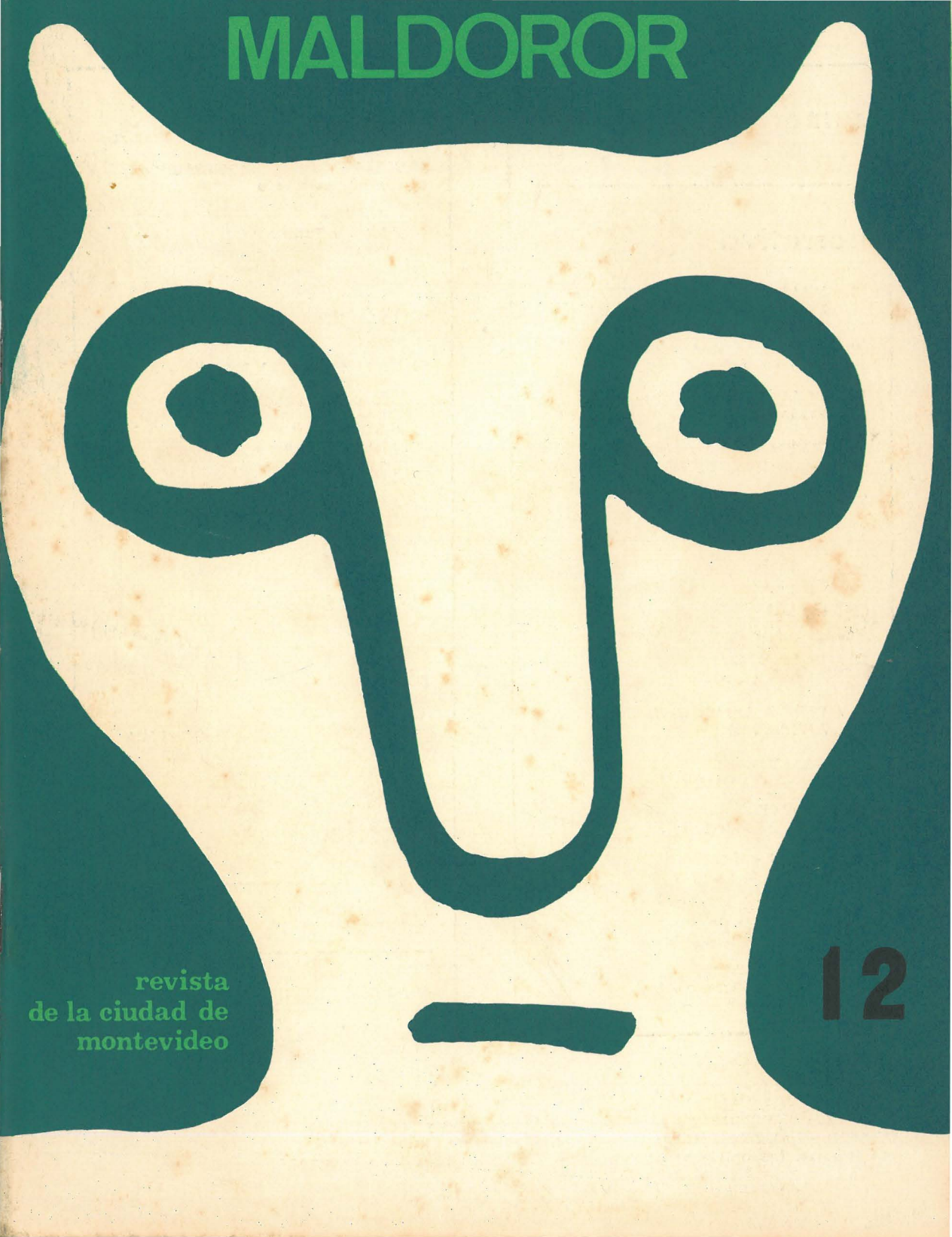


MALDOROR



revista
de la ciudad de
montevideo

12

sumario

narrativa

- 2 / MALDOROR - MONTEVIDEO
LAUTREAMONT - DUCASSE
- 14 / MAS EXTRAÑO QUE LA FICCIÓN
Jack London
- 16 / CAZA DE CONEJOS
Mario Levrero
- 18 / CONTRABAJO SOLO
Héctor Galmés
- 20 / AQUI FRONTERAS
Abelardo Arias

poesía

- 21 / TRES POEMAS
Ricardo Larrobla
- 22 / POESIA BRASILEÑA DE
INVENCION
- 24 / GALAXIA
Haroldo de Campos
- 25 / INCIPIIT
Décio Pignatari
- 26 / PERDE - GANHA
Augusto de Campos
- 27 / POEMAS
Antonio Riserio
Erthos Albino de Souza
- 28 / VAI E VEM
José Lino Grünewald

JOIA
Caetano Veloso

29 / INQUIETUDE INQUIETUDO
Regis Bonvicino

POEMA
Walter Franco

ensayo

- 30 / LEZAMA LIMA EN SU
INSULA AFORTUNADA
Alejandro Paternain
- 33 / JACQUES LACAN Y EL
INCONSCIENTE
Aida Aurora Fernández

música

36 / LOS DISCOS

cine

40 / CRITICA CINEMATOGRAFICA
Roberto Appratto

plástica

43 / APUNTES CRITICOS
Beatriz Gulla

48 / NOTAS BIBLIOGRAFICAS

Dirección:
Carlos Pellegrino

Diagramación y Tapa:
Fernando Alvarez Cozzi

Suscripciones:
18 de Julio - Galería de las Américas
local 108 - teléfono 8 67 61

Domicilio Legal
18 de Julio - Pció. Salvo - Apto. 504



MALDOROR

Se terminó de imprimir en el mes de diciembre de 1976 en los Talleres Gráficos Vanguardia S.R.L., Ramón Alvarez 215 - La Paz, Canelones, Uruguay — Depósito Legal N° 31.497/77.

**maldoror
montevideo
lautréamont
ducasse**

En esta ciudad, la nuestra, las circunstancias en las que nació y vivió Isidore Ducasse, padre del Surrealismo, 130 años después de su nacimiento y 250 desde la fundación de Montevideo, se vuelven testimonio radical y transparencia futura de nuestro ser latinoamericano, en el ámbito de la Cultura Universal. Tal es nuestro homenaje al origen.

EL MONTEVIDEO EN QUE NACIO

Como muchas veces se ha subrayado, no hay mejor soldadura para un bando de gentes naturalmente insolidarias que el temor a un enemigo cercano y temible. Pero en abril de 1846 la colección de facciones que componían "la Defensa" de Montevideo pareció tan dispuesta como en otras variadas ocasiones a quebrar la verdad de todos los aforismos de la prudencia política. Con las líneas de Oribe a algunas decenas de cuadras y con la perspectiva de la degollina masiva en la que a macha-martillo se creía, desde el primer día del mes sonaron las descargas dentro de la ciudad y una explosión de resentimientos contra Melchor Pacheco y Obes y César Díaz, fue aprovechada por el partido de Rivera para poner de nuevo al caudillo al frente de la lucha de Montevideo. El 4 de abril el frenesí pareció ya en baja, pero el ácido testimonio del general Tomás de Iriarte apunta todavía algunos pasajes inquietantes:

"Hemos arribado a un desenlace, pero es el más fatal: los revolucionarios han triunfado. Anoche a las 10 y media los negros de los batallones de línea se declararon por el movimiento. Pacheco y varios jefes de cuerpo se refugiaron al cuartel de marinos franceses contiguo a la trinchera. Los presos militares que estaban incomunicados en la línea exterior obtuvieron su libertad y quedaron los revolucionarios dueños y a la cabeza

2

del ejército. Por la mañana parecía que el orden se hubiera restablecido en la ciudad; pero a mediodía unos cuantos soldados montados de caballería la recorrieron lanza y sable en mano y cometieron algunos asesinatos (4 o 5): algunos negros borrachos insultaban a los transeúntes sin distinción, y entraban en las casas a robar o pedir una limosna, insinuándose con una pistola o arma de fuego cargada y preparada. A las 2 de la tarde el batallón 4 vino a la plaza para contener el desorden; la elección no podía ser más desacertada, era el cuerpo amotinado y el que más se había excedido en violencias y atentados. Los soldados de caballería fueron aprehendidos. A las 3 de la tarde bajó el batallón 3 de la línea por la calle 18 de Julio: parece que descontentos con la calidad del rancho se habían exasperado, y sin objeto directo ni conocido rompieron el fuego por alto sobre la ciudad; lo mismo hicieron los del 4 que estaban en la plaza; siguieron inmediatamente los vascos que estaban en su cuartel (...). El resultado fue un fuego infernal sobre los edificios de la ciudad vieja. Como estábamos en casa y rodeados de soldados, cerramos las puertas, porque ni pudiendo imaginar que el tiroteo fuese al aire creímos que se estaban batiendo los batallones unos con otros, el 4 con el 3; y en aquellos momentos creímos que Oribe atacaría porque la oportunidad no podía ser para él más favorable. En la ciudad vieja muchos creyeron que los enemigos habían entrado y el muelle se llenó de hombres, mujeres y niños que acudieron allí a embarcarse. El conflicto duró 20 minutos: terminó cuando cesó el fuego y pudo saberse el objeto de éste, ninguno, ni más antecedente que el estado febril y los efectos del aguardiente. Se restableció la tranquilidad y se ha pasado la noche en sosiego" (1).

Un día de este jaez fue así aquel en que Isidore Ducasse fue catapultado a lo que su antecesor en un cuarto de siglo exacto, Charles Baudelaire llama m

"l'horreur et l'extase de la vie". De la ciudad en que ello ocurrió quedan tres testimonios de cómo lucía al transeúnte extranjero en aquel preciso 1846. El francés Benjamín Poucel, uno de los "otages de Durazno", la vio favorablemente, puesto que reposó aquí de malos tratos y traqueteos por las trochas del interior oribista. Sarmiento, en su carta a Vicente Fidel López, del 25 de enero e inserta en el volumen de sus viajes, se desmelenó de entusiasmo ante este duro carozo de Civilización —con mayúscula mayúscula— erecto e invulnerado. El teniente de navío inglés Lauchlan Mackinnon resulta mucho más crítico:

"En este período, la ciudad de Montevideo se hallaba en un estado de discordia y de caos que superaban todo lo imaginable. Los altos funcionarios de los dos países más poderosos del mundo era, de facto, los gobernantes de la ciudad, porque los gobernantes de la ciudad dependían enteramente de ellos. Y, en consecuencia, las autoridades locales estaban dispuestas a expedir proclamas y a hacer leyes o no hacerlas, a hipotecar rentas, o llevar a cabo cualquier resolución que le fuera ordenada por los dichos gobernantes.

Los habitantes de la ciudad estaban divididos en diversos bandos. Primero estaban los exportadores, cuyos negocios en algodón, lana, quincalla, etcétera permanecían estancados por las acciones de guerra. Este bando condenaba la guerra en voz alta como inútil por el ningún efecto que producía y ruínosa para ellos; también se lamentaban de que, por la confianza puesta en la intervención armada de Inglaterra, habían ampliado el crédito al extremo, y por ese

motivo perdían grandes sumas de dinero. Después venían los abastecedores de los buques. Estos ganaban dinero por la extensa circulación de la moneda de John Bull y estaban cobrando a precios muy excesivos todo lo necesario para la provisión de los buques ingleses y sus tripulaciones y consideraban que sería una mancha para el honor de Inglaterra el terminar la contienda antes de que fuera depuesto el detestable Rosas. Luego venía el gobierno de Montevideo, que vociferaba y rugía proclamando un grosero patriotismo, según se lo ordenaban.

Los nativos de la ciudad eran pocos y todos eran tenderos y dependientes de casas inglesas, cuyas opiniones nadie tenía en cuenta. El resto de la población estaba formada por vascos, italianos y negros libertos" (2).

Para un oficial británico de la época victoriana todo patriotismo era "grosero", excepto el suyo propio y (tal vez) el francés.

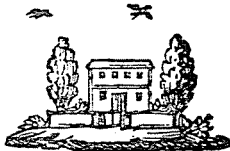
EL MONTEVIDEO DEL QUE SE FUE

Es una lástima que entre las muchas carencias biográficas o iconográficas que Maldoror nos infligió se encuentre la fecha de su alejamiento definitivo de la "ciudad-puerto". Pero si se le fija en el Liceo de Tarbes durante el año lectivo de 1863 debe suponerse que su partida ocurrió al promediar la presidencia de Don Bernardo Prudencio Berro, antes de que el cruce del Uruguay de Venancio Flores y un puñado de secuaces echase a rodar los logros del cuatrienio. Lampo de luz entre las borrascas del XIX, como con equidad puede sostenerse representó el período de Don

que la Patria Nueva articuló al nacer. Su Montevideo, con todo, no había variado demasiado respecto a aquél que emergió casi incólume de la Guerra Grande, puesto que el primer gran estirón fue posterior a 1865. T. Woodbine Hinchliff, que la visitó brevemente en 1861 podría reiterar así algunos estereotipos que venían de tiempo atrás. Montevideo "*aunque más pequeña que Buenos Aires, está edificada sobre un plan idéntico de manzanas cuadradas y largas y rectas calles. La pintoresca apariencia de las calles aumenta por el gran número de miradores con terrazas y torrecillas desde los cuales la vista de la ciudad y el mar es tan interesante como animada. Al día siguiente fuimos llevados a ver la quinta del señor Buchental, una especie de Rotschild en el Río de la Plata. Hicimos un lindo viaje a caballo de unas cinco leguas que me dio excelente impresión del aspecto general de la ciudad y de su posición. La tierra no es de continuas llanuras, sino que se eleva en un sistema de amplias ondulaciones desde cuyas alturas gozábamos de encantadoras vistas del puerto lleno de barcos y de la larga península cubierta con los edificios de Montevideo, blancos como la nieve y resplandecientes al sol. Los sectores estaban como los de Buenos Aires, compuestos de cactus y álces, pero me pareció que las plantas eran todavía más desarrolladas y bonitas que las de Buenos Aires. Pasamos por varias lindas casas de campo, rodeadas de preciosas flores y plantaciones de grandes naranjales cargados de frutos. Las higueras alcanzan, también, gran tamaño; pero la campaña no se ha recobrado todavía de la destrucción que en lo que respecta a la madera sufrió durante los nueve años del sitio de Oribe, antes de 1851" (3).*

Parejo cuadro de armonía y limpidez, parejo aire de restallante vitalidad marinera y vegetal campean en el registro levemente posterior de otro viajero británico, Thomas J. Hutchinson, que vi-

viría bastante tiempo por nuestras latitudes.



"Montevideo tiene el aspecto general de un pueblo español, con las torres de su Catedral y la morisca arquitectura de sus casas de azotea, teniendo celosías de varios colores las rejas de fierro de las ventanas. El olor del pasto recién cortado, trayendo a los sentidos del marinerero agitado por las tormentas, una impresión más agradable que aquella de

*the sweet South
that breathes upon a bank of violets
setaling and giving odour*

venía sobre nosotros, desde la orilla, a la que bajé tan pronto como las ocupaciones del tocador y del almuerzo me lo permitieron.

Varios muelles nuevos y todos de una estructura fácil y elegante, unidos a la Aduana, dan un hermoso aspecto a la entrada de la ciudad (...) Estoy en las calles y siento, por fin, la conmoción de estar en un pueblo extranjero. En la primera esquina, después de pasar la Aduana, veo delante de mí grandes ruedas con un objeto parecido al "turf-creele" irlandés, colocado entre cada dos de ellas (...) Andando, tuve que cuidar mis pies por temor de caer, porque las piedras del pavimento están esparradas en la mayor confusión posible, como si verdaderamente hubieran caído de las nubes, con la libertad de colo-

carse donde mejor les pareciera. Las aceras de cada calle están señaladas por un cañón enterrado en el suelo de la esquina, con la boca apuntando hacia arriba. Las tiendas, por lo general, tienen la apariencia de todos los almacenes americanos; y, a pesar de que se advierte que casi todos fuman en las calles, he podido reconocer una atención al trabajo, y un aire de caballerescas política, por donde quiera que he ido. Un pasajero forastero por las calles de Montevideo, lo digo sin temor de ser contradicho, no encontrará desagradables impertinencias ni descortesías, sino que estará cierto de recibir mayores atenciones y ayudas en cualquier asunto que tenga que hacer, que en la Gran Bretaña y muchas otras partes de la Europa Continental.

Las únicas muestras de pereza que se encuentran en donde quiera, están en una porción de aduladores esparcidos por la ciudad, que aspiran a vender billetes de Lotería a medio patacón cada uno, dando la seguridad, si uno fuera bastante crédulo para tomar sus palabras a lo serio, de que una gran ganancia compensará el riesgo..." (4).

De esta cálida ciudad-patricia regida por un presidente-poeta, salió algún día Ducasse hacia las altas aguas. De haber conocido algunos de los devaneos y imitados del mandamás, bien pudiera haber gustado los tercetos de ese precursor manifiesto por la permisividad erótica que es la "Epístola sobre el poder y la excelencia del amor", dejada inédita hasta nuestros días por la gazmoñería sucesoria (5). De haber conocido "Les chants" el severo autor de la "Doctrina Puritana", muy probablemente se hu-

biera espantado. Pero eran otros espantos más concretos, los que le esperaban desde aquel día no fijado, hasta uno de febrero de 1868.

C. R. de A.

- (1) "Memorias del general Tomas de Iriarte: El sitio de Montevideo. C. R. de A., 1846", Buenos Aires, Editorial y Librería Goncourt, 1969, págs. 309-310.
- (2) L. B. Mackinnon: "La escuadra anglo-francesa en el Paraná: 1846", Buenos Aires, Librería Hachette S. A., 1957, págs. 221-222.
- (3) T. Woodbine Hinchliff: "Viaje al Plata en 1861", Buenos Aires, Librería Hachette S. A., 1955, págs. 68-69.
- (4) Thomas J. Hutchinson: "Buenos Aires y otras provincias argentinas", Buenos Aires, Editorial Huarpes, 1945, págs. 53-55.
- (5) Bernardo Prudencio Berro: "Escritos selectos", Biblioteca Artigas", Nº 111, Montevideo, 1966, págs. 7-27.

EL MONSTRUO DE LOCH-NESS Y LA TECNICA DEL BEST-SELLER

El crítico neoyorquino John Perrault, llegó a la melancólica conclusión, () que el arte tiene hoy en día el valor perecedero de la noticia. Más perecedera, parece ser aún la obra de los escritores que, sin entrar a distinguir valores, llevan la marca de lo *provisorio* (permitasenos el barbarismo). Y lo *provisorio*, conviene recordarlo, ya no dura toda la vida como en tiempos de nuestros abuelos. La gente está demasiado acostumbrada a la magia del producto instantáneo, al *use y tire* de los artículos desechables, para creer que valga la pena tomarse la molestia de conservar en el espacio exiguo de sus habitaciones, aquellos libros que merecerían ser leídos una vez más. ¿Quién dispone de tiempo para ello? De ahí la ventaja del "paperback" sobre aquellos volúmenes severos, de sólida encuadernación, que sobrevivían a varias generaciones antes de ser enviados a remate en ocasión de alguna mudanza a am-

bientes más reducidos. El "paperback" o libro en rústica se descose y descompagina fácilmente y ni siquiera tiene uno que tirarlo, porque de eso se encargan los amigos. Casi nadie cree ya en la inmortalidad de la obra literaria, y tal vez los críticos de mañana (tienen la palabra los futurólogos) a quienes legamos montañas de papel impreso, consideren que este ha sido un rasgo particular de la cultura de nuestro tiempo.

En un ensayo titulado "Ein Probierfeld der Zukunft" (Un campo de prueba del futuro) en LITERATUR UND LUSTPRINZIP (Literatura y principio hedonista), Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1975, expresa Dieter Wellershoff:

"...Pero tal vez en el futuro durará mucho menos como impresión en la conciencia colectiva lo que antes se llamaba fama y que se sentía como un status monumental y perdurable; o quizá la fama será considerada como una notoriedad de segundo orden, una presencia vagamente iluminada en el fondo de la escena, mientras en el primer plano se desarrolla un espectáculo más excitante: el del cambio permanente de las actualidades. Cuanto más aguda se manifiesta una nueva forma de articulación, mayor es, al parecer, su posibilidad de atraer la atención, pero también más breve el período de su actualidad. Y cuando en un artista, en un autor, se identifica tal particularidad — síntoma claro de la tendencia del mercado y de la idolatría que la motiva — corren el riesgo de desaparecer rápidamente".

Sospechamos que Wellershoff utiliza el término *futuro* en sentido eufemístico, pues si se confeccionara la lista de los libros más olvidados en la última década, sin ir más lejos, se llegaría a comprobaciones aterradoras. Limitándonos a la narrativa, podríamos decir con palabras de Bergamín que existen menos novelas que novelorías. Pero justo es reconocer que hay novelistas que, lejos de desalentarse por observaciones

6

como la de John Perrault, se apoyan en la transitoriedad de la noticia para articular el relato. Es innegable que el estilo periodístico refleja mejor que ningún otro la pulsación acelerada de nuestra época.

El proyecto más ambicioso hasta el presente de lo que podemos llamar novela-noticiero, lo realiza Uwe Johnson en los 365 capítulos (tres voluminosos tomos de unas 500 páginas cada uno) de su obra titulada *JAHRESTAGE* (Los días del año), un *Mammüt-Roman*, según el crítico Rolf Michaelis. Novela escrita con tijera, pues la estructura cronológica que se extiende del 21 de agosto de 1967 hasta el 20 de agosto de 1968 no es más ni menos que un gigantesco collage de noticias del "New York Times", reproducidas textualmente, y que sirve de fondo a escenas de la vida de Gesine Cresspahl, que vive en N. York con su hija, luego de haber huído de la RDA.

Leer una novela como si fuera un diario, equivale a leer el diario como si se tratase de una novela. Una experiencia interesante al alcance de todo el mundo.

Make yourself novels!

Si a Ud., lector inveterado, se le ocurre que también podría echar mano a métodos tan simples y convertirse de la noche a la mañana en escritor. No se reprima. Insista. En ninguna época existieron tantos estímulos como ahora para alentar los estros acallados. Hace un tiempo el Taller Literario de Inés Malinow publicó en "La Nación" de Buenos Aires un aviso con esta sugestiva invitación: "NO TIRE SUS SUEÑOS. AÑADALES ESTILO". Por favor, y contribuya a mantener la necesaria saturación del mercado. Democratícemos la literatura. Para que Ud. se convenza de que no se trata de una broma le proponemos primeramente una variante del método Johnson y luego un tema. No

tenemos noticia de que hayan sido desarrollados todavía. Aclaremos que uno es independiente del otro.

a) *UN METODO*. Consiste en recortar y coleccionar las leyendas de las tiras cómicas. Si es Ud. ordenado puede agrupar por materias esas nubecillas llenas de palabras tontas que surgen de la boca de los personajes. Pero olvidese de los personajes de las tiras. No tienen nada que ver con el juego. Puede clasificar los textos, si lo desea, aunque se aconseja mantener el desorden y permitir que el azar haga su parte. Una vez que haya reunido una buena cantidad de nubecillas y montado con recursos tan escasos su propio taller literario, no tendrá más que combinar los textos (las posibilidades son infinitas) para que aparezcan, como por arte de magia, nuevos personajes en situaciones inesperadas. Si Ud. anota prolijamente el desarrollo de cada experimento, se descubrirá escritor antes de lo que supone. El mismo juego puede realizarse entre varias personas que se repartirán las nubecillas. Para armar la novela colectiva a partir de un argumento previamente sorteado, Pasatiempo ideal para domingos de lluvia.

b) *UN TEMA*. (El método Johnson aplicado a un tema específico). Si Ud. es fanático por el realismo fantástico, por la nueva mitología o por las obras que insisten en proclamar lo *natural* de lo sobrenatural, (véase algunas partes del llamado boom latinoamericano) no debe pasar por alto un asunto al que los diarios dieron bastante importancia durante los últimos meses. Armese de una tijera y recorte todo lo que encuentre sobre testimonios e investigaciones en torno al escurridizo monstruo de Loch

Ness en la lejana Escocia, sin dejar de repasar las demás noticias. A partir del momento en que científicos y periodistas, pertrechados con todos los adelantos de la tecnología determinaron ir a perturbar las tranquilas aguas del lago Ness comenzaron a sucederse desgracias innumerables a lo largo y a lo ancho del planeta: terremotos impresionantes, una sequía asoladora en gran parte de Europa (particularmente en Inglaterra), pestes de toda clase, enfermedades desconocidas, etc., etc. Sin forzar la imaginación, le será fácil convencer a los lectores de que el monstruo de Loch Ness es el Leviatán bíblico cuya descripción hallamos en los capítulos 40 y 41 del Libro de Job.

“Si le despiertan, furioso se levanta,
¿y quién podrá aguantar delante de él?
¿Quién le hizo frente y quedó salvo?
¡Ninguno bajo la capa de los cielos!”
(Cap. 41: 2-3).

El éxito de librería está asegurado de antemano, la demanda de los libros apocalípticos es creciente y usted habrá resuelto el enigma de los mecanismos de la creación.

H. G.

CONSEJOS PARA SER VERAZ

“La veracidad es la primera cualidad de los héroes”, decía Carlyle. Lo que hasta ahora no ha resuelto claro es cómo conseguirla en diáfano estado duradero del ser. Hay quienes han argumentado que es un don de gracia que se revela solamente a los elegidos por el Espíritu. Otros confiesan una necesaria y harto difícil recorrida por un camino extenso, el que, salvadas gracias a Dios sus trampas, conducirá definitivamente

a las puertas del estado de veracidad. Ambas teorías desechan que se pueda acceder naturalmente a él por el mero accidente de poner los pies en el mundo. Entonces: ¿dónde buscar la pista que los cabalistas exigían para desenmarañar el laberinto?

Veracidad y valor están imbricados dentro de un mismo impulso. El valor de reconocer frente a sí mismo los descabros de la verdad interior no puede aislarse de la construcción de la verdad misma. Después del proceso, uno se atreverá a quererse o a detestarse con la necesaria objetividad. De allí a la verdad exterior, hay poco trecho.

Parecería que el brillo de los héroes radica justamente en eso: no una mera pujanza activista, sino el movimiento ponderado de la veracidad que, como una ley matemática, resuelve sus propias ecuaciones en forma permanentemente adecuada. Más que una iluminación misteriosa, la veracidad es sólo una fidelidad hacia aquello que aún permanece subyacente, si bien su pleno reconocimiento puede manifestarse como una desventaja irreparable para una posible circunstancia.

Veracidad y extensión comulgan juntas: ninguna causa por sí sola contiene todas las verdades, y por eso, sólo se predica la mentira. Ninguna polarización de afirmaciones convierte sus propios argumentos en más verdaderos, en tanto éstos siguen pecando de parciales. La veracidad disuelve las causas sectoriales, las neutraliza y destruye las facciones esquemáticas. Implica, paradójicamente, el grado de comprensión máxima a que llegaría el hombre cuando, despojado de intereses, pudiera plantarse ante sí mismo aglutinando su totalidad difusa.

Para ser veraz es necesario encontrar primero el soliloquio que revele, en una suerte de desapego del sí mismo, el código semántico punto de referencia de todas las imágenes del mundo, una especie de fórmula genética que, al igual que el cromosoma, sea generadora

de nuevos significados permanentemente válidos y distintos. De eso se trata justamente: de construir alucinantes nuevos diccionarios. Así como Wittgenstein afirmaba que el verdadero significado de una palabra está en lo que el hombre hace con ella y no en lo que dice respecto de ella, estos diccionarios crecerán por la operatividad directa y comprobada de su contenido y caducarán cuando la vigencia de esos usos lo disponga. Tal vez entonces, se erradicarán los caminos por los que se rige la confusión, la ambigüedad y el dogmatismo. Tal vez entonces, se podrán corregir las ecuaciones que deforman, ante nuestros ojos ingenuos o incapaces, el equilibrio sutil que debiera sostenernos.

"No adorarás los ídolos", decía Dios en algún momento. Pero les hemos entregado ya tantas ofrendas sutiles que en el fondo del Cosmos, una burla muy antigua nos recuerda de ese fervor profano por los simples juegos de salón. Y sin embargo, la veracidad como una ley adiestrará los hechos y cuando menos los pienses perderás tus fetiches. Tanteando en la oscuridad, tal vez seas digno de encontrar sustitutos pero de todos modos no los hallarás donde esperabas. Te quedarás pasmado como ahora, aguardando otra actriz hollywoodense que milagrosamente se te aparezca como núnmen. Y perderás tu veracidad-valor, tu desgarramiento, tu única oportunidad de atravesar las cincuenta y dos puertas que te separan para siempre de tí mismo.

T. P.

HOMENAJE

Cuando la muerte visita un lugar la vida recrudce. Alberto Zum Felde y Clara Silva nos pertenecen ahora con su peso y su ingravidez, con su fuerza y vulnerabilidad, por desear vivir en demasía.

Ellos a quienes volvió a casar la muerte despertarán un día que jamás

acabará en la noche, y quizás nos impulsan a repetir con *John Donne*:

As 'twos humility
To afford to it all that a Soul can do,
So, 'tis some bravery
That since you would save none of me,
Y bury some of you.

Si fue mostrarse humilde
brindarles cuanto puede dar un alma,
cierto valor supone
(pues de mi nada salvas)
que algo de Tí sepulte.

(*The Funeral, John Donne*)
1573-1631).

MALDOROR

Revista de la ciudad de Montevideo

EN SU PROXIMO NUMERO:

SOLO A VARIAS VOCES SOBRE
ANDRE MALRAUX

Entrevistas e inéditos de AUTORES
NACIONALES y ANTOINE VITEZ,
GONZALO ESTRADA, CRISTIAN
CLOZIER y JEAN PRADIER

ACTUALIDADES BIBLIOGRAFICAS

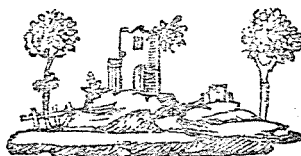
MUSICA, PLASTICA y TEATRO

9

**ESTRUCTURAS Y SUSTANTIVOS
ACERCA DE LO QUE EL MARGEN
PRESCRIBE Y LOS CRITICOS
OLVIDAN**

Hace ya más de una década, cuando en 1960 circuló por Montevideo un libro de Ernesto Cristiani llamado "Estructuras, (Monteverde, sin sello), fuera de las apreciaciones del Dr. Carlos Benvenuto o de Emilio Oribe, nadie acusó recibo, no digamos de la novedad sino de su interés. Fuera de consideraciones precisas sobre su valor literario, el mismo Cristiani, plástico ampliamente reconocido, subraya que este libro suyo no es el término de un desarrollo literario sino paradójicamente de su obra pictórica; nos interesa su condición de utensilio de lo marginal y pieza de un Museo de la Práctica Significante, elementos todos que adjetivables o no, pueden alimentar el debate sobre la condición del lenguaje poético y su relación con el valor plástico de los signos. Escrito entre el 54 y el 56, significa para el autor, el esfuerzo de objetivar la convicción, (respaldada por algunas consideraciones de Romero Brest, quien lo anuncia desde hace varias décadas con notable éxito de público) de que la *pintura había terminado*. Esta experiencia, hilvanada como una "narración existencial", utiliza sólo sustantivos, queriéndose subsidiaria del extremo direccional al que Mondrian había llegado. Contaminación del absoluto que, si bien puede parecer simplemente voluntarista o metafórica del deseo del autor, no necesariamente un poeta, nos parece pauta inicial de la discusión actual, y antecedente nacional de muchas búsquedas posteriores.

Su compás innovador fue avizorado por J. Abbondanza en la Exposición Exhaustiva de la N. P. realizada en Galería U en 1957, por C. Padín, así como citado por Eugen Gomringer, cofundador del grupo Noigrandes entre las obras que inician el género.



ANIVERSARIO FUTURISTA

Quizás el futurismo, es el movimiento artístico más publicitado y menos conocido de la primera mitad del siglo, y el que en nombre de la historia, jugó un papel más paradójico e inevitablemente degradado.

Su fundador *F. T. Marinetti*, en el frente como voluntario, viajando en una Maseratti por Macedonia, en Venecia "la cloaca máxima del paseísmo", en compañía de Picasso, o calvo y con bigotes káiser, declamando poemas en una serata entre cuadros de *Carrá* y esculturas rojas de *Boccioni*, aborto en 1909, o definitivamente amargado en 1942, no logró ni con ayuda de *Luigi Russolo* (intonarrumori mediante) convencer a sus contemporáneos del valor de la originalidad y el reinado universal de la energía; ni a pesar del apasionamiento de sus proclamas, enterrar la falsa moralidad, las academias, y las actitudes hipócritas hacia la prostitución o la liberación del sexo. Pero el fracaso más rotundo, fue el intento fu-

turista de acabar con el sentimentalismo intelectual, que es aún hoy, el pan de batalla de cada día.

Pero este aeropoeta, como se llama a sí mismo, no brotó por generación espontánea. Saber que admiró a Zola y Garibaldi, como para echar un libro de historia en la sopa, no alcanza para situar su nacionalismo exacerbado, o explicar su empeño en tratar al lenguaje como a un arma de guerra.

Difícil es también, oírle repudiar a Poe-Verlaine y Mallarme, sin intentar reparos o una protesta tímida, y respetar su empeinado interés renovador y coherencia crítica.

¿A quién admiró ese plagiario descarado de Jarry (en el Roi Bombone), sino a Nietzsche y Verhaeren, a Whitman y Gustave Kahn?

En febrero de 1909 se apresura a declarar en "Le Figaro" que "un automóvil rugiente es más bello que la Victoria de Samotracia". Del mismo año data el manifiesto que asombrara al mundo con su declaración de guerra.

Que Goethe, Dante y Shakespeare sean diletantes "merdoyants", según él, no autoriza suficientemente a los futuristas, reunidos en cónclave exclusivo, a declarar "que la novedad genuina en literatura no depende del contenido.. Si hay una nueva forma debe haber un nuevo contenido...". Lo que fuera del contexto, es absolutamente cierto por otra parte.

No se puede decir sino hasta 1910, que la religión de la novedad, ayudara a formar ese grupo de protagonistas integrado por *Carlo Carrá, G. Balla, Boccioni* y *Gino Severini*. Desde los *fruscianti* y *stropicciatori* de Russolo, a los artículos de *Giovanni Papini* y *Soffici* en la Revista *Lacerba*, se funda entonces ese movimiento de vastos alcances intelectuales llamado futurismo, que es homenajeadado burlescamente por Apollinaire, en su manifiesto *L'Antitradition Futuriste*.

En la guerra que desataron, inspirándose en la velocidad y la tecnología inci-

piente, contra la sintaxis gramatical y la memoria nostálgica, se afirmaron en la búsqueda de los ritmos puros, y de la forma única que produjera una continuidad perdurable en el espacio. Escarbaron los cimientos literarios y la unidad arquitectónica, acusaron a Seurat, Botticelli y Watteau, a Leonardo como al Carpaccio, al desnudo emotivo como a la dignidad antigua del bronce. Sin duda lograron conmover las fronteras en el feudo apacible de la Polis moderna al plantear el arte como una totalidad vital.

Curiosamente para compendiar de alguna manera grosera, desde un inmediato 1976, aniversario del futurismo y/o su fundador, las innumerables contramarchas que caracterizan la evolución posterior de las ideas que ellos propulsaran, vemos como la resistencia fue más fuerte y los inmovilistas digamos, se pertrecharon en tumbas de hierro, pobrecitos pero seguros, contra los que ahora son logros indeclinables del espíritu creador.

La revolución tipográfica, traicionada en aquellos días por el verso d'anunzianno, la muerte del yo literario observado como el movimiento browniano de la molécula en el infinito macroscópico que la rodea, el impulso brutal heredado de la máquina y la ortografía expresiva, ayudada de la onomatopeya contra el equilibrio relativo del verso cuidadoso y tierno, les parecieron muy poco, en su intento por conseguir lo antipoiético: ese ciclámen inaudito del invernáculo vanguardista.

Hicieron más aún. El color "esencial", la abolición del adverbio y lo decorativo, la armonización de los ruidos de la vida moderna o la sensibilización por lo

efímero transparente o vertiginoso, no dejaron de ser sus metas declaradas o c subliminales.

En ellos se anuncia la belleza trágica del contenido que no puede ser reconocido en superficie. No se necesita ser demasiado conservador o calvinista, para declararse hereje de tales papas. La restauración del mausoleo comenzó de inmediato. El mal gusto, siguió creciendo mucho tiempo (se puede decir 76 años de este siglo) con renovado empuje y abigarramiento clásico.

¿Cómo es posible que un cronista de marras escuchara sin indignarse aquello que practicaba Russolo en *"El Arte de los Ruidos"*: "algún día toda fábrica será transformada en una intoxicante orquesta de ruidos, conscientemente sincronizados"? Ese ingrediente para 1910 exasperante es hoy motivo de una constatación dolorosa; cualquier taller de bicicletas, goza de esa propiedad. Si tratamos de ser justos con los términos y metas que ellos se fijaron con valentía, no podemos menos de verlos inexorablemente complicados con el quehacer de los artistas de hoy. La fisicofollía del actor y la locura del cuerpo, han llegado hasta el hombre medio, así como los objetos mecánicos, o la vida cotidiana de ambos. La exaltación del color, desde el happening alienante y elitista hasta Woodstock y los innumerables alegres auditorios de música beat de todo el mundo, llegaron también a cambiar el "buen gusto" y nuestra vestimenta gris.

Aunque desgraciadamente no podemos comenzar un artículo como ellos lo hubieran querido diciendo, "lo que queda hoy del futuro", sino comentando lo que queda hoy del futurismo. En

realidad es demasiado poco y desposeído de la fuerza escandalosa y encanto virulento, que seguramente tuvo, cuando amenazaba las reuniones de principio de siglo, con el poder de un terremoto.

No poco influyó en ello la guerra y algunos rasgos deformantes y vinculaciones políticas que confinaron al futurismo en el espacio, para él especialmente oprobioso de los museos.

No obstante si no les tocó llevar a cabo completamente lo que se propusieron, por lo menos, lograron reflejarse en ese espejo de la originalidad difícil de definir llamado vanguardia de manera decisiva, como precursores desencadenantes del arte cinético, la música contemporáneo y hasta la "enfermedad sagrada" del surrealismo. Unos años más tarde, cuando en 1914 G. Papini se separó del futurismo, se advierte que la personalidad confusamente dictatorial de Marinetti, llegó a producir un daño irreparable al movimiento que él mismo engendrara, sirviendo de soporte a aquellos que sobreponían la nacionalidad a la libertad de los talianos y el chauvinismo y la mera disciplina, a el triunfo de la creación irrefrenable.

Uno a uno bajo el duro imperio de la guerra, los portavoces del movimiento se hibridan o se mezclan con los tibios.

La carrera política de Marinetti, coincide con su derrota como ser que piensa hacia el futuro. La inocencia se pierde cuando se pretende poseer el mundo. La concuscipencia es también y sobre todo, un pecado de la mente enferma de egoísmo. Marinetti pierde una y alimenta la otra, como héroe de una batalla académica, encerrado en su conceptualismo bélico, sin comprender que la guerra es una excusa, que lo importante es el hombre, no sus ideas acerca de él.

Desde Boccioni a favor del arte total a Mc Laren (pasando por Flaubert y Bruno Corra) desde Marinetti y sus palabras en libertad al Joyce de Finnegan's Wake, de las seratas futuristas a los happening decadentes de Dalí, la

poesía concreta, el conceptualismo y el arte óptico, asimismo prefigurado por el más grande precursor que es Marcel Duchamp, (desnudo descendiendo la escalera) se desglosan las etapas de una redistribución del "sentido" en la obra de arte contemporánea.

El Futurismo y la tradición de la Bauhaus, parecen dar cuenta originaria y contener el germen de lo que iba a expandirse dichosamente en el mundo, a través de los móviles de Calder, los films de Warhol, o las creaciones de Rauschenberg y Oldenburg.

Esta liturgia que inició a los surrealistas en un lenguaje inocente, vino como la guerra a alimentar la muerte de un siglo, pero los muertos que ellos mataron, gozan de buena salud y Marinetti perdió definitivamente la esperanza de tener esas alas pasmosas por las que gritó exasperado toda su vida, rodeado de luces de colores sobre ramos de violetas.

¿LA POESÍA ES AUN NECESARIA?

En este número tratamos de iniciar, independientemente de la difusión de valores nacionales, una visión introductoria a la propuesta de la poesía brasileña de invención, como es llamada oportunamente por nuestro colaborador, de la sección correspondiente.

Nos importa llevar la mirada del lector, hacia dos declinaciones de esa conjugación del *poiein* literario; una, el abordaje a la difusión masiva, desde un vehículo eficaz y capaz de crear un canal paralelo de comunicación (canción popular versus buena poesía, metáfora versus prohibición textual); otra la relación entre el texto literario y su utilización musical, al que la vanguardia de la música culta contemporánea parece concederle gran importancia. No es casual, nos parece, la coincidencia de este fenómeno, con la decadencia de ciertas formas poéticas, y la necesidad de un movimiento expresivo de vastos alcances para la sensibilidad de las genera-

ciones actuales, a despecho del pesimismo de los observadores parciales.

ACERCA DE LO QUE LAS EDITORIALES OMITEN, HOY, AQUI.

Omitir es marginar lo necesario y quizás peor que soslayar lo malo. Cuando echamos una mirada atenta y desapasionada sobre la producción literaria de este año, no podemos menos de sorprendernos ante la arbitrariedad o ausencia de criterios selectivos y la paralela de una crítica responsable y profesional.

Reconocemos parte de la culpa en esta situación, por no enfurecernos suficientemente con lo que amamos y debemos llevar definitivamente a cabo. No quisiéramos reducirnos a señalar obstáculos. Sólo la creación puede restablecer el equilibrio, y si nuestras páginas no son siempre lo que esperamos, por lo menos van a insistir en la búsqueda y la autocrítica.

Nos proponemos ganar el peor club de lectores, el de los que nos engañan con una mirada oblicua y prefieren las buenas maneras, al decir estricto o disolvente, entre los que quizás se encuentra algún seudónimo de escritor o amigo crónico. No tenemos nada que perder con los enchufes. Estamos seguros de que nos cabe, ya que no el heroísmo, *la responsabilidad del quehacer literario*, utilizado eficazmente como canal de comunicación y no como mercancía banal o instrumento de una ambición personal. "A los tibios los arrojaré de mi boca" dice la Biblia iracunda y venerable. Que la coherencia de lo que hacemos, sea el reflejo de nuestra actitud ética. Amén.

C. P.

más extraño que la ficción

Jack London

inédito en español, del famoso escritor norteamericano de quien celebramos este año el centenario.



(una experiencia de la que se afirma solemnemente que es verdad, toda la verdad, y nada más que la verdad).

14

Me acuerdo, hace de esto algunos años, haber freído tocino durante la pausa del mediodía sobre la carretera de Klondyke, escuchando con incredulidad el relato de los infortunios de un pionero del Yukon. Había lágrimas y lamentaciones en su voz, mientras contaba lo que había pasado a causa de los mosquitos. Durante el relato, se enfureció contra esas pequeñas calamidades con alas, y los malestares que le causaron, hasta el punto que llegó a insultarlos, en los términos más despiadadamente blasfematorios que nunca tuve ocasión de oír.

Era un hombre vigoroso y había pasado siete años en el país. Ahora, yo sabía, trataba de descansar de una etapa de cincuenta millas que había cubierto en las últimas horas, y de las veinticinco, que tenía intención de recorrer, antes de la caída del sol.

Como he dicho, sabía todo eso. Este hombre existía verdaderamente. Sin embargo me decía para mis adentros: "estas historias son imposibles. No pueden ser verdaderas. Este hombre miente".

Cuatro meses más tarde, dos camaradas y yo, cualquiera de nosotros hombres fuertes, bajamos dos mil millas por el Yukon sobre un bote al descubierto. Pronto hubo sollozos persistentes y lamentaciones a flor de labios. Nos pusimos a gemir, sin coraje en lugar de hablar como hombres, y a decir que todavía no se había dicho ni la mitad acerca de los mosquitos. Entretanto, yo me maravillaba de la sobriedad y el control de aquel hombre que antes que nadie, me había hablado de los mosquitos en la pausa del mediodía sobre la carretera de Klondyke.

No me atrevo a relatar aquí, la historia de los mosquitos. He hecho simplemente alusión a ello, en este preámbulo quizás un poco largo, para mostrar que comprendo al jefe de redacción cuando ciertos hechos que me conciernen, vuelven a mí rápidamente travestidos. Porque es necesario saber que la realidad es mas extraña que la ficción, del mismo modo que ésta parece irreal para los lectores y los jefes de redacción.

De tanto en tanto, he escrito relatos cortos de aventuras para publicaciones destinadas a los jóvenes. Mi experiencia a propósito de ellos, ha sido prácticamente la misma. Siempre que he hecho surgir de mi conciencia íntima una aventura infantil, recibí del redactor en jefe la acogida más paradójica. Cuando a veces mi conciencia no estaba dispuesta a caminar y tuve que referirme a hechos de mi propia vida, aventuras que realmente me ocurrieron, y lo que hice con mis propias manos, los directores de página murmuraron: "No es real. Es imposible. Eso no sucede así (...)".

Oscar Wilde ha probado una vez de modo bastante concluyente, que la Naturaleza imita al Arte. Yo he llegado a la conclusión de que la Realidad para ser verdadera, debe imitar a la Ficción. La imaginación creadora es más verídica que la voz de la vida. Los acontecimientos reales son menos verdaderos que los conceptos lógicos y los artificios. El hombre que escribe obras de ficción tiene la ventaja de dejar a la realidad tranquila.

Me decía a mi mismo que el hombre de los mosquitos mentía. Por ciertos rechazos de la redacción aprendí que el que mentía era yo. Por esto he hecho figurar en la cabeza de este texto entre paréntesis, la afirmación solemne de su veracidad. Ya que tengo confianza que nadie lo creerá. Es demasiado real para ser verdadero. (Unión General de Ediciones 10/18).

MAS LIBROS, LOS MEJORES

ARCA Editorial S.R.L.

● LOS MAS JOVENES POETAS.

Dieciocho poetas uruguayos han sido seleccionados para, en una amplia muestra, representar la novísima promoción poética de nuestro país. Esta generación, surgida con posterioridad a la década del sesenta, está integrada, en su mayoría, por autores inéditos cuyas edades no van más allá de los treinta y cinco años. La selección y el prólogo corresponden a los profesores Laura Oreggioni de Infantozzi y Jorge Arbeleche.

● HERRERA: LA ENCRUCIJADA NACIONALISTA, por Carlos Zubillaga.

El autor de este volumen realiza un fascinante análisis de la figura de Luis Alberto de Herrera, quien por su larga permanencia en el escenario político uruguayo se verá posibilitado a ensayar variadas y encontradas soluciones para el país. Desde el conservadurismo al populismo. Desde la autocracia a la democracia. Pero siempre guiado por una meta que sintetiza en su expresión apasionada: "Contra la patria, jamás!".

Andes 1118

teléfono 8 03 18

15

caza de conejos

Mario Levrero

Novelista y narrador uruguayo. Fragmentos del libro del mismo nombre, selección de C. P.

(PROLOGO)

Fuimos a cazar conejos. Era una expedición bien organizada que capitaneaba el idiota. Teníamos sombreros rojos. Y escopetas, puñales, ametralladoras, cañones y tanques. Otros llevaban las manos vacías. Laura iba desnuda. Lle-

gados al bosque inmenso, el idiota levantó una mano y dio la orden de dispersarnos. Teníamos un plan completo. Todos los detalles habían sido previstos. Había cazadores solitarios, y había grupos de dos, de tres o de quince. En total éramos muchos, y nadie pensaba cumplir las órdenes.

(I)

Yo sentía pinchazos en las piernas. Al principio no les daba importancia; los atribuía al pasto y a los yuyos. Pero luego, cuando el dolor fue subiendo, y un poco más tarde aún, cuando el dolor y el mareo me hicieron vacilar y caer, vi —antes de que la vista se me nublara y cuando mi cuerpo comenzaba a retorcerse en los espasmos de la muerte—, vi la araña con ropas de cazador y sombrero rojo, y mirada perversa y divertida, arrojándome sin pausa los darditos envenenados a través de su pequeña cerbatana.

(II)

Al oso amaestrado lo habíamos disfrazado de conejo, y bailaba en el bosque, saltaba en el bosque y movía las orejas blancas del disfraz. Era penosamente ridículo.

(VIII)

Cuando cae, rara vez, un conejo en mi tela, tiene la piel más suave que los otros, su cráneo queda intacto, su carne que no se ha envenenado con la fatiga muscular de una huida interminable y, en fin, es un conejo vivo, alegre, un hermoso compañero de juegos.

(XIV)

En ocasiones me gusta pasarme al bando de los guardabosques; entonces se produce un desequilibrio entre las fuerzas, y los cazadores son derrotados con facilidad. Nosotros, los guardabosques, no sufrimos ninguna baja.

(XV)

Dicen que van a cazar conejos, pero se van de pic-nic. Bailan alrededor de una vieja victrola, se besan ocultos tras los árboles, pescan o fingen pescar mientras dormitan; comen y beben, cantan cuando vuelven al castillo en un ómnibus alquilado que siempre resulta demasiado pequeño para todos. Los conejos aprovechan los restos de comida. También es frecuente que los falsos cazadores, borrachos, olviden su victoria. Entonces los conejos bailan hasta el amanecer, a la luz de la luna, al son de esa música alocada y antigua.

(XXVI)

Desde que los conejos raptaron a mis padres, he perdido el gusto por la caza.

(XLI)

Hay un refrán muy usual en boca de nosotros, cazadores de conejos: "Donde menos se piensa salta la liebre". Interpretamos la palabra "liebre" como una forma velada y poética de referirse al conejo, y cuando alguien dice ese refrán, y se dice a menudo, los demás nos miramos con gestos de complicidad y de astucia.

(LIII)

Evaristo el plomero, cazaba conejos con el soplete.

(LXXXVII)

Por intercambio de mutuas influencias, con el paso de los años los guardabosques se fueron transformando en conejos, los conejos en comejenes, los comejenes en zanahorias, las zanahorias en cazadores, los cazadores en guardabosques. El equilibrio ecológico fue cuidadosamente respetado.

(XCIX)

Amastramos a un conejo y lo disfrazamos de oso bailarín. Se lo vendimos a un circo. Nos dieron mucho dinero, pases gratuitos para todas las funciones y una mujer gorda y barbuda que tenían repetida.

(C)

Yo sentía pinchazos en las piernas. Al principio no les daba importancia, pensando en los darditos inofensivos de las arañas con ropas de cazador y sombrero rojo. Pero cuando el dolor y el mareo me hicieron vacilar y caer, y antes de que la vista se nublara definitivamente, vi a las pequeñas enfermeras, de túnica blanca, con sonrisas diabólicas llenas de colmillos, acribillándome con esas agujas hipodérmicas llenas de un veneno amarillento, dolorosísimo y fatal.

(EPILOGO)

En total éramos muchos, y nadie pensaba cumplir las órdenes. Había cazadores solitarios y había grupos de dos, de tres o de quince. Todos los detalles habían sido previstos. Teníamos un plan completo. Llegados al bosque inmenso, el idiota levantó una mano y dio la orden de dispersarnos. Laura iba desnuda. Otros llevaban las manos vacías. Y escopetas, puñales, ametralladoras, cañones y tanques. Teníamos sombreros rojos. Era una expedición bien organizada que capitaneaba el idiota. Fuimos a cazar conejos.

Marzo 1973.

contrabajo solo

Héctor Galmés

Narrador uruguayo. Autor de MACROCOSMOS (novela). Traductor del griego y del alemán.

Las cosas hubiesen sucedido de otro modo si en el momento en que el director me dio entrada en el finale, no hubiera estado recordando lo que la soprano me había dicho el viernes pasado. Aquel recuerdo se habría confundido con tantos otros que se pierden sin dejar huella. Pero lo cierto es que, cuan-

do la batuta apuntó a los contrabajos, yo no estaba con la orquesta sino con María Celeste. Volví a verla en la penumbra de la salita, reclinada en el sofá, completamente desnuda, con la medallita de San Jorge hundida entre los senos. Fue por eso que me equivoqué. Horrorizado, comprobé que las manos no me pertenecían y que el arco jugaba libremente sobre las cuerdas arrancándoles estridencias. Me olvidé por completo de la partitura. Cuando tuve conciencia del desastre, cerré los ojos. Sentí que el sudor se enfriaba sobre mis párpados y me bañaba el rostro. Por fin logré recuperar el dominio sobre mis dedos, y dejé caer el arco. Todo el teatro me estaría mirando.

Confieso que me faltó coraje para simular un desmayo. Hubiera sido la salvación. Dejarme caer hacia adelante abrazado al instrumento que habría reventado bajo el peso de mi cuerpo. Lo cierto es que no se me ocurrió. Se me ocurre recién ahora.

No creo que el maestro, por desalmado que parezca, fuera capaz de continuar con la ejecución de la Novena, mientras un supuesto cadáver yaciera sobre la caja hecha astillas, y ¿quién hubiera podido aplacar después su ira? Luego de disculparse ante el público asombrado se habría retirado apresuradamente para esperarme en los camarines y maldecirme (si cadáver), o esperar a que volviera en mí (si hombre desmayado) para agarrarme de las solapas, sacudirme, y escurme la cara por haberle arruinado el concierto.

Desaproveché la oportunidad de vengar con una acción heroica a todos los contrabajistas del mundo, a los marginados de la orquesta, pues la crítica se interesaría por nuestra suerte y acaso algún cronista musical hubiese puesto el grito en el cielo al enterarse de lo ocurrido cuando le presenté a director mi opus único: una sonata para contrabajo. Después de soportar su insolencia tuve intención de concurrir a las redacciones de los diarios y manifestar mis

quejas. Pero los ruegos de María Celeste aplacaron mi furia.

El director, sin tomarse el trabajo de echar una vistazo a mis cuadernos, largó una carcajada, y me dijo: "Pero, querido, no joda con eso. Por mejor que sea la composición, nadie duda de que es absolutamente ridículo ver a un tipo tocando un solo de contrabajo en medio del escenario vacío. El armatoste sólo sirve para acompañar, ¿o todavía no se lo dijeron? ¿Por qué no prueba con la viola o el celo? No, no me interprete mal. No niego su solvencia, pero comprenda que ha elegido un instrumento gregario".

Y debo reconocer que tenía razón, porque cuando dejé de tocar, mejor dicho, cuando el arco dejó de jugar caprichosamente sobre las cuerdas, no pasó nada. Los otros contrabajos, en vez de solidarizarse conmigo, siguieron con el finale, con tanto entusiasmo, que mi claudicación debió de pasar desapercibida. Entonces me indigné, y en lugar de hacer lo que tendría que haber hecho, es decir, ponerme a gritar como un energúmeno, mandar al diablo al director y a la orquesta, y, por qué no, al público, siempre conformista, que comparte el desprecio de los directores por los contrabajos, en lugar de fingirme loco (hubiera producido mayor efecto que fingiéndome desmayado), cuando el barítono hacía vibrar sus vísceras con los versos de Schiller, agarré el instrumento por el mástil y abandoné ruidosamente el escenario haciendo sonar mis tacos sobre las tablas. Me imagino la sorpresa del público. Las miradas del director no necesito imaginarlas, pues se petrificaron contra mi nuca. Por supuesto que el barítono siguió cantando como si no pasara nada.

En la salida lateral el portero dormía profundamente. Salí a la calle. Muchos de los que vienen al centro únicamente los sábados de noche, me miraban con extrañeza porque nunca habrían visto un contrabajo de cerca y menos aún llevado de arrastre.

MARTIN EDEN

de JACK LONDON

EDICIONES GUADARRAMA

Editorial de Bolsillo

Distribuidores exclusivos:

LABOR S. A. Editorial

MERCEDES 1125

Bajé a la rambla. El cielo estaba oscuro; más oscuro que el mar. De vez en cuando me detenía a escuchar el ruido de las olas al romper contra el murellón. Pero no podía detenerme mucho tiempo porque volvía a ver a María Celeste sobre el sillón, jugando con su medallita. Aparecía en el ojo vaciado del sur, fluyendo y refluyendo como las olas repitiendo lo que me dijo el viernes una sola vez: "Los contrabajos me dan lástima".

Anduve hasta la playa. Bajé a la arena, y allí, sobre la orilla húmeda, casi en el límite de la espuma, me vinieron ganas de ponerme a tocar, en primera audición, mi opus único. Dos enamorados se besaban muy cerca mío. Me di cuenta que mi obra les había llegado porque dejaron de besarse y se fueron acercando cada vez más. La muchacha se puso a sollozar de emoción y yo me sentía feliz, inmensamente feliz, ejecutando el adagio para aquellos desconocidos.

Y ahora, mientras navego hacia el sur sin orillas, abrazado a la caja que durará más que yo sobre las aguas, me parece que el adagio suena todavía en la playa donde los desconocidos volvieron a sus caricias.

19

aquí, fronteras

— 1 —

Abelardo Arias

(Adelanto de la novela del mismo nombre del novelista argentino (Premio Nacional de Literatura, 1975) que publica Editorial Sudamericana en estos días de la que el autor dice: "He tratado de llevar al extremo la novela de aventuras hasta el límite de calidad del género".

Hubiera querido acariciarle esa parte más brillante, lustrársela, pero Daniel le retiraba la mano, no como si espartara un tábano, pero se la apartaba. En cambio Beatriz, ella sí, era seguro que

se la podría acariciar cuando los alumnos se iban. Pero en cuanto ella intentaba acercar la mano para tocar a Daniel, no quería ver y escapaba, huía. Se iba al bosque a cazar arañas. O de esas grandes y brillantes mariposas azules, muy hermosas, la más bellas y delicadas pese a que se alimentaban de animales podridos, de carroña. Serían como algunas mujeres. Daniel les escribió en el pizarrón el nombre griego, morpho. Y él soltó la risa, no la pudo aguantar, morfo, morfón, tragón. Todos los chicos reían, hasta las chicas se fruncían, claro, el mal ejemplo. Enfurecido, Daniel lo echó del aula. Pero, ¿cómo se podía llamar morfo una mariposa tan bonita? Su hermana Alina, cuando él le repitió la lección, no lo quiso creer.

Ni rastro de barba, tenía 8 años, casi 9.

—¿Y cuándo llegan las hormigas? — insistió. Se trepó en el asiento y se tendió sobre la tapa del banco y la tapa crujió, claro, el crujido de las hormigas. No podía quedarse quieto. La mano de Daniel abandonó sus rulos. Ya le parecería demasiado caricia; en cambio nunca le parecería suficiente dejarla estar entre el pelo cobrizo de la Beatriz. Sí, no se debía decir la, pero lo diría, la, la, la Beatriz. Que él la llamara como se le diera en el forro ¿qué sería el forro?, pero hasta el final la llamaría la.

¿No tendría miedo cuando las hormigas avanzaran como un ejército? Todos los hombres tenían miedo de los ejércitos. No lo entendía, total los ejércitos también estaban hechos de hombres. Los hombres se tenían miedo entre sí ¿y para ésto llegar a hombres?

Los hombres son un poco parecidos a los jabalíes. Cuando cae uno herido la manada se enfurece y ataca, pero después de comerse al caído —había dicho, Daniel, claro. Le había costado entenderlo.

20

tres poemas

Ricardo Larrobla

TRAVESOMIAS

(ALUMINANDO)

*Claridad
como en el sueño de la tarde,
encerrado en el moho rosado de la pieza.*

6

*En mi ausencia
en la corta ausencia de mi boca
inventaron un largo
un blanco
un ligero amor sin saltos de cama.*

2

*Treinta y vez creces
dije
te dije
lo vago de saltar entre los peces.
Repetí el fuego
el área
la silvestre:
¡salgan ahora!*

21

poesía brasileña de invención

Eduardo Milán

(Introducción y selección)

La breve antología de poemas que presentamos no cubre el amplio marco de la poesía brasileña; selección de selección, reúne a un grupo de poetas representativos de la línea experimental derivada del marco teórico definido por la poesía concreta.

22

No cabe aquí entrar en consideraciones acerca de ese rico complejo teórico que es la "Teoría de la poesía concreta", (1) disquisiciones que redundarían en una síntesis no muy didáctica ni constructiva. Pero dada la importancia que tal material teórico acarrea, en tanto que pone la mira en la problemática poética vigente y hasta hoy no dilucidada, el lector interesado podrá tener acceso directo a una serie de fragmentos de la misma que traduciremos para las siguientes publicaciones de Maldoror.

Limitémonos a decir en esta breve visión que la poesía concreta no sólo distorsionó íntimamente a la poesía brasileña contemporánea (una prueba de esto son las selecciones de poesía joven brasileña publicadas recientemente por el semanario *Opinião*, donde se ve claro el intento de los más jóvenes de "escapar" del influjo concreto, cayendo indefectiblemente bajo su órbita teórica, ya sea por el aprovechamiento de esa experiencia, ya sea por su rechazo), sino que desde el principio se mostró como una visión poética globalizante, actitud que explica su vigencia en el centro del debate poético actual (prueba de lo cual es el reciente trabajo del venezolano Guillermo Sucre (2), libro de ensayos sobre la poesía hispanoamericana que bajo el sugestivo título de "La máscara, la transparencia" oculta los sinónimos de opacidad y transparencia —poiesis y mimesis en un paralelo más teórico y preciso), coexistencia y problema que los poetas concretos ya veían como central y como tal lo tratan en la primera edición de su teoría... Para dar entonces una visión lo más integral posible, dentro de lo breve, que siempre es restringido, y dentro de esta poética, reunimos a los tres poetas concretos iniciadores (Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos) junto con otro poeta de la primera época (José Lino Gruñewald). Caetano Veloso y Walter

Franco, ambos músicos, justifican su presencia no sólo por su valor poético, sino porque el movimiento musical brasileño se encargó, verdaderamente, de popularizar toda una superestructura poética experimental aliada a una práctica contemporánea de la música (ejemplo de esto es el larga duración de Caetano Veloso "Araçá Azul"). Los más jóvenes: Régis Bonvicino, Antonio Risério y Erthos A. de Souza, el primero codirector de las revistas "Poesia em Greve" y "Qorpo Estranho" y los restantes, directores de la revista "Código" editada en Bahía, completan la selección.

Los poemas seleccionados representan a los poetas en su fase más reciente y sólo en esta. Al soslayar la fase ortodoxa de los poetas concretos y al enfrentar su producción actual con la de los más jóvenes, veremos que la contemporaneidad que el grupo de poemas mantiene entre sí pone en relieve dos cosas; la calidad poética de los más nuevos y la coherencia en la actitud de los más antiguos. En un nivel teórico, el hecho se explica no sólo porque los más nuevos se han ocupado de decodificar la inmensa información teórica concreta, sino también porque los mismos poetas concretos han realizado la operación decodificadora junto a los jóvenes.

Los poemas presentan (y esto para quien pueda pensar que tergiversan alguna fase inicial de la poesía concreta) en todos sus niveles o estratos, una estructura que se comunica al lector en forma transparente. Por eso preferimos mantener los textos en su lengua original, ya que ésta, como norma general, no nos es ajena.

(1) "Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos: "Teoria da Poesia Concreta"; Sao Paulo, Invençao, 1965 (Reedición, 1975).

(2) Guillermo Sucre: "La máscara, la transparencia". Caracas, Monte Avila Editores, 1975.

Ediciones de la Banda Oriental S.R.L.

Yi 1364 — teléfono 98 28 10

Montevideo — Uruguay

ULTIMAS NOVEDADES

Milton Schinca

BOULEVARD SARANDI

4. **ORIBE**, El drama del estado oriental — José de Torres Wilson
5. **VENANCIO FLORES**, un caudillo
Lockart

Una amena y vívida reconstrucción de los hechos que jalonan los 250 años de Montevideo. Originalmente irradiados en un programa CX 30, los textos —transformados ahora en palabra escrita— conservan plenamente su calidez y frescura y devienen en viva lección de nuestra historia.

Colección Historia Uruguaya, Segunda serie: Los Hombres.

galaxias

(fragmento)

Haroldo de Campos

passatempos e matatempos eu mentos-
curo pervago por este minuscoleante
instante de minutos instando alguém
e instado além para contecontear uma
estória scherezada minha fada quantos
fados há em cada nada nuga meada no-
ves fora fada scherezada scherezada
uma estória milnoitescontada então o
miniminino adentrou turlumbando a
noitrévia forresta e um drago drago-
neou-lhe a turgimano com setifauces
furnávidas e grotantro cavurnoso meu-
minino quer-saber o desfio da formesta
o desvio da furnesta só dragão drago-
neante sabe a chave da festa e o dragão
dorme a sesta entãoquão meu minino
começou sua gesta cirandejo no bosque
deu com a bela endormida belabela me
diga uma estória de vida mas a bela en-
dormida de silêncio endormia e nin-
guém lhe contava essa estória se havia
meuminino disparte para um reino en-
trefosco que o rei morto era posto e o
rei posto era morto mas ninguém lhe
contava essa estória desvinda meumini-
no é suposto a uma prova de fogo de-
vadear pelo bosque forestear pelo rio
trás da testa-de-osso que há no fundo
do poço no fundo catafundo catafalco
desse poço uma testa-de-morto meumi-
nino transfunda adeus no calabouço
mas a testa não conta a estória do seu

poço se houve ou se não houve se foi
moça ou foi moço um cisne de outravez
lhe aparece no sonho e pro cisnepais
o leva num revão meuminino pergunta
ao cisne pelo conto este canta seu can-
to de cisne e cisnencanta-se dona sol-
no-que-espera sua chuva de ouro des-
lumbra meuminino fechada em sua to-
rre dânae princesa incuba coroada de
garoa me conta esse teu conto pluvial
de como o ouro num flúvio de poeira
irrigou teu tesouro mas a de ouro prin-
cesa fechou-se auriconfusa e o menino
seguiu no empós do contoconto seguiu
de seca a meca e de musa a medusa to-
do de ponto em branco todo de branco
em ponto scherezada minha fada isto
não leva a nada princesa-minha-prin-
cesa que estória malencontrada quanto
veio quanta volta quanta voluta volada
me busque este verossímil que faz o ve-
ro da fala e em fado transforma a fada
este símil sibilino bicho-azougue ser-
pilino machofêmea do destino e em fala
transforma o fado esse bicho malinma-
ligno vermicego peixepalavra onde o
canto conta o canto onde o porquê não
diz como onde o ovo busca no ovo o seu
oval rebrilhoso onde o fogo virou água
a água um corpo gazoso onde o nu des-
faz seu não e a noz se neva de nada uma
fada conta um conto que é seu canto
de finada más niguém nemnunca um-
zinho pode saber dessa fada seu conto
onde começa nesse mesmo onde acaba
sua alma não tem palma sua palma é
uma água encantada vai minino meu-
minino desmaginar essa maga é um tra-
balho fatigoso uma pena celerada vo-
cê cava milhas adentro e sai no poço
onde cava você trabalha trezentos e re-
colhe um trecentavo troca diamantes
milheiros por um carvão mascavado
quem sabe nesse carvão esteja o pó-
diamantário a madre-dos-diamantes
morgana do lapidário e o menino foi
e a lenda não conta do seu fedário se
voltou ou não voltou se desse ir não se
volta a lenda fechada em copas não-diz
desdiz só dá voltas.

(Tomado de "Arteria", S. P. 1975).

incipit

Décio Pignatari

Ai! cai
signos que ficam - faço!
porém, signo dos signos,
não fico - passo.

Décio Pignatari
(Tomado de "Arteria", S.P. 1975)

—Cansa-se, Signor, da vida dos
signos, embora não haja outra.

O Místico Quente, Sutra II, 5-a

—A criou a palavra elefante e todos os elefantes começaram a desaparecer, desde a espécie que cheira com as orelhas até a que trepa em posição ginecológica. A encerebrou a essência dos elefantes e no lugar deles começaram a aparecer outros objetos.

—Que objetos?

—Cadeiras.

—Palavras cadeiras?

—Ambas.

—A criou a palavra amor e todos os amores começaram a desaparecer, desde o que se degusta rindo com a nova forma nasi até o que se pirlipica com o gomo meio aberto. A

encerebrou a essência dos amores e em seu lugar começaram a aparecer outras coisas.

Que coisas?

—A emoção indireta e as máquinas de pipoca plástica.

—A criou a palavra pássaro e todos os pássaros começaram a desaparecer, desde os que mudam de plumagem durante o vôo até os que as mulheres fazem de terceiro seio. A encerebrou a essência dos pássaros e no lugar deles começaram a aparecer outros pássaros.

—Outros?

—Sim: os que não voam apenas pelo céu.

—A criou e

Décio Pignatari
(Tomado de "Código" Nº 1,
Bahia, 1975).

perde - ganha

Augusto de Campos

ganhar a perder a

perder a ganhar a

perder o ganhar o

ganhar o perder o

Vocabulário

alento - amor - cor - dia - fama - fome
- força - guerra - jogo - pão - paz -
senso - sono - tempo - vez - vida.

ganhar a perder o

perder o ganhar a

perder a ganhar o

ganhar o perder a

Instruções

1. preencher as lacunas do poema com as palavras do vocabulário, em qualquer ordem.
2. para maior facilidade, marcar, no vocabulário, cada palavra utilizada.

poema

Antonio Riserio

| | | | |
|-------|-------|------|-------|
| une | nua | nau | reune |
| | | styx | |
| | algas | | albas |
| | horas | | ouros |
| | | styx | |
| reune | | | une |
| | águas | | asas |
| | heras | | eras |
| | | styx | |
| une | | | reune |
| | almas | | anéis |
| | halos | | elos |
| | | styx | |
| reune | | | une |
| | nua | nau | |

*de "Código Nº 1",
Bahía, 1973-1974)*

poemas

Erthos Albino de Souza

ras gar
gar ras
ras gar
gar ras
ras gar
gar ras

step by step
hane by hane
mall by mall
arme by arme

*(de "Corpo estranho",
S. P., 1976).*

*(de "Código Nº 1",
Bahía 1973-74).*

vai e vem

José Lino Grúnewald

toda regra tem exceção

esta regra tem exceção

nem toda regra tem exceção

nem esta regra tem exceção

jóia

Caetano Veloso

beira de mar beira de mar
beira de maré na américa do sul
um selvagem levanta o braço
abre a mão e tira um caju
um momento de grande amor
de grande amor

copacabana copacabana
louca total e completamente louca
a menina muito contente
toca a coca cola na boca
um momento de puro amor
de puro amor

(de: "Bahia Invenção, anti antologia de Poesia Bahiana", projeto de Antonio Risério, Bahia, Edições Invenção, 1974.

inquiétude inquiétude

Regis Bonvicino

Tirando

Tirando o

de tudo voce obtera disposicoes moveis varias
sabias liquidas assim estara buscando uma situacao
de fato viver colocando as palavras num veiculo
intimo pratico mais sonoro voce ira estruir o
superfluo revolver tudo como diafora sol
tentando tambem criar liberdade pois fazer o
capitulo distintivo desse enredo no
possibilita o estabelecimento de uma relacao
vera permitindo uma analise mais nitida ou o consolo de um
medo maior

(del libro "Bicho-papel",
S. P., Edições Gueve, 1974).

poema

Walter Franco

lara eu
lara eu te amo
lara eu te amo muito
lara eu te amo muito mais
lara eu te amo muito mais agora
lara eu te amo muito mas agora é tarde
lara eu te amo muito mas agora é tarde eu vou
lara eu te amo muito mas agora é tarde eu vou dormir
lara eu te amo muito mas agora é tarde eu vou
lara eu te amo muito mas agora é tarde
lara eu te amo muito mais agora
lara eu te amo muito mais
lara eu te amo muito
lara eu te amo
lara eu

(de: "Poesia em Greve",
Nº 1, S. P., 1975).

lezama lima en su ínsula afortunada

Alejandro Paternain

Periodista, ensayista y profesor de literatura uruguayo. Autor de una antología de poesía.

Su morada actual ha de ser una ínsula donde crecen yerbas frescas, palmas sagradas, frutos jugosos y brillantes donde llueve sin parar a través de los torrentes del sol y de la luna; donde el mar estalla en las costas con estruendo atrevido y alegre. Una ínsula afortunada por cuyos aires azules, entre estalactitas de cristal y espuma, discurren los ángeles con parloteos de pájaros, saboreando las razones tecnológicas de las cuales se evapora una sustancia harinosa, un azúcar suprasensible y espejeante. Ha de haber en sus playas múrices y taclobos resonadores, estrellas marinas y bogavantes de pinzas alevosas, bohíos con pilares de jaspe y grutas donde duermen, entre los cocos aguachentos y el maíz y el cacao, las porcelanas lujuriosas que cuentan historias de Versalles. En algún claro selvático, más allá de los pantanos y del silencio ultrajante, habrá entrevisto el arca de Noé junto a la nave de Jasón, la maza de Hércules reposando bajo las plumas del quetzal. Por las noches tendrá horas gratuitas, limpias, horas franciscanas, a salvo del veneno urbano, horas con

aire de tienda en el desierto. En las madrugadas, los cañaverales ofrecerán vidalitas arreadoras, querencias de ceibales tajeados por los filos de las flautas faunescas, Y en los mediodías de ardor universal, descenderán sobre su sien la claridad tenebrosa de la Edad Media, el bramido del toro pampeano, la dulce obstinación del arpa pitagórica, el cantar del lancero de Bolívar, el grito mortal y victorioso de Martí en Dos Ríos. Insular ya para siempre, Lezama Lima congregará su reino potificio, magistral, invisible.

* * *

Tal fue su reino en este mundo. Invisible pero terreno; hermético pero abierto a la búsqueda de la expresión americana; continental y múltiple, pero radicalmente insular. Por aislamiento fatal y por vocación de isla, por determinismo geográfico y por elección de cultura.

Nutrida con avidez, absorbida torrencialmente, forjada con los mármoles de Grecia y las piedras funerarias del Egipto, aromada por el incienso palestino y los vapores de tanta dinastía imperial y bibliófila, esa misma cultura le convirtió en un insular y, de un modo oblicuo, en un escándalo. Hubo quienes le acusaron de excesos y fue acusación tonta o absurda: ese esfuerzo que tiene por objeto el mundo entero, no admite otro horizonte sino la desmesura. En Lezama Lima la cultura fue lo que debe ser en toda circunstancia: frenesí y exploración órfica y actividad soberbia de la inteligencia. O sea, un caluroso, persistente y renovado exceso. Para Martí no había oposición entre civilización y barbarie, sino entre falsa erudición y naturaleza. Para Lezama Lima, también cubano, la oposición entre cultura y naturaleza es mentira, o en el mejor de los casos, ilusión. La cultura, no riñe con la naturaleza, ni ésta se empobrece ni adultera al abrazarse con el impulso natural. Porque la cultura, terreno habitual del hombre, se convierte al fin en su segunda naturaleza. Ninguna lectura de la obra de Lezama —prosa o verso— será válida si se olvida que para el autor de "Paradiso" la imagen gongorina le es tan natural como la respiración. Devoraba volúmenes de cerrada teología con la misma conformidad orgánica con que asimilaba alimentos. Su imaginación era estomacal; su estómago, profundamente imaginativo: tanto da. Proclamar que vivió entre libros sería alarma estéril: ¿a quién sorprende que el pez viva en sus aguas? Creer que la cultura fue su único mundo, sería revelar muy pobres ideas sobre el mundo, sobre la cultura y sobre el propio Lezama. Más que mundo y segunda naturaleza, la cultura fue para él sobremundo y apertura a la sobrenaturaleza.

La sobrenaturalidad es clave de su sistema poético. Pero este no puede entenderse si no se vive primero la experiencia de su poesía, que es experiencia abrumadora de lo distinto. Para gustarla hay que abandonar las exigencias de eufonía y las expectativas de eclosión cordial. No sirven las lecturas buscadoras de nostalgias ni los rastreos tras la huella de una personalidad atormentada o heroica. No sirve siquiera el criterio del gusto: difícilmente podrá gustarse esta poesía. Es abundosa, intensa, deslumbrante y por momentos, dura y opaca como piedra caliza. Rechina, irrita, huye, es inasible y a la vez, corpórea hasta la brutalidad. Irrumpe como torbellino de imágenes, pero las imágenes no pretenden fascinar sino constituirse en jeroglíficos y aflojarse en la penumbra de la conciencia. Desde allí, emiten una luz amarillenta, una fosforescencia dispersiva que empavorece con el soplo de la materia misma, con esa privación de toda forma que llamó "hylene" San Agustín. "Una cierta materia absolutamente informe y sin cualidad alguna", explica el obispo de Hipona, "de la que se forman todas las cualidades que nosotros percibimos por nuestros sentidos, como lo sostuvieron los antiguos filósofos". Ningún otro término de referencia admite la poesía de Lezama, salvo esa "hylene" de que habló con temor reverente San Agustín. Ninguno mejor, sin duda, para bosquejar la fuente creadora del cubano.

Desde "La muerte de Narciso" hasta los últimos poemas no recogidos en libros, sin olvidar los ensayos ni "Paradiso" —extenso poema en prosa, hervidero de imágenes, recuerdos y visiones originarias —el lenguaje de Lezama Lima se va encrespando y abriendo en multiplicidad de direcciones. Un delirio verbal se instala en el centro mismo de su fuerza generadora; cuanto han creado la naturaleza o el hombre aparece en sus versos; a todo se apela, pero nada mantiene las relaciones del ámbito objetivo en que permanecían como cosas, éstas se aproximan, se vinculan, se combinan, no ya de manera insólita, sino con radical prescindencia de toda manera. Recuerda, por lo desafortado, al barroco; por las asociaciones mágicas y la pujanza liberadora, al surrealismo; por la crispación hermética, a todas las escuelas, antiguas y modernas, del trobar clus. Cuando amaga estar en la convergencia de los caminos poéticos más hollados, una especie de torrente que proviene de varias direcciones a la vez, arrambla las sendas y desemboca en un lenguaje que no se parece al de nadie. Anderson Imbert advierte que es "duro en el ritmo, agrietado en la sintaxis, abrupto en la metáfora, con estelas sobre el hielo". Descontada la negatividad de los adjetivos, resulta un len-

guaje dislocado, sin pretensiones no ya de aludir o sugerir: ni siquiera pretende sostenerse como lenguaje hermoso, firme y ordenado frente a la infinidad de sombras y enigmas, palabras y seres entre los que el hombre debe vivir.

Ninguna óptica habitual sirve para enfocar su poesía. Las técnicas de acceso parecen insuficientes. Cuando se lo lee por primera vez, se aguarda que imponga, o al menos sugiera, su intransferible vía de indagación. Pero el magma verbal en que bullen sus poemas no solo funde las herramientas con que siglos de erudición y sensibilidad abrieron tantos versos y aproximaron tantas emociones, sino que volatiliza toda pretensión a esperar la emisión de una señal, de un gesto o de una clave.

¿Dificultad extremada? Y si así fuese, ¿cómo vencerla? ¿Qué cosas selecciona de la realidad? ¿Qué palabras escoge, qué inflexiones prefiere? ¿Qué ritmos antepone, cómo recorta del fluir verbal nuestro de cada día la estructura que organice el poema? Ni antepone, ni prefiere, ni escoge ni organiza. No hay preferencia por tal o cual orden de cosas, ni zonas del mundo donde le plazca afincarse, ni totems a cuya sombra guarecerse, ni sentido con el cual gustar, en menoscabo de otros, una porción de ese succulento manjar que es —para la voracidad poética— el milagro de todo lo creado y que los no poetas llaman, cautelosamente, realidad.

"La rana de los metales se entrabre en el sillón / y es el sillón el que se hunde en el pozo hablador. / El fragmento aquél sube hasta el farol / y la rana, no en la noche, pega con su buche en el respaldo". Así leemos en el poema XXVII de "Venturas criollas". Metales, sillones, pozo hablador, farol, respaldo: las cosas inanimadas se animan, la vitalidad de la rana las penetra, nada permanece en sus límites, todo tiende a segregarse una insólita sustancia y a trasvasarse y moverse. "La noche rellena reclama la húmeda montura, / la yerba baila en su pequeño lindo frío, / pues se cansa de ser la oreja no raptada". Una forma sucede a otra, un objeto es, por instantes, lo que parece y enseguida se convierte en lo distinto. Seres y fragmentos de seres se encadenan, se desligan, se chocan, se cruzan, nacen unos de otros. El tejido del poema ofre-

ce, visto con microscopio, el revuelto hechizo de un campo rebosante de protozoarios, rara imagen del caos compendiada. Pero admite también que se lo mire con el aumento exigido por las estrellas desde sus campos de zafiro.

Pero la disolución persiste. Hylen de las palabras y las cosas, caos de todos los días, materia informe colmando los espacios familiares: ¿cómo compagina el estallido multívoco de su poesía con la aspiración hacia un centro, hacia la totalidad unívoca que su aspiración r- ligadora con lo trascendente propone? Si "en un final, ella (la poesía) lo unifica todo", ¿cuál será el camino de la unificación? ¿En qué terreno conciliar la exigencia concreta de la imagen con los derechos y la compulsión de lo invisible? Un nuevo espacio, habitación natural de lo maravilloso según anotamos, es el lugar donde Lezama Lima asienta su poesía. Terateia lo llamaban los griegos; portentoso, prodigio, maravilla, diremos hoy. Catolicismo, puede afirmar el propio Lezama. La vivencia de lo religioso, dentro de una rama específica del cristianismo, impregna la experiencia poética del autor de "Paradiso". "El católico vive en lo sobrenatural y profundiza el concepto griego de la terateia", responde a Alvarez Bravo, "pues está imbuido del paulino intento de sustancializar la fe, de encontrar una sustancia de lo invisible, de lo inaudible, de lo inasible, alcanzando, dentro de la poesía, un mundo de rotunda y vigente significación".

Si la poesía de Lezama Lima abre ancho cauce para el caos, su teoría poética es de luminosa coherencia. Insertado en el organismo de su fe y de su convicción religiosa, su pensamiento se despliega en la armonía, la consecuencia y la equidad. Cuando racionaliza su poesía, instala la claridad de un mundo en orden; cuando hace su poesía, aparece la fascinación turbulenta de esa "hylene" de que habló San Agustín. ¿Hombre escindido? ¿Constructor voluntario de lo armónico? ¿O enturbador despechado de la luz refleja del pensamiento? Ni una cosa ni otra. El magma hirviente de su poesía es búsqueda de lo maravilloso, al igual que su teoría y sus reflexiones.

Por ello Lezama —poeta, novelista, ensayista— exige una visión global, cuya clave es su sistema poético afinado en el imperio absoluto de la imagen o metáfora. "La imagen es

naturaleza sustituida", declaró a Alvarez Bravo. Gongorino al fin, Lezama cree que la imagen lo es todo y no sólo en el poema: en la vida de cada individuo y también en la Historia. Nadie como él, en nuestra América, puede definirse como el poeta para quien lo invisible existe con fuerza ineluctable. La imagen poética vive en el ámbito de la cuarta palabra, "especie de supra verba" que no frecuenta las callejuelas de la evocación, los rincones de la soledad ni los laberintos del tiempo. Deseoso de unidad por sobre todas las cosas, empapado de teología católica, hondamente religioso y dotado a la vez de una sensualidad exasperada, resumió su sistema en una fórmula definitiva: "la imagen es la realidad del mundo invisible".

* * *

En su isla invisible estará ahora. Invisible y sin embargo, real. Lo imagino aspirando el humo de un cigarro que ya no habrá de apagarse, envuelto en ese aire tropical por donde circulan metáforas transfiguradas en sustancia permanente. Lo imagino convertido él mismo en imagen sustancial, hecho carne de imagen, vuelto hábito proferido por los labios de Orfeo. Llevará en sus hombros la capa de sombras del infierno y en su frente la llama azulina de los aspirantes al paraíso. En su mano izquierda brillará un rayo de los soles tolecas y en su derecha, la flauta de jade por la que se cipla impávida el ánima de Pan. Andará a paso tardo, riéndose de la inutilidad de la prisa y de la tontería irremediable de los rápidos. Un río de aguas verdosas donde las ostras proclaman la libertad encantadora de sus prisiones voluntarias, le rodeará siempre, borrando sus huellas y regalándole la felicidad de su destino resuelto en polvo y viento. Verá una pradera del tamaño de una plazoleta, que no asusta a la mirada, con unos pocos corderos a salvo por fin del símbolo, rumiando pastos lechosos y suaves como caricias de madre. Verá, no olvidemos, a su madre, con quien se acompañó allá en La Habana tantos años. Y verá que ya no hay años ni días de cielos repetidos ni llamamientos ni zozobras, crepuscules ni aceites apaciguando las legumbres ni sales para impedir la corrupción de la carne. "El hombre no es para la muerte sino para la resurrección", escribió en "Paradiso". El acorde de su sistema poético alcanza para seguir imaginándolo —es lo debido con un hombre que se jugó entero por la imagen— bañando en la luz de su isla mientras sus huesos, ya terrenos, esperan, deshaciéndose con humildad, el día prodigioso que los rescate de la arena, la desmemoria y la lluvia.

Jacques Lacan y el inconsciente

Aída Aurora Fernández

psicoanalista y ensayista uruguaya.

**"Sólo se sabe de la locura de otro,
si antes se ha sido el loco de otro".**

André Green

En el devenir del pensamiento humano se producen cortes que llegan para develar, desocultar, tornar fresco y sencillo lo que comienza a cosificarse.

Este tipo de fenómeno se produce sin que nos apercibamos de ello. Sólo bastante tiempo después, comenzamos a ver el nuevo rostro de la verdad y reaprendemos a pensar descifrando las nuevas claves.

Cuando S. Freud proyectó su palabra reveladora, se produjo una larga y escandalosa vuelta de espiral, tendió un puente para transitar el difícil discurso sobre el misterio del hombre.

Jacques Lacán, el último de sus grandes lectores recorrió la inútil niebla de lo académico y rutinario, mostrándonos con resplandor un tanto esquivo, la estructura fundamental del descubrimiento freudiano.

Lo primero y lo último que encierra este desciframiento de las geniales enseñanzas de Freud, está dicho en una de las expresiones preferidas del maestro francés: "Nuestra enseñanza es anatema de todo lo que no se inscriba en esta verdad".

Lacán afirma esto cuando nos dice que es imposible que el espíritu científico pueda comparecer en absoluto en los centros donde la praxis de una técnica se vuelve rutina, donde el psicoanalista no sepa escuchar lo nuevo y propio del hombre que plantea su drama y sólo escucha esquemas, no descifrando su verdadera verdad.

"Nuestro seminario —dice— sugiere el lugar donde se puede hablar, abriendo más una oreja para que oiga lo que, de no reconocerlo, deja pasar como indiferente". La gran nueva vuelta copernicana es la puesta en evidencia del mensaje freudiano, interpretado por Lacán, quien nos dice que "la condición del inconsciente es el lenguaje" y nos muestra la subversión del sujeto definiéndolo como ausencia. El sujeto es ausencia. en tanto no es antes de la cadena de significantes, sino que está sobredeterminado por ella.

De esta manera, dentro del juego de los significantes, engrama del recuerdo, el lugar del sujeto por ser ausente, está en otro significante que lo sostiene y que lo construye en cada momento.

Creemos que el pensamiento reflexivo, se torna sustancial cuando se anima a hacer incursiones en el campo de la "locura" y comienza a preguntarse qué es ella. Aunque la sola utilización de la reflexión y de la lógica cortaría su veta oculta si se detuviera por su limitación, en la orilla del ser enajenado. ¿Enajenado de qué, de quién?

Lacán, cuyo corte epistemológico abrió la dimensión de un nuevo conocimiento de lo que creíamos conocido, articuló el saber razonable, científico, sobre la sin razón del hombre, con su ser aquí porque no soy, sino que soy cuando el otro me otorga el status de sujeto.

El inconsciente —nos dice— es esa parte del discurso concreto, en tanto transindividual, que falta a la disposición del sujeto para restablecer la continuidad de su discurso consciente".

¿Cómo se restablece esta continuidad? Hablándonos de la caverna de Platón, Lacán expresa que el lugar donde se habla, es precisamente su entrada. Entrada nunca traspuesta, ya que ante su visión Platón nos guía hacia la salida, porque es una entrada adonde no se llega jamás, sino solamente cuando se cierra y cuyo único medio de entreabrirlo es llamando desde adentro. Se trata, de lo que literalmente puede llamarse un borde, viéndose entonces, que es desde allí que esa estructura puede hablar. Ese es el lugar del borde - cerradura del inconsciente, donde encontramos la clave de su espacio (que es el espacio de otro tiempo y de otra escena) y en particular del error de hacer de él un adentro. El concepto de profun-

didad lo introdujo Jung, filtrándose de "contrabando" en algunos textos de Freud, quien al fin lo desechó totalmente.

La experiencia que nos facilita esta cerradura, reflexiona Lacán, replantea el debate de la causa, pero no de la llamada causa última, sino de la causa de la eficacia, de la retroacción del significante, es decir la causa que perpetúa la razón que subordina al sujeto al efecto del significante. Para este pensador, esta es la única y verdadera causa; una cadena de significantes donde la diacronía y la sincronía, sujeto - objeto están entrecruzados y donde palabras, imágenes, recuerdos se deslizan por ella. El significante es, visto así, una estructura en la cual está puesto en juego el deseo del sujeto que puede llegar a lo infinito en esa búsqueda, determinado por él.

Cuando se abre el juego de los significantes, se decir se busca articular su sentido, sin cerrar la cadena, tratando de ver un significado inoperante, descubrimos que el sujeto no tiene un lugar, no está en ninguna parte, vemos que se define como ausencia. Y es precisamente ese no poder estar más que en estado de ausencia, esa falta de ser con la que está marcado, lo que hace que quede "encadenado" a la cadena de significantes en un discurso incompleto que lo aliena.

La marca del hombre es su **no ser como sujeto** su falta trascendental, que lo impulsa a la repetición y a la búsqueda sin fin movido por el deseo del Otro, esa ilusión que trasfigura su realidad de ser finito y solo.

Esa su incompletud que lo aliena, que lo proyecta en un movimiento desconocido por él, llevado por la fuerza ciega del deseo del otro, puede verla y constituirse, momentáneamente como sujeto, cuando el otro, (eventualmente el psicoanalista), llena la falta poniendo las palabras que en una operación de catacresis, otorga el sentido a ese sujeto que se reconoce como tal, al articular en la traducción de las palabras, cadena de significantes, con su insólita verdad.

Esta cadena, única causa que pone en causa al sujeto permanentemente no dejándole lugar, es la sobredeterminación freudiana, en la cual se da una articulación circular pero nunca recíproca.

¿Entre qué? Entre el sujeto y el supuesto

del inconsciente, el otro es la dimensión necesaria para que la palabra se afirme en verdad. El inconsciente es entre ellos su corte o ruptura en acto. Este corte rige las dos operaciones fundamentales, donde se funda la causación del sujeto en una relación circular y, por lo tanto, como dijimos no recíproca. El registro del significante se instituye por el hecho de que un significante representa un sujeto para otro significante.

Es decir, que esto es lo que explica la división originaria del sujeto. Este se constituye en el corte, momento en que articulando un significante con otro, se construye un sentido. Es en el error que el sujeto es. Son las manifestaciones del lapsus y el chiste, momentos tan importantes en los cuales el sujeto es sorprendido y puede tomar entonces su status, al descubrir que hay alguien, un otro que habla por él. Al ser hablado por otro se aprehende como tal. Este hecho se observa también en la estructura del sueño y de todas las formaciones del inconsciente, por las que somos hablados.

Otorgar la prioridad al significante sobre el sujeto, dice Lacán, significa tener en cuenta la experiencia que Freud nos entregó, cuando dijo que el significante juega y gana por así decirlo, ya que antes de que el sujeto se dé cuenta, en el juego del Witz —el chiste— paradigma por excelencia, éste atrapa y sorprende al sujeto. En este fenómeno, continúa expresando, "lo que su destello ilumina, es la división del sujeto consigo mismo".

El ser no es uno, como en H. Ey, "soberano, invencible, legitimado por su imperio, dueño de sí como del universo", donde lo inconsciente emerge en el campo de la conciencia, sólo como enajenación o alteración del yo.

Siempre es el otro la dimensión exigida para que la palabra se afirme en verdad. El hecho de que el otro se constituya para el sujeto en el lugar de su causa significante, muestra la razón por la cual ningún sujeto puede ser causa de sí.

Su división es radical y originaria. Está marcado por la falta, por la ausencia impulsora del deseo. Aquel que revele esa división, no debe ocultar que la división proviene de la importancia de los significantes en su constitución, porque si bien los signos representan alguna cosa para alguien, ese alguien posee un status incierto.

La información al centralizarse en un lugar, puede calificar a alguien como tal, pero ese alguien no es un sujeto.

El inconsciente no tiene sentido sino en el campo del otro. Y es ese otro, el analista, el que a veces puede, siendo un yo, "desalojar" el Ello del paciente.

En ese corte, esa hendedura, esa escisión, el sujeto es rescatado de su relación binaria, de la metonimia, vehículo del deseo, de lo imaginario, de la no aceptación del principio de realidad.

Es necesario siempre un tercer elemento para que el todo tenga sentido. La palabra del otro nos constituye en sujeto, al enfrentarnos con nuestras máscaras, develando la verdad, esa que nos permite la aceptación de la muerte, lo ilusorio de la infinitud, la derrelicción inmanente al ser del hombre.

Al producirse el corte en la cadena de significantes, la spaltung del sujeto, desaparece momentáneamente, permitiéndonos hacer de lo real una realidad.

"Es está una operación cuyo diseño fundamental va a encontrarse en la técnica, porque es a la escansión del discurso del paciente en tanto que interviene el analista, a la que se otorgará esa pulsación del borde (la cerradura), por donde debe surgir el ser que reside más acá".

Sin embargo, y felizmente, en nombre de la vida y del develamiento del misterio, "nada está completamente adquirido y terminado, todo queda por replantearse. El psicoanálisis nos enseña que poseemos en nosotros los instrumentos de un saber que nuestro saber ignora y que es nuestra única verdadera interrogante y nuestro único recurso".

Como señala Octave Mannoni, parafraseando a Mallarmé, el tesoro está disimulado bajo el sentido, es aquello que constituyen los efectos puros del lenguaje, o sea los juegos verbales, homofonías, equívocos, metáforas, metonimias, etc.

Este es el mensaje de J. Lacán, el inconsciente está estructurado como un lenguaje. Al sujeto entonces no se le habla, es el Ello que habla de él.

El sujeto es efecto de lenguaje, en la medida que nace de esta escisión original.

Mallarmé se maravillaba ante el misterio de las letras del alfabeto, con las cuales se entreteje, tanto en la prosa como en la poesía, la presencia ambigua y oculta de un sentido, que sostiene todas las cosas del mundo del hombre.

Ese mundo marcado con la ausencia, construido entre la Nada y "el seno arrebatado" — "la docta falta", que sólo se sostiene por el lenguaje destinado a perpetuar todos los hechos "en su casi vibratoria desaparición".

La marca del hombre es su no-ser como sujeto. La falta trascendental que lo impulsa a la repetición y a la búsqueda sin fin movido por el deseo del Otro. Esa ilusión que transfigura su realidad de ser finito y solo. Es entonces que cobra toda su fuerza aquella sen-

tencia del poeta francés: "Todo queda sometido, hasta el silencio, a la ley de la palabra".

Montevideo, 1974.

BIBLIOGRAFIA

- LACAN, JACQUES: ECRITS. Editions du Seuil, 1966. Paris. — Parte de estos ECRITS, están traducidos por la Ed. Siglo Veintiuno. Méjico.
- LACAN, JACQUES: LE SEMINAIRE. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Livre XI.
- LACAN, JACQUES: LE SEMINAIRE. Encore. Livre XX. Editions du Seuil 1973-1975. Paris.
- MANNONI, Octave: Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scene. Editions du Seuil, 1969. Paris.
- El Inconsciente. (Coloquio de Bonneval). Varios autores. Bajo la dirección de Henry Ey. Siglo XXI Editores. 1970. Méjico.
- KOOLHAAS, GILBERT: QUIEN ES EL OTRO. Rev. Urug. de Psicoanálisis. T. XIII. N° 4. 1971.72.

Para aquellos que deseen profundizar en el pensamiento de J. Lacan, damos a continuación un orden posible, dentro de los grandes temas por él desarrolados:

- 1) Sujeto.
- 2) Significante.
- 3) Metáfora y metonimia.
- 4) Fallo y castración.
- 5) Necesidad, demanda y deseo.
- 6) La "fase del espejo".
- 7) Lo imaginario, lo real y lo simbólico.
- 8) El "cuaternario" del esquema L.

Estos temas pueden estudiarse en los Ecrirts Ed. de Seuil en el siguiente orden:

- 1) "Le seminaire sur La lettre volée".
- 2) "La signification du phallus".
- 3) "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je".
- 4) "L'agressivité en psychanalyse".
- 5) "Propos directifs pour un Congrés sur la sexualité féminine".
- 6) "Metáfora y metonimia".
- 7) "Position de l'inconscient".
- 8) "El Discurso de Roma".
- 9) "El deseo y su interpretación".
- 10) "Subversión du sujet et dialectique du desir dans l'inconscient freudien".
- 12) "Función y campo de la palabra".
- 12) "La instancia de la letra en el inconsciente".

música

los discos

LA MUSICA LLAMADA CULTA

El panorama editorial ha mejorado algo en el terreno de lo "culto". Un algo así de chiquito, pero algo al fin (o —crucemos los dedos— al principio), y cubriendo varios siglos. "The King's Singers' madrigal collection" es un curioso volumen cuya carátula predispone al rechazo (una ilustre canasta con flores), pero cuyo contenido resulta muy disfrutable. The King's Singers' es un sexteto vocal inglés de muy buen nivel técnico que parece cultivar ámbitos muy diversos de la interpretación musical. Esto podría ser excelente señal si se diera en profundidad. El disco aparecido entre nosotros (EMI, estereofónico, SUAL 12.582) no permite establecer todavía un juicio exacto sobre el sexteto en sí, salvo acerca de su solvencia técnica y de su comunicatividad, alegre y juguetona, a menudo desenfadada (dentro de los autorizados límites de lo británico, que son precisos habitualmente en lo pacato pero muy imprecisos en las fronteras con la elegante exterioridad victoriana). El estilo de The King's Singers' se lleva bien con casi todos los once madrigales ingleses, a los que despoja felizmente del ceño fruncido que les han endosado las versiones "respetables" (ver por ejemplo "Now is the month of maying" de Thomas Morley, que es cantado por otros en general sin reparar en la intención de la música ni —sobre todo— en la del texto). No se lleva tan bien con las diez canciones del mil quinientos italiano, pero quizás vale la pena por una vez olvidarse de exigencias estilísticas y contrapesar las tampoco fieles languideces a que estamos acostumbrados con estas ligerezas bien servidas. The Early Music Con-

sort of London se apresura, desde el mismo sello (EMI, estereofónico, SUAL 12.588), a restituir el buen nombre de la tradición británica en cuanto a ceño fruncido. Su veintena de piecitas del germano Michael Praetorius (danzas de "Terpsichore", 1612, y motetes de "Musae Sioniae", 1605-1610) está muy cuidadosamente servida, llena de exactitudes métricas y de afinaciones perfectas, y resulta terriblemente aburrida, por lo que puede que produzca las delicias de las pieles y las corbatas sabatinas. El director del conjunto, David Munrow, ha aprendido muy poco de los últimos veinte años de búsqueda en el difícil terreno de la interpretación de música temporalmente tan distante (el lector conoce seguramente las históricas grabaciones del de todos modos ya superado Safford Cape, y las deliciosas versiones del todavía no superado Studio der Frühen Musik de Munich dirigido por Thomas Binkley). Oyó hablar de ciertas cosas, es cierto; entonces varía los timbres y los instrumentos continuamente, a fin de no quedar fuera de onda. Y es muy solvente en lo estrictamente académico; por eso sus versiones son tan prolijas, tan terriblemente prolijas, tan asépticamente prolijas.

Después de varios errores editoriales, un muy reciente disco (Deutsche Grammophon, estereofónico, 2530 548) rescata para el consumidor uruguayo una imagen verdadera y justa (o justiciera) de Wolfgang Amadeus Mozart, a través de dos de sus más interesantes conciertos para teclado y orquesta (el número índice Köchel 467). Las versiones, registradas en 1975, están a cargo de un notable par de músicos: el pianista Friedrich Gulda y el director Claudio Abbado, éste al frente de la Filarmónica de Viena. El resultado es excelente, de una seriedad poco acostumbrada en lo mozartiano, y de una comprensión excepcional de estilo e intención. La exactitud, la musicalidad y el vuelo de la interpretación nos enfrentan a un Mozart casi desconocido por lo verdadero, sobre todo en el cargado y apasionado concierto número 20. Por algo los musicólogos serios que todavía se preocupan por las etiquetas, clasifican al muchacho Wolfgang sin hesitación como romántico, al lado de su coetáneo Goethe. En el mismo sello (Deutsche Grammophon, estereofónico, 2535 118) ha sido publicado un volumen dedicado a Robert Schumann, con excelentes versiones de Rafael Kubelik al frente de la Filarmónica de Berlín Oeste de la Sinfonía N° 3 opus 97 ("Renana") y la obertura (en realidad, poema sinfónico) "Manfredo" opus 115. Deutsche Grammophon edita la grabación con temor, puesto que se trata de tomas realizadas en el año... 1964, prehistórico para el mercado de consumo

metropolitano, prostituido por el bombardeo de "lo nuevo". Por eso le pone nombre de disculpa a la serie ("Resonance", así, en inglés) y le asesta un nuevo ramo de flores (esta vez en jarra, que brilla más que las rústicas canastas, bien lo sabés, Madelón), con franca subestimación del nivel intelectual de los potenciales compradores y total falta de respeto por el alto nivel musical del contenido. El texto de contratapa, firmado por un señor Karl Schumann, permanece en alemán, así como el del Mozart comentado antes aparece en tres idiomas, ninguno de los cuales es el nuestro. Hay también un disco dedicado a **Richard Wagner** (Philips, estereofónico, 6500 811), este sí con comentario en español destinado por un tal Alfredo Cernadas Quesada al público porteño del Teatro Colón ("nos visitó", "conocida por nuestro público"). Se trata de tres fragmentos debidamente extensos de "El anillo del Nibelungo" (una secuencia de "La Valkiria" y dos de "El oasis de los dioses") grabados en vivo en el festival de Bayreuth de 1967 bajo la dirección del serio y solvente Karl Böhm, con participación de las sopranos Birgit Nilsson y Leonie Rysanek, el tenor James King y el bajo Josef Greindl. Habida cuenta de la alta calidad de los intérpretes, cabe dar la bienvenida a este aporte wagneriano, escueto pero necesario en nuestro desguarnecido medio.

La primera mitad de nuestro siglo se ve también contemplada con dos volúmenes. Uno de ellos (EMI, estereofónico, SUAL 12.583) rescata la otrora muy transitada (al menos en CX 6) suite en siete movimientos "Los planetas", opus 32, del británico **Gustav Holst** (Cheltenham, 1874; Londres, 1934). El segundo (EMI estereofónico, SUAL 12.581) rescata la también otrora muy transitada suite "Teniente Kijé", opus 60, de **Serguei Prokófiev** (Sontzovka/Iekaterinoslav, Ucrania, 1891; Moscú, 1953). En ambos casos la versión pertenece a la Sinfónica de Londres dirigida por el versátil **André Previn**, que además de versátil parece a través de estos dos registros, muy competente, con un buen dominio de planos sonoros, de climas, de estilos, de fraseo. El trabajo del director está muy bien apuntalado por los técnicos de grabación **Christopher Bishop** y **Christopher Parker**. "Los planetas" es una obra de referencia importante desde un punto de vista de acervo informativo del buen conocedor (esto, si es que a usted le interesa algo el ser un buen conocedor, claro está), porque representa un momento importante del deambular a la deriva de los creadores británicos de hace cincuenta años. Es irrelevante, quizás, como es irrelevante casi todo lo fabricado minuciosa e inimaginativamente por los distintos monu-

mentos nacionales del "establishment" londinense. Pertenece a un plano similar al de la obviamente extensa sinfonía número 6 opus 54 del oficialmente tedioso **Dmitri Shostakóvich** (Petrogrado/Leningrado, 1906; Moscú, 1975), que acompaña por vecindad geográfica, solamente, al bueno de **Prokófiev** en el disco mencionado. "Los planetas" es en todo caso mucho más honesto y quizás históricamente más positivo que la sinfonía de **Shostakóvich**. "Teniente Kijé" se mantiene, a cuarenta y tres años de compuesta, como un notable testimonio del talento del de todos modos irregular **Prokófiev**, no demasiado urgido por lo novedoso aparente pero sí partícipe de una renovación interna, consciente de un anacronismo natural en un protagonista humilde de un irreversible proceso de muerte de una cultura, muerte en la que se participa alegremente porque se sabe que prepara un futuro nacimiento. En "Teniente Kijé" **Prokófiev** logra que uno no se preocupe del reloj histórico. Y que, además, se divierta mucho, muchísimo, con una de las composiciones más sonrientes de los últimos casi dos siglos de música europea "cult", música para la cual el sonreír había llegado a ser prácticamente pecaminoso.

Carmen Barradas es uno de tantos creadores latinoamericanos más o menos sutilmente relegados al olvido. Un reciente volumen (Clave, monofónico, estereofónico, 52-100.008) se inscribe dentro de la serie de homenajes a la compositora uruguaya (Montevideo, 1888; Montevideo, 1963) liderados por una comisión que lleva su nombre. El disco es presentado con el cuidado de una reproducción policroma en carátula del retrato pintado por su hermano **Rafael**, pero no goza del obviamente imprescindible rigor musicológico que un homenaje significa, si es que el destinatario del homenaje se lo merece. El disco deja muchas dudas acerca de la verdadera estatura de **Carmen Barradas**, porque el material que nos presenta es muy irregular, a veces de real interés ("Fabricación"), pero a menudo ingenio y hasta pueril ("Oración a Santos Vega", "Baile inglés"), y porque la selección y ordenamiento de las obras no ayuda precisamente al oyente a formarse un juicio de valor positivo. Con todo, el esfuerzo editorial de Clave merece sus aplausos.

La serie "Música nueva latinoamericana" ha ganado últimamente dos nuevos volúmenes, con los que ya completa cuatro, todos dedicados a la música actual de nuestro continente, aquella que los amantes de etiquetas podrían llamar de vanguardia. Acerca de estos discos (Tacuabé, estereofónicos, A/E 3, A/E 4, A/E 7 y A/E 8), que incluyen composiciones instrumentales y electroacústicas de los argentinos Oscar Bazán, Eduardo Kusnir, Mariano Etkin, Gerardo Gandini, del brasileño José María Neves, del peruano César Bolaños, de la colombiana Jacqueline Nova, del guatemalteco Joaquín Orellana, y de los uruguayos Juan José Iturrberry, Conrado Silva, Ariel Martínez y Corián Aharonián, se escribirá en un próximo número de Maldoror.

LOS BRASILEÑOS

Los editores se tomaron su tiempo, y "Qualquer coisa" finalmente salió a la venta en Montevideo, prensado con matrices originales (Philips, estereofónico, 6349.142), con lo que queda completado el díptico que este disco de Caetano Veloso forma con "Jóia" (Maldoror N° 11). En "Qualquer coisa" también hay mucho para oír, y muy variado, pero en todos los casos en ese plano de calidad y refinamiento en que Veloso se ha instalado desde hace años, quizás desde el principio. Vale la pena escuchar por ejemplo "Eleanor Rigby", una lección de interpretación, que permite su confrontación con las varias versiones existentes, incluida la de los propios Beatles, con cuyo criterio difiere diría que diametralmente, conservando sin embargo y paradójicamente, el mismo sentido expresivo. O la etérea solución de "La flor de la canela", basada en la memorable versión de Bola de Nieve más que en la de su autora Chabuca Granda. También llegó la versión discográfica de uno de los últimos recitales de la excelente Maria Bethânia. "La escena muda" (Philips, estereofónico, 6349.123) —que algún apesurado sin sentido del humor tradujo aquí como "La cena muda"— no es de lo mejor de Bethânia, como no lo son casi todos los recitales que ha estructurado la cantante bahiana en los últimos años, gracias a su despiste privado y a la mirada atenta de su ex empresario, el no muy prestigioso Benil Santos. Con todo, hay momentos en que puede experimentarse en piel

propia la poco común estatura de intérprete de la hermana de Caetano Veloso.

TANGO DE ESTA ORILLA

Junto con bienvenidas ediciones y reediciones de varios grandes porteños, hemos tenido en estos meses dos títulos nacionales de verdadero interés: "La voz de mi canción" (Orfeo, estereofónico, Sulp 90.594) de Ernesto Restano, y "Proceso" (Clave, estereofónico, 32-1084) de Luis Di Matteo y su trío, responsables por otra parte del acompañamiento instrumental de Restano. Di Matteo es un músico solvente, serio y de valiosa trayectoria, ya sea en su condición de instrumentista y director de conjunto instrumental, ya en la de compositor. En este último terreno no ha logrado todavía mostrar una envergadura con peso histórico (no es obligación el hacerlo, por supuesto), quizás por limitaciones de su formación compositórica. En el terreno interpretativo se caracteriza por la solidez y la cuidada elaboración de su trabajo, en compañía de dos muy buenos instrumentistas: el pianista Darwin Viscuso (quien integrara también, hace ya una década, el memorable Trío Nuevo de Ariel Martínez) y el bajista Nhil Diconcilio. Se ha señalado repetidas veces la falta de vuelo del trío de Luis Di Matteo. No estoy seguro de si ese es el problema de este disco, pero sí pienso que hay un resorte en el indefinible arte de la comunicación que falla también en esta nueva etapa del grupo. "Proceso" es, de todas maneras, un volumen inevitable para la discoteca interesada en lo que ocurre a nuestro alrededor, como lo es "La voz de mi canción". El disco de Ernesto Restano sirve, por sobre la muestra de su amplio espectro de posibilidades individuales, como documento de un estilo, de un modo de cantar tango, del que existen todavía muy pocas referencias discográficas. En ese modo montevideano del que Restano es uno de varios buenos exponentes, y que podría ser definido como muy sobrio, de muy buen gusto, medido, contenido, noble. No hago juicio de valor, sino solamente una enumeración a vuelapluma de las aparentes características definitorias de los cantantes de tango de este lado del Río de la Plata.

VALIOSOS DOCUMENTOS HISTORICOS

En lo que hace al estudio de características de estilo en el tango, hay dos recientes discos (Odeón, monofónicos, URL 18.000/05 y URL 18.006/11) que recogen las 24 casi primeras grabaciones del dúo Gardel-Razzano (anteriormente a éstas, existieron 14 registros para Columbia). Fundamentales para todo aquel que tenga verdadero interés en conocer los cómo y por qué de tantas interrogantes gardelianas; al margen de las pueriles disquisiciones

sobre si Toulouse está en Tacuarembó o si los glúteos del "Mago" se posaron o no sobre tal roca de Malvín. Considero estos dos primeros volúmenes debidos al tesón de Horacio Loriente, como lo más importante aparecido este año en materia de música popular.

LOS GRINGOS

Rick Wakeman sigue por lo visto engendrando tonterías pretensiosas y llamativas. Los cuarentones desubicados en el rock, los jóvenes que creen en el virtuosismo vacío y la siempre renovable legión de los mediopelos de la cultura tienen en el "English Rock Ensemble" de Wakeman y en sus títulos grandilocuentes el producto ideal. "No earthly connection" (A&M, estereofónico, SAML 70.588) es tan prescindible como los anteriores viajes al centro de la tierra o a las habitaciones de las reinas que fueron. O más. Mientras tanto, mientras poco ocurre en el terreno del rock y —más ampliamente— en el de la música popular metropolitana pasible de ser bien vendible, se siguen reeditando registros salpicados de la fulgurante y relativamente breve historia de The Beatles, todavía hoy muy interesante, todavía hoy de elevada calidad, todavía hoy fresca. "The Beatles rock'n'roll music" (EMI, estereofónico, 2 discos SLPE 500.592/93) recoge 28 piezas clasificables de una u otra manera como roques propiamente dichos, no necesariamente excelentes todos ellos ni necesariamente propiamente dichos. La selección es muy disfrutable, como era de prever, y ofrece en muchos casos reescuchar en estereofonía registros que nos habían llegado en su oportunidad en versión monofónica. Hay descubrimientos, redescubrimientos, reencuentros, y hasta desencuentros, claro está (como por ejemplo algunas piezas del discutible año 1968). En otro terreno, "Natalie" (Capitol, estereofónico, ST 50.585) permite descubrir a Natalie Cole, una cantante inteligente y de señalable fuerza expresiva, que logra amalgamar con éxito influencias diversas (quizás hasta la de su padre, Nat "King"), obteniendo una personalidad propia. Cabe esperar, un poco antes de redondear un juicio más sólido, una vez superadas —confiemos— las múltiples condicionantes del "lanzamiento" comercial y sus "tics". Y "tocs". Finalmente debemos mencionar un disco de "rescate" de Los Shakers, titulado precisamente "La vigencia de Los Shakers" (EMI, estereofónico, SLPE 500.569), que es sin duda de buen interés documental, pero solamente eso. La actitud epigonal, franca, ingenua y pobremente epigonal, se va mostrando más y más triste con el paso de los años. Los epígonos siempre mueren so-

los, y prontito, sobre todo cuando se quedan a tal distancia del modelo copiado.

ALGO DE JAZZ

"Alternate takes" (Atlantic, estereofónico, 113.073) reúne tomas de estudio de John Coltrane y sus músicos realizadas en 1959 y 1960, y en ese entonces descartadas. Es difícil saber si Coltrane estaría o no de acuerdo con este resucitamiento, en que intervino como montajista el compositor turco del área "cultá" İlhan Mimaroglu (¿hasta dónde habrán cortado las tijeras de este buen muchacho, bastante mal compositor, por otra parte?). En todo caso, el material es de una riqueza impresionante, y el comentario de Nat Hentoff (sin traducir al castellano en esta edición uruguaya) es muy útil para la ubicación del escucha no tan minuciosamente informado. Entre los músicos que tocan junto a Coltrane en las ocho piezas, hay varios nombres "grandes", por supuesto. La ficha técnica es en este sentido bien detallada.

PARA NIÑOS

"Estás creciendo" (Ayuí, estereofónico, A/E 9) es el tercer disco grande de María Teresa Cerral, y es tan extraordinario como los que los precedieron. Destinado a un público pre-adolescente, presenta trece canciones (más una) sobre textos propios y ajenos, todos en un nivel creativo e interpretativo notable, con gran derroche de imaginación y un excelente equipo de colaboradores músicos, que incluye a varias figuras eminentes de la pedagogía musical de la Argentina, al compositor Jorge Rapp, a la folclorista venezolana Cecilia Todd, y hasta al guitarrista uruguayo Juan Des Crescenzo (¡pica!). Sospecho que se trata del más logrado disco para niños hecho hasta la fecha en el mundo hispanohablante (o en el mundo a secas, probablemente).

H.

cine

Roberto Appratto

uruguayo, traductor y crítico.

CINEIDAD DEL CINE

Una de las posibilidades de la crítica (de films, en este caso) es la de hacer evidente una postura estética en la factura misma de las obras consideradas. Frente a una larga tradición "interpretativa" que interpone un fácil repertorio de estilemas críticos entre obra y consumidor, apelando de esa manera a una legibilidad del texto en tanto sistema traducido a un discurso abstracto necesariamente ajeno (el "contenido" de la obra) entendemos saludable situarnos, con el realizador, del lado del cine: esto es, del lado del reconocimiento de la obra cinematográfica, como manifestación de virtualidades inherentes a el discurso, a lo que llamaríamos una "cineidad" inexistente fuera de su realización misma. De ese modo, la distinción de unidades (imagen, palabra, sonido) y la interacción de sus posibles variantes en la composición de una estructura, trae aparejado un despejamiento del campo analítico-interpretativo. Habitualmente se ha considerado al cine con la intención de "agregarle" una serie de contenidos prestigiosos y vagamente referibles a toda expresión artística (la dimensión humana, el conflicto del artista en la sociedad, el problema de la comunicación, etc.) dispuestos en función de ópticas subjetivas.

Se intenta aquí plantear otra alternativa y reducir la complejidad de la obra a un parafraseo de su anécdota; entendemos que la atención a la forma en el cine supone, como planteo de base, el reconocimiento de un status de autonomía artística, largamente postergado y que las realizaciones de directores como Antonioni, Godard, Rivette, Altman, hacen hoy imprescindible.

ERIC ROHMER. ESTUDIO SOBRE UNA FORMA

A lo largo de este año fueron exhibidos *La rodilla de Clara* y *El amor a la hora de la siesta*, los dos últimos de una serie de 6 cuentos morales escritos y dirigidos por Eric Rohmer. La consideración conjunta de ambos films permitirá determinar rasgos característicos del sistema de procedimientos que informa la obra del director y la singulariza en el panorama del cine contemporáneo. El propósito de este trabajo no es, por lo tanto, rastrear la evolución histórica de esa obra, ni fundamentar el ciclo de cuentos morales inscrito en la misma, sino definir y valorar una concepción del cine a partir del estudio de los dos ejemplos mencionados: el camino elegido es la observación del manejo de la forma, en tanto manifestación de las líneas dominantes que constituyen la estructura de los films.

En primer lugar, es necesario atender al esquema narrativo que surge de una síntesis de sus argumentos. *La rodilla de Clara* relata la estadía del protagonista (Jérôme) en un balneario francés (Annecy); es un segmento temporal de aproximadamente un mes de duración, limitado por la residencia en otro lugar (Suecia) y el regreso para su casamiento. El eje dinámico de la narración está dado por el reencuentro con una amiga (Aurore) que posibilita la vinculación de Jérôme con dos adolescentes (Laura y Claire): en las sucesivas relaciones con ambas está la anécdota del film, urdimbre simple que comienza a complicarse cuando se tomó en cuenta el proceso de su construcción (los modos del esquema narrativo) a nivel del empleo de la palabra como elemento unitivo. Como primer dato: el paso del tiempo está marcado por fechas escritas en una especie de diario, que son a la vez subdivisiones del mes de permanencia y puntos de apertura de la o las secuencias (por lo general, sólo una) correspondientes a la unidad "día"; con escasas excepciones, esa cronología cubre el tiempo de la narración fecha a fecha, estableciendo así control y distancia sobre el material presentado. La interposición de una perspectiva creadora dentro de la obra mayor que es el film corresponde al papel de novelista asignado a Aurore y a su intención (expresa en los diálogos) de escribir un texto sobre Jérôme. Esto da a la trama la apariencia de una crónica en presente, en que las conversaciones entre Aurore y Jérôme sirven de recapitulación (de no progresión) del relato, que coincide con los encuentros de Jérôme con Laura y Claire: así, la palabra

40

da cuenta de las situaciones, a modo de referencia y reflexión sobre la conducta; la acción, en sentido lato, está también dada a través del diálogo como forma de presentación de personajes, a excepción de unos pocos momentos "contables" que ponen el relato en movimiento (el beso a Laura, la caricia a la rodilla de Claire, por ejemplo).

En *El amor a la hora de la siesta*, lo verbal aparece en primera instancia conduciendo las acciones desde un comentario en off en primera persona que hace más clara la perspectiva temporal (las fechas en *La rodilla...*): aquí se trata de narrar, siguiendo una estructura literaria (división, a modo de capítulos, en un prólogo y dos partes) un fragmento de la vida del protagonista (Frédéric). El prólogo lo introduce a través de reflexiones, datos e imágenes que definen una situación en presente habitual (ejecutivo joven, padre de familia, lector, etc.) previa al relato mismo, constituido por las partes: la primera corresponde al reencuentro con una vieja amiga (Chloe) y la segunda a un cambio en la relación entre ambos. La noción de relato, así como la continuidad a nivel de acciones, es asegurada por la coincidencia entre narrador y protagonista de la historia; así el film se convierte en una evocación documental, pautada (subdivisión) como en *La rodilla...* por fechas (las del almanaque de la oficina). Aparte de ese control ejercido por el comentario en off (que registra y da linealidad a la historia) es de notar que la palabra es también el modo privilegiado de informar acerca de lo que ocurre en el presente del film: Chloe relata a Frédéric qué pasó con su compañero, con quién fue a Londres, etc.

Al menos aparentemente, las distintas apelaciones a un encuadre literario (cronología, texto dentro de otro; narración, divisiones; peso de lo verbal en los diálogos, como vehículo de presentación y reflexión) conducen en ambos films a la configuración de una forma cerrada como marco que distancia y "congela" el dramatismo de los asuntos tratados. En ese sentido, la fijación de límites (textuales, temporales) da a las historias la condición de asunto concluido, de material que se presenta dependiendo de una perspectiva que establece no solamente sus divisiones, sus modos de legibilidad (partes, fechas) sino (como en *El amor...*) la separación entre lo enunciado —el comentario— y lo visible —las imágenes— en función de la diferencia temporal entre plano de la acción y plano de la narración. Podrían establecerse aquí dos niveles de la categoría *obra cerrada* en que estos films parecen caer: por un lado (el más elemental) equivale a la clausura del devenir de

lo narrativo, en tanto historia terminada que se examina desde un presente (fechas, narración en off); por otro, responde a una concepción del cine que niega a sus realizaciones la utilización (especulativa y sistemática) de potencialidades expresivas derivadas de sus elementos constantes: palabra, sonido, imagen. En este caso, parecería claro que la clausura radica en un privilegio excesivo del término palabra por encima de la escasa autonomía acordada a la imagen y de la total inexistencia de sonido: así, el orden configurado depende exclusivamente del texto, conclusión que corroboraría el juicio casi unánime de cine "literario", estático, etc. que ha merecido siempre la obra de Rohmer. Sin embargo, la atención al aspecto formal de los films permite demostrar hasta qué punto esa clausura se ve desmentida por la inclusión del texto en la factura de la obra. En ese sentido, lo verbal actúa como una variante en alternancia con la imagen, además de consigo misma en sus distintas gradaciones. En *La rodilla...* los diálogos entre Jérôme y Aurore asumen un papel activo (de referencia a otros personajes y acciones) y reflexivo (en tanto son espacios vacíos dentro de la narración, momentos en que no progresa y toma por tanto conciencia de sí misma): no sólo hay una dialéctica visible entre esos diálogos (con los cuales coinciden las dos únicas secuencias en espacio cerrado) y los demás del film, a nivel de la estructura global de la obra; es también importante el papel otorgado a la cámara en la animación del espacio de campo, a nivel de secuencia y de plano. En ese sentido, la palabra es empleada en su dimensión temporal, como elemento de sucesividad que no tiene una correspondencia exacta en la legibilidad de la imagen: por un lado, los desplazamientos de los personajes son seguidos muchas veces con un tiempo de diferencia (antes o después) creando así un desequilibrio (lo que se ve no es meramente soporte de lo que se oye, sino que cobra una realidad independiente) que aumenta cuando no se los sigue en absoluto: es el caso del campo abandonado por un personaje que sigue hablando en off durante más tiempo de lo previsible, con texto "cayendo" sobre el personaje que permanece en cuadro; por otro, ese procedimiento de figurar por vía sonora el campo - contracampo (discurso de

alguien, discurso de alguien respondiendo, con planos de ambos montados uno a continuación del otro) es utilizado también para privilegiar a un personaje: a título de ejemplo, la primera aparición de Laura, dada a través de un largo plano de su rostro desde el cual sigue el diálogo ya comenzado (entre su madre, Aurore y Jérôme) e interviene. En otro momento del film, el discurso es empleado para establecer un *raccord* de aprehensión retrasada (forma de unir dos tomas en que se desorienta al espectador respecto de la continuidad espacial o temporal de ambas) también como modo de privilegiar una imagen: cuando Gilles pone su mano, sobre la rodilla de Claire, se oye el discurso de Jérôme (situado "detrás de la cámara" y percibido ya antes) que parece darse en el mismo tiempo y espacio, para revelarse enseguida como posterior y dicho a Aurore en su casa.

En *El amor...* la estructura es todavía más compleja: los comentarios y las imágenes se presentan como términos en alternancia constante (lo oral desde el presente, lo visual en el pasado). El comentario en off sigue un orden temporal y viene a atestiguar un período intersticial entre imagen e imagen: es el relato de lo que no se ve (a excepción del prólogo, en que el tono es documental y avanza, en ese sentido, en el mismo presente habitual que la imagen); la autonomía de lo visual se produce en función del distanciamiento - clausura creado por la voz en off, en tanto configura un estrato aparte que desmiente esa organización como perspectiva única. Puede descubrirse entonces un juego de alternancia entre, una conciencia (la del narrador) y otra (la del protagonista en tanto espectador de su propio relato): a una corresponde lo que se da verbalmente desde el presente; a la otra, la que se muestra en una continuidad espontánea que desequilibra la seguridad del mensaje en off. La conformación de una estructura que integra ambos estratos es realizada por la constante presencia de puertas (las de la oficina, las de la casa de Frédéric, por ejemplo) que se abren descubriendo y comunicando distintos niveles de la obra. Al abrirse después de un comentario en off, revelan un espacio no previsto por esa información (por ejemplo, se dice: "Pasaron semanas y Chloe no vino ni



llamó" y al llegar a la oficina, Frédéric encuentra un mensaje de Chloe o a ella misma esperándolo) en secuencias que quiebran esa continuidad dándose como por primera vez y desprendiéndose de la perspectiva temporal del relato. De ese modo, las puertas plasman visualmente la comunicación entre ambos tiempos de la narración y sirven además de factor estructurante al extender ese esquema dinámico de alternancia a los demás polos en oposición que componen el ritmo del film: el adentro - el afuera, la imagen - el diálogo, el mundo de Frédéric - el mundo de Chloe.

En definitiva, estos films parecen demostrar cómo una codificación literaria puede ser integrada en la construcción de una materia cinematográfica autónoma; sin atribuirle por ello pretensiones vanguardistas, puede decirse que esa utilización de límites da a la obra de Rohmer un carácter singular. La originalidad de la forma resultante estriba en la búsqueda de un realismo documental, de observación de conductas (cuentos morales) como manifestaciones de procesos mentales. Se intenta, por una parte, captar un corte de vida en su duración, manejando el tiempo como factor que modula la lectura de las imágenes (intención reforzada por el empleo de la palabra en tanto elemento de sucesividad); por otra, dar al discurso un tono impersonal, de registro del devenir de la historia, a través del predominio de planos medios y americanos, los cortes secos y la total ausencia de música. El doble procedimiento de objetivar situaciones y personajes y someterlos a una contemplación activa convierte a los films de Rohmer en realizaciones de una forma particular de cine-verdad, como testimonio y descubrimiento de una realidad previamente enmarcada. En este terreno, de enormes posibilidades combinatorias y explorado hasta ahora con escasa sistematicidad, que los aportes de la obra de Rohmer adquieren validez e importancia.

Roberto Appratto

plástica

Beatriz Gulla

crítico de arte.

TIRO AL BLANCO

Galería de Arte de la Alianza Francesa

"El blanco es el enemigo de la sombra".

Rubens.

"Señores, pongan blanco en la sombra".

Ingres.

"...desconfíen del blanco".

Degas.

En primer lugar, la anatomía del fenómeno. La exposición se compone con diversos elementos. Hay diez piezas de cerámica de Enrique Silveira y Jorge Abbondanza, ocho de ellas dispuestas en dos series que muestran distintas etapas en el proceso de modelado de una misma forma: proceso de construcción o destrucción según en qué sentido se haga la lectura. Hay siete telas cuadradas de Miguel Batteggazzore, con relieves apenas insinuados que buscan por diferentes caminos el recorte o desocupación de un mismo signo. Hay seis vidrios de Agueda Dicancro, que valiéndose únicamente de pequeños soplos, se cubren de repetidas burbujas de aire. Hay dos tapices de Ana M. de Abbondanza, que subrayan con texturas de hilo anudado, el crecimiento de una forma vegetal. Hay música de Carlos Pellegrino, que va pautando el tiempo con una serie de sonidos sintetizados muy decantados, sin principio y sin fin. Osvaldo Reyno distribuye las cerámicas arriba de practicables, desparra los relieves por el piso, cuelga del techo a distintas alturas los vidrios, coloca una puerta hueca delante de la puerta de entrada a la sala, y detrás de la puerta hueca se deja ver una tela vacía. Las paredes, el techo y el piso están pintados de blanco. Pero además,

todas las obras presentadas son blancas.

En segundo lugar, la fisiología del fenómeno. Cómo funciona este conjunto. Y funciona en la medida que cada objeto (el relieve, el vidrio, la cerámica, el tapiz) entregue sus potencias al espacio para crear UN ámbito. Que muestren sus múltiples caras resultado de sus múltiples combinaciones. Que busquen sus distancia con el espectador caminante (ir y mirar las pisadas marcadas en el piso, los recorridos, las detenciones, la acumulación de blanco alrededor de las zonas ocupadas). Que prueben sus alturas y sus abismos allí donde está anulada la diferencia entre lo que es piso, lo que es pared y lo que es techo (fundamental aspiración a la enedimensionalidad). Que impongan sus volúmenes y sus pesos para incitar al espacio. Que jueguen sus juegos con la luz, cada uno desde su materia, opaca, brillante o transparente, y desde su perfil, recto o curvo, desenmascarando las sombras que son capaces de producir. Que se oculten y se descubran ante la presencia del contemplador según el punto de vista que éste elija para contemplar. Que ejerzan entre ellos sus resortes secretos de atracción y rechazo. Que escuchen en ese terreno de desvelo permanente, los sonidos sin referencia. Que cada cosa muestre su color, que es la forma de elegir voluntariamente un disfraz (más adelante veremos las razones para este disfraz). Que sublimen o traspasen su forma particular para verterse a la vivencia de conjunto que no puede tener formas firmadas ni expresiones personalizadas.

En tercer lugar, los modos de decir que plantea esta muestra. Dicho de otra forma, lo que se refiere al criterio de exposición manejado. Un criterio para el cual desaparecen las individualidades en función del ámbito y sus posibilidades de recorrido. Esto no implica un rigor restrictivo para la sensibilidad particular de cada autor, sino que plantea el reto de volver expresivo al entorno, que es ir más allá de lo que se puede ir con un objeto concreto (sea una pintura, una escultura o una vasija). Y desaparece también (por lo menos en los relieves de Batteggazzore y en las cerámicas de Silveira y Abbondanza que son los que mejor se ajustan a las premisas de esta experiencia), la obra concluida en sí misma. Se trata de presentar la serie (los relieves no

cada relieve, los cacharros no cada cacharro), que como nueva manera de decir propone al espectador una nueva manera de leer.

Conviene recordar que la transformación de los pintores y escultores en artistas es obra de los humanistas neoplatónicos. Que es con ellos, en el s. XV, que desaparece el artesano al servicio de una función comunitaria para dar nacimiento al seres que fundamentalmente exhiben sus personalidades. Y junto con este ser semidivino que es el artista, se inventa la obra de arte como reflejo de un pensamiento individual y como fin en sí misma. Es bien sabido que estos cambios coinciden con el advenimiento del capitalismo y de una sociedad burguesa que comienza a comercializar tales obras de arte. Este arte "de gabinete" que comienza, debe respetar determinadas características para que la sociedad adquisitiva que lo sustenta pueda ponerlo en el living, trasladarlo de casa y venderlo, todo con facilidad. El arte moderno, con una actitud deliberadamente especulativa, trata de superar ese concepto de obra. La mayoría de los teóricos actuales coincide en constatar que la obra no es más una conclusión en sí misma, sino un momento de un proceso que es el movimiento del arte en su conjunto. Cada creador o grupo o escuela, hace aportes a ese proceso, que es a su vez, el que valida o juzga el descubrimiento. Esta idea está perfectamente sintetizada por Robert Klein ("La forme et l'intelligible") cuando dice que "todo lo que ha perdido la obra aislada ha sido remitido sobre la serie y sobre la evolución; el juicio crítico no es más posible sino ante esos conjuntos".

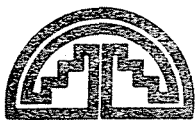
Es muy claro de ver en el camino que fue haciendo la pintura de este siglo, la tendencia a superar todo lo que limite la acción plástica. Tan es así, que muchos pintores empiezan por suprimir el marco de sus pinturas. Sin que esté resuelto todavía el problema del cuadro de caballete, se puede afirmar que hay una necesidad de crecer y vincularse al espacio real de la arquitectura. Y esto vale para las artes plásticas en general. Es inevitable citar ante esta exposición, a Malevich, como su antepasado más explícito en lo que tiene que ver con la experiencia de despojamiento que lo convirtió en gran destructor de la pintura.

La destrucción de la pintura como ilusión de un espacio, abría las puertas a la creación de un espacio y un tiempo concretos. Estamos en la época fermental del arte ruso (1910-1930), y allí surge la estética de El Lissitsky como una continuación admirable a las aspiraciones de Malevich de crear, sobre la base del sistema suprematista, un nuevo sistema arquitectónico. (El concepto "arquitectónico" era entonces más amplio; era una manera de configurar la realidad). En 1922 El Lissitsky publica un manifiesto llamado "El Proun: no una visión de la realidad, sino la realidad misma". Comienza así: "Nosotros llamamos Proun a la construcción de una nueva forma; el cuadro entendido como ícono por el burgués está muerto. El artista, de reproductor se ha transformado en constructor de un nuevo universo de objetos". Y finaliza diciendo que el Proun "alcanza LA CONSTRUCCION DE UN ESPACIO VARIADAMENTE ARTICULADO y edifica un nuevo, multiforme pero unitario aspecto de nuestra naturaleza". Y no por casualidad los científicos contemporáneos (los físicos atómicos, los matemáticos, los teóricos de la información) hablan de "campo de posibilidades". Y una partitura de Stockhausen propone al ejecutante, en una hoja única, una serie de sonidos para que los organice como quiera.

Y ahora hay que hablar del blanco. El espacio blanco no es en principio el vacío, ni la pureza, ni nada. En principio es una propuesta. Tal vez un desafío. Un desafío de la misma estirpe que el que le planteara la ballena blanca al capitán Ahab en el mítico "Moby Dick". Sobre la famosa ballena, dice uno de los personajes de la novela, que a su alrededor fluctuaba "un horror, vago, indecible, que a veces dominaba todo lo demás por su intensidad misma. Sin embargo, era tan místico e inexpresable que casi desespero de poder comunicarlo en forma comprensible. Era, sobre todo, la blancura de la ballena lo que me aterraba".

Entrar a la cámara blanca de la exposición, es ya desde la puerta (desde donde se vislumbra como una irradiación), todas las sensaciones que puede producir el color en cuestión juntas. Porque el color puede provocar, en determinadas situaciones, una excitación tan grande que haga accionar varios órganos al mismo tiempo.

El blanco ha significado muchas cosas para muchas culturas diferentes. Y yo extraño es que, al mismo tiempo que constituye el símbolo más representativo de lo espiritual (el mismo velo de la Divinidad Cristiana, y tantas otras religiones que lo asimilan al poder divino), no deja de producir una inquietante es-



pectralidad que lo asimila a cosas terribles para el hombre (los mares antárticos, la Ráfaga Blanca de los Mares del Sur, el oso polar, el tiburón blanco de los trópicos, los fantasmas, la muerte). El encantamiento del blanco se origina quizá en esa contradicción entre el sentimiento de lo sublime y el sentimiento de terror. O también en el hecho de que el blanco, que aparece como ausencia de color, es en realidad la fusión de todos los colores. Es, por lo tanto, un vacío lleno de significados. A través del color uno se puede apropiarse del espacio. El color, en tanto energía, es el estado más puro de la materia. Pero precisamente el blanco, que refleja todos los colores de la luz a la vez, es el que más se acerca a la esencia energética. Al lado del blanco, todos los demás colores parecen hábiles engaños, más superpuestos que inherentes a las cosas. Como si la naturaleza entera estuviera pintada al modo de una prostituta cuyo maquillaje sólo cubre el vacío interior.

Elegir el blanco como programa productivo es elegir un disfraz, que contrariamente a lo que se cree, no es una forma de ocultarse sino de desnudarse al mundo con imaginación. No es otra cosa este acto desnudo de la creación.

EDUARDO FORNASARI (PISO 0) set.

A diez años del comienzo de su carrera —es uno de los pioneros del proceso dibujístico— Fornasari mantiene su posición fundamentalmente intelectual frente al hacer plástico. El dibujo es en sí una disciplina más mental que la pintura, impone más la reflexión sobre las cosas que el regodeo sensorial sobre las mismas. En los dibujos que componen la exposición, el autor promueve formas originadas más en una preocupación formal que narrativa, pero entendiendo por formal lo conceptual del planteo plástico antes que la técnica. Lo fundamental en Fornasari es el permanente trabajo con lo espacial, con la manera de entroncar cada imagen en el espacio del soporte. Las figuras aparecen casi siempre en enfoques parciales, funcionando lo de "la parte por el todo". El control racional le permite manejar las zonas blancas, negras y texturadas con una visión abstracta del conjunto.

MANUEL ROSE (CONTEMPORANEA) set.

Rosé, pintor de formación europea, se movió en casi todos los géneros tradicionales (retrato, desnudo, cuadros históricos), y esta exposición (34 pinturas) es bastante representativa de su obra. Están también aquí, sus características escenas de circo, su tema favorito, y sus "cafetines" de la última época. Estos cafetines resultan muy interesantes por el dominio de las figuras, el análisis de caracteres, el dinamismo de composición. Rosé demuestra una habilidad descriptiva de atendible espontaneidad, al punto que toda su pintura se apoya en el ímpetu para registrar un tema. Como colorista está influido por el luminismo de Blanes Viale. La exposición sirve como redescubrimiento de este pintor fallecido en 1961.

EL BLANCO Y EL NEGRO EN LA PINTURA URUGUAYA (ACALI) set. / oct.

Washington Barcala, Nelson Ramos, Bruno Widmann, José Gamarra, Juan Ventayol, Agustín Alaman, Raúl Pavlotzky, Manuel Espinola, Gómez, Hilda López, Jorge Damiani, Américo Spósito, Oscar García Reino, Vicente Martín, participan de esta muestra que reúne pinturas concebidas, en su mayoría, entre los años 58 y 62. Lo que las une es el manejo casi exclusivo de los blancos y los negros, pero además una liberación de la materia plástica, que se convierte en estrella a tal punto de subordinar a ella la forma. En todas estas pinturas sus autores han dejado la impronta de su emotividad, con mayor o menor control, con ímpetu o sosiego, con densidad o liviandad, con relieves y consistencias variadas (trapos, chapas, etc.). Trabajan con pincel, espátula o lo que sea, para modelar o dirigir la materia, transformarla o vincularla a otra. Y sobre esta vehemencia de ejecución, actúa el magnetismo del blanco con el negro estimulándose mutuamente.

JORGE DAMIANI
(CLUB DE ARTE) set.

Una nueva exhibición de las últimas pinturas de Damiani nos pone en contacto con sus escenas ideales, donde los seres, las arquitecturas y los objetos, aparecen trascendidos desde el mismo uso de la técnica. El papel recortado, que ya es un componente esencial de sus pinturas, otorga un dibujo despersonalizado, reducido a siluetas. Y sobre este dibujo actúa el claroscuro, creando una cierta contradicción plástica que apuntala el sentimiento de ambigüedad que transmiten estas imágenes. De la misma manera funcionan los objetos reales dispuestos en espacios abstractos o irreales, y una composición que se mantiene en el filo del equilibrio y la inestabilidad. Más allá de la estructura plástica la ambigüedad actúa desde la intención conceptual. A esta altura de su hacer, Damiani consiguió un lenguaje muy limpio y original con el cual se reúne otra vez para la pintura lo bello y lo trágico.

HORACIO GARCIA
(KARLEN GUGELMEIER) set.

Horacio García fue alumno de Felipe Seade, con quien aprendió la técnica del fresco. Las grandes pinturas con temas campesinos que integran su exposición, denotan una intención muralista con preocupaciones de realismo social. El muralismo toma cuerpo en nuestro país con la revalorización del fresco que hacen los mexicanos, y así surgen obras importantes de Seade, Berdía, Mazzei, entre otros. Las pinturas de García, realizadas al acrílico, con transparencias, coloridas, contrastan sustancialmente con la profundidad de Seade, con su uso recio del óleo, con la fuerza volumétrica de sus figuras. Ante tal contraste se siente que siempre, entre el descubrimiento de un gran artista y la divulgación pública, surge el intermediario que adapta la nueva idea a los gustos de la época. Pero de todas maneras es positivo comprobar la continuidad de las investigaciones de un maestro como Seade por parte de sus alumnos.

LUIS SOLARI
(ALIANZA CULTURAL URUGUAY-EE.UU.)
set.

Actualmente radicado en EE.UU., Solari presenta en esta exposición muchas obras desconocidas en el Uruguay. A pesar de pertenecer a diferentes épocas, manifiestan, al verlas juntas, la coherencia estilística de este pintor que sigue explotando su mundo de fábulas, proverbios y mitos con un lenguaje de surrealismo o realismo mágico, ya trabaje el grabado, la pintura o el collage. El pueblo, la máscara, la infancia, la superstición, nutren con tal fuerza a estos productos de su fantasía, que siempre que uno entra a una exposición de Solari, los personajes son los que se imponen. No por casualidad ha dicho: "Estas han sido hasta hoy mis preocupaciones: tratar de decir cosas del hombre, hasta donde mis posibilidades de percepción lo permitan".

MIGUEL ANGEL PAREJA
(ARAMAYO) set.

Se trata de un "conjunto retrospectivo" que abarca obras comprendidas entre 1946 y 1976. Exposición interesante en la medida que, indirectamente, aporta elementos sobre la función de la Escuela Nacional de Bellas Artes, de la cual Pareja fuera director por muchos años. Toda la vitalidad pictórica que el pintor reclama en el catálogo de su exposición, y que incluso le permitiría sus propias teorías, redundan, por el contrario, en una pintura de carácter absolutamente intimista. Y las mismas contradicciones que aparecen en sus presentes declaraciones, entre la negación de lo meramente instintivo y la negación de cualquier orden objetivo, son las que cuestionan una labor que desde el punto de vista docente tuvo un poder casi profético en nuestro medio artístico.

CENTRO DE TAPICERIA EXPERIMENTAL
(LOSADA) set.

La galería Losada, que este año cierra definitivamente su sala, sirvió de continente para una exposición insólita dentro del rubro de la tapicería. La Primera Muestra Nacional de Búsquedas Textiles, como se denominó la exposición, consistió en una presentación de obras bi y tridimensionales, en técnicas que van del kilim al peruano pasando por el punto anudado, el punto envolvente, el cosido y el relleno, y realizadas en materias diversos como algodón, sisal, formio, cáñamo, arpillera, yute, chala, sintéticos y lana. El Centro, creado el año pasado, está integrado por Mario España, Julio Nicora, Becky Barmaimon, Da-

niel Pomies y Oscar Ros, y abre desde ya un camino muy estimulante para la disciplina del tapiz.

**CERAMICA DEL CARRITO
(EL TALLER) set.**

Curiosamente, coexistiendo en el tiempo con la exposición de Pareja, se realizó una muestra de un grupo de integrantes de la desaparecida ENBA, que desde el año 72 trabaja la cerámica como forma de vida. Decimos curiosamente porque vemos volcados al medio y a los circuitos comerciales, a aquellos que sostuvieron, en vida de la Escuela, una actitud de aislamiento muy inoperante. La cerámica del Carrito es de buena calidad y tiene un color muy vibrante. Este último, al actuar por sustracción, conserva el brillo del blanco base y así se consiguen, por ejemplo, esos azules tan potentes que la caracterizan. No obstante, se está olvidando un poco la premisa de encontrar un color para una forma, en función de una decoración muy dibujística.

**OCTAVIO PODESTA
(INSTITUTO ITALIANO DE CULTURA) oct.**

La libertad de la escultura actual que no se ve obligada a cumplir con exigencias de representación figurativa, favorece la investigación en el terreno puramente plástico del espacio tridimensional. Podestá, que mantiene sin embargo algunas referencias al mundo objetivo, prioritariamente busca la explotación de ese espacio, la jerarquización del hueco y la calificación de los materiales. Precisamente el uso del hierro y la chatarra, le permite conseguir más espacio interno que el que se puede lograr con yeso o barro. El movimiento que trata de introducir en varias de sus esculturas, es el elemento que todavía no ha encontrado una fórmula fecunda. La escultura de Podestá, de construcción arquitectónica, reclama el emplazamiento en lugares públicos.

Fundación de Cultura Universitaria

En Derecho, todo lo necesario en la Fundación, y si no está lo estamos haciendo con rapidez y seriedad

25 de Mayo 537

teléfono 93 33 85

48

LA SEDUCCION DE LA HIJA DEL PORTERO

por PACHO O'DONNELL:
Siglo XXI, Bs. As. 1975. 138 pp.

Con humor pegajoso, un nutrido inventario de detalles irritantes y un lenguaje menos que coloquial y porteñísimo, el autor consigue articular un relato excelente: el que da el título al libro. Lo demás oscila de lo mínimo a lo grueso sin detenerse en puntos intermedios. O'Donnell busca con denuedo el efecto capaz de retorcér la sensibilidad del lector. Lo difícil es innovar por un camino tan trillado.

HECTOR GALMES

LA CUENTISTICA DE AUGUSTO ROA BASTOS

por ADOLFO L. ALDAMA
Ediciones Géminis. Montevideo, 1975. 220 pp.

El autor —colombiano, 43, profesor de lengua y literatura española en Austin College, Sherman, Texas—, realiza un valioso aporte a la extensa bibliografía sobre Roa, incluida en este documentado trabajo. "Existe un vacío —señala Aldama— en el estudio de la narrativa de Roa, ya que, en su entusiasmo por la novela, los críticos han descuidado la parte cuentística que incluye muchos aspectos que son diferentes a los de aquella y exhibe a menudo igual y quizás mejor calidad". Y con el propósito expreso de llenar dicho vacío, Aldama traza el plan de la obra: recuento de los acontecimientos más importantes en la historia de la narrativa paraguaya que se desarrolla con sensible retraso respecto a la narrativa de los países vecinos; posición del escritor dentro de las letras de su país y en el grupo de los países de habla hispana del continente; vitalidad y relevancia de la temática de Roa; finalmente, el análisis de las técnicas narrativas y los recursos estilísticos más sobresalientes en sus cuentos.

HECTOR GALMES

LA CONQUISTA DEL IMPERIO RUSO,

por JUAN CARLOS MARTINI REAL
Ed. Corregidor, 1975. Buenos Aires.

Nueve cuentos ágiles convierten la lectura en ejercicio placentero. El que da título al volumen se destaca por la conducción hábil de la trama y la dosificación oportuna de lo imprevisto. Revolucionarios frustrados, estudiantes sin orientación, trabajadores sin esperanzas, el Buenos Aires de todos los días: lo cotidiano es presencia permanente en este libro de intención crítica y de entonación estilística puesta cuidadosamente al día.

ALEJANDRO PATERNAIN

DON VERIDICO SE DA CUENTA

por JULIO CESAR CASTRO
Ed. de la Flor, 1975, Buenos Aires.

Habrà que hacer y pronto, un análisis a fondo de ese mundo donde se mueven Truculento Pistilo, Nicanuto Lerena, Usuariá Corcho, Bíblico Tú, la Duvija, y, por supuesto, el Tape Olmedo. Pero habrá que esperar a que el Tape se encuentre "mamado por unanimidad", para que la gracia maliciosa, la inventiva fértil y esa melancolía lenta como trago de mate rindan al fin todo su jugo popular y humorístico. Libro valioso si los hay, y ahí está, hecho una maravilla, ese "Amor fantasma" que no me deja mentir. Un hallazgo narrativo estupendo, entre muchos otros, créanme.

ALEJANDRO PATERNAIN

JAURIA,

por DAVID VIÑAS
Ed. Granica, 1975. Buenos Aires

El mundo previsible de aventura, sexo y violencia en el que David Viñas teje sus narraciones de estructura compleja y lenguaje preciso. Mundo traspuesto a un pasado de sorprendente vigencia, cuya lectura no consiente distracciones ni supone disposiciones previas para la simple fruición. Es libro recio y valioso.

ALEJANDRO PATERNAIN

LA VIDA EN GENERAL

por ORLANDO FLORENCIO CALGARO
Rodolfo Alonso. Editor, 1974. Santa Fe, Argentina.

Nacido en 1939 en Entre Ríos, con tres libros de poemas publicados, abogado y profesor de Derecho, Orlando F. Calgaro expresa en el presente libro ese sentimiento de frustración que parece ser una constante en todo poeta que tenga en cuenta la inmediata realidad circundante y sus perspectivas de alteración profunda.

ALEJANDRO PATERNAIN

MATAR A TITULO

por ARTURO CERRETANI
Siglo XXI Argentina, 1974, Buenos Aires

Tres relatos del autor de "María Donadei", "El bruto" "La viaraza", "El deschave", cuyos títulos son, por su orden: "El perdulario", "Matar a Título" y "Exposición y defensa de Arsenia". Presentan una escritura renovada y tensa, que explora más allá de la superficie de los hechos y de las conductas. Noé Jitrik, en la contratapa, explica que estos textos, "sin ser vanguardistas, son su propia ebullición, la exhibición ante todo de un movimiento interesante controlado hasta la exasperación del razonamiento, no hasta la inmovilidad: de ahí la sutil vibración que les recorre, hecha de una violencia que acaso los lectores hayan también descubierto en su cotidiano vivir".

ALEJANDRO PATERNAIN

CARTAS Y ESCRITOS INEDITOS

por RAYMOND CHANDLER
Ediciones de la Flor, Bs. As.
1976, 308 pp.

Un volumen fundamental para conocer aspectos de la vida del innovador de la novela policial, uno de los mayores autores del género denominado "serie negra" o "thriller". Publicado en 1962 originalmente en inglés bajo el título Raymond Chandler Speaking aparece recién en español traducido por Margarita Bacchella, incorporando una completa bibliografía y filmografía. Citando al propio Chandler la prologuista Dorothy Gardiner da la tónica del libro al transcribir: "Si una colección de cartas ha de tener algún significado, tiene que revelar todas las facetas de la personalidad de un hombre, no sólo lo grato y amable". En este sentido las cartas incluidas, donde el autor de El largo adiós hace referencia a la novela de misterio, al oficio de escribir, al mundo del cine y la televisión, entre otros temas menores —por ejemplo en las que alude a sus gatos— son suficientemente esclarecedoras de la personalidad de Chandler. Asimismo se incluyen los relatos que darán, a quienes no frecuentan este género mal llamado "menor", la dimensión de este notable narrador. Los relatos antes mencionados son Una pareja de escritores y The Poodle Springs Story.

MILTON FORNARO

GANARSE LA MUERTE

por GRISELDA GAMBARO
Ediciones de la Flor, Bs. As.
1976, 194 pp.

Dentro de la corriente a la cual se afilia Jean Genet, donde el "absurdo" aparece como instrumento para realizar una profunda crítica a las relaciones familiares y por extensión a la sociedad, la conocida dramaturgo argentina intenta clavar el bisturí en zonas enfermas de una sociedad decadente. Partiendo de las peripecias de Cledy, su estancia en un orfanato, su posterior casamiento y vida hogareña compartida con los suegros, entre otros hechos, pretende mostrar aspectos chirriantes de la cotidiana existencia humana. Abundando en evidentes claves simbólicas y aspirando a un trascendentalismo desmedido, la novela queda a mitad de camino. Si bien tiene pasajes disfrutables, otros, que hacen tambalear la inestable estructura, quedan en las sombras por carencia de elementos narrativos. Como aspiración señala un camino que puede discutirse, pero

como novela es apenas un esbozo al no estar resuelto narrativamente.

MILTON FORNARO

ESCARLATA

por CHRISTINE PAWLOWSKA
Granica, Bs. As.
1976, 126 pp.

Las confesiones de una adolescente francesa, escritas cuando tenía dieciocho años conmovieron a un amplio sector de la crítica francesa nostálgica por otra jovencita llamada Françoise Sagan. Absolutamente prescindible.

MILTON FORNARO

OPERACION DROPKICK

por DAVID CHACKO,
Granica, Bs. As.
1975, 320 pp.

Urdida con pleno conocimiento de todos los resortes capaces de despertar interés en los lectores, esta novela contiene los elementos que caracterizan toda una corriente o tendencia dentro de la literatura preferentemente de la norteamericana) donde la violencia campea como vasto telón de fondo. Intrigas, asesinatos por terceros y diversos tipos de servicios clandestinos son cumplidos por una poderosa organización radicada en los Estados Unidos. El perfecto engranaje comienza a hacer agua cuando una guerra callada se desata entre los componentes de ese sanguinario aparato. La marcada analogía con la realidad es otro elemento que despierta el interés en una novela bien escrita y entretenida.

MILTON FORNARO

LENGUAJE Y PSICOANALISIS

por MAURICIO ABADI - LUISA G. DE
ALVAREZ DE TOLEDO
FIDIAS R. CESIO - HENRY EDELHEIT
Y MARTA NIETO GROVE
Rodolfo Alonso Editor, 203 pp., Bs. As.

En la Colección Psicología de hoy, se inscribe este nuevo título de Rodolfo Alonso editor, sobre la investigación del hablar y el asociar en el ámbito teórico del psicoanálisis.

Este libro dirigido a los especialistas pero cuyos artículos pueden interesar también al estudioso de disciplinas afines, puede cumplir una tarea de divulgación, a un nivel público relativamente amplio.

En la selección de artículos, parecen incluirse algunos, cuya necesidad es relativa fuera de motivos de índole interna a la misma. Aún para los artículos científicos o ensayísticos, hay una economía formal que concede el incentivo a la razón del placer para la mirada, lo que aquí en general es negado por la mayoría de los autores. Salvo el artículo de Marta Nieto Grove que nos parece disfrutable, inclusive haciendo caso omiso de ese insistente yo, que los psicoanalistas de cierta edad se permiten aún en los ensayos, es digno del descubrimiento aislado.

POEMAS ESCOGIDOS

por MURILO MENDEZ

Ediciones de La Ventana, 1976.

Este gran poeta brasileño muere el 14 de agosto de 1975 en Lisboa.

"Es muy difícil esconder el amor.

La poesía sopla donde quiere".

Devorado en este mundo, por lo que se apodera de la mirada y la trasciende, Murilo Méndez descubre la fuerza elemental de lo vivo. En sus versos, sobreviven la razón maldita, el ser latinoamericano que se resiste a una dirección del mundo que no ha elegido.

Carlos Pellegrino.

LOS ANGELES OSCUROS

por JORGE ARBELECHE

Ediciones de la Balanza

Montevideo, 36 págs., 1976.

Sin duda podemos someter un poema al análisis riguroso cuando su publicación le confiere un carácter objetivo.

Para citar un antecedente esencial, debemos decir con Ezra Pound que: "el método apropiado para estudiar poesía y buena literatura es el método del biólogo contemporáneo, es decir un cuidadoso examen de la materia prima y una comparación continua de un trozo o espécimen con otro".

Pensando en esa condensación de sentido que define el acto poético, analizamos en este libro de Jorge Arbeleche, un proceso, que entretiene durante todo el libro la misma actitud con respecto a las palabras. Lo caracterizaríamos según el uso de las mismas en las figuras del lenguaje, como el predominio de la fanopoeía (lanzar una imagen visual sobre la imaginación del lector) con el riesgo mayor de usar las palabras en el tipo de contexto en el cual el lector espera encontrarla; llegando a él con raíces y asociaciones que provienen de cuando han sido memorablemente usadas. Esto amenaza con convertir a este autor del que esperamos una sorpresa concluyente, en un clásico cincuenta años antes de su muerte o permitir a un crítico desaprensivo considerarlo un buen escritor, por el oficio y no por la escritura. Nos parece necesario fundamentar estas citas con otras del libro considerado:

"Todo el mar conocido /
oscuro de dioses
, que bordea las difusas orillas del silencio;

oscuro vuelo /
del último pájaro del aire,

y el alma sabe su cansino oscuro;

jadea el amor su oscuro ascenso / y su descenso oscuro

/ pero a veces se sintieron oscuros volvían entonces a ser río /
para volver a despertarse oscuros.

En lo alto del combate de lobos y ángeles oscuros /
la luz se debatía.

Creemos que la constelación de citas es suficiente para probar la existencia de una familia de vinculaciones, entre los versos citados y el paradigma de metáforas empleadas. La pregunta crítica, que nos formulamos y no la condena como pudiera pensarse con ligereza es la siguiente: ¿por qué elegir un lenguaje que ya no es el nuestro sino mediante interpolaciones? ¿Por qué no apoyarse en ese manejo eficaz de las relaciones metafóricas para proyectar un intento inédito de asociación que no caiga en paradigmas asimilables a la poesía notable anterior a Vallejo y Octavio Paz? ¿Por qué no arriesgarse a la parte del mundo en que viven esas palabras transformadas por el uso? O dicho de otro modo ¿por qué no extrañarse de esas mismas asociaciones habiendo llegado a tal grado de evidencia interna? Esto no podemos ni queremos responderlo, porque es a la responsabilidad y el oficio de este autor de quien conocemos el nivel profesional y la calidad lograda de quien estamos seguros de oír la respuesta en próximas entregas. La literatura nos exige superar ciertas pautas con eficacia generacional, y todos los riesgos que implica "el decir" más allá de la querrela circunstancial o declamatoria de un libro o una crítica. Esperamos que la sospecha de otros enfoques de la ley interna de estos poemas sea constructivo, metódico y significativo del respeto que nos merece la literatura y este autor de varios libros de poesía.

LAS DIABOLICAS

por JULES BARBEY D'AUREVILLY

Serie escarlata Nº 137, Ed.

Corregidor, Bs. As. 1976, 320 págs.

Puede, acaso, resultar insólita la publicación de esta obra del viejo "león byroniano" —como lo llamó Saunier— si recordamos que su primera aparición data de 1874. Sin embargo frente a las profusas ediciones del "best-seller" y a los programas de Secundaria se convierte en una elección lúcida y aún aleccionante. Además —y de acuerdo a los datos que obtuvimos— es la primera traducción completa del volumen original.

Las Diabólicas es un grupo de seis cuentos unificados en estilo y afinidad de temas, que transcurren en climas llenos de sensualidad, exotismo y cargados de alusiones eruditas y de pensamientos tan sutiles como moralizantes —muy abundantes en la profusa literatura del siglo pasado— en donde se manifiesta tanto el crítico agudo y mordaz de acendrada filiación romántica, como el realista minucioso y costumbrista.

Aunque desenvuelve sus narraciones con maestría, por momentos puede resultar penosa, una lectura en donde la acción resulta retardada por amplias y detalladas introducciones, echándose de menos el "in medias res" homérico.

Notamos, frente a algunos pasajes de la presente la mayor claridad de la vieja traducción de Rafael Cansinos - Assens.

J. M. GARCIA REY

DE EDIPO A MOISES

por MARTHE ROBERT

Ed. ranica, Bs. As., 1976.

El auge existente en este momento de un retorno a Freud, de un verdadero interés por desentrañar el misterio de su vida extraordinaria, condujo al autor a hacer un enjundioso abordaje de su pensamiento y de las posibles razones que lo llevó a desarrollarlo.

Destaca como raíz primordial, el hecho de ser judío, aspecto que lo caracterizó con una fuerza poderosa que le permitiera hacer triunfar "su porción de verdad", dentro de la corriente del pensamiento humano.

Así lo expresa el mismo Freud: "Precisamente por ser judío me hallé libre de muchos prejuicios que coartan a otros en el ejercicio de su intelecto; precisamente como judío estaba preparado para colocarme

en la oposición y para renunciar a la concordancia con la sólida mayoría".

El libro se divide en cinco grandes capítulos, a lo largo de los cuales su autor desarrolla de una manera fascinante la rica identidad de Freud, proyectada en toda su obra: Hijo de Jacob-hombre y genio, buscador incansable de su verdad. Es aquel que desocultó lo que estaba cuidadosamente escondido, cuyo nombre está ligado para siempre a una revolución del conocimiento a la medida de Copérnico, ya que gracias a su descubrimiento, el centro del ser no está ya en el mismo lugar que le asignaba toda una tradición filosófica y científica.

AIDA FERNANDEZ

EL VENDEDOR DE PARARRATOS
por HERMAN MELVILLE - TORRES AGUERO
Editor Bs. As. 1976
Colección dirigida por Carlos Gardini y Roberto Dulce - 76. p.

Que las notas sean porst. liminares y no pretendan ser prologales, por lo demás afinadas y bien redactadas, es otro de los detalles que hablan de la seriedad de esta colección, así como lo bien cuidado de la tapa e ilustraciones, (no nos gusta la idea de la tinta de color).

Poca gente conoce que Herman Melville, además de componer rapsodias famosas a la caza de ballenas, di. gamos, por ejemplo, Moby Dick, había "emprendido la traza de semillas en gran escala" (El tártaro de las doncellas). A través de estos jugosos trozos narrativos el lector puede aquí reconocer la traza airosa de los grandes imagineros del siglo pasado, y citando a Gardini, "Lo que en él significa arrostrar con lucidez, el poder brutal de las tinieblas". ¿No son acaso las tinieblas de los párpados, rodeando nuestra mirada las que nos obligan a conjurar cada día, el más allá del sueño reparador?

CARLOS PELLEGRINO

INTRODUCCION A LA POETICA

por PAUL VALERY
Rodolfo Alonso Editor, 63 págs.

Esclarecedor texto de Valéry, al que entre no menores enseñanzas y reflexiones decisivas para el curso posterior de la literatura se debe atribuir, la fundación y sazón de una regla y una libertad nuevas del poein literario, así como la introducción de los conceptos de valor, producción y el análisis de la obra poética como objeto. Salve Maestro Veritas.

CARLOS PELLEGRINO

LOS TEMAS DEL AZAR,

por CARLOS LATORRE, Rodolfo Alonso Editor
Bs. As., 1975, 87 págs.

Atraviesa la poesía de Latorre un intento válido de mitificación —no exenta de mistificación— rastreado fácilmente en poemas como "El lugar de nacimiento" —que recuerda a Dylan Thomas. El verso es libre y evita rebuscamientos eligiendo la frase directa y las palabras del acervo popular.

Mediante formas indirectas o metafóricas, suele llegar a la expresividad asumida por el verso generalmente largo y lento, donde tantas veces golpea el paralelismo de construcción y la reiteración, (que pueden dar tan buenos dividendos): "del mismo modo que el hombre se convierte en polvo de hueso / o viruta de tiempo inexorablemente transcurrido", pág. 22); la misma expresividad que logra, menos veces, en reticencias tales como: "y entre tu piel y lo absoluto, / el deseo quema las naves" pág. 47.

Más difícil puede resultar encontrar el nexo —inexistente, quizás, o poco visible— que une "Los temas del azar" con sus cuatro secciones.

Este libro de poesías (1) parece evidenciar su "tálón de Aquiles" cuando el autor se dedica a los temas más manidos y que concentran todas las formas de los "lugares comunes". Sirva como ejemplo el amor.

(1) (Décimo primero de un autor varias veces premiado y desconocido).

J. M. GARCIA REY

EL LIBRO DE LOS LINAJES

por RICARDO GOLDARACENA
Arca Ed. Montevideo 1876 - 300 p.
Carátula por Fernando Alvarez Cozzi.

Entre la gloria y la miseria de los linajes y las telarañas de lo que el tiempo abandonó, quedan retratos de antepasados ilustres, como pulsos de un cuello fantasmal, pretextos para el caballete, los clavos más gruesos sobre las paredes de los salones, o el motivo de las anotaciones, en la carpeta de un amanuense que no ve la luz fuera del alfillo genealógico. No se trata de esto en el libro de Goldaracena, motivo a su vez de otra estratégica puntualización de Arca Ed., en lo que ahora importa en el quehacer literario nacional o no literario, pero nacional al fin. Tampoco se trata, como lo manifiesta el autor de remover los escombros de la heráldica, sino de una legítima curiosidad que la historia y la ciencia no siempre están en condiciones de satisfacer; y de ese "indefinible sentimiento que nos lleva a provocar el reencuentro en el pasado de la sangre que circula en nuestras venas".

CARLOS PELLEGRINO

LATINOAMERICA: LAS CIUDADES Y LAS IDEAS

por JOSE LUIS ROMERO
Siglo XXI Editores Bs. As. 389 p. 1976.

Libro que por fundamental, se nos escure de los límites de esta pequeña y asombrada nota bibliográfica. Este gran historiador es capaz cartesianamente de inaugurar una parábola crítica, que con tanta precisión como proyección teórica funda los términos de una interpretación de América Latina, y su formación cultural, proceso en el que el desarrollo y la urbanización de las ciudades desempeñó un papel central. Interpretación visceral, más que vertiginosa prospectiva de un futuro inmediato, estudio del largo plazo, el del organismo conceptual, que llega a los ápices y yemas terminales estéticas, y/o filosóficas. Nos parece insoslayable para revisar los problemas nacionales y sostener la verdadera polémica del origen, que sigue siendo para nosotros el nudo desencadenante de la creación.

CARLOS PELLEGRINO

ENTRE DIENTES

Ed. La Razón Ardiente Bs. As.
GUITARRON, por RODOLFO ALONSO
Ed. La Ventana Bs. As.

Guitarrón nos parece, además de desparejo, un libro cuya inserción en un proceso general de la poesía (1974) latinoamericana le da una justificación lateral pero del que nos resulta difícil citar un pasaje, quizás porque en medio de esa vida que crece, sea un testimonio del riesgo al que el autor se somete, que para nosotros es también un riesgo formal.

Por este motivo no vacilamos en preferir, "Entre Dientes", en donde el asombro cosecha un castigo fruícción de la palabra vigilante, entre los dientes.

CARLOS PELLEGRINO

51

**CONFUCIO, LUN YU, LAS ANALECTAS —TA HSJO
EL GRAN COMPENDIO— CHUNG YUNG, EL
EJE FIRME**

por EZRA POUND

Colección Maldoror — Las Ediciones Liberales
Editorial Labor — Barcelona 1975 — 205 págs.

Esta lectura fascinante de los textos confucianos, está llena de escollos. Para introducirla quizás sirva, además de algunas anotaciones de Hegewicz tales como, que "es la educación la que distingue éticamente a los hombres", (lo que remite a un debate reciente); un texto de Ezra Pound, "en Europa si se pide a un hombre que defina algo, sus definiciones se alejarán siempre de las cosas simples, que conoce perfectamente y retrocederá, hacia esa región desconocida, que es la de las abstracciones más y más remotas. Esta es la raíz de la diferencia entre lo que es válido en el pensamiento chino, y no válido en la mayor parte del pensamiento y el lenguaje europeos. En contraste con el método de las abstracciones, método científico, que es el método de la poesía, es una forma usada por los chinos en su ideograma o diseño escritural abreviado. Esta síntesis del texto original de Confucio y su tradición discipular nos acerca a una rara ocasión de conocimiento, de uno de los sabios, que según Voltaire "es el único hombre que no recibió inspiración divina alguna".

CARLOS PELLEGRINO.

LAS CABEZAS DE STEPHANIE

por ROMAIN GARY

Granica Editor; 298 págs., 1976.

El autor de "Lady L", "El devorador de estrellas" y "Las raíces del cielo", hace gala aquí de una, a veces, envidiable soltura narrativa, para "tejer" las "inimaginables" peripecias de una "cover-girl" desbordante de puerilidad e intrascendencia —y por supuesto, de hermosura— que introducen al lector en un mundo —literalmente— desconcertante (en donde

el espectro de las posibilidades del suceder se abre hasta el infinito) y en donde los problemas, a resolver por la acción, pueden tener increíbles (también literalmente) paralelos con la realidad primaria. Muy a menudo se pueden observar —como en una radiografía— las costillas de un fácil esquema narrativo. Un voto a favor: el humor (a veces irónico o paradojal) para llegar al cual Gary se vale de todo tipo de fórmulas, sin desechar incluso, la procaacidad, si con ello alcanza una sonrisa (casi nunca risa franca). Aviso: novela para pasar un rato en una perezosa (y no totalmente sano). Conclusión: "best-seller". Un hecho a tener en cuenta: recordar que la diferencia entre la novela y la vida consiste en el control que la primera ejerce sobre el azar.

J. M. GARCIA REY

NUEVA ANTOLOGIA DEL CUENTO URUGUAYO

por ARTURO SERGIO VISCA

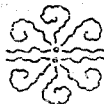
E.B.O. — Biblioteca Mayor, 411 págs.

Volumen consistente, buena tapa e impresión, que comprende una selección, desde Acevedo Díaz, hasta María Inés Silva Vila y Alberto Bocage. A las notas introductorias y el prólogo no se le puede reprochar nada, salvo la ausencia de ideas originales, y a la iniciativa, reconocerle la de contribuir a la difusión del mejor cuento uruguayo, en manos de uno de los más conocidos especialistas en narrativa criollista.

El criterio usado para la selección, es aparentemente el más amplio posible, lo que goza de una justificación suplementaria, frente a opiniones diversas acerca de los cuentos elegidos.

EL LAGRIMAL TRIFURCA y CINB AL MARGEN

Estas son publicaciones de Rosario (Argentina) del sumario de la cual señalamos cinco poemas de Pier Paolo Pasolini, dos cuentos de Costa Rica y la filmografía completa del super 8 en Uruguay y Rosario.



Alianza Francesa de Montevideo

Cursos intensivos 1977

INFORMES E INSCRIPCIONES:
A PARTIR DEL 14 DE FEBRERO

SORIANO 1180

Galería de Arte

ACALI

Apareció: "FIGARI, CRONICAS Y DIBUJOS DEL CASO ALMEIDA", con textos de Luis Victor Anastasia, Angel Kalemberg y Julio M^a Sanguinetti.

40 dibujos originales de PEDRO FIGARI, del 15 al 28 de diciembre de 1976.

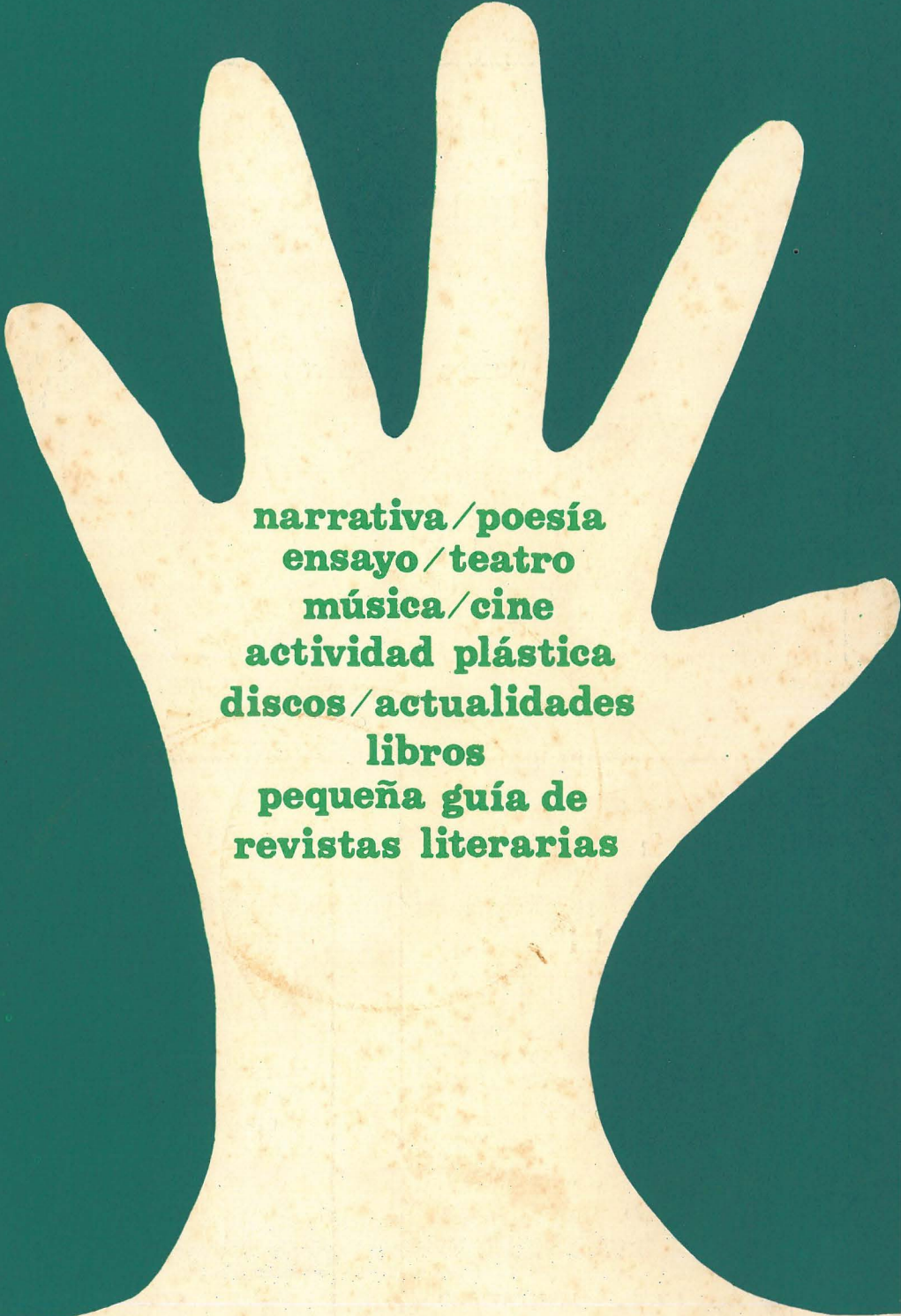
25 de Mayo 514

MONTEVIDEO

LA ACADEMIA

UN NUEVO LOCAL PARA UNA VIEJA
EXPERIENCIA EN DERECHO, CIENCIAS
ECONOMICAS, MEDICINA
y LITERATURA

GUAYABO 1869



narrativa / poesía
ensayo / teatro
música / cine
actividad plástica
discos / actualidades
libros
pequeña guía de
revistas literarias