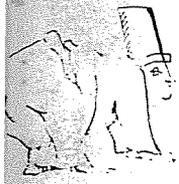


AÑO 1 Nº 1
SEPTIEMBRE 1977

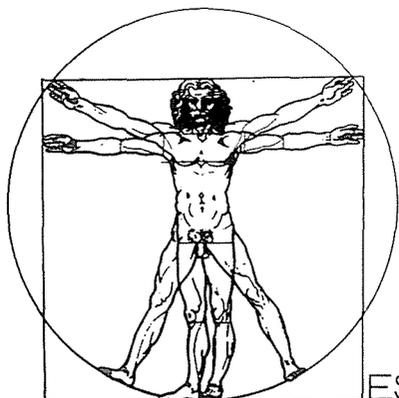


FICCIONES

REVISTA DE CULTURA



1650



ESTUDIO IMAGEN

DIAGRAMACION
DIBUJOS

FOTOMURALES
RETRATOS

DOCUMENTALES
CORTOS PUBLICITARIOS

JUAN JOSE RAVAIOLI
FLORIDA 1472 ESC. 2 T. 98 04 34

AÑO I — Núm. 1 — Setiembre 1977

Director Propietario
Gustavo Iribarne

Redactora Responsable
Elena Taboada

Diagramación y Coordinación
Juan José Ravaoli

Colaboradores

Jorge Medina Vidal
Manuel Martínez Carril
Alberto Restuccia
Julio C. da Rosa
Miguel Battegazzore
Coriún Aharonián
Susana de Jaureguy
Beatriz Gulla
Luís Ernesto Behares
Jorge Casterán
Fernando Alvarez Cossi
José Claudio
Juan C. Mondragón
Enrique Fernández
Mercedes Sayagués Areco

Redacción y Administración
Almirón 5532, Montevideo - Uruguay
Tel. 59 01 29

Edición Bimensual

Permiso del Ministerio de
Educación y Cultura
Tomo VI Folio 238

Registro de Propiedad Intelectual
en trámite.

Impresa en Polo Ltda.

Garibaldi 2579
Tel. 49 34 22
Montevideo

Depósito Legal
119672/77

AÑO I — Núm. 1
SEPTIEMBRE 1977

FICCIONES
REVISTA DE CULTURA

L. A. Solari
Ilustración de
"MOLINETE"



FICCIONES
REVISTA DE CULTURA

La presente publicación responde a uno de los problemas que consideramos de mayor incidencia en nuestro contexto cultural, la carencia de una información suficiente sobre las diversas disciplinas artísticas y la necesidad de elaborar una síntesis acerca de su quehacer contemporáneo.

Hemos adoptado para dichas disciplinas un común denominador: el término "Ficciones", por constituir la ficción el rasgo inherente a toda manifestación del arte en su calidad de material signifiicante.

LA DIRECCION

Sumario

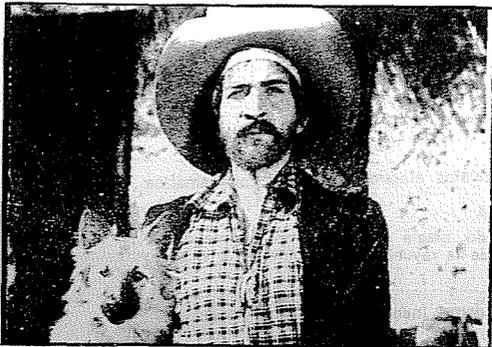
	Pág.
CINE	
Ochenta años de cine argentino	2-4
LITERATURA	
Realismo mágico	5-9
Reflexiones sobre la poesía latinoamericana actual	10-13
Las doradas cigarras del estío (cuento)	14-17
Línea Indigenista en Arguedas	18-19
Millonario (cuento)	20-26
MUSICA	
La música electroacústica en Latinoamérica	27-29
PLASTICA	
Mundo, magia y memoria en la obra de Solari	30-32
Desde la rayuela: notas sobre el arte latinoamericano	33-35
DANZA	
La danza independiente en el Uruguay	36-37
TEATRO	
Diez puntos sobre el teatro uruguayo	38-40

Ochenta años de cine argentino

MANUEL MARTINEZ CARRIL

Crítico cinematográfico, comenzó su labor periodística en "La Mañana". Ex-director del departamento de publicaciones de la Universidad. Editor de varias publicaciones de Cine-Club. Ha participado en el Congreso de la Federación Internacional de archivo de films en México y Bs. Aires, y en el Simposio de Difusión de Cine Latinoamericano en Brasilia. Miembro del jurado en dos festivales internacionales de Mar del Plata y el S.O.D.R.E. Corresponsal de varias publicaciones cinematográficas extranjeras: "C.T.V.D." (E.E.U.U.), "Nuestro Cine" (España), "Espresso" (Italia), etc.. Actualmente realiza crítica radial, ultima detalles de un libro sobre Buñuel, dicta clase sobre Crítica en la Escuela de Cinematografía y es uno de los directivos de Cinemateca.

El cine argentino cumple 80 años, una edad respetable para una cinematografía que suele estar en crisis desde hace unos 80 años. Para festejar el aniversario fueron desmantelados los viejos estudios Lumiton, la producción se ha reducido a menos de la mitad del promedio habitual de los últimos años y la pérdida de mercados internacionales ha quedado estacionaria entre otras razones porque desde hace un par de años casi no hay mercados internacionales para el cine argentino (con excepción de algunas comedias muy torpes que el sello Aries coloca en



PETRONE
La epopeya del gaucho

plazas menores). El resultado puede ser desalentador: no hay a la vista ninguna renovación y no han surgido nombres nuevos que importen; los viejos directores siguen haciendo lo que pueden, que generalmente es poco o es malo; la industria duda ante las dificultades de recuperación, el mayor costo de producción, el bajo precio de entradas, que equiparadas con el dólar norteamericano son insuficientes (el cine es caro y el costo de materiales se rige por la relación con el dólar). La otra cara de la situación; los exhibidores, a veces a regañadientes, aceptan el film argentino, a sabiendas que, salvo la pareja Porcel-Olmedo, el resto de la producción difícilmente aporta ingresos importantes. Y al final de la lista, el público se ha retraído por tres factores: el dinero con que cuenta el argentino medio es mucho menos y por consiguiente prescinde del cine que suele ser superfluo; ese mismo espectador, afectado por presiones y angustias varias, prefiere la evasión segura que aportan las películas *norteamericanas* (esa evasión es insegura, en cambio, con peli-



DON SEGUNDO SOMBRRA
Versión cinematográfica de Manuel Antín

culas argentinas, aunque más no sea, porque están más cerca de ese mismo espectador y hablan su mismo idioma); buena parte del cine argentino es de inferior interés, en parte porque muchos films se hacen con bajos costos y ninguna inspiración, en parte porque en tren de no arriesgar, la industria argentina del cine opta por no complicarse la vida. A un lado quedan, a estas alturas, las leyes de protección con reintegro de inversiones, o las fórmulas de exhibición obligatoria.

Aparte de esta crisis, que por lo menos inmoviliza al cine, la situación tiene sus ventajas: a estas alturas prácticamente todo el cine argentino es independiente. Han pasado ya los viejos tiempos de Mentasti como zar de la cinematografía (Argentina Sono Film terminó su existencia competitiva este año). En su lugar muchos productores procuran, cada cual por su lado, los capitales necesarios para seguir haciendo cine. Todos están en condiciones semejantes y pelean distribución y fechas de estreno, si antes han logrado hacer algo con los capitales reunidos.

En la medida que las cosas mejoran en la Argentina, se pueden producir, paradójicamente, varios fenómenos de importancia. El más previsible es que, si todo sigue como ahora, cuando la recuperación

económica lo permita, los nuevos creadores estarán en condiciones de hacer cine sin las trabas que habitualmente presentó la gran industria organizada. Es posible que el cine argentino, dentro de algunos años, esté hecho por directores independientes, producido por productores también independientes y dirigido a un público que quizá descubra entonces, en su propio cine, los valores y una perspectiva que le sean propios. Esto no habrá de ocurrir, claro, si los talentos no surgen entre tanto y si el cine no resurge de lo que parece una postración grave, aunque a la larga transitoria.

Para entonces se podrá saber si los directores de ese nuevo cine argentino por venir, recuperan las tradiciones culturales que en su momento exploraron directores como Torres Ríos, Demare y Soffici, y que incorporó la óptica ciudadana y sobria de la generación del 60 (Kohon, Feldman, Murúa como director, los comienzos de Favio, el primer Antín y otros). En esos dos momentos, con treinta años de diferencia (décadas del 30 fines y principios de los años sesenta), hubo una búsqueda de autenticidad, personajes reales se reflejan en esos films a menudo inspirados y siempre bien intencionados. Hubo también la explotación de un lenguaje propio y ocasionalmente original. Como en la literatura, como en parte en la plás-



LA TREGUA
¿Un retorno al verdadero cine argentino?

tica y el teatro, el cine argentino fue en esos dos momentos de su historia, una parte importante del proceso creativo nacional. En esos films se advertía una imagen argentina y hasta una inspiración que luego no se continuó. Es de desear que no deba esperarse hasta la década del 90 para que ese ciclo de treinta años se repita y sea entonces el momento de una nueva promoción. Todo lo que ocurra en la Argentina en materia cinematográfica puede servir de punto de referencia cultural para el Uruguay y por eso es, quizás, este cine latinoamericano el que más interese desde una perspectiva local. En la medida que a través del cine se descubra una imagen del hombre y de su tiempo, es posible que también se pueda producir la identificación o la diferenciación desde una perspectiva uruguaya. Y es posible que desde este lado del Río de la Plata se adquiera una mejor conciencia de la necesidad de que exista una expresión propia vertida a través del cine, con un lenguaje y una presencia propias.

En esos mejores momentos del cine argentino el hombre del interior luchaba contra el medio hostil, la clase media ciudadana descubría populismos y formas de comportamiento identificables, y había una visión no europeizada de la realidad na-



CRONICA DE UN NIÑO SOLO
Primer largometraje de Leonardo Favio

cional (salvo en algunos ejemplos aislados de la generación del 60). Allí, en rigor, estaban marcados los caminos que esa expresión propia podía seguir: una vía que sigue abierta y que por el momento se ha olvidado, (quizás sólo por el momento).

A nivel latinoamericano sólo tres países tienen producción cinematográfica más o menos estable y de difusión masiva: *México, Brasil y Argentina*. En México hay un cine independiente de difusión paralela y restringida; en Brasil el impulso creativo del cinema novo se ha encauzado hacia una industria más convencional de la que se procura salir a través del circuito paralelo que comienza a organizar Embrafilm; en Argentina está todo por hacer todavía.

M. M. C.

¡CUIDADO!



GENTE EN OBRAS

120 PROGRAMACIONES CADA MES
4 SALAS SIMULTANEAS N\$ 7,00 MENSUALES

Estamos construyendo la cultura cinematográfica del Uruguay. Con los ciclos más exigentes, con cuatro programas impresos diarios, con un análisis crítico riguroso del cine que importa, con la Revista "Cinemateca", con la Escuela de Cinematografía, con uno de los mayores archivos de films del continente, con el servicio de documentación, con una biblioteca especializada. Porque todo eso es nuestro cometido.

(Ahora estamos planificando otra sala, de primera línea, en Lorenzo Carnelli 1311-13).

Asóciese al cine de la Cinemateca y ayude a construir nuestra cultura.

Para los fanáticos del cine

**cinemateca
uruguaya**

 LITERATURA

REALISMO MAGICO

desarrollo de las potencialidades narrativas en Latino- américa.

LUIS ERNESTO BEHARES CABRERA

Profesor de Comunicación en la Escuela de Cinematografía de Montevideo. Ha realizado investigaciones sobre la estructura lingüística del cuento fantástico, sobre semiótica norteamericana behaviorista, sobre las variaciones semióticas del discurso de la poesía y aspecto psicológicos del mismo.



1 — El nombre "Realismo Mágico" (1) fue ideado por Luis Harss (1968), para definir el movimiento literario que se desarrolló en la zona del Caribe y, por extensión, en otras regiones de Latinoamérica, a partir de la década del cuarenta, con caracteres variables de homogeneidad.

La explicación histórica de esta corriente responde a una dualidad de exigencias: a) la tendencia marcadamente imaginativa de la "mentalidad indoamericana" (substrato cultural) y b) la influencia de las escuelas subjetivistas europeas, las que desplazaron al objetivismo de representa-

ción directa o "mimesis" simple (2) (adstrato cultural). Sin embargo, no debe verse en este "Realismo Mágico" sólo una solución de compromiso entre dos tendencias virtuales de la mimesis en el arte. Ciertamente, como el nombre lo propone, significó un ajuste entre la representación y la expresión pero, además, significó una nueva posibilidad mimética, como se verá más adelante.

La primera manifestación de esta concepción parecería ser la obra de Asturias (3). Su auge, no obstante, se debe a autores de una generación posterior: Carpentier, García Már-

quez, Lezama Lima, Sarduy, Fuentes, Rulfo y un amplio espectro de nombres. Algunas formas menos manifiestas aparecen en el brasileño Amado, en el chileno Donoso, en los argentinos Marechal y M. Puig y en pequeños rasgos diseminados a lo largo de la extensa obra de Vargas Llosa. Cada uno de estos autores otorgan variantes al fenómeno general, consecuencias de sus respectivos estilos. Estas variantes van desde el barroquismo intelectual de Carpentier al anecdotismo de Marechal, pasando por el depurado costumbrismo de García Márquez.

Es imprescindible diferenciar esta corriente de la literatura fantástica con atisbos superrealistas, desarrollada en el Río de la Plata simultáneamente (Borges, Cortázar, F. Hernández), de la novela psicológica y de algunos cultores del "roman fleuve" de tono proustiano, de las cuales difiere sustancialmente.

2 — Objetivismo y Subjetivismo son términos de una oposición virtual, presente a lo largo de toda la historia estética de occidente y que debe reescribirse como sigue: predominio de las relaciones empíricamente verificables (objetivismo) / predominio de las leyes del individuo (subjetivismo). Ambas corrientes actúan como ordenadoras de los mecanismos de representación y estructuración en un objeto estético dado. Co-



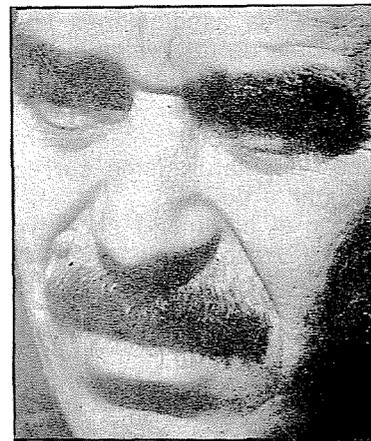
ALEJO CARPENTIER el barroquismo intelectual

mo movimientos históricos adoptan su forma definitiva en el Realismo (1840) y el Surrealismo (1924).

El Realismo surge como reacción ante el idealismo romántico, que había desembocado en un excesivo culto del héroe y de la individualidad caótica, entre otras cosas. Los escritores realistas se aplican "à découvrir les aspects éternels des choses, à éliminer le subjectif, le momentané", como dice Dumesnil (1955: pp. 12). La ley fundamental es la adopción de anécdotas y descripciones empíricamente verificables, lo que se manifiesta en la preferencia por la narración y la descripción sobre el discurso (4). Como se verá, este tipo de posturas estéticas no son, en absoluto, inventos de la modernidad, pero se debe al clima de opinión post-romántico su formulación explícita.

El realismo desemboca, alrededor de 1880 (5), en una variante conocida con el nombre de Naturalismo. En este caso, cada relato supone una hipótesis de comprobación posible. Según Martino (1923), "le roman passera de l'état de science d'observation à l'état de science expérimentale" (pp. 36). El relato naturalista se vuelve, así, particularmente apto para el estudio crítico del medio socioeconómico, las estructuras culturales y éticas como condicionadoras del individuo. Desarrolla, por este motivo, una función "ancilla narrati nis" de contenido ético-ideológico.

El Surrealismo, realización histórica de la tendencia subjetivista en el siglo XX (6), es definido por Breton en 1924 como "automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée" (pp 42). La tónica pasa, en este caso, a la libre asociación mental-verbal, sin ninguna restricción del contexto empírico o de la lengua uti-



GARCÍA MÁRQUEZ soledades y patriarcas

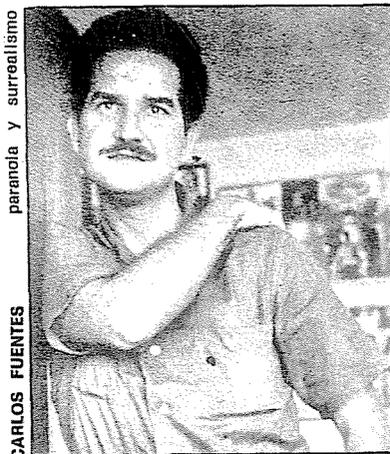
lizada. Pero este planteo, semejante al del dadaísmo, no rindió dividendos de consideración en narrativa a causa de las restricciones del género. Para adaptarse a ellas debió asociarse, previo aporte del psicoanálisis freudiano, al Naturalismo, para producir un tipo de relato que es hipótesis y método. Difiere de la narración psicológica y del mero psicoanálisis aplicado porque condiciona el relato al medio ecológico, social y ético, al mismo tiempo que a los procesos psíquicos de los personajes. En una narración de este tipo, los hechos y objetos se presentan con detallismo manifiesto, para luego ir deformándolos de acuerdo a los procesos mentales del personaje, que en ocasiones puede coincidir con el autor. Este procedimiento, que fue originariamente ideado para la pintura por Dalí con el nombre de "paranoia crítica", lo vincula a la literatura de base existencialista (Sartre, Malraux, Camus, Marcel, de Beauvoir, Rochefort, etc.), en auge durante la postguerra europea. Nuestra hipótesis de trabajo es la siguiente: el llamado "Realismo Mágico" no es otra cosa que una realización latinoamericana del naturalismo surrealista, pero es en América donde esta escuela alcanza su desarrollo más pleno. La similitud entre ambos nombres no es el único elemento sobre el cual basar nuestra hipótesis; una investiga-

ción inductivo-deductiva al respecto, mostraría lo acertado de nuestra afirmación. Para ejemplificar nuestro punto de vista tomaremos el relato **Aura** del mexicano Carlos Fuentes. Se trata de un cuento largo, novela corta o nouvelle, en esta zona intermedia las clasificaciones no cumplen función. La elección de este texto, no especialmente ilustrativo, es motivada por razones de espacio. Una novela mayor (por ejemplo **El siglo de las luces** o **Cien años de soledad**) hubiera arrojado resultados muy semejantes, aunque con variantes estructurales.

3 — **Aura** es un relato en segunda persona. Según Benveniste (1959) la segunda persona no significa otra cosa que la primera, desde el punto de vista del estilo y con atención a la subjetividad (pp. 237). Salvados los casos de pretensiones epistolares (por ejemplo **Carta a una Señorita en París** de Cortázar), supone el desdoblamiento del yo, lo que la hace una variante de la primera. Esto ubica nuestro relato en la categoría discurso. Coincidentemente, encontramos una marcada preferencia por los tiempos definidos, (presente y futuro simples), (7) lo cual es característico del discurso, de acuerdo con Benveniste. La estructura de elementos discursivos se rompe con la presencia de descripciones de objetos, muy

Henry J. Mas-Thompson Papers 1888

No lo entendí El libro fue 218 pg

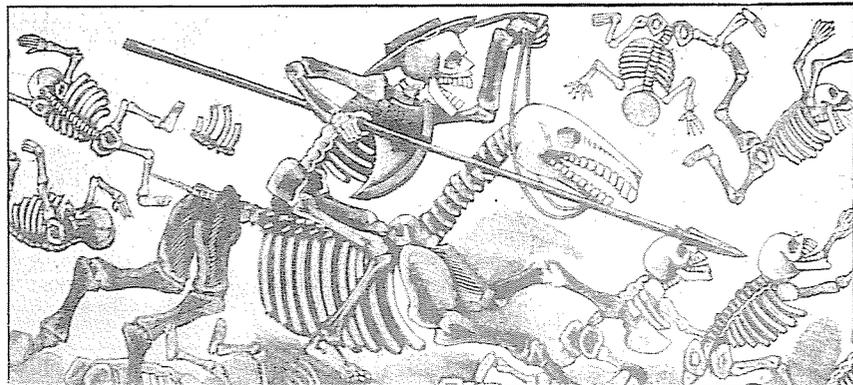


CARLOS FUENTES paranoia y surrealismo

detalladas y recreativas. El comienzo del capítulo I encabeza el relato con una narración-descripción, construida en forma paratáctica. Desde el punto de vista pragmático, afecta un ritmo subjetivo (el de la mente del "historiador joven"), pero, desde el punto de vista semántico, no es más que la representación de un "aviso en un diario". El entrecruzamiento de los factores representativos (objetivistas) y de los factores expresivos (subjetivistas) se difunde en ambos planos del lenguaje que reconocía Bühler (1934) en relación a las dos funciones básicas del lenguaje: representación (Darstellung), expresión (Kundgabe) y apelación (Apell). Esta última no cumple ninguna función especial en narrativa. Los procesos deícticos (o mostrativos) del lenguaje se vuelcan preferentemente, en función expresiva, sobre el sujeto (casos de subjetividad) y sobre el objeto en función representativa (casos de objetividad). La apelación cumple sólo un afunción ancilar. A la luz de los conceptos anotados, este texto cobra otra dimensión:

"Tocar en vano con esa manija, esa cabeza de perro en cobre, gastada, sin relieves, semejante a la cabeza de un feto canino en los museos de historia natural. Imaginad que el perro te sonría y sueltas su contacto helado".

Se distingue claramente la representación de la manija, sobre la cual



"DON QUIJOTE"
de Guadalupe Posadas

se establecen las asociaciones subjetivas, carentes de otra relación con el objeto que las impuestas por el sujeto. Se puede ubicar este texto dentro de los cánones de la "paranoia crítica" del naturalismo surrealista, sin lugar a dudas.

Al finalizar el capítulo I encontramos este otro trozo donde se puede vislumbrar una tercera posibilidad deíctica:

"Al fin, podrás ver esos ojos de mar que fluyen, se hacen espuma, vuelven a la calma verde, vuelven a inflamarse como una ola: tú los ves y te repites que no es cierto, que son unos hermosos ojos verdes idénticos a todos los hermosos ojos verdes que has conocido o podrás conocer. Sin embargo, no te engañas: esos ojos fluyen, se transforman, como si ofrecieran un paisaje que sólo tú puedes adivinar o desear".

Los referentes paralelos (A = externo, B = interno) hacen que la acción (C) proceda por deformación. (A) es modificado por la acción de (B), que le introduce variantes pretendiendo que le son inherentes. (C) resulta de un equívoco entre (A) y (B), (C) es la resultante de la representación total (interna y externa). Con la presencia de (C) deja de existir oposición virtual entre (A) y (B), o se neutraliza. Esta "esfumación" de los límites entre lo interno y lo

externo constituye la base del naturalismo surrealista y del realismo mágico. El tópico central (la intemporalidad) y la anécdota soportan la misma fusión.

Asociaciones de este tipo deberían ser consideradas patológicas en la realidad, pero aquí no tienen sino un valor simbólico: la negación del tiempo, la estructura yo-tú, la posibilidad deíctica (C) y la anécdota remiten al esquema de discursos paralelos de que hablaba Lacan (1952) (8). El sujeto no sale de su órbita, se busca a sí mismo, o mejor, al Otro, al desconocido.

La hipótesis inicial del realismo mágico es la búsqueda de identidad. No sólo de identidad personal, el individuo actúa como arquetipo de esa búsqueda, porque es la conciencia de raza, de nación, de continente lo que interesa a sus autores; una conciencia histórica y potencial, la verdadera América que subyace tras las apariencias de lo cotidiano, que pasa por ser lo único.

- (1) — Esta forma de nominación recurre al oximoron conceptual.
- (2) — El término "mimesis", usado por Aristóteles en la Poética, puede definirse como "proceso de imitación o representación de un objeto o acción mediante un conjunto significativo con indudable referencia empírica". Modernamente fue revalorizado por Auerbach (1946).
- (3) — Ya en Leyendas de Guatemala se rastrea la tendencia a utilizar los moldes formales del Realismo para plasmar extrañas "historias-sueños-poemas", como los llamó Valery (s/f), quien las define como "mezcla de naturaleza tórrida, de botánica confusa, de magia indígena, de trabajos de Salamanca..." (ibid.).
- (4) — Los términos "narración" (relación de sucesos), "descripción" (representación de objetos o personajes), "discurso" (ingerencia del narrador en forma explícita) están tomados de Genette (1966).
- (5) — Fecha de publicación de *Le roman Experimental* de Zola.
- (6) — En el siglo XIX está presente en el Romanticismo, en el renacimiento en la lírica pastoril, etc.
- (7) — Usado no como hipotético, sino de comprobación segura. Podría ser llamado también "futuro actualizado" o "presente proyectado".
- (8) — Cirlot (1951) remarca la influencia de la Tesis Lacan (1930) en las tendencias surrealistas de post-guerra.



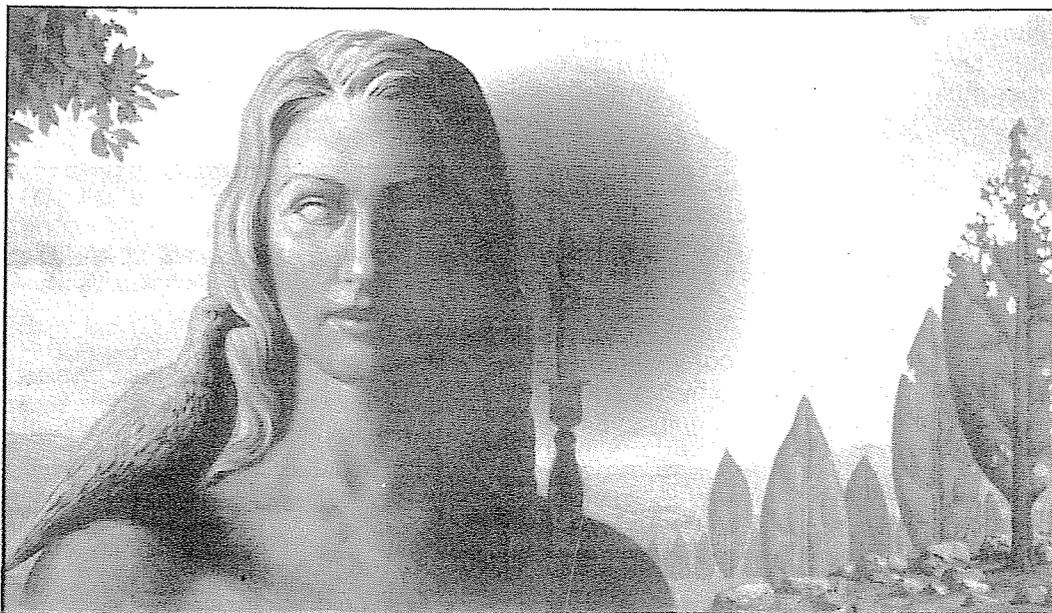
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Auerbach, E.
(1946) *Mimesis. Dargestellte Klisklichkeit in der abendlandischen Literatur*. Berna.
- Benveniste, E.
(1959) "Las relaciones de los tiempos en el verbo francés", apud. *Problemas de Lingüística General*. Siglo XXI, Mex., 1971.
- Breton, A.
(1924) *Manifeste du Surréalisme*. Sagittaire/París.
- Bühler, K.
(1934) *Sprachtheorie*. Fischer/Jena.
- Cirlot, J. E.
(1951) *Introducción al surrealismo*. Rev. Oc./Mad.
- Dumesnil, R.
(1955) *Le Réalisme et le Naturalisme*. del Duca de Gigord/París.
- Genette, G.
(1966) "Fronteras del relato", Apud. Varios: *Análisis Estructural del Relato*. Tiempo contemporáneo/Bs. As. 1974.
- Harss, L.
(1968) *Los Nuestros*. Sudamericana/Bs.As.
- Lacan, J.
(1930) "De la Psychose paranoíaque dans ses rapports avec la personnalité". Du Seuil/París, 1975.
(1952) "Some reflections on the Ego". *Int. Jour. Psy.* vol. 34, 1953.
- Martino, P.
(1923) *Le Naturalisme Français*. A. Colin/París.
- Valery, P.
(s/f) "Carta a P. de Miomandre", apud. M. A. Asturias: *Leyendas de Guatemala*. Losada. 2/ Bs. As. 1967.

Reflexiones sobre la poesía Latinoamericana actual

JORGE MEDINA VIDAL

Profesor de Literatura y de Estilística. Ha publicado diversos trabajos que abarcan desde traducciones directas con Introducción y Notas de los Yámicos griegos, editados por la Universidad de la República, hasta una Visión de la Poesía uruguaya en lo que va del siglo. También ha trabajado como Profesor Invitado en distintas Universidades de América.



Se va haciendo demasiado esquemático y falso, hablar de una literatura Latinoamericana, y en el caso particular de su Poesía, las razones que asisten para negarla, aumentan en proporción. No solamente el idioma entra en particulares desarrollos, según el origen geográfico de su creador, sino que las connotaciones conceptuales sufren también idéntico muestreo. De ahí la diversidad literaria, las distintas capas de estratificación, aún en zonas que integran un solo país, y lo que es más dramático, los distintos grados de eficacia expresiva entre integrantes de una misma promoción. Por eso, presentar un tradicional panorama de la Poesía Latinoamericana, en el mejor de los

casos cumple una función aproximativa y abstracta, justificable su publicación, si es causa de incidencia en otros temas más densos.

Más que ninguna otra, la literatura de estas latitudes ha encontrado su interés en la mayor conciencia de su ubicación "hic et nunc", ha dejado de considerarse protagonista en la vida del binomio escritor-lector, para integrarse en un mundo mayor y más exigente. El hombre clásico y aún el romántico, depositaban su "Weltanschauung" en un personaje-héroe que portaba en sí mismo una antagónica realidad, ya sea: el hombre y los dioses, o el hombre y su propia interioridad fracturada. Pero la literatura contemporánea, especialmente la narrati-

va, gira ahora alrededor de un nuevo antagonismo: el del hombre con la sociedad que lo integra (portadora ésta de un innegable "virtuema" de agresión). Como en todos los órdenes de la cultura, pasó el hombre y sus productos verbales, de una primera aproximación abstracta de la realidad, a una concreta y en este caso, acuciante sociedad que se transforma. El cambio contemporáneo no representa un problema formal (en el sentido tradicional del término) sino una distinta concepción del poema en su totalidad de significante-significado, dentro de la Teoría de los signos, como firmes vínculos sociales. A menudo se confunde "realidad" con "cosificación" y se habla de

una corriente esteticista o de "poesía pura" etc., rastreando maestros imposibles frente a una preocupación formal o de contenido. Es decir, la divagante manera de clasificar autores sobre la polaridad: —cómo se expresan— y —qué expresan—. Así el venezolano Juan Calzadilla o el colombiano Mario Rivero, integrarían una corriente, uniforme desde un ángulo, pero totalmente desintegrada desde otro. Y el chileno Jorge Teilleir, la argentina Amelia Biaggioni o el venezolano Guillermo Sucre, responderían a una preocupación distinta.

El esquematismo sirve más para crear nuevos problemas que para solucionarlos. Pueden coincidir los "motivos" de un texto y separarse sus logros o las asociaciones que generan en el lector y las fuentes de los que derivan, se transforman en una maraña sin sentido. Además, ningún poema puede ser "adánico" e inaugural en su aceptación "fáctica", y el pretender olvidarse del pasado literario y seguir escribiendo poemas, no sólo es una imposibilidad, sino un ingenuo deseo que, irónicamente, está implícito en ese mismo pasado que se pretendió negar. El poema se ejerce sobre una enorme acción "noética", que es la "poesía" y se desarrolla a partir de lo ya escrito.

Los límites entre el pasado y el presente de la "poesía", rebasa todo esquema científico bipolarizado. Para la ciencia (de lo objetivo-real) el ayer es una dosis menor de valores y el presente es una culminación teleológicamente encauzada hacia el mañana. En cambio, la "poesía de ayer no es inferior a la "poesía" de hoy, es simplemente distinta. Si ponemos por ejemplo los problemas que se plantean en Biología, podríamos decir que acercarse a ella es acercarse a la Biología actual y un despreocuparse en forma masiva de todo lo escrito hasta estos últimos años. En cambio preocuparse por la "poesía", es una

intencionalidad global, sin fronteras temporales, es preocuparse por "poesía", así, en su indeterminismo, que a menudo posee grados distintos de actualidad a pesar de haber sido escrita contemporáneamente. El método científico procede por adelantos y descartes, superando el pasado en su avance lineal. La "poesía" no procede en forma lineal como las ciencias, por superaciones de instantes ya idos e inferiores, sino que se integra en círculos de obras intemporales. En esta especie de Ley de Frontalidad que notamos en las ciencias, advertimos la presencia, a grandes rasgos, de un conocimiento superior e inferior, que en general deriva de un lejano "positivismo" y permite afirmar (también a grandes rasgos) que en el momento actual, la ciencia va a ser superior a los momentos "pasados". Este esquema no puede ser traspasado lícitamente al territorio de la "poesía" o del poema, porque sabemos muy bien que gracias al presente adquiere sentido

el "pasado", pero sentido en cuanto enriquecimiento de significados y no en cuanto a comprensión.

Ya T. S. Eliot había esbozado este concepto en relación con los libros, y sirve para alejar definitivamente toda relación inmediata con el principio de "progreso" en el arte. Si observamos el fenómeno contemporáneo de la "poesía" en Latinoamérica, desde la ribera del crítico, podemos confirmar la aplicación de esto mismo que venimos diciendo, como método saludable para su labor. Esa actividad espiritual del hombre, esa "misión de la crítica" de que hablara Georges Poulet, esencialmente se realiza con la creación de campos lingüísticos, único terreno (no mens's land) de una coherente y efectiva comunicación especializada. Esta "comunicación especializada" toca los límites de la eterna "Literaturwissenschaft" con la que todo lúcido crítico o profesor soñó o soñará; para darle un asidero a la respuesta del problema que plantea el poema

UNIDAD.

*Porqué viene de ti
y participa de ti,
todo lo que es
te requiere,
o sea
que hay un Dios,
un sol para el mundo,
un fénix para el mundo,
un conductor
en los rebaños,
un elemento, el aire,
que penetra,
agita,
llena,
un espíritu vital
oculto en cifras
tan poderoso que sin él
ninguna magia verá el éxito.*

ALBERTO GIRRI

y aún toda "poesía", los poetas latinoamericanos actuales, aposentados plenamente en su "acto alusivo", viven como la gran tradición que los precedió, un aspecto más intenso de su arte y admiten en su obra al "poema", como un campo lingüístico que denota una individualidad y connota una sociedad vigorosa, sin que se agote en lo que enuncia sino en la realidad que desencadena.

Se siente desde Carlos Drummond de Andrade, Octavio Paz o Alberto Girri, haciendo "la imagen móvil de la eternidad (Pl. Timeo: 37 D.) e integrando lo personal con

lo colectivo, lo heredado o tradicional dentro de lo esencialmente americano. De ahí la multiplicidad de fuentes y de técnicas, encauzadas todas bajo el primordial respeto por la palabra y desde su función primaria de ser "signo icónico".

A estos elementos que venimos reseñando, les podemos agregar, no sólo el profundo respeto por la "palabra", sino también la visualización, el deseo de hacer concreto lo abstracto y el gusto por la metáfora; no como un escapismo frente a la realidad, sino como una integración más profunda y revela-



dora. Si la metáfora fuera en su acepción más amplia el remoto origen de gran parte del poema, éste, al no seguir las leyes de la lógica y el principio de la causalidad, cumple básicamente con idéntico principio que arrastra la misma metáfora según insinúa Ernest Cassirer (cfr. The Philosophy of Symbolic forms - New Haven, Yale University Press - 1960. Vol II).

Si ahora nos detenemos en el "poema" como ejecución activa de un hombre, podemos afirmar que en general, la poesía en Latinoamérica es todavía una frontera de la actividad humana. Sólo se acercan a ella los arriesgados o los pioneros; siempre que tomemos "actividad humana" en su sentido plenificante y no como reproducción mecánica de algunas condiciones de la percepción común. En esta última versión algunas zonas (Río de la Plata y Caribe) son un muestrario proliferante de expresiones vulgares y comarqueñas que no comprometen en nada el terrible vigor de sus grandes poetas.

Las bases concretas de la "poesía" del siglo XX fueron establecidas universalmente en la primera y la segunda décadas y su inserción latinoamericana nos llegó con alguna tardanza. Testigo de este fenómeno fueron las "Palabras Liminares" de Ruben Darío, que en cierto modo conservan una lejana actualidad. Pero este siglo ya está entrando precipitadamente en un previsible ocaso, junto con muchos ideales y mitos que comprometen el futuro de

la "poesía" en todo el mundo y su innegable presencia en el siglo XXI, se apoyará como lo demuestran los mejores poetas latinoamericanos

en el predominio de la "palabra" a la que convergen los elementos conceptuales, emotivos, fantásticos y todas las funciones no disciplinadas de

la mente humana, como un centro de atracción del que nunca debió salir.

JORGE MEDINA VIDAL

SINO GESTOS.

*plume solitaire éperdue
Mallarmé.*

*Las notas que tomo en mi memoria
y luego olvido o traslado
torpemente,*

*desasistido ya
de ese relámpago que enardecía mi infancia,
las veo llenarme de ruínas, frases
que no logro hilvanar
con hechizo,*

*y así se deslizan,
discurren con crueldad.*

*Lo extraño: su tenaz compañía,
los gestos, los sueños que hacen
nacer en mí*

*y las furias, las cóleras
que en mí sepultan.*

*Para decirlo todo: añaden no
la confusión*

*sino el espejo
transparente
del fracaso.*

*Donde me miro y reconozco
mi rostro.*

GUILLERMO SUCRE

LOS ENFERMOS.

*El dolor crece en nuestro cuerpo como una flor oscura,
de a poco nos enlaza, nos quema, nos asfixia,
se estira entre las sábanas,
nos destruye.*

*Como un lento vampiro nos devora,
se convierte en una compañía,*

una obscena amistad de nuestra sangre.

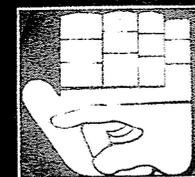
*El dolor nos transforma en un bicho viscoso,
en un sucio espectáculo, en un olor grotesco.*

*Nos obliga a recordar la muerte
y advertimos entonces*

*que la soledad no es sólo una palabra,
que la mano en la frente que nos alivia el sueño
es una manera de piedad, no de ternura.*

HORACIO SALAS

1500 artesanos producen para usted:
Tapices, ponchos, capas cardos
vestidos, tejidos, sacos, sweaters,
gorros, bufandas, chales, cortinas, mantas,
alfombras almohadones, telas de tapicería



**MANOS
DEL
URUGUAY**

Visite nuestros locales en:

Casa Central: Reconquista 599

Galería Diri: 18 de Julio y Río Negro

Carrasco: Galería Carrasco, local E

Punta del Este: Galería Dyon - Av. Gorlero
frente al Nogaró

Piriápolis: Rambla de los Argentinos 1137

Salto: Hotel Salto

Paysandú: Pasaje Lorenzo

Las doradas cigarras del estío



MERCEDES SAYAGUES ARECO

Nacida en Montevideo en 1953. Estudiante de Historia del Arte e Historia Medieval en la Facultad de Humanidades.

No puedo decidir exactamente la fecha y el año; mi memoria se empeña en olvidarlo, como si al anular los precisos límites temporales se anulasen los hechos. Recuerdo, eso sí, que era verano. Un lánguido verano despejándose entre jugosas peras y crepitar de cigarras. Mis padres habían decidido, en lugar de ir al mar como otros años, pasarlo en la quinta perdida entre las sierras. Mis hermanas protestaron desoladas: ¿quién habría de admirar sus peinados y soleros? De poco les valieron sus lamentaciones; Papá podía ser inflexible. Además, hacía mucho tiempo que la familia no se reunía completa; vendría la abuela desde Mallorca, y Argeo del internado. Desconocido hermano ese; las gemelas lo veían en la capital. Pero yo, la menor, permanecí en el campo con mi madre. Aún entonces, adolescente, vivía con ella, quizá para que no se sintiese completamente inútil.

Los días se deslizaban plácidos en aquel interminable verano. La abuela me enseñó a bordar, pero no logró

recabar mi colaboración en el complicado mantel a estrenar en Corpus Christi; preferí vagabundear por los campos con un libro. Ximena y María Soledad escribían versos tontos que les leía a escondidas, y pasaban horas frente al espejo ensayando poses y maquillajes para el invierno. Padre aprovechó para ponerse al día con su lectura atrasada, y Mamá velaba sobre su nidada con el ojo complacido y vigilante de una oca. Los domingos asistíamos a Misa en el pueblo, y al atardecer, la consabida visita: algunos vecinos con sus esposas, el padre Esteban, dos o tres amigas de las chicas. El elemento activo, Argeo y yo, integramos naturalmente un sector ajeno a la modorra familiar. Nos juntábamos sólo para las comidas, y Antonia se esmeraba en preparar los platos predilectos de cada uno, marcando las horas y los días con sus compotas y bizcochos. El resto del tiempo nos pertenecía.

Argeo se aburría. Quizá por ello tomó interés en su hermana menor, la

única que podía servirle de compañera de aventuras. Me enseñó a saltar a caballo y algunas nociones de esgrima. Me arrancaba de mis lecturas y ensañaciones para que le acompañara a recoger cerezas. Nos peleamos a bofetadas y arañazos el día que tiró a Proust por la ventana, porque no quise cambiarlo por un paseo hasta el pueblo.

A medida que el calor fue apretando la casa amanecía más temprano, a fin de aprovechar el único frescor del día. Los mayores se reclinaban después en sus habitaciones. Las gemelas parloteaban en la veranda. Argeo y yo marchábamos a bañarnos en el arroyo. Se estaba bien bajo los sauces, desgranando pensamientos y proyectos mientras los pies chapoteaban en el agua. Ambos éramos buenos nadadores y nos desafiábamos constantemente. Luego, rendidos, nos echábamos sobre el pasto oloroso mordisqueando tallitos. A la hora del té retornábamos. Al trasponer la verja del jardín percibíamos el aroma de las tostadas y Antonia en la cocina. En la galería nos esperaban, pulcras y amables las mujeres, Padre como siempre abstraído, rozagantes de perfume y almidón mis hermanas, María Soledad siempre de crujiente organdí blanco, Ximena de las trenzas negras llena de cintas y volados. Sobre la mesita de mármol, el juego de porcelana inglesa azul y blanco, los potes de jaleas y confituras, grosellas en almíbar, miel, queso fresco y jamón serrano. Antonia entraba portando la humeante tetera de plata y la tarta del día. El té siempre fue una de las ceremonias más formales de la casa. Nos demorábamos largamente. Cuando el jardín se velaba de luz malva y azulencas, Ximena se ponía al piano. Mamá le pedía algún concertino de Mozart; para la abuela no existía nada fuera de Chopin. Argeo, para enfadarlas, pretendía tocar el Himno Nacional a cuatro manos y ritmo acelerado. Si llegaban visitas, yo ayudaba a Antonia a servir el jerez y las

almendras.

El calor aumentaba despiadadamente. Argeo y yo pasábamos cada vez más tiempo en el arroyo. Una de esas tardes soñolientas, al salir del agua Argeo se inclinó hacia mí, delgado como un junco, y posó sus labios sobre mi hombro mojado. Tan fugaz fue el contacto que al volver no sabía si verdaderamente había ocurrido. Esa noche no logré dormir hasta el amanecer. Al desayuno le espí sobre el tazón de leche fresca, y solo vi un adolescente tostado engullendo scones con mantequilla. Terminó rápido, ensilló su caballo y se fue, solo. Cansada de esperarlo me tiré en el prado con un libro y dos manzanas. Me despertó su boca ascendiendo por mi pierna. Estreché su cabeza; que dulce el contacto de sus rizos dorados sobre mi vientre chato. Se hacía tarde; retornamos presurosos. Antonia ya había servido el té, y se afanaba en echarle veneno a unas hormigas que habían aparecido en la terraza.

Desde entonces cada día trajo una sorpresa. Durante el desayuno le admiraba, los cabellos alborotados, los dientes blancos y parejos. Luego él se iba solo. Pero yo sabía que en algún momento del día habría de encontrarme, en el pomar, el sótano o la hamaca. Allí me besaría, y yo me dejaba acariciar, me acariciaba los hombros y yo le besaba el cuello, el pecho, nos buscábamos las bocas. No hablábamos nunca, y nunca el juego se consumaba. Quedaba así, en búsquedas y deleites, urgencias y tanteos. Nunca le vi desnudo.

Más de una vez, entregados a nuestros juegos en el sótano, estuvimos a punto de ser sorprendidos por Antonia, que andaba atrás de las hormigas. Por suerte se anunciaba mascullando imprecaciones contra los insectos que habían osado llegar hasta el tarro de azúcar. Tan abrumador era el calor, que algunos días no bajábamos al arroyo, recurriendo a los muros de

la casa,. Una vez, a la hora de la siesta, Argeo penetró silencioso en mi cuarto. Se echó violentamente sobre la cama, ahogándose a besos, aplastándose los pechos con sus manos en un juego exasperado y novedoso. Así como vino se fue, callado y elástico, dejando las sábanas envenenadas de su presencia. Por las noches me gozaba y torturaba en revivir su cuerpo moreno y delgado entre el blancor perfumado de lavanda.

Los campos se agostaban, pero para mí nunca estuvieron tan hermosos; quizá porque exhibían el exacto color de alguna cabellera. Pero la abuela no resistía los calores. Padre decidí la partida para Corpus Christi. El mantel ya estaba terminado y lo festejaríamos con un almuerzo. El domingo concurrimos solemnemente a Misa. Argeo nunca había estado tan hermoso: vistió de lino crudo, pantalones ceñidos y mangas acuchilladas. En la galería antes de salir le eché al cuello la cadenita de oro de mi primera comunión. Pareció impacientarse pero no alcanzó a demostrarlo. Antonia se acercaba refunfuñando mientras esparcía veneno sobre las baldosas rojas. Un nuevo hormiguero descubierto en el baño la tenía a mal traer, pero aún así no olvidó rezongarnos pues nos estaban esperando.

La iglesia del pueblo era pequeña y despojada. Su mayor riqueza la constituían los espléndidos vitraux donados por el obispo, inundando la nave en luz azul, violácea, carmesí. Siempre me gustó la Misa del Padre Esteban, su manera de desgranarla pausadamente entre remolinos de incienso. Un diácono nuevo le ayudaba. El tintineo de campanillas anunció la epístola. El diácono subió al púlpito, abrió ceremoniosamente la Biblia y comenzó a leer. A poco creí que su voz desbordaba la iglesia y llegaba al mundo entero por los caminos polvorientos de la sierra.

"No descubrirás la desnudez de tu hermana, hija de tu padre o hija de tu

madre, nacida en la casa o fuera de ella, no descubrirás su desnudez. Porque todas esas abominaciones son las que han cometido los hombres de esa tierra, que la habitaron antes que vosotros, y la tierra se ha manchado. Que no os vomite la tierra por haberla manchado, como vomitó a los pueblos que antes de vosotros la habitaron, porque cualquiera que cometa una de esas abominaciones será borrado de su pueblo Yo, Yahvé, vuestro Dios".

Miré a Argeo de reojo. Un rayo de luz violácea embarullaba sus mechones dorados. Impávido, abstraído, ni tan siquiera sé si escuchó la voz atronadora. A la salida un borbollón de gente nos separó y ya no tuvimos ocasión de hablarnos.

El almuerzo fue un éxito. Antonia se superó: pavo glaseado relleno de castañas, puré de manzanas, cerezas flambées y helado. La cristalería relucía sobre las prolifas vainillas y antonietas de mi abuela. Esta reinaba orgullosa desde la cabecera, su broche de amatistas al cuello, la mano transparente sobre el puño del bastón. Mamá y Papá se ocupaban de los invitados, escanciando borgoña, prodigando halagos. Las gemelas, de idéntico blanco, se reconocían por el peinado: coqueto moño para Ximena, rojas cintas de satén para María Soledad. El padre Esteban intentaba disimular el fastidio de la sotana en día tan agobiante. El nuevo diácono apenas hablaba, y comió poco.

Mi pequeño primo Juan Sebastián se había ensuciado las manos de salsa y Mamá lo mandó lavarse. Volvió diciendo que en el suelo del cuarto de baño libraban una encarnizada batalla dos bandos de hormigas, unas gordas, negras, y otras aladas y rojizas. Mamá, severísima la mirada, le obligó a callar, y distrajo la atención sirviendo más postre.

El calor apuró a los rezagados recortando los últimos cognacs. La abuela partió enseguida, llevándose a Antonia,

quien la acompañaría hasta embarcarla. Argeo y yo fuimos excusados de bajar hasta la estación, pues no habían suficiente lugar en el coche. Decidimos en cambio ir a bañarnos.

El agua estaba gozosamente fresca. No parábamos de zambullirnos y alborotar ranas y bagres. Sin embargo Argeo permanecía extrañamente sereno y silencioso. No respondió a mis preguntas. Opté por salir del agua y tirarme, fastidiada, sobre el pasto amarillo. Mordisqueé pensativamente un amargo tallito de yerbaluisa. Al rato salió Argeo; Dios, que estaba hermoso mi hermano, chorreando agua su cuerpo de caderas estrechas. Tan hermoso, que cerré los ojos para imprimirlo en mi memoria. No los abrí hasta que lo

sentí dentro mío. Entonces intenté mirar el sol a través de los hilos rubios de otro sol. Las cigarras crepitaban.

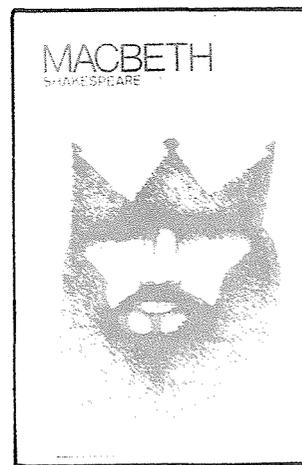
Luego nos bañamos en silencio.

Teníamos hambre. No nos recibió el aroma de tostadas y jalea. Al trasponer la verja, tácitamente echamos a correr. Descalzos, sin importarnos donde poníamos el pie, llegamos a la galería. Mamá no había atinado siquiera a levantarse. Padre había volcado una silla de mimbre. Mis hermanas exhalaban todavía una leve fragancia de magnolias. Sobre el organdí blanco de sus vestidos se atareaban las hormigas.

MERCEDES SAYAGUES ARECO

1977

"MACBETH"



Traducción, prólogo y notas de Idea Vilariño. Colección Clásicos anotados. Editorial Técnica.

Este "Macbeth" publicado por la Editorial Técnica afirma y proyecta decididamente una colección sumamente valiosa para el estudiante y el docente: los clásicos anotados. Desde la presentación, la evolución es evidente; un formato adecuado, una carátula imaginativa y sobria, una cuidada impresión. Sin embargo, no es en esa perspectiva donde el libro logra su máximo destaque. Comenzando por lo periférico a la versión, cabe destacar el prólogo, de una extensión justa como para que el estudiante se forme una visión adecuada del entorno de la obra y, lo que es más importante, las múltiples notas que refieren desde aclaraciones técnicas de la traducción y giros idiomáticos especiales, a relaciones oportunas entre las diferentes escenas de la obra.

Idea Vilariño —que traduce, prologa y anota este libro— propone, con fundamento, una edición definitiva de la tragedia. El estudiante tiene así la seguridad de captar todos los matices de la poesía shakespereana. Contribuye a ello el feliz manejo, vastamente reconocido, por parte de Vilariño del lenguaje poético, su frecuentación en la traducción de Shakespeare y una importante experiencia docente.

Leyendo la versión es donde se verifica lo que insinuamos: evidentemente transmite la sensación de un equilibrio lingüístico, dosificando adecuadamente la poesía elemental y sublime que convive en la tragedia. No se busque una versión literal y acartonada porque será inútil, se hallará un trabajo que nos embarca desde el comienzo en un clima fatalista, logrando que el lector sienta inevitablemente, la oscuridad y el vértigo, el ruido y la furia.

JUAN C. MONDRAGON



EDITORIAL
TECNICA S.R.L.

LINEA INDIGENISTA EN ARGUEDAS

SEÑORES E INDIOS

José María Arguedas nació en Andahuaylas, en Perú, en 1911 y vivió su infancia entre los indios, a tal punto que tenía diez años cuando comenzó a aprender el castellano, siendo hasta entonces el quechua su único idioma. Ese período de su infancia en convivencia con los indígenas, habrá de marcar su vida, y por ende su literatura; las vivencias mágicas de los indios, el misterio de su cultura y el choque de ella con la cultura hispánica, serán el núcleo básico de su obra y de su existencia.

En 1928 asiste al colegio Santa Isabel de Huancayo y más adelante continúa sus estudios secundarios en Lima. Esa imagen de un niño recibiendo un mundo que rechaza por la propia elección de otro mundo —el indio— será el tema de varias de sus obras. Así ocurren con el cuento AGUA, apareció en 1933, cuyo protagonista —Ernesto— es un niño blanco inmerso en la comunidad indígena. Es tan autobiográfico ese relato que Ernesto es hijo de un abogado trashumante, igual que Arguedas lo fuera.

Ese marcado sesgo autobiográfico —que de alguna manera estará presente en toda su obra— se advierte también en otro de los relatos que integran el volumen AGUA, se trata de WARMA KUYAY (amor de niño), la historia de amor de un mestizo de la sierra y una india. El propio JMA lo subraya: "Warmá kuyay lo escribí, aunque no quieran creerme, en estado de completa inocencia en este sentido: yo no escribí ese cuento para que se publicara, era un recuerdo biográfico sumamente intenso. Warmá kuyay salió como sale un material de un cerro, en forma absolutamente natural". (Primer encuentro de narradores peruanos. Lima. Casa de la cultura. 1969).

YAWAR FIESTA (fiesta sangrienta),

publicada en 1941 es la primer novela del narrador peruano, fue elaborada desde 1937, y según Mario Vargas Llosa es: "su mejor novela, la mejor construida, la de personajes más nítidos". Allí la acción se desarrolla en un pueblo; Luquío, que se prepara para la fiesta de la corrida de un toro, el gobierno prohíbe que ella se realice, y finalmente se celebra pese al veto. En realidad este esquema no es más que el vehículo para que se desarrolle el verdadero sentido del texto: el enfrentamiento de la cultura indígena con su respeto por las tradiciones rituales y el hombre blanco que pretende someterlos.

Su segunda novela será publicada por Losada en 1958 y lleva el nombre de LOS RIOS PROFUNDOS. Su protagonista es otra vez Ernesto, el niño de AGUA, pero aquí es ya un adolescente. El punto de partida es el pupillage de Ernesto en un colegio de Abancay, ese encierro se da además en un juego cíclico admirablemente logrado: el colegio está en el barrio de Huanapata, que está dentro de Abancay, que está dentro de la hacienda de Patibamba, que está en Cuzco.

Ríos y aves son mencionados con frecuencia en la novela, y constituyen el símbolo del deseo de evasión del protagonista, de su profundo deseo de escapar de esos recintos herméticos que lo agobian.

Pese a la tremenda carga de amargura y de agobio que deja la lectura de LOS RIOS PROFUNDOS, con su terrible descripción de la peste, con los niños limpiando sus pústulas infectadas, los piños de los muertos y el punzante y agrio olor del cañaverol, pese a esa visión dolorosa y amarga del indio pobre olvidado de la mano de Dios y de los hombres, queda la búsqueda esperanzada del porvenir en el muchacho, porvenir que paradójicamente se encuentra en el pasado, en su infancia indígena, hacia la que se encamina como una elección redentora, porque lo integrará en un grupo humano que no siendo sin embargo el suyo, lo ha elegido en su corazón.

El tema de lo mágico aparece en esta obra con mayor fuerza que en las anteriores —estando siempre presente en ellas en mayor o menor grado—. En ese momento Arguedas era jefe de la Sección Folklore y Bellas Artes del Ministerio de Educación, cargo al que había accedido en 1948, y a partir de 1953 es Director del Instituto de Estudios Etnológicos del Museo de Cultura Peruana.

Es notorio que cada nueva obra que JMA publica ensancha su horizonte: comienza por ubicarla en una aldea, luego un pueblo mayor, luego la ciudad y finalmente el Perú entero.

Ese enfoque hacia toda su patria se ve claramente en TODAS LAS SANGRES, publicada en 1964. Frente a una problemática social de tan difícil solución como lo es el doble mundo hispánico-indígena conviviendo en el Perú, esta novela pretende presentar una nueva sociedad, un esbozo de solución de su mundo mediante la creación de un nuevo mundo.

Tal vez demasiado preocupado por mostrar el problema racial y social, Arguedas descuida allí el planteo ético, y resuelve algunos personajes en una estructura demasiado ingenua: los buenos y los malos, con un enfoque romántico que no está de acuerdo con una obra en todo sentido realista.

Su última novela, póstuma e inacabada es EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO. Despareja y compleja, mezcla diversas historias con sus propios Diarios personales, constituyendo un documento angustioso y amargo, aunque sólo parcialmente logrado. Acompaña a esa obra una carta al editor, que pretende explicar su suicidio, ocurrido el 2 de diciembre de 1969.

El indigenismo de Arguedas es diferente al de los otros escritores americanos que cultivaron el tema; lejos de él el folclorismo fácil y pintoresquista, está más cerca de la visión del ecuatoriano Jorge Icaza, que de su compatriota Ciro Alegría.

Para la mejor comprensión de su obra, se hace necesaria la lectura de sus ensayos; agrupados en libro bajo el nombre de SEÑORES E INDIOS, han sido recogidos por Editorial Arca. Se encuentran allí textos teóricos sobre el folklore, descripciones de las fiestas, ceremonias y mitos del grupo quechua. Así lo sostiene Rama en el prólogo de dicha obra: Su coherencia, su significado, se vuelven más claros si se reintegra el sector literario de su producción intelectual en el seno de los restantes sectores que practicara, sobre todo los ensayísticos sobre asuntos de antropología y folklore que le son estrechadamente afines".

Obra angustiante, escrita no desde la imaginación sino desde la vida, resulta una ineludible toma de conciencia sobre el tema americano del indio.

Susana de Jauregui.



MAS LIBROS LOS MEJORES

ARCA EDITORIAL
S.R.L.

HORACIO QUIROGA:

Antología y estudio crítico
María E. Rodés de Clérico y
Ramón Bordoli Dolci

DE PROXIMA APARICION:

BATLE: Goran Lindahl

CIELITOS Y DIALOGOS PATRIOTICOS

Bartolomé Hidalgo. Seguido de
"La primitiva literatura gauchesca"
por Lauro Ayestarán.



**LA CASA DEL
ESTUDIANTE**
EDUARDO ACEVEDO 1422 • TEL. 47520

NOVEDADES

Educación moral y cívica 3er año,
por el Dr. Alfredo Caputo.
Introducción a las ciencias sociales,
por el Dr. Carlos M. Triánón.
Matemáticas 5º año - Orientación Humanística, por el Prof. Julio C. Gianarelli.
Lorca — (Llanto por Ignacio Sánchez Mejía), por el Prof. Cecilio Peña.
Química Orgánica 2º tomo, por la Prof. Elba Lavandeira.

PROXIMA APARICION

Rodó — Estudio y selección de textos por el prof. Julio Dodera.
Cervantes — Con estudio de la 1ª y 2ª parte del "Quijote", por el Prof. Cecilio Peña Martín.
Acevedo Díaz — "El combate de la tapera", obra y estudio por Hugo Riva.
Educación moral y cívica 3º, por el Dr. Alfredo Caputo.
Martí, vida y poesía, por M. E. Canttonnet.

MILLONARIO



JULIO C. da ROSA

Nacido en 1920 en el departamento de Treinta y Tres, es autor de numerosa obra: "Cuesta Arriba", "De sol a sol", "Caminito Adentro" agrupados posteriormente bajo el título de "Cuentos completos", una novela breve, "Juan de los Desamparados", los "Recuerdos de Treinta y Tres" reeditados bajo el título de "Lejano Pago", "Ratos de padre". Ha publicado además cuentos para niños "Buscabichos" y "Gurises y pájaros". Sus últimos trabajos, una novela corta "Rancho amargo", y una novela "Mundo chico". En breve se editará una selección de "Novelas cortas" que comprenderá "Juan de los Desamparados" y "Rancho amargo" y una nueva novela: "Tiempos de negros".

Aparte de llevar setenta abriles sobre la cacunda, y varias averías entre cuero y huesos, Liberato Soria era hombre ya muy usado, cuando le cayó de repente encima, aquella soberbia multimillonada en plata y haciendas. Lo que más lo confundía frente a tan inesperada vuelta del destino, era su absoluta seguridad de no haberle pedido a la vida —desde que la vida comenzó a corcovearle por adentro— más que dos cosas, todavía no del todo desdibujadas en su memoria vieja: casarse con una mujer como la gente, y vivir en el pueblo. Nada más que esas dos; lo del empleo en el estado, había sido un porsiacaso de tiempos de elecciones.

—¡Qué lo peló!... —dice que repetía, paseándose de aquí para allá, a poco de ser noticiado de lo que lo esperaba; fue viéndolo en esas aperturas, que le salió el rengó Lima, poco menos que en tren de acompañarle el sentimiento:

—¿Qué le pasa, pues, hermano?

—Algo parecido a lo peor que puede pasarle a un hombre a esta altura de mi vida.

—Largue de una vez, así se desembucha.

Después de oírlo contarle todo y más, el rengó se pasó varias noches buscándole acomodo en la cabeza a tamaño desbarajuste. Cierta que las cosas habían rodado como por cuesta abajo, y que Liberato se había convertido de pelado total en millonario, como quien cambia de alpargatas; pero cierto también que hasta entonces, a Lima jamás se le habría ocurrido que un hombre fuese capaz de ponerse a tristar por eso.

Desde antes de conocerse por gente, Liberato Soria había trabajado exclusivamente para los Correa: hasta los veinticinco años, en la estancia grande, bajo órdenes directas del comandante viejo en persona; desde entonces, en El Peludo, al servicio de doña Beba, —la hija mayor de la familia, y mimosa de su padre— más que al de su marido, gallego bastante mayor y más timbero que bonito, cuya larga historia allí, se integraba con no menos de dos boliches fundidos a punta de monte y golfo, en el debe, y poco más que nada en el haber. Fuera a causa de la debilidad paterna por la hija mayor; fuera a título de compensación a ésta por el marido que le había tocado; fuera porque aquella media suerte del mejor campo del establecimiento, por su ubicación en la periferia de éste, podía venderse en cualquier momento, sin perjudicar a ningún otro heredero, El Peludo les había tocado a doña Beba y su marido, en cierto reparto de campo y haciendas que quiso hacer el patrón en vida.

De peoncito para adentro (milico raso, allí), Soria había llegado a peón de campo (algo así como cabo), el día en que lo llamó el comandante para ordenarle:

—Preparate para irte a El Peludo con la Beba

—¿Yo, patrón?

—Mismamente.

—¿Usted dice irme para allá del todo, don Yuca?

—Calculo que hablé en oriental, ¿no?

—¿Me va a fondear en aquellas tristezas. mi comandante?

—Sos el más capacitado...

—...¿Capacitado yo?...

—Capacitado, digo, para entenderte con mi hija sin darle mayor bolilla al marido, pero también sin necesidad de machucarlo al hombre.

—Si me permite opinar, le digo que prefiero quedarme aquí, bajo sus órdenes...

—Mejor no opines; en El Peludo se te está precisando.

—Pasa, mi jefe, que ando bastante entreveradote con una gurizona de estos poraquisés.

—Mjm...

—Si le digo que hasta de casorio hemos estado hablando...

—¿Eh!... ¡Si estás para manicomio, avisá, pues!

—Y... más tarde o más temprano, a cada cual le llega su manicomio, ¿no, mi comandante?

—Que te vaya bien, ché; que seas feliz. Decile a la Beba que en semana santa le voy a caer por allá.

Bien que conocía Liberato Soria aquellas extensiones de campo y campo en dos poteros, desde la época en que todavía ellas formaban parte de la estancia grande, hasta algo después del reparto. ¡Si habría correteado bagualadas en flor, y novillos y toradas de guampa entera, por entre aquellas llanuras, en tiempos en que los apartes y las yerras solían estirarse hasta un mes, de uno al otro extremo de las quince mil cuabras, pobladas por más

de diez mil cabezas con la misma marca!; tiempos en que Liberato Soria formaba parte del pelotón de cincuenta a cien individuos, entre hombres y forajidos de todos los colores, edades y layas que, armados hasta los dientes, componían el personal bajo las órdenes de Juan Carlos Correa, hombre tan aficionado a lidiar vacunos como a guerrear.

Sin embargo, Liberato se sintió un desconocido al llegar allí y encontrarse de buenas a primeras con aquella desolación bárbara; una desolación con algo y no poco de animal presente en todas partes, que le salió al encuentro apenas él se hubo internado en el corredor que unía la carretera con El Peludo.

—¡Ordene, capitán! —cargó, desde la boca del galpón, la inconfundible voz del rengo Lima.

—¿Y a vos quién te invitó? —preguntó Soria, buscando disimular la indisimulable emoción que lo inundó, al escuchar las palabras del más que compañero de servicios y correrías, en largas andanzas por los mismos caminos, amigo casi hermano

—Me “invitó” el comandante Correa, para que estuviese aquí esperándote y a tus órdenes, y... aquí me tenés.

—¡Mire que al fin de cuentas somos parecidos!, ¿no hallás?

—¿Parecidos?: una gota y otra gota.

Se abrazaron entre tosecitas.

Contrariamente a lo que había pensado desde la “invitación” hasta mucho después de haberse instalado en El Peludo, Liberato debió acabar convenciéndose de que, mucho más fácil que entenderse con doña Beba —su compañera de juegos infantiles en los patios de la estancia vieja— era entenderse con el gallego consorte, un individuo para quien lo mejor de la vida era, ahora, pasarse entre papeles, y escuchando música.

—El nación viejo no sirve ni para avisar quien viene —musitó cierta vez el rengo Lima, mirando para el suelo.

—No lo dejan al pobre ni estornudar sin pedir permiso —contestó Liberato con la boca bajo una mano.

Las grandes chamusquinas entre peón y patrona, nada tuvieron que ver jamás con la conducción de los trabajos del establecimiento. Aparte de que dicha conducción a cargo de Liberato Soria, había sido una de las cuatro o cinco condiciones que había puesto el comandante para entregarles El Peludo a la hija y su gringo, a doña Beba ello no sólo le cayó de parabienes, sino que le bastó para darle carta blanca a Liberato, para hacer y deshacer a su antojo, sin otra obligación extra que sudar un par de días por mes haciendo sumas y restas.

Los encontronazos entre ambos, tuvieron siempre por causa aquel viejo doble antojo de Soria: mujer y pueblo; no en balde a doña Beba le constaba que ambos camotes del peón, estaban directamente relacionados con el destino de El Peludo; de ahí su encarnizamiento:

—Es voz corrida que andás calentando banco en lo de Olivera.

—Capaz.

—¿Cierto que el asunto es con la Cirila?

—De repente...

—¿Esa escarbadientes. esa... entecada, esa... ética?..

—Esa mismísima.

—Bien se ve que andás mal de las vistas

—Pues...

—Y del gusto

Mjm...

—¡Y de todo, mirá!

Así, hasta “matarle el microbio”, según ella misma decía.

Dura le resultó a doña Beba la batalla contra Felicia Lemos; y eso que abrió fuego apenas le olfateó el rastro a Soria, pocos días después de haberse éste entendido con la otra, en un baile de ocasión allá por la Cuchilla:

—¡Mirá Liberato, que un abuso con una menor, suele costar una porretada de años en las guascas, eh!..

—¿Y si fuese con una mayor?..

—¡Andá, inocentito!; ¿te creés que no estoy enterada?

—¡Viejo verde!...

—¿Qué le parece si me entera a mí, decía?

—¡Abuelito enamorado!

Y se puso a la pesca, doña Beba. El primer sábado en que pispó a Liberato preparándose para visita de domingo, se dedicó ella a preparar su artillería.

Lo dejó tusar, rasquetear y encerrar el oscuro en la caballeriza; lo dejó poner los cojinillos y el apala al sol; lo dejó ir al arroyo con la muda de ropa limpia, y volver de allá con el envuelto de la sucia. Cuando lo supuso de piernas abiertas frente al fuego, chupando bombilla y cigarro en pleno disfrute de quien sabe qué pensamientos, le cayó de soco:

—¿Querrás creerme que me da lástima verte tan embebecido?

—Seguro que le creo.

—¿Aceptás un consejo de hermana a hermano?

—Eso no se pregunta.

—No te dejes pialar, Liberato.

—¡Ni borracho!

—Vos precisás, una mujer, no un adornito.

—Es lo que digo yo.

Ahí lo dejó; “con esto alcanza para que te quedes tascando el freno” —pensó, alejándose. Pero doce horas más tarde, Liberato desensillaba su oscuro en casa de Felicia Lemos, igualmente que muchos domingos después; porque Felicia Lemos acabó por convertirse en un verdadero descubrimiento para Liberato; uno de esos descubrimientos de una vez en la vida.

Así, hasta cierto sábado en que, apenas lo vio encerrar el caballo, doña Beba se le presentó con el ultimato:

—O le das el pronto adiós a tu pichoncita, o.

—...usted me lo da amí.

A modo de interpretación del silencio en que se embutió la

patrona, Liberato fue a la caballeriza y largó el oscuro. Le contaba tiempo después al rengo Lima, que recién cuando vio a su caballo perderse retozando campo afuera, comenzó a darse cuenta de la verdad verdadera.

—No me preguntes por qué; pero aquella visión me hizo sentirme una nada de chiquito, de jodido, de... todo lo que quieras agregarle por ese lado —le dijo.

—¡Chiquito misterio!... —comentó Lima.

Asimismo, todavía faltaba algo poco menos que increíble en aquellos tiempos y lugares: el entendimiento a que llegaron peón y patrona, años después de muerto el comandante, para quedarse aquel como encargado de El Peludo, e irse ella con su gringo para Montevideo, a ocupar el apartamento del palacio Salvo que habían comprado. Liberato pisaba los cuarenticinco, y corrían épocas de montevidenitis, una peste que de buenas a primeras se desató sobre el país, y que desparramaron —cada cual a su turno— la vía férrea, la carretera y la radio. Hallar entonces, no se diga un aparcerero, un mayordomo o un capataz, sino un peón como la gente a quien encargarle la atención de un establecimiento, era como sacar la grande para cualquier estanciero. La sacó doña Beba; pero la sacó gracias a que Liberato pasaba entonces por un período de sangre sosegada, y ello menos por razones de edad, que por las de cierta viuda de los alrededores, a quien, domingo por medio, él venía haciéndole gasto de yerba. De modo que la patrona no tuvo más que abrir la boca con la propuesta, para que abriera Soria la suya con la aceptación. Y allí quedó, en la compañía del rengo Lima y unos cuantos perros, gatos y guachos, como encargado con plenos poderes, de aquella extensa rinconada de pastos, bichos y soledades. Durante el mes antes de irse, y a razón de no menos de cuatro horas por día, la patrona se desvivió enseñándole a manejar una vaturé viejaza, cuando consiguió que Liberato hiciera cambio y frenara sin que se le apagase el motor, le entregó el aparato y se fue. Al fin, por culpa de aquel obsequio, Soria debió aprender a dormir sentado; vuelta a vuelta se le encontraba de ojos pegados adentro de la forchela, en el camino al pueblo; y más de una vez, bastante empapado en caña.

—¿Qué pasa, Liberato?

—Se me empacó el bicho.

Se le empacaba tan pronto por haber chocado contra un terraplén, como por falta de bencina. Tras una media docena de tales contratiempos, el rengo Lima tuvo siempre una yunta de bueyes en el piquete, a disposición de la carrindanga.

Veinticinco años más, lo estaban esperando allí. Sin contar la vaturé, y el permiso para tener sin cargo en el establecimiento hasta cien bichos propios, entre vacunos, lanares y yeguarizos, la única variante que debió enfrentar, fue la obligación de viajar a Montevideo cada fin de zafra.

Llegaba al apartamento del Salvo, con el cinto atorado de plata y un cartapacio buchón de papeles. Doña Beba apenas tenía tiem-

po para contar la plata, y medio entender cuentas y anotaciones; pues no bien recibía la conformidad de la patrona —y sin importale siquiera la mesa tendida— Liberato salía caminando ligerito rumbo a la estación Central, a sacar pasaje de regreso en el primer tren. Jamás pudo ella darse el lujo de retenerlo un día, para, aunque más no fuese, mostrarle Maroñas, Villa Dolores, el Cerro o el Parque Rodó, algo así. Jamás; en cierta ocasión en que, habiéndose atrassado el ferrocarril, la patrona le propuso hacer una disparadita hasta el mar, Soriano le contestó que ni maneado.

—¿Por?... —preguntó ella.

—Porque dice que es la sinfinidad, —respondió él, y quedó mirándola firme.

Pudo llegar al apartamento del Salvo, en pleno velorio del gallego viejo, debido a que la noticia de su muerte lo agarró en el pueblo, y poco rato antes de pasar el tren hacia Montevideo.

—Ahora te preciso más que nunca, —le hizo saber la patrona, al acompañarle él, el sentimiento.

—Ahora más que nunca a sus órdenes, —contestó Liberato: se fue para un rincón, y se puso a fumar mirando el piso.

La noticia de la muerte de doña Beba, ocurrida poco tiempo después, lo despertó cierta madrugada, adentro del bicho empacado en mitad del camino al pueblo, gracias a que la noche anterior se había dormido con la radio prendida. Asimismo, pudo llegar a Montevideo con tiempo suficiente para asistir al entierro de la patrona.

Ya tenían todo dispuesto para irse a vivir juntos al pueblo, en casa con quinta grande.

—Juntos, mientras a uno de los dos no le vaya a dar por hacerse el padrillo, —aclaró el rengo Lima, en una de las primeras conversaciones sobre el tema, a lo que respondió rápidamente Liberato en el mismo tren de precisiones:

—Sí; pero quede entendido que de la puerta para afuera, la libertad es libre.

En los últimos ajustes del plan estaban ya, el día, en que, entre la multitud de avisos al vecindario, que daba la radio después del informativo del mediodía, saltó un llamado urgente que le hacía a Liberato el escribano del pueblo.

Prendió la forchela y hacia allá. Tuvieron que explicarle muy detalladamente, y repetirle muchas veces lo que le estaba pasando, para que entendiera y creyese que, por voluntad de doña Beba, él era dueño de un capital en dinero y ganados, más o menos equivalente a la décima parte de El Peludo: decenas y decenas de millones.

Salió de allí agarrándose la cabeza, rumbo al primer boliche; cuando después de tragarse unas cuantas cañas, se sintió medio aliviado del peso bárbaro que le había caído encima, arrancó de regreso a El Peludo. Llevaba la intención de hacerse el enfermo, a fin de poder encerrarse en el cuarto a solas, para masticar el

asunto durante el tiempo que fuera necesario; más, al comprobar que el rengo no estaba en las casas, prefirió ensillar caballo y borrar el bulto hacia cualquier rumbo.

Volvió noche adentro; venía fresco, y ya decidido a contarle al otro, de pe a pa, lo que le ocurría; asimismo, el rengo debió apadrinarlo para que no dejase ni jota sin desembuchar.

Vinieron después, los ocho o diez días que necesitó Liberato para medio ordenar ideas y que necesitó Lima para salir del desacomodo en que lo habían dejado los pesares del otro, por tener que saltar de peón de estancia a millonario.

Y vino finalmente, el día en que debieron reanudar las conversaciones sobre la casa en el pueblo; conversando justamente sobre eso, los agarró de pronto la llamarada brutal que le nació a Liberato en el fondo del pecho, ... y que en pocos segundos lo envolvió.

—¡Abráceme, hermano!... ¡apréteme fuerte! —alcanzó a gritarle al rengo Lima, mientras se cubría el tórax con ambos brazos; pero ni sus brazos, ni los del amigo viejo, lograron evitar que la hoguera lo consumiese.

JULIO C. da ROSA



Guía de revistas literarias nacionales

Maldoror

Dirección Carlos Pellegrino - Héctor Galmés

Foro Literario

Dirección Julio Ricci

Imágenes

Dirección Juanico Peñalva



Galerías y salas de exposiciones

Acali — 25 de Mayo 514

Aramayo — Mercedes 918

Arteaga — J. C. Gómez 1386

Boqui — Cerrito 623

Bruzzone — Sarandí 668
 Ceriani — Sarandí 407
 Club de arte — Ituzaingó 1324
 Club de gol del Uruguay — Br. Artigas 379
 Columbia Palace Hotel — Reconquista 470
 Contemporánea — Cerrito 425
 El Taller — Paysandú 1163
 Encuentro II — Av. Brasil 287
 El Rincón — Sarandí 511
 Estudio "A" — Yaguarón 1378
 Forema's — Paraguay 1491
 Galería "U" — Juncal 1327
 Galopar — Buenos Aires 409/11
 Inst. Cultural Anglo Uruguayo — S. José 122/32
 Karlen Gugelmeier — Bartolomé Mitre 1473
 Knoll — San José 1028
 Morana — Manuel Pagola 3264
 Moretti — Ituzaingó 1431
 Piso "O" — Br. Artigas 1277

escuela uruguaya de arte

¡CAPACITADOS PROFESIONALES

LE ENSEÑARAN PASO A PASO

SUS TECNICAS Y ESTILOS, QUE

LO CONVERTIRAN EN DIBUJANTE!

CLASES PERSONALES.

DIBUJO HUMORISTICO: 18 a 19 hs.

DIBUJO ARTISTICO: 19 a 20 hs.

informes:

18 de julio 1235

Tel. 90.67.61

MUSICA

La musica electroacustica en Latinoamerica

Corlín Aharonián

Inicia educación musical con la prof. Adela Herrera Lerena. Composición musical con el Maestro Tosar Errecart y Musicología con el prof. L. Aysarán. Becado en Argentina, Francia, Italia y Alemania. Ha dictado conferencias en Holanda y Viena. Compositor. Secretario ejecutivo de cursos latinoamericano de música contemporánea.

UNO

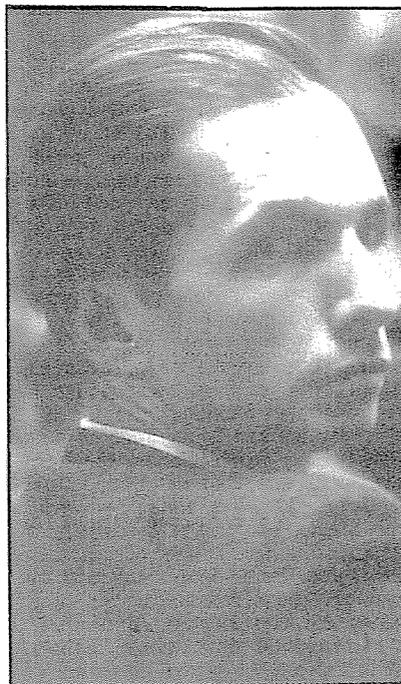
La escasez habitual de información acerca de lo que se crea contemporáneamente en materia de música hace que el ciudadano medianamente culto dé por sentado que la expresión "música electroacústica" designa un nuevo tipo de música, a la vez que supone que todo lo que caiga bajo esa etiqueta puede ser agrupado en un mismo criterio estilístico. En realidad, "música electroacústica" es toda aquella música que se hace con medios electroacústicos. La expresión se refiere pues al medio utilizado para comunicarse y no a la definición estilística o estética del autor.

DOS

Se oyen a menudo otros términos, como "música electrónica" o "música concreta". Música electrónica y música electroacústica son una misma cosa; sólo que el término "electroacústica" es más exacto que el "electrónica", usual —por mera costumbre— en inglés. En cuanto a "música concreta", se trata de una marca de fábrica o etiqueta de lanzamiento que ya no tiene vigencia. Los propios inventores de la expresión dejaron de usarla hace más de veinte años. Lo que pudo haber querido designar hacia el 1950 queda hoy incluido dentro del concepto de música electroacústica.

TRES

Existen dos vertientes generales en la música electroacústica: la música compuesta sobre cinta magnética, y la música electroacústica en vivo. Esta última no presenta, en principio, cambios en su mecanismo de concepción respecto de la música instrumental de la tradición europea de los siglos XVII al XIX: en lugar de componerse para violín, flauta y trombón, se compone para sus equivalentes de la era tecnológica. En cambio, la música creada sobre cinta magnética y fijada en ella (o sobre cualquier otro soporte actual o futuro que permita fijar el sonido en forma analógica o digital) genera nuevas situaciones sumamente importantes: por primera vez en muchos siglos, el compositor evita (y, más aún, elimina de raíz) la mediación del intérprete en su necesidad de comunicación con sus semejantes. Su producto queda fijado —convertido ya en sonido y no en signos a ser interpretados por un tercero—, de una vez y definitivamente en esa cinta magnética. La única interferencia entre él y su público son los aparatos reproductores, que heredan el privilegio de ser denostados cada vez que algo suena mal.



FERNANDO VON REICHENBACH



FRANCISCO KROPFL, GABRIEL BROIC, ALEJANDRO ALLAUCA Y F. VON REICHENBACH

Todo material sonoro es pasible de ser utilizado por el compositor. Todo material que pueda ser grabado a través de un micrófono (cualquier sonido de nuestro alrededor, cualquier sonido que podamos "inventar", cualquier sonido vocal o de los instrumentos acústicos "tradicionales"), y todo material que pueda ser generado electrónicamente. La tecnología permite no sólo fijar estos materiales sobre la cinta magnética sino además elaborarlos, ya sea por procedimientos electroacústicos (filtrado, modulación dinámica, intermodulación en frecuencias), ya sea por simple manipulación (montaje, inversión, retardo, aceleración, superposición), ya por caminos mixtos (reverberación y/o eco, realimentación). Etcétera.

La obra electroacústica encuentra un obstáculo primero en su comunicación con el público: la no existencia previa de vías de vehiculización. La sala tradicional de conciertos, prevista para una alta cuota de espectáculo visual, enfría en su inútil frontalidad la escucha sin visión, es decir la posibilidad real de una escucha "pura" (tan declamada en períodos musicales del pasado pero tan poco puesta en práctica) sin interferencia de señores esforzados que transpiran, se rascan, miran al costado y dan vuelta la hoja. El público habitual de conciertos, deformado por una práctica equivocada, echa de menos el circo porque nunca aprendió a escuchar. A pesar de que el parcelamiento cultural propio de la tradición europea lleva naturalmente a separar escucha de visión, de movimiento, de olfato o de cualquier otra cosa. Cabe la posibilidad de prescindir de ese público, dejándolo en libertad de reeducarse o de continuar alineándose en su consumo exclusivo de productos museísticos, y de aprovechar la oportunidad para abatir lentamente fronteras culturales. Pero hace falta tiempo, y algunos son impacientes. Otros, claro, van cortando camino en el ínterin, por el lado de —precisamente— las búsquedas de lenguaje concurrentes con esa problemática histórica de los códigos de expresión musical originarios de una u otra de las capas socio-culturales.

CUATRO

En una apreciación general de la producción musical latinoamericana del área "cultura", sorprende la elevada cantidad de composiciones electroacústicas realizadas por sus autores sobre cinta magnética. La proporción es alta en relación con las composiciones para instrumentos tradicionales (tradicionales de la tradición europea, claro). Esto suena a contrasentido, puesto que la composición electroacústica depende de las disponibilidades tecnológicas, y éstas están condicionadas al grado de desarrollo económico del país, o a su participación mayor o menor en el reparto de la torta metropolitana. Pero no es un contrasentido, puesto que también la composición no electroacústica depende de las disponibilidades tecnológicas; un violín es también tecnología, y un piano también. Más aún: un violinista o un pianista son en buena medida función del desarrollo económico de su país, es decir que pueden dedicar tiempo a estudiar obras nuevas (que significan en general problemas técnicos no resueltos en los años de adiestramiento beethoveniano) si disponen de tiempo ocioso o de quien les pague por tal estudio. Ello en el caso de que no hayan emigrado a porciones un poco más grandes de la torta, en busca de su miguita retribuidora del instante de entretenimiento y distracción que pueden ofrecer a quienes pagan, en ese duro oficio de payaso prostituido en que se convierte muy a menudo la supuestamente noble tarea de tocar.

El compositor que afronta las dificultades de realización de una obra electroacústica está en realidad ahorrándose todas las humillaciones repetidas que le significa la obra instrumental, y las frustraciones también. Al lograr terminar una obra electroacústica, el compositor puede —oh, milagro— oír, saber cómo suena, comprobar la certeza o no de sus presupuestos. Luego, con la sola ayuda de un grabador y de los respectivos parlantes, puede hacer escuchar su obra cuantas veces quiera —o casi. Al terminar una obra instrumental, en cambio, deberá esperar al intérprete, al grupo de intérpre-

tes o a la orquesta, para poder oír. Salvo que la escriba para un instrumento solista que justamente sea el que ejecuta él mismo (o su consorte). La obra se ejecutará quizás una vez, ante un público de diecisiete personas, incluidas la tía y el consorte. Y se archivará luego, brindando a su autor esa maravillosa satisfacción solitaria de hablarle a una pared. Con lo que su función de creador de productos de comunicación será sutil y sistemáticamente anulada.

Durante algunos años, la anónima máquina de frustración cotidiana del papel socio-cultural del compositor logró triunfar también en el terreno de lo electroacústico, por la sencilla y expeditiva vía del miedo a la tecnología y de su paralela mitificación. Los tabúes fueron vencidos gradual y lentamente.

CINCO

Primero fueron los tanteos experimentales de los muchachos de provincia frente a la excitación provocada por las novedades de la metrópolis. En Santiago de Chile, a mediados de la década del 1950, un grupo de jóvenes compositores comenzó la realización de búsquedas con recursos técnicos limitados, que se concretaron en 1956 en la organización de un así llamado "Taller experimental del sonido" en la Universidad Católica. Juan Amenábar realiza "Los peces" (1957), José Vicente Asuar sus "Variaciones espectrales" (1959) y Samuel Claro su "Estudio N° 1" (1960). Pero, falto de un sostén económico estable, el laboratorio desaparece y cada compositor queda librado a sus posibilidades privadas de disponibilidad tecnológica.

SEIS

Luego vienen los intentos de repetir el modelo metropolitano del "gran" estudio (que, dicho sea de paso, es más grande en la imaginación de los receptores de propaganda de la colonia que en la realidad). Naturalmente, esos intentos se dan en Buenos Aires. En 1960 la Universidad Nacional de Buenos Aires pone en funcionamiento un Estudio de Fonología Musical adscrito al Laboratorio de Acústica de la Facultad de Arquitectura. La dirección del estudio es confiada a Francisco Kropfl y la jefatura técnica a Fausto Maranca. Es grande y costoso pero produce relativamente pocas obras en sus largos años de existencia: varios trabajos de su director, la interesante "Creación de la tierra" de la compositora colombiana Jacqueline Nova, y realizaciones aparentemente menores que no han trascendido. Es probablemente esta comprobación la que mueve a las autoridades universita-

rias a cerrar el estudio en 1973, por simple decisión administrativa.

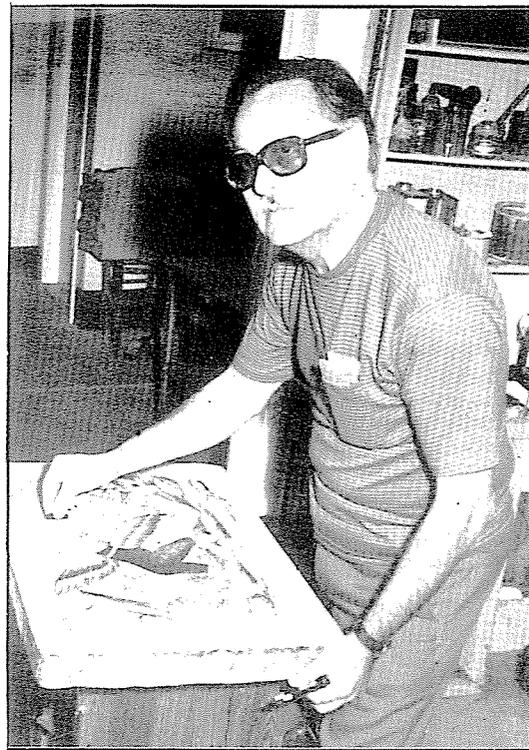
Fundado en 1962, el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires, trata de tener al menor plazo posible su propio estudio electroacústico. En 1964 se completa una primera composición en ese nuevo laboratorio: "Intensidad y altura" del peruano César Bolaños, sobre poema de César Vallejo. Pero una dirección técnica errónea traba, el vuelco de los numerosos becarios del Centro Latinoamericano (compositores jóvenes de toda América Latina) a la creación electroacústica, y es recién en 1966 que se inicia una corriente de trabajo regular. La presencia, como segundo director técnico, del ingeniero Fernando von Reichenbach, incita al trabajo. Y es así como se suceden numerosas composiciones de valor. Pero el Centro Latinoamericano es cerrado en enero de 1972, luego de una difícil crisis del sector de artes del Instituto Di Tella. Pocos meses después, su patrimonio es adquirido por la Municipalidad de Buenos Aires, que integra el estudio electroacústico a su Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CICMAT), confiando su dirección a un equipo formado por Fernando von Reichenbach, Francisco Kropfl, Gerardo Gandini, José Ramón Maranzano y Gabriel Broic. En 1976 cambia la ordenación administrativa y el estudio pasa a formar parte de un nuevo organismo, el Centro de Estudios Acústicos Musicales (CEAM). Ha perdido entretanto su carácter latinoamericano, transformándose en un superlaboratorio para consumo de compositores casi exclusivamente argentinos.

SIETE

Entretanto el mito tecnológico va cediendo. Los compositores latinoamericanos comienzan a adquirir secretos de las ceremonias mágicas, y a dominar las diferentes etapas del nuevo dominio electroacústico. Planteadas las cosas a partir de cero, se llega a la conclusión de que el modelo del gran estudio no es precisamente el que conviene a las necesidades y posibilidades del medio. En lo que va de la década del 1970, vemos surgir aquí y allá trabajos de gran valor llevados a cabo con medios tecnológicos limitados y muy limitados. Obviamente existe en este punto una situación de realimentación entre voluntad estética y medios de canalización de ésta. Pero ya estamos en otro tema, extenso y complejo, para introducirse en el cual hará falta tomar aliento hasta un próximo número de la revista.

C. A.

MUNDO, MAGIA Y MEMORIA EN EL ARTE DE SOLARI



MIGUEL BATTEGAZZORE

Egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Obtiene beca municipal "Carlos M. Herrera" de perfeccionamiento en Europa. Estudios en Irún con el escultor Jorge Oteiza. Beca "Caluste Gulbenkián" (Lisboa). Realiza audiovisual "Signo y Color". Primer Premio del Festival de audiovisuales de Cine Club y del concurso de bocetos Medallas Conmemorativas Fundación Montevideo. Docente de Bellas Artes (1964-70). Actualmente dicta cursos en la Escuela de Cinematografía y en el Centro II de Formación Docente.

"Como es lógico empiezo por el caos, que es más natural"

Paul Klee (Diario)

El punto de partida del proceso creador en Solari lo encontramos en la "lógica del caos". Este "caos" fecundo se manifiesta en su pintura, a través del "collage" aleatorio de fragmentos de reproducciones fotográficas, colores informes, restos de imágenes y textos, apenas unificado todo por el bajo continuo de una sombría pátina. O si se trata de sus

grabados, mediante las morduras accidentales e irregulares del ácido en el metal, el entrecruzarse de trazos del aguafuerte o los granulados velos del aguatinata, el fondo sombrío de Goya, el negro manantial imaginativo, el espacio predilecto de la "Bestia Triunfante" como diría Giordano Bruno.

El "Mundo" en el arte de Solari no es otro que su comarca natal pese a las apariencias en sentido contrario. Como todos los creadores que aspiran a la más alta universalidad, no sólo rompe amarras con este mundo, sino que ahonda y permanece aferrado a aquella tierra

que lo vio nacer. Que sus obras no se quedan en un plano poético inespacial o intemporal es evidente. En todas ellas podemos descubrir siempre un asomo memorial de su Fray Bentos. Determinado perfil de colorido terroso surgido del rasgado contorno del collage o la resistencia de la plancha de metal a ser mordida. Esa ruptura clara sobre fondo sombrío se convierte, mediante la ayuda de un mínimo trazo, en las barrancas que transitara en sus correrías infantiles.

En otras obras, preferentemente en las que campean figuras volantes sobre cielos ge-

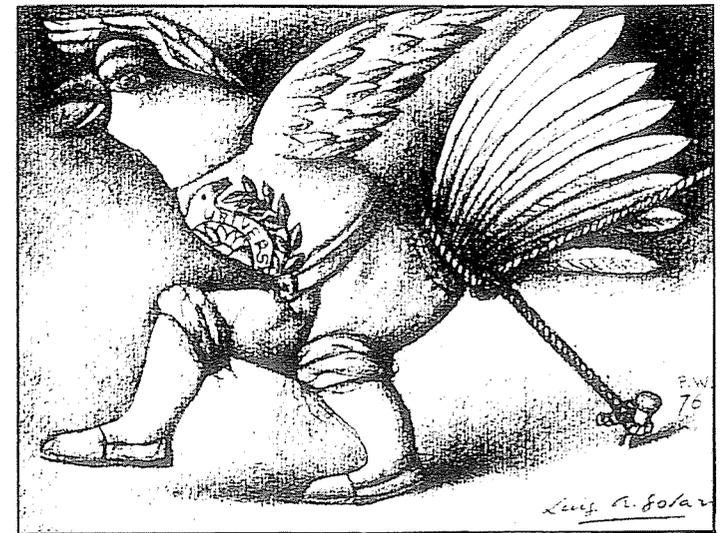
nerosos, lo poco que queda de alusión terrenal es suficiente para mostrarnos que la memoria de Solari sigue anclada en su pueblo natal. Apenas si se asoman espadañas, frontones y cornisas de sus calles, así como también los molinos y arboledas de sus aledaños, pero es suficiente para identificarlos.

Todo se da en esta esencial inducción formal del collage y lo informe de la materia; en consecuencia, exige del espectador paralela actividad proyectiva.

Personajes, situaciones, alegorías alojadas en su subconsciente. Y habitando no sólo en su memoria, sino quizás en la de todo un arte colectivo. El carnaval de Fray Bentos sí, pero también el de Oruro y el de Bahía. Figuras arquetípicas que entroncan directamente a toda la creación de Solari con una veta esencialmente popular. Otra vez Goya.

Esos seres que se reúnen en los pueblos alrededor de una mesa a jugar a las cartas o a disfrazarse en los festejos de carnaval. Paralelo a esa otra gigantesca mesa donde se juega la suerte del mundo, se enfrentan todas las codicias y se ponen en juego todas las astucias; o el carnaval de la vida, en que se juega permanentemente con las máscaras puestas. Este salto que logra dar mediante la simple alegoría plástica de personajes con cabezas de pájaros, borricos, cerdos, monos, perros, etc, es el que permite mostrar toda una gama proyectiva de una "topografía moral" de antecedentes tan prestigiosos en la pintura universal: la falsedad, la hipocresía, la impostura, la astucia, la estupidez, la picardía (tan cara a nuestros criollos). El carnaval de la vida y el carnaval de Fray Bentos. El carnaval de los pueblos. Ese carnaval que ya sólo va persistiendo acorralado en el territorio de la memoria, acosado por la sociedad de consumo y el avance inexorable de la tecnificación.

Intimamente ligado a esto se encuentran las conexiones de la obra de Solari con el len-



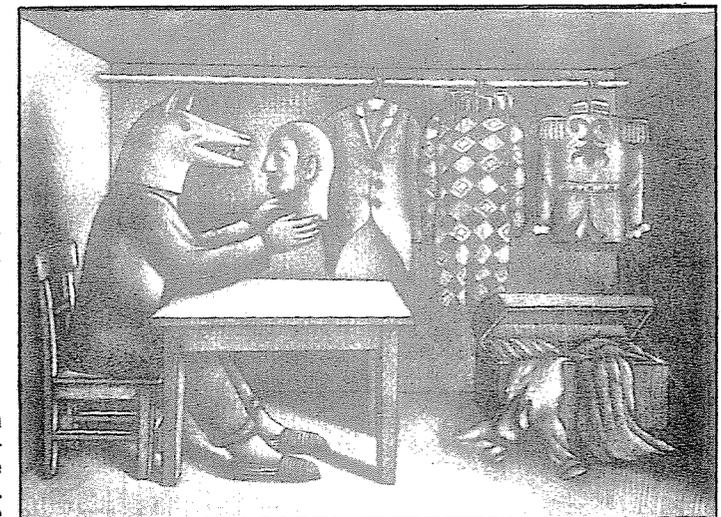
"Gallina casi libre"

guaje, con el decir popular, con el refranero y los proverbios. Es que el lenguaje popular es la memoria de esta sabiduría mágica de los pueblos, ya casi perdida.

No es casualidad que la imaginaria volcada por Solari en pinturas y grabados viva el entorno de ese lenguaje que tiene a los refranes, proverbios, dichos o sentencias como depositarios de esa sabiduría. Tampoco es extraño que en los títulos de sus obras aparezcan,

alterados con un deslizamiento irónico de sentido pero manteniendo intacta toda su sabiduría ancestral. Basta sólo algunos títulos dados a sus obras para confirmarlo: "La codicia rompe todo", "El que come y no convida", "Tales para cuales", "Todo bicho que camina", "Al que se le caiga el burro que se lo ponga".

Sería error acceder a sus pinturas y grabados pretendiendo hallar una "explicación" literaria de sus temas, ya que ni



"EL ZORRO Y LA MASCARA"

Fábulas de Esopo. Grabado inédito

el autor mismo podría ofrecernos código alguno que no estuviera ya incluido en el lenguaje popular que los genera. Es más, tal vez el mismo Solari sea el primer sorprendido por las infinitas posibilidades desencadenadas. Más que partir de una mitología ya establecida, debe comenzar por provocarla para luego constatar, no sin asombro, las coincidencias con la de otros pueblos del Continente.

Debe hacer manifiesta una, mitología aún latente y por eso amenazada en todo momento de sumirse en el olvido, retornando a su oscuro origen mágico. Sólo la memoria puede enfrentar tal tarea, ahondando en la veta del lenguaje popular. Es así como Solari se integra naturalmente con su obra en este proceso de lucha memorial coincidente con tantos otros creadores rioplatenses y americanos.

Torres García rescató para la pintura la magia del "signo" en su Universalismo Constructivo, remontándose hasta los orígenes de las civilizaciones americanas.



"COMITE..."

Dibujo exclusivo para revista FICCIONES

Figari, también "pintor de la memoria rioplatense" es, en sus obras, quien rescata un pasado que, aunque próximo, sin él hubiera estado irremisiblemente perdido.

La obra de Solari aporta una pieza más en este mosaico infinito que debemos construir como basamento de una auténtica cultura autóctona. Logra atrapar, en sus pinturas y grabados, la imagería mitológica extraída de nuestro lenguaje popular, rescatándola de la implacable amnesia que impone el "devenir" de la historia.

Miguel Batteggazzore

DESDE LA RAYUELA:

Notas sobre el arte latinoamericano

BEATRIZ GULLA

Egresada del I.P.A. en Dibujo. Complementa su formación con estudios realizados en Bellas Artes y en la Facultad de Humanidades donde cursó Estética e Historia del Arte. Ha publicado como ensayista en "Maldoror" y "El Trébol". Actualmente es diseñadora de "Manos del Uruguay" y docente en Enseñanza Secundaria.

¿Cuál es el contexto cultural del hombre latinoamericano? ¿Con qué pautas crea? ¿Qué compromiso sensible tiene con sus objetos y hechos de cultura? ¿Por qué el Aleijadinho, Emilio Pettoruti, el templo de Mitla, los artistas cinéticos, Joaquín Torres García, la cerámica y los tejidos indígenas, Wilfredo Lam, Brasilia, las danzas rituales de los negros, los muralistas mexicanos, el grupo Madi y tantos otros?

Las artes plásticas en Latinoamérica son tan difíciles de sistematizar, para cualquier intento expositivo, como la propia realidad étnica, cultural y social del continente.

La cuestión es si América fue descubierta o fue inventada: si somos lo que siempre fuimos o lo que ven en nosotros los que nos alimentan en cada momento.

Si hay una esencia latinoamericana, habría que descubrirla en el largo combate de la colonización, cuando los "conquistadores" imponían lo suyo y los "conquistados" aceptaban o rechazaban.

Al parecer las vanguardias que surgen en los centros europeos y norteamericanos generan sucursales por el mundo que se limitan a reproducir, o peor aún, elaborar "síntesis" (en realidad híbridos empobrecidos) entre los postulados originales y las supuestas sugerencias vernáculas de cada país receptor.

Así se produce un arte conciliador que conforma las apetencias artísticas de la población culta del lugar. Hay otras opciones para el artista local: crear en vinculación directa con los focos de la cultura internacional, prescindiendo de su propio medio (y por esa razón haciéndose ininteligible para él) o crear "para el pueblo" transitando los lugares comunes del folklorismo (llámese realismo social, indigenismo, etc.). Por eso no se puede hacer una historia de los estilos en el arte latinoamericano.

La búsqueda sistemática de la identidad, ha promovido respuestas, en distintos lugares, con diversos principios y fundamentalmente con distintas consecuencias. Algunas de ellas: *el muralismo mexicano, la escuela uruguaya del Universalismo Constructivo, la nueva arquitectura brasileña.*



MEXICO

Todo para el pueblo

club de arte

GALERIA
bruzzone

ITUZAINGO 1324

EXPONEN

ALDO PERALTA	12 al 17 SETIEMBRE
ANTONIO LISTA	19 al 23 SETIEMBRE
ANTONIO PEZZINO	26 al 30 SETIEMBRE
ENRIQUE MEDINA	3 al 7 OCTUBRE

HORARIO: 16.30 a 21 HORAS

EXPOSICION VENTA DE PINTURA URUGUAYA

SETIEMBRE 12 — NOVIEMBRE 26

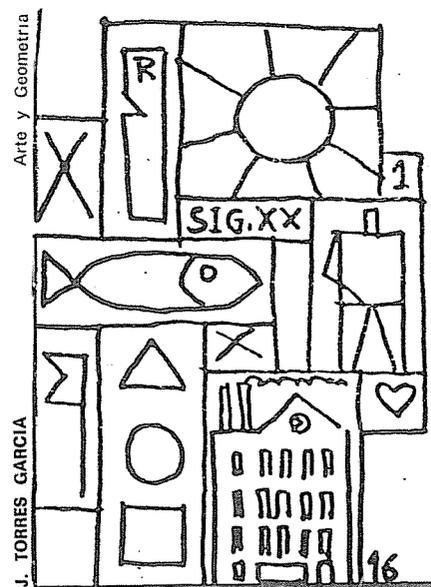


MURALISMO MEXICANO

El programa de socializar el arte, (estaba en el medio de la revolución agraria de 1910 en México), adquiere forma explícita cuando Siqueiros redacta un Manifiesto que se conoce como "Declaración Social, Política y Estética" del Sindicato de Trabajadores, Pintores y Escultores. Allí se repudia el cuadro de caballete y todo lo que surja de las élites intelectuales, proponiendo como tarea exclusiva la creación de obras monumentales para el pueblo. Esas obras deberán ser: descomunales por su tamaño y por su expresión, realistas hasta lo desgarrador, tan simples en sus mensajes que las comprendan los analfabetos. Diego Rivera, José Orozco y David Siqueiros, narran en sus murales la historia de la colonización, e inventan imágenes de esperanza en la fuerza del hombre para la construcción de una nueva sociedad. Exaltados por redimir la raza india, utilizaron el arte como un instrumento de poder mesiánico: la redención étnica a consecuencia de sus imágenes. Pero el error está ya en el arranque, cuando no se detienen a cuestionar el lenguaje plástico, la misma elaboración de esas imágenes, y extraen los modos de formar del Renacimiento. Como si ignoraran que los códigos visuales responden siempre a una sociedad y a una época determinadas.

UNIVERSALISMO CONSTRUCTIVO

"América tendría que dar un arte inédito", dice el uruguayo Joaquín Torres García. Mientras, va elaborando su sistema, el "Universalismo Constructivo", que más que una escuela de pintura es una propuesta integral para el hombre. Plenamente consciente de las contradicciones de las artes plásticas en el siglo XX, y



profundamente preocupado por el destino de la cultura americana, propone la creación de un arte que parta de cero para encontrar sus principios esenciales y por lo tanto eternos. Para conciliar la idea de pertenecer, por un lado, a la concreta realidad latinoamericana, y por otro, a la "tradición el hombre universal", funda su pintura en el principio geométrico (que lo reintegra a la cultura arcaica), y la idea de cosmos (que lo asimila a lo universal). Analizando los movimientos de vanguardia que conmovieron el arte del mundo en las primeras décadas del siglo, Torres llega a la conclusión que ninguno alcanzó la pureza plástica. A saber: "El Cubismo partió de la realidad, y llevó lastre de ella; el Neoplasticismo partió de la idea, y no realizó más que esa idea; el Surrealismo, de describir lo subconsciente, y se quedó siendo un puro arte descriptivo". Por eso su método será: partir de la Geometría, de la Abstracción, para llegar a todo lo demás (incluso al espíritu americano). Pero por la misma razón, su estética va a implicar un cierto idealismo a-histórico.

NUEVA ARQUITECTURA BRASILEÑA

La floración de la arquitectura brasileña a partir de los años 30, es una sorpresa para el mundo. No lo sería tanto, si recordamos que esa tierra ya tuvo un emergente insólito en el Aleijadinho (originalísimo escultor en pleno s. XVIII). El hecho desencadenante será el edificio para el Ministerio de Educación y Salud, en Río de Janeiro, sobre un proyecto de Lúcio Costa y Oscar Niemeyer (las cabezas de toda esta revolución), que justificó el llamado de Le Corbusier como arquitecto consultor. Las enseñanzas de éste último (técnicas, sociológicas y plásticas), encontraron un terreno fértil para obtener respuestas. Los arquitectos brasileños ya habían franqueado la frontera entre la tradición barroca colonial y las teorías arquitectónicas contemporáneas. Para Niemeyer el problema espacial se resuelve en el equilibrio entre forma y función; Costa resume esa preocupación como "el reconocimiento de la legitimidad de la intención plástica frente a la concepción funcional de la arquitectura". Esta etapa conducirá, de pronto, a la construcción de carácter simbólico: la invención de Brasilia es su culminación. A pesar de encarar la doctrina de Le Corbusier, esta arquitectura manifiesta el espíritu local. Tanto, que la crítica reconoce en los brasileños a "los creadores del primer estilo nacional en la arquitectura moderna".

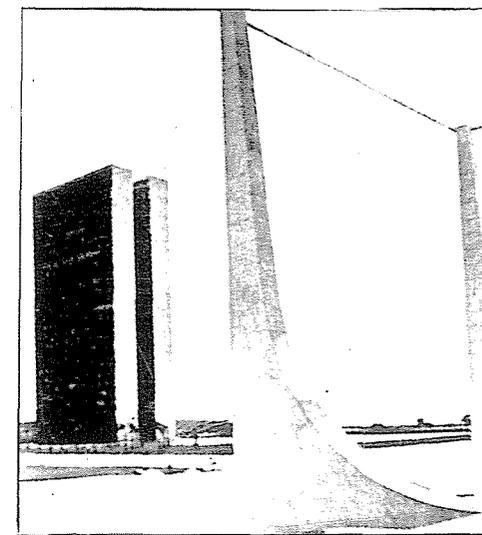
En América Latina, que tiene ese nombre precisamente por la raíz común de su lengua, se hablan en realidad muchas lenguas. La misma definición que da Lezama Lima de la escritura, como un objeto dialógico, como una interacción de voces, de "idiomas", como una coexistencia de todas las "traducciones" que hay en un mismo idioma, podría aplicar-

se al territorio latinoamericano. En medio de este caldero se está gestando la identidad simbólico-conceptual de esta América.

Si "el dios interiorizado de los españoles, Cristo, venció al sol externo e implacable, Huitzilopochtli" (como dice Edmundo Desnoes), no exterminó a los aborígenes. Estos siguen sobreviviendo. Incluso ahora, que fueron vencidos otra vez por los nuevos guerreros (los televisores) de la nueva Conquista (la sociedad de consumo). El lenguaje de los mass-media parece haber sustituido al lenguaje del humo. Pero no es así. Latinoamérica sigue nutriendo su cuerpo imaginario en sus propias contradicciones.

En la génesis de nuestros objetos de cultura, va a estar siempre presente la compleja topología latinoamericana, donde todo coexiste en discontinuidad y a los saltos, como en una rayuela. Como en una rayuela: América Latina siempre esperando que alguien le tire una piedra para decidir un movimiento, aunque esa piedra venga de adentro, de su propio vientre inexplorado.

BEATRIZ GULLA



BRASILIA
"Las ruinas arqueológicas del futuro"

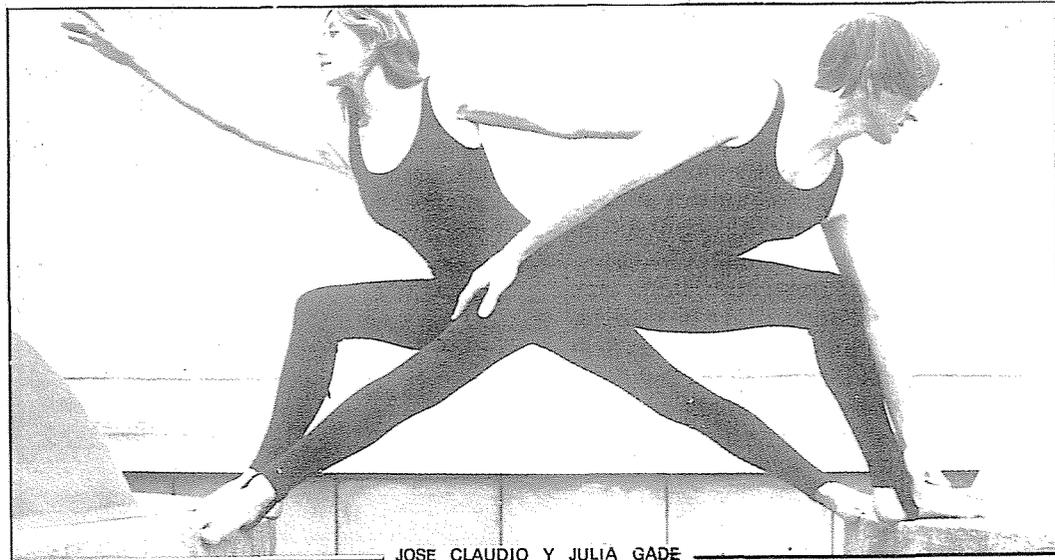
LA DANZA INDEPENDIENTE EN EL URUGUAY

José Claudio. Estudió Ballet Clásico con Consuelo Ríos (Río de Janeiro) y Ma. Koch. Trabajó en "Técnica Martha Graham" con Teresa Trujillo y Anick Maukouvert del "Groupe de la Danse Contemporain de Paris". Integra el Consejo Uruguayo de danza (Miembro activo del Conseil International de la Danse - UNESCO), en calidad de Fiscal. Formó parte del "Teatro Uno" trabajando bajo la dirección de A. Restuccia. Es miembro de la Compañía "Teatro Danza" junto con su esposa, la bailarina y coreógrafa Julia Gadé y el artista plástico Fernando Álvarez Cossi y dicta cursos de expresión corporal en el Instituto Italiano de Cultura.

Se puede decir que ya a fines de la década del 40, existía una aproximación a lo que más tarde se llamaría movimiento independiente de Danza, con las primeras creaciones de Violeta López Lomba y la fundación del "Ballet Experimental Uruguayo" dirigido por el primer bailarín Wilfredo Taomarán.

Pero es en el año 1957 con la aparición de DALICA, dirección de Elsa Vallarino y el Ballet de Cámara de Montevideo bajo la dirección de Hebe Rosa, que podemos hablar de un proceso de "danza independiente" que se encuentra actualmente en una etapa de evolución que presenta variadas facetas de interés.

La motivación de los artistas que hicieron posible este proceso fue la necesidad de dar al público sus propias creaciones, su experiencia individual, su particular visión del cosmos. En contrapartida con el academismo del Ballet Oficial, el artista independiente siempre mostró una necesidad de investigación, de contemporaneidad y, sobre todo, una libertad creativa. Este compromiso que asume el bailarín contemporáneo en todas partes del mundo, lo ha llevado a crear un arte mal llamado para "dilettantes" o "entendidos" y la mayoría de las veces el público está alejado de estas manifestaciones. Pero la experiencia demuestra siempre



JOSE CLAUDIO Y JULIA GADE

que, una vez que el público se acerca a los espectáculos de danza independiente, comparte plenamente la vivencia de la obra.

Esta tarea de acercamiento es más ardua en nuestro medio dada la carencia total de una crítica especializada en la materia.

Un gran aliciente para el movimiento de danza ha sido la creación, en 1973, del Conseil International de la Danse por la pianista compatriota Susana Frugone, actual secretaria general. Esta Institución fue declarada oficialmente en 1975 "Actividad no-gubernamental de UNESCO" y cuenta con figuras de la relevancia del coreógrafo Kurt Joos (Presidente honorario), el director del Museo de Danza de Suecia Bent Hager (Presidente), Margot Fonteyn y Alwin Nikolais.



HEBE ROSA

A nivel nacional se crea el Consejo Uruguayo de Danza que preside la Soprano Socorrito Villegas y tiene entre sus principales postulados "divulgar y promover la creatividad e investigación coreográfica y mantener una asidua conexión con los valores internacionales".

J. C.

ACTIVIDADES

En junio de 1975, la Compañía Teatro Danza presentó, en el Festival de la Danza Filmada de Estocolmo, "El Patio" (Film de 17 minutos, en 16 mm. bl. y neg.) que fue seleccionado junto a otros trabajos de todo el mundo para participar en este Festival y formar parte de la Cinemateca del Museo de la Danza de Estocolmo. En total

fueron más de 300 los films presentados en el Festival, quedando seleccionados solamente 150. El jurado estaba integrado por el coreógrafo Kurt Joos, el director cinematográfico Ingmar Bergman, técnicos de la BBC de Londres y el Director del Lincoln Center. El Festival fue auspiciado por el Conseil International de la Danse (Unesco) y el Museo de la

Danza de Suecia. Ingmar Bergman señaló la importancia de la experimentación en la danza filmada y para ello aconsejó la creación de un "Atelier polivalente" en el cual trabajaran coreógrafos y cineastas en forma conjunta. En nuestro país y dentro de sus posibilidades el equipo Gadé-Claudio-Alvarez realizó un nuevo film titulado "Pausa". Esta nueva película será exhibida en la Décima Biental de París a efectuarse en setiembre-Octubre de este año.

La directora del Ballet Folklórico Nacional, Sra. Flor de María R. de Ayestarán viajó en febrero del corriente año a Agrigento (Italia), donde se realizó el "Festival de la Danza Folklórica". Nuestra compatriota integró el jurado de dicho Festival y presentó estudios sobre nuestras danzas folklóricas.



SUSANA FRUGONE, KURT JOOS, BENÄ HAGER E IVETTE CHAUVIRE.



C. U. D. D. CONSEJO URUGUAYO DE LA DANZA

Miembro Activo del C.I.D.D.
Conseil International de la Danse UNESCO

BACACAY 1312 — TEL. 98 22 23
Montevideo-Uruguay

10 Puntos sobre el teatro uruguayo

ALBERTO RESTUCCIA

Comenzó su educación teatral con la actriz Maruja Santullo. En 1962 se asocia artísticamente con Luis Cerminara en el desaparecido "Nuevo Teatro Circular". En 1963 funda "Teatro Uno", grupo que se dedica a la investigación teatral durante una década. Ha puesto en escena más de treinta espectáculos entre los cuales se cuentan: "La barranca" de Lorca, "El caballo perdido" de Felisberto Hernández, "En familia" de F. Sánchez, "Ubú rey" de Jarry (por el cual recibió el premio "Florencio" al mejor director teatral de 1972 otorgado por el Círculo de la Crítica), "Esperando a Godot" de Beckett, "El rumor" de Vian, "El teatro de la crueldad" de Artaud, etc. En 1973 fue invitado al Festival Internacional de Teatro de Nancy (Francia). Este año puso en escena una versión de "Juan Salvador Gaviota" y prepara actualmente "Yerma" de Lorca, contratado por la Comedia Nacional para festejar su XXX Aniversario. Dicta cursos de "Historia del Teatro" y de "Práctica teatral" en la Alianza Francesa y en su Taller particular.

1 Esta es una visión pesimista. Soy escéptico. Lo advierto. El teatro uruguayo no existe. Afirmación dura. Difícil de reconocer y aceptar. En todo caso, existiría como el teatro con menos personalidad de Latinoamérica. Paradójicamente, esto no implica a la madurez técnica e interpretativa que se ha alcanzado durante casi 40 años en este país. Pero. Ese "pero" inevitable: somos "hacedores de obras". Nuestra función parece ser la de resucitar todo el teatro universal sin ningún orden, línea o coherencia estética definida. Eso hoy. Hubo corrientes en un pasado no tan lejano que parecen desmentir esta afirmación tan categórica.

2 Hoy por hoy, hay dos líneas que se insinúan: una popular y una experimental.

La corriente popular. "Esperando la carroza" y toda la secuela de teatro nacional que ha traído consigo. El naturalismo criollo, el grotesco redivivo. Pero es muy poco. Somos eso. La línea experimental. Más audaz. No le teme al fracaso ni a la equivocación. Ha permitido nuevas lecturas de clásicos como "Hamlet", Sánchez como "En familia" o contemporáneos como Beckett. Hay directores trabajando: el argentino Omar Grasso ("El tobogán" - "Rey

Lear"); el independiente Jorge Curi (al frente ahora del equipo del Teatro Circular); el clásico Eduardo Schinca ("Las Sabihondas", "Noche de reyes", "La mujer silenciosa").

3 Aquí se ponen un "Arlequino", "Ubú rey", un Shakespeare ("Sueño de una noche de verano") o un Ben Jonson ("La mujer silenciosa"), como en el país más desarrollado del mundo. Pero, ¿y el teatro uruguayo? Si por un lado reconocemos que sólo es posible la existencia de mal o buen teatro, entonces el problema no existiría. Si reconocemos que nadie tiene en verdad un teatro "propio". Peyorativamente. Nacionalista. Chauvinista. En esta redundancia no está planteado el problema. Opción dos. Si hay un teatro creador, propio. De autor. Entonces es allí donde nos volvemos a encontrar con Florencio Sánchez y Ernesto Herrera, dos uruguayos que hicieron teatro en la Argentina. Después de ellos nada pudo confirmarse como dramaturgia, a pesar de los denodados y dignísimos esfuerzos por concretarlo.

4 El eclecticismo no es una posición auténtica en nuestro teatro. Sigue faltando coherencia. Cada uno, cada realizador hace una "obra" y después hace "otra".

Nadie persiste y se estrella en un muro, en una línea. Antes los Maggi, Patrón, Legido, Denis Molina, Novas Terra, Castillo. Ahora el prolífico Schinca, los jóvenes Grana, Denevi, Varela, Prieto, Sclavo. Y el de siempre y solitario Lagsner.

5 Sucede que no hay autor nacional. Pero si lo hubiera, ¿qué podría contar, narrar o dramatizar? Quizá la ausencia. No hay nada que decir. Sin embargo, la narrativa tiene un modo de ser, si bien psicológico, una entidad. La plástica tiene un paisaje, si bien chato y reconocible, un paisaje al fin. O una creatividad autónoma. El teatro, ¿es la fotografía de la realidad? ¿Qué puede retratar? El naturalismo ya ha sido superado, pero aún así. Nuestra acción podría basarse en la inacción. Y el teatro es acción. El drama surge del conflicto. Y el conflicto dramático de nuestro ser, ¿cuál es? Para los sociólogos, los antropólogos. Un dilema.

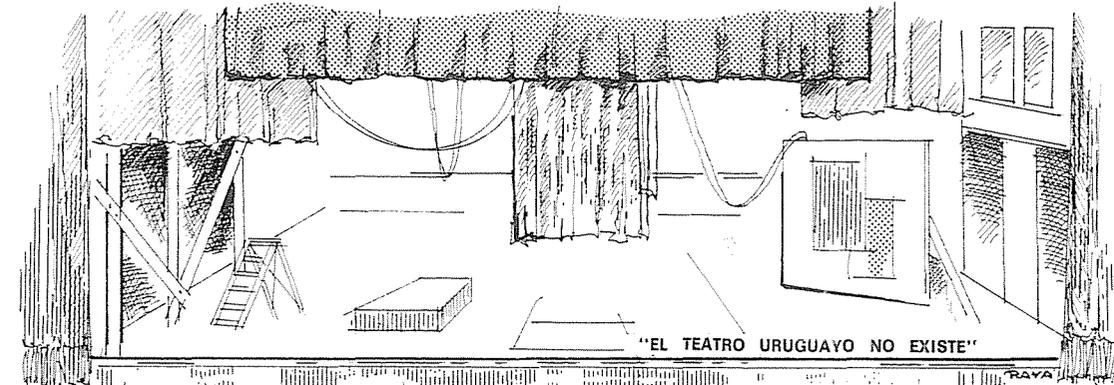
6 Un chileno, un brasileño, un argentino, un peruano o un colombiano tienen un folklore, un problema indígena marginal. Una dicotomía. Pero, ¿y nosotros? A nuestro hombre de campo le basta con "Barranca abajo" y "El león ciego". Al ser ciudadano con "En familia" y toda la dramaturgia posterior actual ("El tobogán", "La carroza", etc.). No hay más que demostrar. Al teatro uruguayo hay que inventarlo. Partir de cero. De la fábula, de la realidad, pero como invención. Al no existir un teatro nacional de autor, al no haber dramaturgia perdurable, el teatro de

un país se registrará inexistente para la historia, aunque haya tenido una excelente tradición teatral en lo artesanal. Este es el peligro.

7 Decía el argentino H. A. Murena en "El pecado original de América", que nuestro teatro sólo registra el silencio. "Juan Moreira" (una pantomima). Gutiérrez, "Martín Fierro". Hernández registrando el oscuro hombre que canta sus coplas en el silencio. Sánchez, que no podía escribir en el silencio. Necesitaba el ruido de un café, de un bar, de un prostíbulo, para poder eliminar el ruido ensordecedor del silencio. Del silencioso hombre del Río de la Plata. Del hombre oscuro en el "pozo". El hombre gris. El hombre que escucha en silencio su monomática nostalgia de la madre perdida y de la traición de una mujer en la voz de un cantor de tangos. En lo otro, la extranjerizante influencia nos ha invadido. A todos por igual, en mayor o menor medida. Un ejecutivo es un ejecutivo. Un "canillita" es un "canillita". Un marginado es un marginado. Pero no podemos salir de aquí.

¿Y si soñáramos con las "aventuras", como hacia Eladio Linacero? ¿O si nos relacionáramos con la materialidad, con los objetos sugerentes y misteriosos como proponía Felisberto Hernández?

Pero en nuestro teatro, salvo Don Zoilo, no hay un "tipo" perdurable. Y, ¿es Don Zoilo un tipo? O por el contrario buscar un arquetipo. Una máscara, una figura plana pero que represente nuestra idio-





¿ESPERANDO A OTRO FLORENCIO?

sinérgica. ¿Dónde?

8 La crítica, el público, la organización, las escuelas. Solamente hay una columna editorial en la prensa que es la solitaria excepción que alerta acerca de nuestras carencias. Tenemos un público que no le teme a las audacias, a pesar de ser restringido y que va al teatro cuando hay teatro.

El teatro y la televisión no están regu- lados como artes del espectáculo. Las es- cuelas de enseñanza han cerrado sus puertas.

Este es el panorama.

9 Los grupos. La Comedia Nacional, con valiosa experiencia, repertorio, un formidable elenco. Las compañías pro- fesionales de circunstancia y los teatros independientes, hoy ya mermados, pero que tuvieron un pasado brillante. Si a eso se suma el estúpido teatro comercial y pasatista que se practica con impudicia y torpeza. O el rubro café concert, comedia musical o género revisteril en el cual to- davía somos aprendices. O los cómicos ambulantes, individuales, unipersonales, solitarios, que llevan un público conside- rable y que no son desdeñables, si estu-

vieran al servicio de algo más que las simples circunstancias. Y, ¿qué más tene- mos?

"Dos gauchos, tres gauchos, treintai- tres gauchos". Todo se hace a expensas de esfuerzos individuales, de empujes he- roicos. De improvisación. De falta de apo- yo

10 Dejemos ya de una vez los estilos extranjeros, el academismo, el hacer las cosas bien. El buscar la "Piece bien faite". Hay que saquear. Hay que robar. Pero hay que hacerse un estilo propio.

A veces el canto popular nos enseña cómo podría realizarse esta tarea en el teatro. Sin temor de haber nacido. Los versos pertenecen a Daniel Amaro y con ellos terminamos estos apurados apuntes:

"Casuales casualidades / me llevaron a nacer / en un lugar escondido / tan cha- tito y tan perdido / que en el mapa no se ve / al nacer era tan joven / que no supe comprender / las ventajas hemisfé- ricas / entrando por sudamérica / me pu- se el mundo al revés / era el más joven del mundo / por eso me equivoqué / por las puertas de mi madre / al Uruguay me enhebré / en menos que canta un gallo / por apurar me quedé / completamente uruguayo / desde entonces ya no pude / ser italiano después / ser inglés o ame- ricano / árabe, venezolano / español, suizo o francés / no tengo rumbo o destino / no tengo nada que hacer / (y tengo mucho que hacer) / voy cantando mis tanguet- ces / que se parecen a veces / a la ciu- dad que dejé / si de nuevo me tocara / elegir para nacer / elijo el sitio escondi- do / tan chatito y tan perdido / que en el mapa no se ve / elijo Montevideo / aun- que no sepa por qué / elijo Montevideo / para poderla querer / elijo Montevideo / para sufrir de tangués.

. CODA: Es muy difícil para un hombre de teatro, hablar del teatro que se hace. Valga las omisiones del caso. Creo que existe en mi un gran respeto por todos los que lo hacen. Es muy difícil hacer teatro aquí. En esta tarea estamos todos.

ENRIQUE GOMEZ
DIRECTOR



GALERIA U
JUNCAL 1327 ENTREPISO

LEA El **Correo**
DE LA UNESCO

SUSCRIBASE
A LA REVISTA DE MAYOR PRESTIGIO

EDITORIAL LOSADA MALDONADO 1992 - MONTEVIDEO

LIBRERIA DE LIBROS USADOS

ARROYO OLIMAR

Venta - Canje - Compra - Textos
Documentos - Libros para
coleccionistas

JACKSON 1263/65
MONTEVIDEO - URUGUAY

BOMBONERIA PALAY

18 de Julio 1236
Local 002

18 de Julio 976

YI 1335

MONTEVIDEO



LA ACADEMIA



todo DERECHO
todo NOTARIADO
todo DIPLOMACIA

todo a la vuelta de la Facultad con
descuentos o con créditos, envueltos
o puestos, pero están todos los
textos con el 20 % de DESCUENTO.

GUAYABO 1860

TEL. 4 88 19



DISTRIBUIDORA FEDPAL
S. R. L.

LIBRERIA
EDITORIAL
IMPORTACIONES
EXPORTACIONES

LITERATURA
HISTORIA
ARTE
ESTUDIOS CRITICOS

BARTOLOME MITRE 1414 - TEL. 30 56 60
MONTEVIDEO

EDICIONES DE LA BANDA ORIENTAL

YI 1364 - TELEF. 98 28 10 - MONTEVIDEO - URUGUAY
APARECEN EN SETIEMBRE



Julio C. Da Rosa, NOVELAS CORTAS
Jorge Albistur, RODO
Neira-Obaldía, ANTOLOGIA DE LA LITERATURA
INFANTIL URUGUAYA
Barrán-Nahum, HISTORIA RURAL DEL URUGUAY
MODERNO tomo VI
Reyes Abadie, Canessa de Sanguinetti, Vazquez
Romero, PROCESO FUNDACIONAL DE
MONTEVIDEO.
Reyes Abadie, JULIO HERRERA Y OBES
(Colección Los Hombres N° 11)
Jorge Arias, PIEDRAS DE CANTO (poesías)

**IMPRESORA POLO IMPRESORA
IMPRESORA POLO IMPRESORA**

**IMPRIMA LA MEJOR IMAGEN
A SU EMPRESA**

Toda empresa moderna, dinámica, necesita transmitir su imagen como tal.

Nuestra especialidad es brindarle los medios que Ud. necesita para lograr ese propósito. Nosotros ya lo hemos comprobado. Ahora le toca a Ud.

Imprima la mejor imagen a su Empresa,

en la Impresora dotada de los mejores servicios técnicos de nuestro medio.



impresora polo ltda.

AVENIDA GARIBALDI 2579/TELEFONO 483421/22

IMPRESORA POLO IMPRESORA POLO IMPRESORA POLO IMPRESORA POLO IMPRESORA POLO IMPRESORA POLO