

APUNTES SOBRE LA POESÍA DE HUMBERTO DÍAZ CASANUEVA

By the help an image
I call to my own opposite, summon all
That I have handled least, least looked upon.
W. B. Yeats

La poesía hispanoamericana cuenta con poetas de tono, es decir, poetas cuya *dictée* o discurso parte de un dinamismo centrífugo al sentimiento: moción = emoción. Más allá de los mecanismos y técnicas estructurales, estilísticas, la calidad tonal de Vallejo y Neruda deja un rastro inconfundible y con escasas excepciones deplorable en las últimas promociones: detrás de un aparatoso bolero, la cadencia de todo un canto gregoriano. Menos evidente, pero igualmente raigal resulta la huella de Octavio Paz. El mexicano es clave de la modernidad (también de la mera actualidad) como lo fuera hace más de medio siglo el nicaragüense Rubén Darío: dos poetas centrales aún en términos de espacialidad continental. A diferencia de Darío, sin embargo, Octavio Paz podría ser clasificado como *hot media*, para aprovechar una terminología también rigurosa y oportunamente moderna: a través de la escritura (*cool media*), un mundo táctil que extiende el ojo como piel, porosidad. Eléctrica, violenta y a la vez fugaz, voz (presencia) tanto como escritura (huella), alternante en sus modulaciones y significaciones, capaz de reconciliar la sacralidad mítica de la poesía y la objetividad (a veces funcional) de la tecnología, es decir, capaz de aprovechar tanto el silencio paradisiaco como la mudez o sordera de los objetos, la poesía de Octavio Paz aporta un tono poco exclamatorio aunque vertiginoso como ninguno: poema-ensayo, metapoema, topoema. La escritura se propone (impone) como metáfora de la escritura misma sin menoscabo de la tangencialidad material, la «muchacha real» que sume en el presente como perpetuidad y la «mierda abstracta» que corroe y mide la existencia como transcurso. Su rastro no se da como posibilitación de escuela, de servilismo, de academia, sino como insurgencia, reto, taller. Es saludable, en este sentido, precisamente porque plantea una radical apertura hacia la textualidad —el mundo también es un texto, por supuesto— y una actitud (desesperadamente) crítica desde el lenguaje tanto como autocrítica por parte del lenguaje mismo. Cabe agregar por lo menos otro ejemplo de tonalidad como complemento o contraste: la de Nicanor Parra. Diría él: antipoemas —sugiere de por sí la voluntad de espectáculo y el obvio (¿y ya nulo?) valor entremesil: la antipoesía vale cuanto tiene de *happening*, o sea, la representación de la obra más que la obra en sí. (Por representación entiéndase tanto la lectura como la ilustración de los textos: sin la voz-actuación

de Parra uno de sus últimos poemarios, *Los profesores*, resulta absolutamente deplorable, sin dibujos y demás aportes escenográficos los ¿epilogales? *Artefactos poéticos* son, y no pretenden otra cosa, costosas tarjetas postales.) Con Parra se asiste al automatismo de la torpeza: incorpora lo cotidiano, pero no supera la cotidianidad. Si en Paz la modernidad es círculo, concentricidad, circuito, en Parra es *ring* de boxeo o de circo. Y sin embargo, su huella es evidente: el público que asiste a sus funciones (textos) constituye una decepcionante falange de pequeños antipoetas. Los asistentes (casi religiosamente) se convierten en malos o no tan malos actores. Y eso en la medida en que un (siempre pudoroso) *streaker* es actor. Inexplicablemente opacado por estos antipoetas, el abuelo auténtico y (sin duda más) actual: Vicente Huidobro, su Altazor antipoeta y (sobre todo) mago.

Humberto Díaz Casanueva es uno de estos poetas de marcada tonalidad, quizá el menos conocido. En oposición al tono del también chileno Parra, que se ampara en una teatralización o montaje escenográfico del lenguaje como situación, el suyo posee un raro dramatismo. No es casual el término: el grado de inteligibilidad de sus mejores textos depende de ciertas lecturas o patrones míticos, epistémicos, entre los que resalta —personaje y texto— el *Fausto* goethiano, tanto por la presencia o complicidad demoníaca como por la voracidad de luz, contraposición objetivada en la intensidad monologal o dialogal a base de exclamaciones e interrogaciones.

Humberto Díaz Casanueva nació en 1908. Ha sido embajador de Chile a Ginebra, Roma, Algeria. Recientemente —hasta septiembre de 1973— fue representante permanente ante las Naciones Unidas. Su obra se inicia en 1926 con *El aventurero de Saba*. Desde entonces ha publicado *Vigilia por dentro* (1931), *El blasfemo coronado* (1940), *Réquiem* (1945), *La estatua de sal* (1947), *La hija vertiginosa* (1954), *Los penitenciales* (1960), *El sol ciego* (1966) y *Sol de lenguas* (1969). En 1970, al recibir el Premio Nacional, la Editorial Universitaria publicó su *Antología poética*.

Hace quince años, Rosamel del Valle señaló que la experiencia poética de Díaz Casanueva surgía de una *violencia creadora* con que buscaba y lograba una poesía distinta: «... es una poesía donde libertad de espíritu e intranquilidad de espíritu evocan el símbolo de la espada flamígera. El fuego ofrecido es un fuego terrible y nos congraciamos con él nada más que a golpes de meditación y vacilación» (1). *Vigilia por dentro* asegura, por ser poesía gnoseológica, con representaciones simbólicas o alegóricas, se colocaba fuera de la tradición poética chi-

(1) «La violencia creadora. Poesía de Humberto Díaz-Casanueva» (Santiago de Chile, Ediciones Panorama, 1959), p. 166.

lena. Al abrir una nueva posible vertiente, el poeta entra a formar parte de otra tradición —Huidobro, Mistral, Neruda— no ya chilena, sino continental. La trayectoria y eventual significación de su obra, compacta y segura como pocas, está por determinar; reacio a las maniobras autopropagandistas, no son numerosas las aproximaciones a su poesía. El mismo, sin embargo, ha aportado ciertas claves. Una de ellas, indicio de su *sistema*, resulta de inmediato interés, ya que establece el punto de partida que posibilita la tonalidad y el dramatismo indicados: «Algunos han dicho que yo transcribo filosofía en mis poemas. Jamás he podido escribir con planes abstractos o ideas metafísicas deliberadas. Todo se inicia en un estado de ánimo que se va expandiendo en asociaciones» (2).

El poema, pues, es el espacio virtual donde se desarrolla vertiginosamente cierto estado de ánimo. La expansión —por asociaciones— se da en base a la contigüidad que la emoción establece entre sensaciones y objetos, entre el yo y su amenazante y enigmática periferia: el mundo tanto como el yo mismo. El asombro colinda con la impotencia y entonces el texto transcribe diálogos presentidos, posibles, rituales; diálogos entre voz y escritura, entre el ser como presencia y el ser como huella, entre sueño y vigilia, entre lengua y ojo, entre exclamaciones y preguntas; diálogos con Alguien —Esfinge, Dios, Tú— que ya no responde; monólogos —Job, Fausto, Segismundo, Zaratustra— en que la intensidad se refugia en la duda misma y el lenguaje pulsa y precisa como para un epitafio siempre tardío o prematuro. «Entonces comprendo —escribe— que mi quehacer ha sido concitar la vida increada, / Alargar en mi soledad mi cola de sirena, / Cubrir mis ojos de moscas negras, / Alzar con artimañas un muñeco adusto en el torbellino» (3). El lenguaje de la tentación se convierte en el lenguaje de la condenación, aunque el quehacer del hombre como Semejanza —el que crea y se crea— muestra la singular más torpísima virtuosidad de un violinista tocando enormes panderetas: «Es domingo / Tengo que esperar que sea / lunes / Mis cabellos barren de nuevo / la tierra / mi palabra es la abeja / tragada» (4).

Este estado de ánimo en expansión determina el tono o transfondo (única versión posible de los clásicos marcos formales); su desarrollo por asociaciones determina asimismo un tipo de estructura elástica en cuanto a extensión y a la vez rigurosamente calibrada en cuanto a *intensión*, o sea, una estructura de variable horizontalidad pero de

(2) *Ibid.*, p. 15.

(3) Díaz Casanueva, «La estatuta de sal» (Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1947), p. 60.

(4) Díaz Casanueva, «Los penitenciales» (Roma, Carucci-Editore, 1960), p. 63.

una proyección vertical ajustada a la incesante indagación del ser como intimidad desamparada y origen, orilla. El tono se apoya básicamente en cuatro —todo número es arbitrario— mecanismos: la exclamación, la interrogación, la imagen y (últimamente) la dispersión tipográfica.

El primer libro de Díaz Casanueva, *El aventurero de Saba*, lo sitúa de lleno en las corrientes de vanguardia; lógico que hallara en las imágenes —y símiles y metáforas— el centro de irradiación del poema: «El aventurero de Saba tantas cosas que no dice todavía / Cierra su abanico de imágenes / El tiempo desciende como un párpado / ... El viento sacude el buque quiere encender las velas» (5). Lo notable es que desde entonces ha usado intensivamente la imagen, imágenes muchas veces bíblicas o religiosas, pero tratadas con violencia o extrañeza típicamente vanguardistas. La imagen, precisamente por lo que tiene de estatismo, servirá como conducto revelador del inmutable fondo humano. Así la bíblica *estatua de sal* adelanta consideraciones esenciales:

*No puedo mirar hacia adelante ni tampoco hacia
atrás, la cifra que crece en la materia me destruye,
ah mundo desencadenado, el deshielo llega a mi
corazón y nada puedo asir.
Soltadme, seres de la embriaguez primordial,
restituidme al dulce tiempo humano, roto está el
lienzo escrito agorero que el ángel de la sangre
y el ángel del sueño extendieron para enjuagar mi
rostro (6).*

A la poesía que proyecta al hombre como ser circunscrito por los hechos, la historia, sea el héroe de la antigua épica o el patético antihéroe de la poesía anecdótica, otra poesía opone el hombre como circundante a su propia historia, fabuloso círculo expansivo que la diamétrica linealidad histórica jamás toca o corta. La confrontación: anécdota *versus* imagen. Adviértase que cuando la anécdota (uno) se da como arquetipo (Uno) es también imagen y que la imagen (uno), en este sentido, no es sino la superficie inmediata del símbolo (Uno). O sea, la imagen posibilita una visualización del poema como trasfondo, como estructura mítica.

La dispersión tipográfica, patente sobre todo a partir de *Los penitenciales*, facilita una cabal visualización topológica del poema y contribuye así a una captación más inmediata y más henchida de resonan-

(5) «El aventurero de Saba» (Santiago de Chile, Ediciones Panorama, 1926)

(6) «El blasfemo coronado» (Santiago de Chile, Ediciones Intemperie, 1940), p. 72. [Estas imágenes y consideraciones se condensan en una obra posterior, «La estatua de sal».]

cia. La palabra surge en medio del silencio; ese silencio significativo queda añadido al texto mediante la dispersión (el blanco) y tiene funcionalidad de signo, de gramática. El silencio se establece como pausa (tiempo) y salto (espacio) que liga y desliga los núcleos de palabras, añadiendo, además, dinamismo al texto al incitar a una mayor verticalidad (vertiginosidad) en la lectura. A diferentes maneras de proyectar la escritura, diferentes maneras de captarla, de leer. *Los penitenciales*, desde este punto de vista topológico, es hito clave en la poesía de Díaz Casanueva, aportando lo que quizá constituya ese elemento que permitirá una mayor difusión de su poesía, ya que *de hecho* se da como difusión de su poema. La densidad de la poesía halla como complemento y vehículo la difusión del poema. El territorio, diría Korzybski, con su mapa. Porque el fondo —irremediablemente— se proyecta mediante la superficie. La dispersión, pues, presenta al poema como (una más perceptible) imagen del poema mismo. La tipografía se alía con la simbología. Por otra parte, esta propensión a la imagen como elemento totalizante se limita a cumplir en los niveles más básicos lo que de por sí es el factor esencial del quehacer poético en Díaz Casanueva. Su obra no es sino un continuado esfuerzo por manifestar al ser, por desocultarlo, dándole opacidad a través de una primera persona pronominal que se instituye como alegoría del Hombre. Como imagen, pues. Sólo que esa manifestación, a partir de *Los penitenciales*, adquiere mayor inmediatez y por lo tanto logra —como anunciación, anuncio: habla un arcángel profano— mayor efectividad. Compárense, por ejemplo, los primeros versos de (1) *El blasfemo coronado* y (2) *Sol de lenguas*; en éste, la manifestación del ser, mediante la complicidad de la superficie, de la disposición tipográfica, es casi táctil:

*Entre las bestias grandes el
hombre obra con soberbia porque
está solo, sus propios gritos
lo despiertan y como un timbalero
mueve el corazón para anunciarse
sobre el mundo: alabemos al hombre.
sus raíces pongamos arriba y
mezclemos con la luz.*

*Heme aquí
Abrazado a mi lecho
Sofocado por mi respiración.*

Hay un considerable número de exclamaciones e interrogaciones en la poesía de Díaz Casanueva. El dato es revelador tanto de su manera de concebir la poesía como de su manera de realizarla. El acto poético traspassa la realidad oclusiva en pos de la armazón pura, las prefiguraciones de la eventual **Unidad**:

*Tal vez porque estos repetidos sueños tiran
de la nada esa parte mía que todavía no tengo,*

*La unidad de mi ser no consigo aún a costa de mi propio destino.
 Mi cabeza tuvo una salida que daba al gozoso barro,
 pero crueles sueños me decapitan.
 Y está temblando la blanda cera que inútilmente
 junto al fuego busca forma.
 Este es el testimonio doliente del que no puede
 labrar sus formas puras,
 Porque se lo impide su ser hecho de peligros y
 cruel sobresalto (7).*

La Nada es aquí la Casa, el centro de reconciliación entre lo objetivo y lo subjetivo. Apunta Fernand Verhesen al presentar su reciente traducción de Díaz Casanueva: «Toute la poésie de Díaz Casanueva est oscillation entre un démantèlement tragique, une poussée irrésistible vers le Rien, une accession au Rien, et dans le même espace, une création constante de l'être. Le poème est perpétuelle rupture, dislocation, faille vertigineuse, sondage des origines, et remontée soudaine discontinue, mais affirmative de la réalité de l'être, du devenir» (8). De ahí el constante asombro en sus poemas: tiene que encontrarse buscándose, preguntando y preguntándose si Alguien lo ha visto: «¿Dónde estoy / En qué parte secreta de mí / Me extendo hasta no ser / Siendo sin embargo lo que soy?» (9). Dice: «Sólo el instante es humano» (10), y sin embargo sabe que resulta imposible extender ese instante hasta que no quepa en la memoria. El instante resultará ominosamente totalitario:

*Estas manos estos
 Pies
 Ya no puedo alcanzarlos
 Estos ojos
 se me van sumiendo
 Estos oídos
 Ya no están afuera (11).*

La percepción conlleva al mundo de las exclamaciones: «Miro morir y me / contamina» (12). El instante (ya) pasa a ser lamento (Ay). Las dos letras: a, y, alternando sus posiciones, son claves (13). Quizá

(7) «Vigilia por dentro» (Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1931), p. 10.

(8) «Le chat de la conjuration» (Bélgica, Le Cormier, 1972), p. 8.

(9) «Sol de lenguas» (Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1969), pp. 18-19.

(10) «El blasfemo coronado», p. 16.

(11) «Sol de lenguas», p. 19.

(12) *Ibid.*, pp. 34 y 35.

(13) Más detalles sobre este aspecto de la poesía de Díaz Casanueva en «Mito e imitación: la poesía como manifestación, el poema como biografía», «Papeles de Son Armadans», núm. de mayo 1974.

este mínimo detalle sea el mejor indicio de su inusitada facultad: en la reciente poesía hispanoamericana —o española— no hay quien pueda exclamar tan desaforadamente sin comprobar el riesgo de la oquedad y el ridículo. Conjuración, blasfemia, grito: textos que dependen de la inmediatez de la voz (presencia) más que de la escritura.

El poeta es nuevamente el mago, el hechicero, que reúne a vivos y muertos, es quien pregunta (exclama) ante los muertos por los muertos: la modulación de su voz permite el diálogo con los dioses, padres de los antepasados. Su voz inicia la danza. De ahí, sin duda, la abundancia de exclamaciones e interrogaciones. Estas fórmulas incantatorias son —¿inconscientemente?— parte de la estrategia estructural (parangón de la estrategia ritual): agitan los largos textos, los hacen sonar como fetiches o campanillas. Si las imágenes tienden a inmovilizar la lectura, brutalmente a veces, estos signos de puntuación cargados de afectividad la precipitan. Ojo contra lengua, ojo con lengua. El poema retoma su impulso o raíz oral, de época en que se daba como conjunción de palabra, voz y danza. Quizá en estas interjecciones y preguntas Díaz Casanueva ha hallado la solución —su solución— a lo que él concibe como problema actual: la pugna entre poema y canción. «La escritura —escribe— ha enriquecido al poema, dándole una extraordinaria fuerza penetrante y expresiva, pero convirtiéndolo, desde que desapareció el último trovador, en un valor individual, comunicación directa entre autor y lector, lo que demanda un esfuerzo de la inteligencia y un cultivo de la sensibilidad. Como si lo culparan de sordomudez, el poema escrito, en un mundo dominado por poderosos estímulos audiovisuales, busca el apoyo de la recitación, el disco, la dición radiofónica, la colaboración con la música» (14).

En las agolpadas preguntas e interjecciones se advierte la sombra del monólogo fáustico. No es éste un mundo de respuestas, fugaces siempre; todo esfuerzo por responder sería tan vano como morder la luz o pisar el trueno. No es otro el esfuerzo, sin embargo: «Como el que pregunta en sueños y no es entendido... así voy en pos de terribles signos» (15). De hecho, los diferentes momentos en esta poesía corresponden a las diferentes preguntas que acierta a formular. Y todas —algo arbitrariamente— podrían reducirse a una: «¿Quién soy, pues —había Fausto—, si no puedo conquistar esa corona de la humanidad a que aspiran todos mis sentidos?» (16). La misma pregunta asoma en la

(14) Díaz Casanueva: «Pugna entre poema y canción», «El Mercurio» (24 de noviembre de 1968)

(15) «El blasfemo coronado», p. 30.

(16) «Fausto» (Madrid, EDAF, Ediciones, 1970), p. 61.

poesía de Díaz Casanueva: «¿Quién soy / Tan parecido a lo que debiera ser?» (17). La primera persona se da como interrogación, misterio.

*El blasfemo invoca sus potencias oscuras,
rechaza las incitaciones de los hombres seguros,
cubre de interrogaciones su Yo inmenso y destruye
la ilusión del sujeto racional jugando al mundo.
Anda vacilando entre el ser eterno y el instante
humano que tiene su gloriosa esencia en su propia
caducidad; pasa del presentimiento de la muerte
a los hechos gozosos y crueles del prójimo, sigue
un rastro entre las acechanzas del sueño, pero
también entre las imágenes de los objetos y los
hechos reales que nos rodean y nos configuran (18).*

Estas interrogaciones, pues, se remontan a la antigua tradición elegíaca —a la que, por cierto, Díaz Casanueva aporta dos textos fervorosos: *Réquiem* y *El sol ciego*, escritos en ocasión de la muerte de la madre y el amigo, Manuela Casanueva y Rosamel del Valle. Cada pregunta es un lamento, en el sentido menos circunstancial de la palabra. Sólo que los viejos tópicos medievales —el *Ubi sunt*, por ejemplo— aparecen en su función habitual:

*Madre, ¿dónde estás? (Yo esperaré hasta que vuelvas,
me dijiste).
¿Dónde está la encina pura en que han hecho la alianza
los hermosos pájaros?
¿Dónde la gota de ternura del tálamo?, ¿la leona de
los cachorros? (19).*

y también actualizados, en función de la primera persona. Así en el fragmento ya citado: «¿Dónde estoy / En qué parte secreta de mí / Me extiendo hasta no ser / Siendo sin embargo lo que soy?»; o en otros, por ejemplo: «Camino y me digo *dónde estoy*, mi yo cargado gime, como una atalaya quebrada lo arrastro» (20).

El enigma de la muerte suscita las preguntas: «La muerte no se halla entera a la hora de nuestra muerte, sabedlo amigos. / ¿Os falta mucho en las raíces? Prósperas han de ser y envuelta cada una en preguntas amargas, ellas salen del cuerpo y alargan nuestros hados» (21). Pero los muertos mismos andan preguntando (nos), ritualizando el enig-

(17) «Sol de lenguas», p. 21.

(18) «El blasfemo coronado», prólogo.

(19) «Réquiem» (Santiago de Chile, Ediciones Intemperie, 1945), pp. 15-16

(20) «El blasfemo coronado», p. 73.

(21) *Ibid.*, p. 59.

ma. Y en ese mínimo instante que vive el hombre —al escribirse *La estatua de sal* (1947) o «*Los Nueve Monstruos*», de Vallejo— se amontonan como nunca las preguntas:

*Nunca el hombre ha golpeado tanto con su débil
lámpara la puerta poderosa,
Nunca sus leyes han sosegado menos el clamor
de sus imágenes,
Nunca ha sido el hombre más interrogado: «¿Hacia
dónde? ¿Por qué? ¿Cómo? ¿Otra vez?
Y los muertos andan con teas, invernan entre
nosotros y preguntan: «¿Por qué morimos?» (22).*

Al poeta le toca interrogar, interrogarse:

*La nada que me espera
ha sido ya la
misma?
Torno si muero al fondo
donde puedo serguir siendo
ninguno
como si nada hubiera
sucedido? (23).*

aunque en última instancia no halle respuesta alguna y, como el Orador de Ionesco, se reduzca a la más absoluta impotencia y tartamudez. El profeta se traga la palabra, mastica su propia lengua. Las profecías únicamente se cumplirán como epitafio, como «abeja trágada».

Humberto Díaz Casanueva es poeta de intensidad y tono inconfundibles. Su misión, la más exigente: «La poesía es para mí, ante todo, una disciplina a la que concedo un valor arcano, casi religioso, que va más allá de su propio contorno estético. En su sentido esencial se me aparece huidiza, velada, submarina, con pequeñas interrumpidas centellas. En su trascendencia, tiene mucho que ver con la tragedia del ser por el poder de revelación que se le entrevé. En su ejercicio, se me figura una cuerda tensa sobre un abismo.» (24). De hecho, ha asociado simbólicamente su palabra, su pregunta, al mundo del fuego: «Yo tengo una lengua que se ríe de su pasado, hija vana del sueño y elegida para brasa sobre el agua: con habla mojada llamo desde adentro.» O: «Muerde el grillo de los sueños hasta que grite como si se encandi-

(22) «La estatua de sal», p. 23.

(23) «Los penitenciales», p. 75.

(24) Díaz Casanueva: «Poesía», en «Antología poética» (Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1970), pp. 44 y 45.

lara en tu destino y alarga tu oído de hombre que escucha sus remotos ecos, tu oído en que la muerte coloca una vieja brasa que sopla cada día » (25). Quemadura, exorcismo: la creación se da como abolición del tiempo, redescubrimiento de la palabra (silencio) anterior a la Caída. Escritura de asombro y culpabilidad, delata que el hombre deambula fuera del ciclo semanal de la Creación y el Paraíso, intenta atisbar al ser anterior al fatídico Octavo Día. Para ello el poeta (no) vacila entre revelación y comunicación. Opta por ambas alternativas. Como voz, como epitafio, como piedra. «Hablar aquí de una poesía profunda —escribe Rosamel del Valle— sería apenas una manera de hablar. Esta poesía tocada por el misterio, en plena intensidad y ajena a los histerismos de la angustia circunstancial, es la poesía dignificada, la palabra en ardor, estoico, el verdadero recogimiento del corazón que no incita al gemido sino a la dureza, al pavor inmóvil, que es lo más semejante al aliento de la muerte» (26). En su último poemario, *Sol de lenguas*, el poeta confiesa el impulso lírico, hierático, de su obra: «El silencio / Es un acecho de piedra dentro de / Los seres» (27). Ese silencio, ese acecho de piedra que asoma en cada una de sus palabras, extrañamente vincula el tono de su poesía con la antigua escritura hierática. El poema, actualización del jeroglífico.—OCTAVIO ARMAND (40-40 Hampton St. NEW YORK. N. Y. 11373. U. S. A.).

NOTAS SOBRE ARTE

DOS ARTISTAS BRASILEÑAS

Gladys Maldaun y Yolanda Rodrigues, acuarelista y escultora, han presentado una exposición de su obra en el Colegio Mayor Casa del Brasil. El trabajo de ambas artistas está basado en un dilatado aprendizaje, en un profundo conocimiento de sus técnicas respectivas e incluso en un intento de revolucionar el campo tradicional de las disciplinas artísticas.

Como acuarelista, Gladys Maldaun investiga con los colores y con su proyección, dedicando su esfuerzo a una temática que alterna entre los tipos brasileños con su mestizaje cultural y racial y las estampas

(25) «El blasfemo coronado», pp. 10 y 78, respectivamente.

(26) «La violencia creadora», p. 92.

(27) «Sol de lenguas», p. 51.