pasos. Construye así grupos, solos, dúos, tríos, que no tienen una sucesión estática, sino que nacen casi espontáneamente de la música y las situaciones que van generando. Es como si música y coreografía fueran surgiendo la una de la otra guiadas por los bailarines. *Nuestros vales* representa una nueva forma en la coreografía contemporánea que se nutre de elementos cotidianos para reflejar al hombre de hoy. Un camino nuevo en el quehacer de la danza venezolana que pretende generar lo que se denomina un movimiento nacional. Sobre la música seleccionada por el coreógrafo se construyen una serie de secuencias logrando momentos de gran belleza y extraordinario estilo, que reflejan lo que entendemos por venezolano” (1977, *El Nacional*, 14 de septiembre, Cuerpo C, p. 10).

De acuerdo con la mirada de Thamar Hannot, *Nuestros vales* refleja una cultura expresada a través de secuencias danzadas que reproducen formas de ser que evidencian una idiosincrasia y un sentido de identidad:

“Son levantiscos, altaneros, liberales y espontáneos en el trato individual, otras veces contenidos, hasta reprimidos en ciertas áreas de sus expresiones sociales, pero siempre generosos y auténticos. Los venezolanos se expresan en los vales de Nebrada. Arrebatado acento que marca las entregas de los bailarines a la música con la misma intensidad que



NUESTROS VALSES ZHANDRA RODRÍGUEZ Y ZANE WILSON (1977) – BALLET INTERNACIONAL DE CARACAS / ©RICARDO ARMAS

los amantes a sus afectos, cada movimiento es una forma cargada de significado cultural, en la misma medida que de sentido musical y, por ello, dancístico” (1991, p. 25).

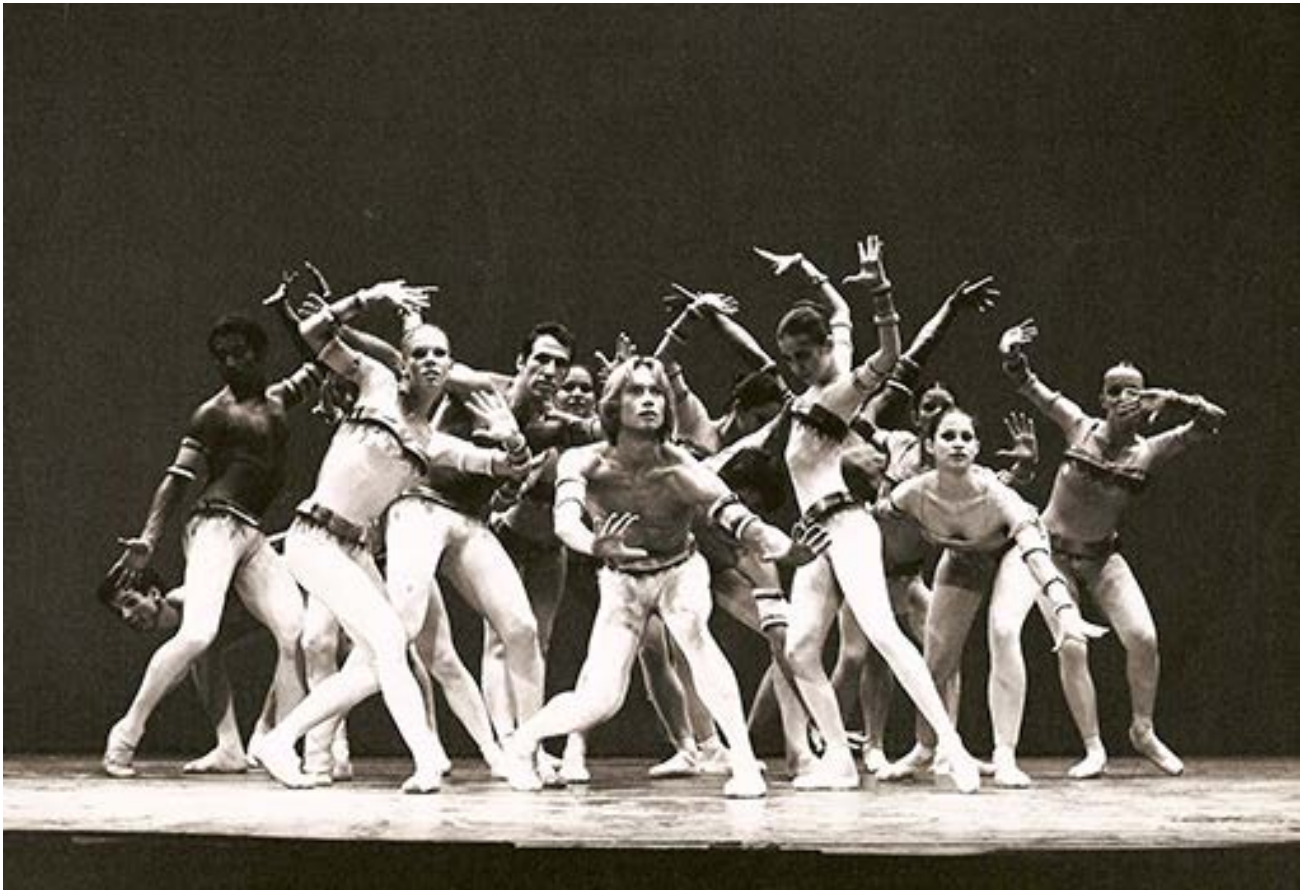
Esta visión de la venezolanidad, encontrada en *Nuestros vales* y resaltada por Pérez Borjas y Hannot, adquirió una extendida dimensión latinoamericana al momento de ser interpretada por bailarines del Ballet Nacional de Cuba, del Teatro Colón de Buenos Aires, del Ballet de Santiago de Chile, del Teatro Municipal del Río de Janeiro, del Ballet Nacional Sodre de Montevideo, del Ballet de Monterrey de México o de la Compañía Colombiana de Ballet, quienes se reconocieron culturalmente en ella. Pero también alcanzó clara validez universal, al ser asumida por intérpretes pertenecientes a los elencos multiculturales del English National Ballet de Londres, el Ballet de Australia o el Royal Winnipeg Ballet de Canadá. De este modo, la gestualidad romántica, lírica y pasional, expresada de manera plástica y musical, contenida en esta obra, se convirtió en un sentimiento compartido de notable amplitud y alcance.

Reseñó el *New York Daily News*:

“¡Pero qué ballet pianístico! Nebrada convierte estas miniaturas casi vienesas en una serie de encuentros frenéticos de parejas que se dejan llevar por la proximidad amorosa en la danza y que, en un vals espectacular, se lanzan unos hacia otros para girar juntos al piso sofocados por una gran pasión. El público enloqueció”.

A su vez, *Ya* de Madrid, destacó:

“Una de las grandes cartas de triunfo de Nebrada, *Nuestros vales*, es de esos trabajos que prestigian y sellan el talento de un autor. Con exacta conciencia, Nebrada plasma el clima divinamente revolucionario que supusieron los vales, con sus múltiples rupturas: libertad expresiva, movimiento desaristocratizado, aire informal y descuidado, democratización de las maneras emocionales”.



LA LUNA Y LOS HIJOS QUE TENÍA (1976) – BALLET INTERNACIONAL DE CARACAS / ©RICARDO ARMAS

Hijos de la luna

La luna y los hijos que tenía asume como obra la noción de pertenencia a un ámbito concreto desde una dimensión compleja: el mestizaje venezolano como hecho sociocultural. El contraste entre las expresiones corporales y sus diferentes calidades, desde las más orgánicas y telúricas, hasta las más académicas y esteticistas, y entre los ritmos musicales que le sirven de base, los tambores negros y el joropo incorporados a la música contemporánea del estadounidense Michael Kamen, que buscan una recreación de los sonidos de Venezuela, caracterizan este planteamiento escénico de comprometido concepto, confrontador lenguaje y abigarrada forma.

Las ideas planteadas por la investigadora de las culturas populares Casimira Monasterios en relación con los rasgos más caracterizadores de la música y la danza de origen africano, pueden ser orientadoras en la aproximación a esta obra de Nebrada:

“Bailar en África, y por extensión en Afro-América, significa esencialmente establecer un diálogo entre el (los) bailador(es)-músico(s), donde el tambor y el cuerpo son los medios de comunicación. El ritmo constituye la más grande diferencia entre la música europea y la música africana. En el caso de la música africana, cada instrumento que conforma una batería determinada lleva un ritmo, formando lo que se denomina polirritmia, la misma se expresa en la danza a través de la independencia de músculos que permite al bailarín llevar varios ritmos en su cuerpo de forma coordinada [...]. Las danzas de origen africano se ejecutan en permanente contacto con la tierra, en cada batería hay un tambor que obliga al danzante a mantener ese contacto, que a su vez le permite conservar su centro como bailarín. La improvisación es parte esencial de la música y la danza afro. Sobre una base o esquema se realizan los floreos y variaciones de los distintos instrumentos y el bailarín debe reproducirlo con su cuerpo” (1996, p. 120).

A su vez, la bailarina y antropóloga Gladys Alemán abordó el joropo llevado a la danza teatral, indagación pertinente al momento de acercarse a esta creación de Nebrada de valoraciones esencialmente escénicas:

“El joropo de escenario o cualquier otro baile *folk* adaptado a un espacio limitado, es un ejemplo característico de cómo cambian de función los patrones sociales, culturales y estéticos, que pasan directamente del patrimonio folklórico a las artes escénicas. El movimiento utilitario, como vehículo de comunicación entre el acto de fe de una población cualquiera y su representación sociocultural, forma parte de una estructura, del andamiaje pleotórico de signos y símbolos, los cuales se repiten cada vez año tras año en las celebraciones de la tradición. Estos mismos bailes, al ser despojados de su función principal, y adaptados con recursos teatrales al espacio escénico, se transforman en un recuerdo y nada más, de un determinado comportamiento colectivo. Este proceso convierte automáticamente el movimiento utilitario en un movimiento de segundo orden o suplementario (1996, p. 51).

(Continúa en la página 10)

Identidad y universalidad en la obra coreográfica de Vicente Nebrada

(Viene de la página 9

En *La luna y los hijos que tenía*, Nebrada utiliza las referencias más compartidas sobre los bailes de tambor y el joropo venezolanos y las fusiona con su particular vocabulario de coreógrafo desarrollado dentro de las tendencias del ballet del siglo XX, con el propósito de elaborar una propuesta escénica de búsqueda esteticista más que de investigación antropológica. La pieza está estructurada en seis escenas: “Introito”: rito de tura, ancestral ceremonial de iniciación de una nueva civilización; “Dúo”: bella ilusión, encuentro sublimado entre culturas; “Quinteto”: yopo, frenética acción colectiva expresiva de la integración de volcánicas corporalidades; “Solo”: flauta de caña, acto escénico que equipara el movimiento de una mujer al de una exuberante ave tropical; “Cuarteto”: joropo seis pareao, visión grácil y desaprensiva de la feminidad que une visiones de la danza tradicional teatral con las del ballet académico; y “Final”: rajuñao, coda afirmativa y síntesis total del pensamiento integrador de la obra.

La luna y los hijos que tenía, constituye un ejercicio creativo de concertación de disímiles y contrarios, de acercamiento entre conceptos y estéticas. El mestizaje como suceso histórico y como acontecimiento social y cultural, representa el sustrato ideológico de la pieza, su punto inicial y su hilo conductor que bien puede llevar hasta la polémica, muy especialmente entre los estudiosos de las ciencias sociales.

Nebrada concibe un fresco escénico a través del cual recrea un tiempo ancestral, el del nacimiento de una nueva comunidad resultado del encuentro y la confrontación de culturas. El espíritu ritual, con el que inicia la pieza, se mantiene a lo largo de todo su desarrollo. La luna llena representa una imagen simbólica bajo la cual se confunden lo cultural aborígen, español y africano, todo dentro de una concepción que fusiona formalismo académico y sátira como recurso de distanciamiento escénico.

Curt Sachs, en su icónico tratado *Historia universal de la danza* (1943) refiere que el culto lunar es multiforme:

“Se mueve en sentido de las agujas del reloj pero día a día el punto donde aparece se halla un tanto más apartado del anterior, en sentido contrario al de las agujas del reloj. Además del curso interesa la forma de la luna que crece hasta constituir el círculo y luego disminuye hasta desaparecer. Al mismo tiempo, atrae la atención el sector penumbroso que la complementa en cualquiera de sus fases hasta el plenilunio y el juego de recíproca compensación de ambas partes a lo largo del proceso lunar. ¡Qué mundo de ideas! ¡Qué riqueza de motivos! ¡Cuántas fuerzas nuevas para la danza!” (1944, pp. 137-138).

Ramiro Guerra en *Calibán danzante* subraya la importancia del culto a los astros y las acciones ejercidas por ellos sobre la vida en las comunidades originarias:

“La ideación panteísta del mundo en las culturas primitivas y arcaicas le otorgan un valor sobrenatural a todos los elementos de la naturaleza que conviven con el hombre: la tierra, el cielo, los astros –especialmente el sol y la luna– los ríos, los árboles, el mar, el fuego, el viento y los animales. Todos poseen una fuerza energética que hace unidad con los poderes divinos. Frecuentemente los dioses son esos mismos elementos con el que el hombre convive” (1993, p. 149).

El universo construido por Nebrada, lleno de búsqueda de exotismo, es esencialmente formal. No hay interés en el autor en formular tesis alguna sobre la configuración violenta de nuevas sociedades partiendo de la desaparición de otras, a través de procesos de conquista y colonización. En ese sentido, refiere a lo establecido por una interpretación de la historia sobre un hecho de consecuen-

cias irreversibles, para proponer su visión de creador; necesariamente reduccionista de los acontecimientos, a través de la superposición de códigos corporales que aluden al ritual, sobre otros pertenecientes tanto a la tradición como a la vanguardia del ballet universal.

Victor Fuenmayor caracteriza el tratamiento del cuerpo de acuerdo con las visiones de la danza existentes en las distintas culturas, que bien pudiera encontrar aplicabilidad en esta obra de Nebrada:

“La colocación en puntas, la verticalidad y el desarrollo de los miembros inferiores en el ballet clásico con posiciones *en dehors*; el nivel bajo, con pies paralelos y el desarrollo de movimientos rítmicos en el tronco de la danza africana; el nivel medio, con posiciones de pies en ángulo recto, los desplazamientos laterales de cabeza y los múltiples movimientos de manos y dedos, pueden dar una idea de las diferentes culturas y el uso de su cuerpo en la danza” (2000, p. 14).

La luna y los hijos que tenía, obra en más de un aspecto cuestionada en el momento de su estreno en 1975, adquirió el rango de emblema quince años después, cuando fue repuesta especialmente para ser representada el 14 de septiembre de 2000 en la Sala Ríos Reyna del Teatro Teresa Carreño, con motivo de la realización en Caracas de la Cumbre de la Organización de Países Exportadores de Petróleo. Una nueva valoración logró a partir de ese momento como título revelador de lo cultural venezolano en la danza teatralizada. El pasado mes de abril, retornó a ese mismo escenario en la conmemoración de los cincuenta años de su estreno.

Rubén Monasterios, en tanto que crítico de artes escénicas y psicólogo social, señala que *La luna y los hijos que tenía* es un intento de síntesis y de reformulación, en términos de ballet, de algunos elementos de la cultura autóctona nacional:

“Implica el propósito de darle carácter trascendental a una formulación a partir de formas artísticas espontáneas como la danza ritual de raigambre indígena, al joropo, baile de los llanos venezolanos y a los tambores negros de barlovento, de origen africano. Aunque esta obra no me emociona, es imposible no reconocer su importancia, principalmente por su carácter de respuesta a uno de los problemas que confronta todo creador en contextos culturales como el nuestro, sin tradición coreográfica definida y en transición entre el mi-

crouniverso parroquial y el macrouniverso cosmopolita” (1981, p 26).

Quizás en este planteamiento de Monasterios se encuentra la clave para la justa valoración de la obra. Se trata de la respuesta de un creador, la de Nebrada, a la necesidad y responsabilidad de indagar sus propios orígenes, así como de caracterizar culturalmente su propuesta, inscrita dentro del arte del ballet. Está conformada por un lenguaje estético que prevalece sobre su concepto, inspirado en mitos y ritos ancestrales abordados desde una perspectiva de formalismo escénico.

Otro punto de vista complementario aportado por Gladys Alemán equilibra las posturas alrededor de este tema. Como investigadora ubica y, al hacerlo, cualifica las manifestaciones tradicionales dentro de un ámbito teatral:

“Al estimar el movimiento como parte de un lenguaje no verbal, interpretamos su significante en tanto utilizado en un espacio y un tiempo normado culturalmente. Esto nos permite profundizar en un código que refleja las diferencias entre el movimiento que se da en el espacio tradicional y el movimiento creado especialmente para ser leído en un espacio artificial o teatral [...]. Para el discurso teatral es necesario buscar en el pasado aquellos signos o símbolos más representativos que pueden ser mostrados en el presente con un vocabulario asequible, producto de un experimento previo que pueda expresar la tradición de forma racional y estética” (1996, pp. 54-55).

Conclusivamente, en *La Luna y los hijos que tenía* no se encuentra una teatralización de las manifestaciones tradicionales populares –a la que también se refiere Alemán estableciendo distintos grados– ni tampoco un trabajo de proyección escénica, sino esencialmente un acto de creación surgido de las visiones individuales y colectivas pertenecientes a su autor, resuelto formalmente a través de un lenguaje estético que fusiona al ballet de vanguardia con reminiscencias académicas, junto a elementos tradicionales venezolanos de valor teatral.

Le Fígaro de París, con motivo de la presentación de la obra en el Théâtre des Champs-Élysées, realizada del 6 al 17 julio de 1976, reseñó con una visión si se quiere culturalmente distanciada:

“Es una especie de fresco de inspiración suramericana, vivo, lleno de humor, sin pretensiones y pautado como un mecanismo de relojería” (citado por Paolillo, 2010, p. 83).

Artífice del pas de deux

Un dueto en danza representa mucho más que la unión eventual de dos intérpretes a partir de una idea, una temática, una música o una atmósfera determinada. De allí que danzar en pareja con grandeza constituya un estadio solo reservado a bailarines de excepción, capaces de fusionar en un solo gesto dos seres y sentimientos, incluso antagónicos.

El dúo clásico no ofrece sorpresas. Su académica y rígida estructura da cabida al virtuosismo en la ejecución y a la proyección de alguna personalidad carismática. Bailar en pareja desde una concepción contemporánea lleva consigo una exigencia distinta, aunque igualmente compleja de superar. El impulso amoroso continúa siendo un motivo eterno para la danza entre dos. Emociones y estados de ánimo consecuencia de relaciones sentimentales armónicas o traumáticas, lícitas o no, suelen ser un gran sustento para la expresión en este arte dual.

De amor son también los duetos de Vicente Nebrada, famosos mundialmente por las exigencias interpretativas que llevan consigo, que en buena medida determinaron su particular perfil coreográfico. El Ballet Harkness resultó fundamental en la configuración de sus *pas de deux*. En el seno de esta compañía, logró conformar progresivamente un equipo de acompañantes masculinos que sorprendió en la época del Ballet Internacional de Caracas y luego en el Ballet del Teresa Carreño.

Rey del *pas de deux*, así lo definió de forma entusiasta la crítica francesa Jacqueline Cartier a mediados de los años setenta. No fue exagerada su apreciación. Nebrada cultivó de una manera personal el arte del dueto, hasta convertirlo en su impronta creativa. Se reconoce en él a un artífice de este desempeño, desarrollado en su caso desde una ilimitada libertad y plasticidad corporal, buscando una ruptura con los proverbialmente rígidos códigos provenientes de la academia.

Lento, a tempo e appassionato (1978,

“El impulso amoroso continúa siendo un motivo eterno”

Alexander Scriabin), puede considerarse quizás la cima más alta de Nebrada dentro de sus duetos contemporáneos, extremo de intensidad emocional, goce artístico y complejidad física. Sus tres movimientos representan momentos progresivos de exaltación sentimental: la fusión íntima y plena de dos cuerpos, su separación y entrega a un movimiento sublime, y la apoteosis y el arrebató final.

A esta obra se une *Géminis* (1970, Gustav Mahler), potenciación máxima de las relaciones duales sentimentales, existenciales o meramente abstractas. Un dueto pensado para dos temperamentos y corporalidades masculinas en profunda atracción, en el que no llega a percibirse alguna connotación erótica explícita. Se trata más bien de sutiles exploraciones dentro de una sensualidad al límite.

Son igualmente notables los dúos del balcón del primer acto, de la alcaoba en el segundo, y de la muerte del tercero, de *Romeo y Julieta* (1986, Serge Prokofiev), plenos de entrega espiritual, intenso dramatismo, belleza plástica y extrema complejidad en su ejecución; así como *Elle et lui*, dúo extractado del segundo acto de *Georges Sand* (1988, Frederick Chopin y Franz Liszt), que, fuera de su contexto original, constituye una abstracción sobre la violencia del amor y el desamor en la relaciones humanas.

Por siempre eternamente (1980, Richard Wagner), apunta a un ámbito grandilocuente en una comunión profunda. Las inmensas alas cromáticas que envuelven los cuerpos unidos parecen rendir fastuoso tributo al adelantado formalismo escénico de Loïe Fuller, la visionaria bailarina estadounidense de la danza libre.

Son todos duetos descritos por su mismo autor a partir del abandono total de la mujer y una efectiva presencia del hombre. Obras que dan cuenta de la fusión plena, hondura expresiva, meticulosa investigación de movimientos y perfección formal, encontradas en sus singulares y mundialmente celebrados *pas de deux*.

Al final

El amplio repertorio de Vicente Nebrada lo presenta como un creador de intereses múltiples y visiones diversificadas de la danza como hecho creativo. Sus obras poseen una característica compartida: su inserción dentro de los postulados desarrollados por el ballet a lo largo del siglo XX, a los que otorgó un particular sentido de identidad, al tiempo que una clara validez universal. ☛

Referencias

- Alemán, G. (1996). "La proyección folklórica y popular". *Jornadas de reflexión sobre la danza tradicional popular. Su investigación y proyección*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.
- Calcaño, J. A. (1980). *La ciudad y su música*. Caracas: Fundarte.
- Fuenmayor, V. (2000). "Técnicas del cuerpo e identidad". *Seminario Internacional de Teoría de la Danza*. Caracas: Instituto Universitario de Danza.
- Garmendia, S. (1995). *La vida buena*. Mérida: Universidad de Los Andes.
- Guerra, R. (1993). *Calibán danzante*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Hannot, T. (1991). "En busca de la identidad no establecida. De Vicente Nebreda a los jóvenes coreógrafos". *Imagen*, número extraordinario. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.
- Monasterios, C. (1996). "La importancia del tambor en la enseñanza de las danzas afrovenezolanas". *Jornadas de reflexión sobre la danza tradicional popular. Su investigación y proyección*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.
- Monasterios, R. (1981). *El BIC, Imagen de un ballet perdido*. Caracas: Fundación Pro-Artes Coreográficas.
- Paolillo, C. (2010). *Vicente Nebrada*. Caracas: Biblioteca Biográfica Venezolana **El Nacional**.
- Pérez Borjas, E. (1977). "Nuestros valsés". **El Nacional**, 14 de septiembre, cuerpo C, p. 10. Caracas.
- Sachs, C. (1944). *Historia Universal de la danza*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.
- Sans, J. F. (1999). "El son claudicante de la danza". *Bigott* (61), 44-55. Caracas: Fundación Bigott.



VICENTE NEBRADA / ©MIGUEL GRACIA

ENSAYO >> A PROPÓSITO DE *EL VUELO* (2012 Y 2025)

Julie Barsnley y sus deseos de vuelo

“13 años después, en 2025, Julie presenta una segunda versión de la obra desde una atmósfera distinta con otro escenario y otro contexto y, especialmente, con una nueva generación de bailarines jóvenes y apasionados, entregados a la propuesta de Julie, su maestra de danza. Ellos disfrutan ese lenguaje denso y opresor de la obra a través de la entrega de sus cuerpos llenos de vitalidad y desde el empeño de cumplir con el reto de encontrarse consigo mismos a partir del arduo trabajo físico que la obra demanda”

HERCILIA LÓPEZ

La inglesa en el Caribe

Los viajes que se hacen cuando se es joven, muy joven, son excepcionales. Se entra con ellos a terrenos desconocidos y nos queda para siempre una información completa, determinante y vívida de todo ese mundo que se nos presenta por primera vez. Son imágenes que no se olvidan jamás y que nos quedan con toda su autenticidad y verdad. En 1980, Julie Barnsley, de Inglaterra, decide venirse a Venezuela para trabajar como bailarina y maestra de danza contemporánea. Esa bailarina inglesa, tan inglesa, se me pareció a la Inglaterra de mis 19 años. Todo en ella me era conocido. Cuando la veía se me aparecían las mujeres londinenses, las ropas, los colores, las voces, los tonos y acentos de esa cultura tan opuesta a la nuestra, salvo en su pasión –oculta o desbordada. Con esta chica inglesa he desarrollado una complicidad de decires y haceres que se ha mantenido en el tiempo y en nuestras diferencias. Apasionadas las dos, nuestros encuentros siempre han sido tan intensos como reflexivos.

Venezuela fue para Julie su catarsis, el vuelo que la colocó en el trópico y el mar Caribe. Una jugada del destino hizo que dos bailarinas contemporáneas Adriana y Luz Urdaneta, compañeras de danza en Londres, se la trajeran. Nuestro país de entonces la recibió con afecto, le ofreció una cultura abierta y alegre: el eros guiaba las relaciones, los sentidos vivían abiertos, la espontaneidad se movía libremente y la naturaleza vívida en colores, formas y sabores, resplandeciente, enamoraba y seducía. Hasta el amor y el apoyo afectivo y moral lo consiguió Julie desde 1985 en su relación con el artista plástico Alirio Palacios. Todo ese contexto natural, cultural y personal le dio a ella un piso y una atmósfera para darse el permiso de ser ella misma, de mostrarse y expresarse artísticamente frente a nosotros con sus tormentos, sus quejas y sus faltas, con sus imágenes más profundas, sus dolores y sus miedos más complejos. Realidad que le permitía seguir siendo una *english girl* en el caribe venezolano. Y así inventó Acción Colectiva y así desarrolló su trabajo de creación, tan extenso como denso, ofreciendo al país un nuevo contexto artístico para la danza venezolana y su público, y para los bailarines, quienes descubrieron en sus cuerpos una técnica física distinta y aprendieron un nuevo lenguaje expresivo, con una inusitada y desconocida propuesta corporal. Siempre la inglesa allí, sin dejar de serlo nunca, siempre también la necesidad persistente de mostrar su descontento con el mundo social y el efecto que una cultura represiva produce en las relaciones humanas. Siempre la inglesa y su deseo de encontrar lo opuesto, la ligereza, la belleza de la naturaleza, de buscar el vuelo de los cuerpos para sentirse libre en su conciencia.

Desde sus primeros trabajos de creación entre nosotros Julie ha sido persistente en sus temáticas violentas, opresivas, caóticas, donde el drama, el sufrimiento, la fragmentación humana, la incertidumbre, el aislamiento

y la confusión siempre están allí presentes y persistentes. Son temas que ha elaborado a lo largo de su oficio, dentro de un lenguaje contundente en su fisicalidad, trabajado en detalles y a profundidad para lograr la catarsis que, según Julie, despierta al ser de su inercia y del estado anestésico derivado de un exceso de raciocinio y de falta de conciencia. El proceso catártico lo ha llevado a la escena con persistencia y lo muestra con la deliberada crudeza para provocar una inevitable reacción emocional, moral y crítica en los espectadores. La fuente de tal insistencia puede encontrarse en las minas de Yorkshire, lugar de su infancia y adolescencia que tuvo una contundente presencia en su vida y su obra:

“Nací el 12 de agosto de 1956, en Nostell, un pequeño pueblo minero cerca de Wakefield, en West Yorkshire. Era una zona de comunidades mineras de carbón donde los mineros eran todos de clase trabajadora muy ruda. Mi padre fue capitán de mina en la zona minera de Nostell, donde vivíamos con él mi madre, mi hermano y yo. Los sonidos y las visiones de las enormes máquinas mineras eran constantes; también ineludibles, como el lodo y el fango de las reservas de carbón. Yo me sentía como una especie de mascota para los musculosos mineros –todos negros por el carbón– que subían y bajaban de las profundidades de las minas. Lo mejor de todo era un misterioso bosque y un lago justo detrás de la zona minera. Mi lugar de juego: la zona minera, el oscuro bosque y el lago”.

Para desarrollar y mostrar su propuesta Julie supo hacer alianzas de producción y de creación con variados artistas de nuestro medio, intercambiando con ellos experiencias escénicas y audiovisuales. En cada una de sus etapas un buen y selecto equipo de trabajo compartió con ella la tarea de producir y presentar sus propuestas. De entre ellos, está su larga trayectoria junto al músico Miguel Noya, cómplice musical en la producción de muchas de sus obras desde 1988. También, desde 1997 y hasta hoy el fotógrafo y video artista Goar Sánchez se vincula a Acción Colectiva estrechamente y se convierte en el fotógrafo y el creador audiovisual de la agrupación, en el asistente de Julie y su colaborador permanente en la investigación y la producción de sus proyectos. El trabajo, el talento y el compromiso de Goar ha sido sin duda determinante en el desarrollo de Acción Colectiva. También en los 90 dos actores y directores teatrales de gran talento, Armando Holzer y Francisco Salazar le dieron a Julie la posibilidad de entrar de lleno en la dramaturgia y en textos teatrales clásicos. De ese encuentro quedaron varias obras que mezclaban el estilo de su trabajo físico y plástico con las propuestas de Armando y Pancho.



EL VUELO (2025) – JULIE BARNSLEY / ©GABY PERCOCO



EL VUELO (2025) – JULIE BARNSLEY / ©GABY PERCOCO



EL VUELO (2025) – JULIE BARNSLEY / ©GABY PERCOCO



EL VUELO (2025) – JULIE BARNSLEY / ©GABY PERCOCO

biando con ellos experiencias escénicas y audiovisuales. En cada una de sus etapas un buen y selecto equipo de trabajo compartió con ella la tarea de producir y presentar sus propuestas. De entre ellos, está su larga trayectoria junto al músico Miguel Noya, cómplice musical en la producción de muchas de sus obras desde 1988. También, desde 1997 y hasta hoy el fotógrafo y video artista Goar Sánchez se vincula a Acción Colectiva estrechamente y se convierte en el fotógrafo y el creador audiovisual de la agrupación, en el asistente de Julie y su colaborador permanente en la investigación y la producción de sus proyectos. El trabajo, el talento y el compromiso de Goar ha sido sin duda determinante en el desarrollo de Acción Colectiva. También en los 90 dos actores y directores teatrales de gran talento, Armando Holzer y Francisco Salazar le dieron a Julie la posibilidad de entrar de lleno en la dramaturgia y en textos teatrales clásicos. De ese encuentro quedaron varias obras que mezclaban el estilo de su trabajo físico y plástico con las propuestas de Armando y Pancho.

De Acción Colectiva a Aktion Kolektiva

Mucho había cambiado para nuestros grupos artísticos desde la primera década del siglo XXI. En el caso de la danza contemporánea se dio un giro significativo, los grupos fueron perdiendo su autonomía y por tanto su fuerza y su espacio de trabajo. La mayoría de las agrupaciones se debilitaron con el tiempo. Desde el 2001 Acción Colectiva se independiza, ya no tiene elenco ni sala de trabajo, marca distancia, hace cambios en el modo de actuar y mantenerse presente. En el 2006, Julie decide hacer una variación del nombre de la agrupación. Algo muy significativo, las primeras letras C de las palabras acción y de colectiva se transforman en K y la segunda C de acción pasa a ser: Aktion Kolektiva. Con Goar empieza a crear el espacio audiovisual, las páginas webs que recogen los materiales fotográficos, los videos de las obras y las propuestas de videodanza, las referencias del trabajo realizado y la historia vivida desde 1984. Invita a bailarines de etapas anteriores al montaje de coreografías nuevas y de videodanza. Pero el mayor tiempo Julie lo dedica a su trabajo académico en Unearte como maestra y conductora de procesos creativos. En la universidad estatal cumple con sus estudios de licenciatura y de doctorado y concluye esa etapa publicando sus trabajos de grado, cada uno llevado a su correspondiente publicación como libro.

En el caso de la danza contemporánea se dio un giro significativo, los grupos fueron perdiendo su autonomía y por tanto su fuerza y su espacio de trabajo. La mayoría de las agrupaciones se debilitaron con el tiempo. Desde el 2001 Acción Colectiva se independiza, ya no tiene elenco ni sala de trabajo, marca distancia, hace cambios en el modo de actuar y mantenerse presente. En el 2006, Julie decide hacer una variación del nombre de la agrupación. Algo muy significativo, las primeras letras C de las palabras acción y de colectiva se transforman en K y la segunda C de acción pasa a ser: Aktion Kolektiva. Con Goar empieza a crear el espacio audiovisual, las páginas webs que recogen los materiales fotográficos, los videos de las obras y las propuestas de videodanza, las referencias del trabajo realizado y la historia vivida desde 1984. Invita a bailarines de etapas anteriores al montaje de coreografías nuevas y de videodanza. Pero el mayor tiempo Julie lo dedica a su trabajo académico en Unearte como maestra y conductora de procesos creativos. En la universidad estatal cumple con sus estudios de licenciatura y de doctorado y concluye esa etapa publicando sus trabajos de grado, cada uno llevado a su correspondiente publicación como libro.

El vuelo en dos épocas: 2012 y 2025

La obra multimedia *El vuelo*, creada en 2012, tuvo su regreso a escena recientemente en este año 2025. Trece años de diferencia, dos tiempos distintos, dos épocas divergentes. La Alcaldía de Chacao en Caracas y su Fundación Centro Cultural, inauguran en el 2012 el Teatro de Chacao. La danza fue invitada a presentarse en la apertura del nuevo espacio teatral. Aktion Kolektiva es convocada y Julie aprovecha esa oportunidad para presentar una obra nueva que llamó *El vuelo*. Había reunido para el montaje a varios artistas

y bailarines conocidos, quienes debido a las dificultades propias de la época solo podían acudir a los ensayos los fines de semana, algo inusual para el trabajo de la danza. *El vuelo* llega a su estreno en el nuevo teatro de la Fundación Chacao y provoca una reacción de asombro, sorpresa y fascinación por su calidad creativa, profesional y por la belleza audiovisual, expresada en contundentes imágenes multimedia que dieron luz, contraste y formas al espacio escénico y a los cuerpos danzantes. *El vuelo* del 2012 fue reconocido como un compendio de las obras y las temáticas creativas y corporales de Julie. Persiste en él el trabajo interpretativo fuerte y violento en su lenguaje y su fisicalidad, donde la represión, la angustia, la caída, el malestar son temas constantes, así como la opresión, la sumisión y la trágica imposición de la gravedad que hunde y maltrata, pero también muestra en su final el deseo de transformar la pesadumbre en un vuelo libertario. Todas estas temáticas son desarrolladas en siete escenas transitadas por los intérpretes con un trabajo corporal exigente y agobiante. Por cada escena transitan efectos visuales de luces y videos siempre en movimiento, diferentes vestuarios y elementos de escenografías, músicas de rock/pop de diferentes décadas y la creación musical electrónica de Miguel Noya, con sus paisajes sonoros expansivos, de vibraciones envolventes y cósmicas. En la escena seis aparece la danza butoh y su particular estética, es el bailarín y coreógrafo Juan Carlos Linares quien da vida a un personaje solitario en su destierro, moviéndose con una lentitud que va poco a poco contagiando la escena con su desamparo y cambiando las energías de los personajes para salvarlos del dolor y conducirlos a una posible resurrección. Esta primera versión de 2012 densa, atormentada, oscura, nos lleva a una escena final que propone salir de un peso humano trágico y profundo hacia un vuelo liberador e idealizado donde una danza espontánea y ligera se hace presente.

Trece años después, en 2025, Julie presenta una segunda versión de la obra desde una atmósfera distinta con otro escenario y otro contexto y, especialmente, con una nueva generación de bailarines jóvenes y apasionados, entregados a la propuesta de Julie, su maestra de danza. Ellos disfrutan ese lenguaje denso y opresor de la obra a través de la entrega de sus cuerpos llenos de vitalidad y desde el empeño de cumplir con el reto de encontrarse consigo mismos a partir del arduo trabajo físico que la obra demanda. Este *vuelo* ofrece una lectura ambigua al espectador donde la fuerza juvenil de los intérpretes contrasta con el lenguaje lento, opresivo y desesperanzador de la obra. Contraste que coloca a *El vuelo* dentro de una nueva energía expuesta a partir de la relación entre la maestra Julie y sus alumnos, todos mostrando el rigor en la fiscalidad de sus acciones y la dicha de vivir desde sus cuerpos la experiencia creadora con Julie, una artista y una maestra tan respetada y querida por ellos. Se reconoce en esta versión el apoyo incondicional de Julie a la joven generación de la danza en Venezuela así como la presencia de Goar Sánchez con su hermoso trabajo visual y su apoyo a la producción de la obra.

Este *vuelo* del 2025 da *vuelo* a Julie Barnsley y su equipo y, en especial, a los bailarines que entregaron tanto de sí mismos para darle *vuelo* a esta propuesta creativa de nuestra *english woman*.

Intérpretes de El vuelo 2025:

Ronny Méndez • Sain-ma Rada • Brian Landaeta • Bernardette Rodríguez • Anthony Taborda • Indira Márquez • Enyerlin Peña • Marcos Castellanos • Melina Di Giorgio • José Vinaja • Sebastián Luy • María Elena Sánchez • Franmariel Mariñez • Seychelles Pino • Samantha González • Arnaldo Guevara • Jair Rodríguez
* Armando Díaz - Bailarín Invitado de la Compañía Nacional de Danza
* Gioer Bolaños - Bailarín Invitado Thot Danza Butoh. ☺

El paso errrante

La Venezuela de Camilo José Cela



CAMILO JOSÉ CELA EN MUCURUBÁ (1953) / BIBLIOTECA DEL PATRIMONIO BIBLIOGRÁFICO DE ESPAÑA

JUAN PABLO GÓMEZ COVA

En julio de 1953 llegó a Caracas el ya famoso escritor español Camilo José Cela, después de previas estancias en Colombia y Ecuador. Además de cumplir como conferencista en los centros gallegos de cada uno de estos países, Cela viajaba como parte del engranaje para fortalecer los vínculos de la hispanidad franquista con Sudamérica. Lo que Cela ni el franquismo habían imaginado es que en Venezuela encontraría un auténtico país de Jauja, “un Dorado particular” (como contaría después su hijo) para el autor de *La colmena*. Por medio de Vallenilla-Lanz Planchart, Cela se convirtió en invitado de lujo y recorrió todo el país durante meses a cuerpo de rey. Conoció al dictador Pérez Jiménez, con quien hizo muy buenas migas, y se dejó deslumbrar por la exuberancia de los paisajes y las mujeres locales. Regresó pletórico a España en diciembre, con un montón de experiencias, recuerdos, fotografías y libros que lo ayudarían a darle forma al encargo laboral más lucrativo de su vida: escribir una no-

vela de argumento (y lenguaje) venezolano. Al Pérezjimenismo le interesaba promover el país, atraer a migrantes europeos y, sobre todo, opacar ese terrible dolor de cabeza en que se había convertido *Doña Bárbara*, obra del escritor y político más odiado por el régimen. Cela aparecía como la magnífica solución. En Mallorca consagró unos cuantos meses a la composición de su novela/encargo, que desprende un lacerante tufillo poscolonial y paternalista. El llanero, su habla, sus costumbres y sus paisajes hacen allí simbiosis con la mirada condescendiente de su autor, que no ve más que un inmenso trasfondo de audacia pintoresca. Acaso pensando en ensanchar aún más sus finanzas y acaso también porque se había enamorado un poco de aquel país, tramó una serie de continuaciones: cinco o seis novelas más, todas agrupadas bajo el título “Historias de Venezuela”. Como parte del contrato, Cela arribó de nuevo a Caracas en 1955 a presentar su flamante libro *La catira*, publicado por Noguer en Barcelona. Pero los lectores venezolanos fueron

los más airados críticos de aquella amalgama de venezolanismos artificiosos y rocambolescas aventuras. En Venezuela la novela no le gustó a nadie y pasó rapidísimamente al olvido; casi como ocurre con las controversias y noticias de la actualidad. En España hubo opiniones repartidas y hasta hubo quien la consideró una “obra maestra”. Lo cierto es que, para Cela, Venezuela había representado un inesperado milagro en 1953 y dos años después ya se había convertido en una deshonrosa pesadilla. Como le ocurrió con otros de sus proyectos literarios, la serie “Historias de Venezuela” se evaporó de sus intenciones. Resulta muy inquietante que Venezuela haya constituido en su vida un episodio tan maravilloso y amargo a la vez. Cela siempre fue un escritor muy desconcertante, con una trayectoria intelectual enigmática, acomodaticia, compleja y fascinante. Fue un verdadero genio de la escritura, sin dejar de ser un intelectual irritante. Su vínculo con Venezuela se parece a él: excesivo, confuso, oscuro, exuberante. Un destino hermoso y aciago a la vez. ☹

MIRADAS SOBRE EL CONTINENTE

Juegos florales

MIRLA ALCIBÍADES

Sin bien es cierto que en Europa tuvieron inicios en la edad media, todo indica que en Latinoamérica se inauguraron en Buenos Aires. Corría el año 1881, cuando el Centro Gallego acoge la idea de echar a andar esta justa que reunía a poetas, en una competencia en la que se impondrían los mejores. Sin embargo, fue en el siglo XX cuando el fenómeno adquirió carta de ciudadanía en todo el continente. En México, ese comienzo está marcado en 1901 y, muy pronto, el fenómeno tuvo manifestaciones en varios puntos de la región. En 1905, la revista caraqueña *El Cojo Ilustrado* registró el acontecimiento que se había producido ese año en Bogotá y en Buenos Aires. Pero todavía no maduraba la idea en este suelo. Hay que esperar hasta la segunda década del siglo XX para que este llamado literario consolidara arraigo. Y, debe decirse, ese bautizo no estuvo carente de polémica. Los hechos se presentaron en la secuencia que sigo. En 1916, se organizaron los Juegos Florales en Caracas. El promotor y

organizador del concurso que incluía poesía, cuento y ensayo histórico comenzó a divulgar la convocatoria. Era el periodista Luis Alejandro Aguilar. Presentaba el torneo literario como el primero que se realizaba en el país. Tamaña afirmación suscitó reacciones en tono airado. Desde el estado Trujillo reclamó Augusto Febres Cordero para llamar la atención sobre un hecho que no admitía dudas. En 1912 se había realizado un encuentro literario similar en la población de Valera. En el calor del debate supieron que también se habían llevado adelante en Maracaibo y “en algún pueblo del Oriente de la República”. Después averigué que ese pueblo fue Maturín. Todos llevaron la misma denominación: Juegos Florales. La respuesta de L. A. Aguilar fue rápida: esos actos públicos que reclamaban primacía en lo que a justa floral venezolana se refería tenían un sello local (aldeano, podría decirse), por cuanto se limitaban a los escritores del estado convocante. Por el contrario, la que él organizaba tenía miras más elevadas puesto que invitaba a todos los talentos nacionales. El asunto fue que



JUEGOS FLORALES EN CHILE (1914) / REVISTA ZIG-ZAG

ese año de 1916 Udón Pérez ganó en poesía; Rafael Bolívar Coronado, en cuento, y Eloy G. González, en “narración histórica”, como la definían. Pero este y los sucesivos Juegos Florales no se limitaban a escoger los mejores en su género sino que la fiesta del talento iba más allá. Esa elevación se alcanzaba al elegir a la reina del even-

La forma elusiva

Carolina Vollmer. El reino de este mundo

TAHÍA RIVERO

Ha sido el espacio del arte contemporáneo, el lugar en el que se ha asentado el cambio de paradigma para interpretar el arte en su concepción amplia y contextual. El sistema histórico de validación de los conocimientos, legítima o descalifica de acuerdo a cánones académicos que subestiman formas de creación diferentes, como por ejemplo, la artesanía y algunas expresiones artísticas realizadas por grupos al margen o artistas naturales, sin la formación que ese sistema exige. Ya en 1949, en la novela *El reino de este mundo*, el escritor Alejo Carpentier describiría acertadamente, el concepto de lo real maravilloso americano como una forma distinta de entender la realidad. Un antecedente literario de la mayor vigencia para los actuales estudios poscoloniales. Lo real maravilloso radica en el alma de las expresiones populares, es por eso que la obra *Una buena calada*, 2025, de la artista Carolina Vollmer presentada recientemente en el Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez, merece un especial reconocimiento. La pieza, que representa un mapa del estado Nueva Esparta, recoge y visibiliza las voces y la producción de artistas y artesanos oriundos de distintas poblaciones de la Isla de Margarita. A través de una estrategia colaborativa, Carolina va más allá de una perspectiva individual, trabajando la autoría y tejiendo un relato creativo del territorio. Su propuesta no es solo cartografiar la geografía física, sino capturar la esencia ritualista y simbólica de las comunidades, sus tradiciones y sus oficios, permitiendo que artistas y artesanos de distintos rincones de la isla, contribuyan con sus saberes y su

creatividad. Esta metodología convierte cada pieza en un testimonio vivo de la riqueza cultural de la identidad venezolana y en particular, de la margariteñidad, a través de las manos y las historias de su gente. En un país donde las identidades locales se desvanecen en la globalización, la obra recupera el sentido de pertenencia a un espacio que supera las determinaciones geopolíticas, arraigándose en las vivencias y expresiones de sus habitantes. En este contexto, la creatividad de los participantes en la construcción del mapa emerge como una herramienta poderosa. Al permitir que diversas manos moldeen la representación de su entorno, no solo se genera una cartografía física, sino también un tejido social y cultural. Los imaginarios sobre el origen son pilares fundamentales que otorgan pertenencia y valía a los individuos, al conectarlos con un pasado compartido y con el legado de quienes los precedieron. Cuando las personas se reconocen en un relato fundacional, ya sea histórico, mítico o cultural, adquieren un sentido de arraigo que trasciende la existencia individual. Esta conexión con los ancestros y los valores primigenios no solo refuerza la identidad personal, sino que también se convierte en un motor para la construcción de órdenes extensos de cooperación en los que coexisten la tensión del relato fundacional con la universalidad que lo desafía y lo conecta con la contemporaneidad. El trabajo de Carolina Vollmer tiene muchas interpretaciones aún por dilucidar, pero lo cierto es que es una propuesta que nos despierta interés sobre criterios y visiones comunes y distintas. Un trabajo que se extiende sumando versiones donde nos reconocemos como país, como grupo humano. ☹



CAROLINA VOLLMER / ©VASCO SZINETAR