



gu *grupo
universo*

revista de arte

2-3

DICIEMBRE 1970

concurso de cuento y poesía

EL GRUPO UNIVERSO, por intermedio de su revista, llama a concurso en las categorías de cuento y poesía, el que se ajustará a las siguientes bases:

- 1) Podrán participar todos los interesados menores de 30 años de edad.
- 2) Los límites de extensión de los trabajos serán: A) en la categoría Cuento, un máximo de 10 (diez) carillas escritas a doble espacio; B) en la categoría Poesía, cada poema no podrá exceder de 100 (cien) versos, escritos también a doble espacio.
- 3) Cada autor podrá presentar todos los trabajos que deseé.
- 4) Los originales se recibirán en tres copias, en hoja formato carta, escritos a máquina. Conjuntamente con ellos, deberá entregarse un sobre donde constará, en la parte exterior, seudónimo y categoría; y en su parte interior, la reiteración del seudónimo y los datos personales del autor.
- 5) Los trabajos deberán ser inéditos.
- 6) Se recibirán en Librería Dykler, Convención 1321, Teléfono 9-56-60.
- 7) Los jurados serán: A) en la categoría Cuento, los Sres. Juan Carlos Onetti, Armon'a Sommers y Hugo Giovanetti Viola; B) en la categoría Poesía, los Sres. Jorge Medina Vidal, Hugo García Robles y Guillermo Chaparro.
- 8) El premio consistirá para ambas categorías, en la publicación de los trabajos ganadores, conjuntamente con entrevistas realizadas a sus autores, en el número 4 de la revista UNIVERSO (Marzo-Abril 1971). Los jurados podrán conceder todas las menciones que estimen necesarias, las que también serán publicadas en posteriores números. Asimismo, podrán declararse desiertos los premios.
- 9) El plazo de recepción de las obras vencerá el 15 de febrero de 1971. Los jurados fallarán antes de la publicación del próximo número, fallo que será oportunamente dado a conocer a través de la prensa capitalina. Los originales podrán retirarse en la misma dirección de recepción, a los 30 días del fallo.
- 10) El Grupo UNIVERSO se reserva el derecho a la primera publicación de los trabajos elegidos.

REDACCION

Hugo Giovanetti Viola
Daniel Bentancourt
Mario Platero
Guillermo Chaparro
Hugo Bervejillo
Tarik Carson

Colaboran en este número

Jorge Medina Vidal
Guillermo Fernández

INDICE

EDITORIAL

Matar a la colonia *Hugo Giovanetti Viola*
Sobre arte y sociedad *Mario Platero*

ENSAYO

Cinco años de cine *Daniel Bentancourt*

NARRATIVA

Emilia *Hugo Bervejillo*
La sonrisa *Daniel Bentancourt*
Señora Dulcinea *Hugo Giovanetti Viola*
Inferencias sobre Pérez Loid *Tarik Carson*

POESIA

Cuatro poemas *Maria Anderson*
Cinco poemas *Guillermo Chaparro*
Tres poemas inéditos *Jorge Medina Vidal*

ENTREVISTAS - PLASTICAS

Guillermo Fernández y la forma eficiente.

Diciembre de 1970

Redacción:

GRITO DE GLORIA 1437,

Copyright

GRUPO UNIVERSO. Todos los derechos de Reproducción Reservados, salvo indicación expresa.

Precio del ejemplar m/n. \$ 2.00.

Imprimió: T. G. EMECE

MONTEVIDEO - URUGUAY

hugo giovanetti viola

matar a la colonia

Después de la publicación del primer número de nuestra revista han surgido, como corresponde y era previsible, respuestas. Y hablamos de respuestas en el sentido de contestación o viceversa: vacío. Lo que es alentador, teniendo en cuenta qué clase de "valores" se decidieron a ignorarnos: book reviewers.

En fin, para quien tenga oídos, conviene una vez más replantear el problema. Nuestra revista surge intentando llenar un vacío existente en lo que a este tipo de empresa se refiere. En la última década han habido varios intentos fallidos no solamente por problemas económicos, sino por falta de coherencia estética.

La encrucijada tiene raíces profundas y no fue comprendida. Estamos presenciando la instancia en la cual un país, un pueblo, la nación latinoamericana en pleno, empiezan a asumir su responsabilidad. En nuestro caso especial, el proceso comenzó débilmente luego de la segunda guerra, pero sin las condiciones agravadas. Se trataba recién del principio del fin: cambio de mano en materia de imperios. Con EE.UU. como potencia dominante y la creciente industrialización, empezó a enflaquecer la renta agropecuaria. Por supuesto, hasta entonces nadie se había quejado contra los británicos. Lo que era lógico: ellos dirigían, las vacas obtenían precios altos en el exterior, y nos sobraba para jubilaciones y otros delirios dignos de la Suiza de América. La colonia marchaba: una falta casi total de personalidad.

Entre el treinta y el cuarenta, sin embargo, los dos artistas más grandes que tiene el Uruguay, Juan Carlos Onetti y Joaquín Torres-García, se adelantaron a la vida: hablaron contra el letargo. Lo hicieron frente a estómagos llenos y siestas emprendidas con el propósito de guardar fuerzas para manifestar contra el fascismo a la hora del crepúsculo. Las consecuencias, desastrosas. En el 39, Torres declaraba para "Marcha": "—No me hago ilusiones, y más por la influencia perniciosa de algunos mentores que procurarán que la juventud no descarile. Luego, ¿dónde quedarían ellos? Aquí, la cuestión es que no se vea claro, aparte de que esos jamás han "visto". ¡Hay que mantenerse en la mediocridad!". Y "Periquito el Aguador": "Estamos en pleno reino de la mediocridad. Entre plumíferos sin fantasía, graves, frondosos, pontificadores con la audacia paralizada".

Ahora, si pensamos en la influencia de ambos en los lenguajes literarios y plásticos de los treinta años siguientes, comprobaremos cuánto pesan aún. Pero su predica no cundió —salvo alguna excepción—

en lo que verdaderamente importa: en la *actitud* del creador, que es algo diferente al *lenguaje*. Así, las últimas generaciones han visto aparecerse el caos sin embarcarse en una actitud coherente de trabajo. Se tomó de Onetti, por ejemplo, el hecho de sumergirse en Montevideo, pero se lo hizo equivocadamente. Porque si bien él exigió nutrirse de lo nuestro, aquello intransferible “como nuestros rostros, nuestro estilo de vida y nuestro drama”, era para llegar hasta la “esencia única y exacta”, a la “aventura humana y su absurdo”. Menudo escalón el que saltearon. Lo que implica, hoy en día, aplaudir cualquier novela que constituya una interpretación sociológica del Uruguay, o la aventura batllista de las vacas gordas y flacas, y su absurdo. Sucede que los plumíferos sin fantasía no han desaparecido ni mucho menos. Existen todavía, pataleando en sus peleas entre editoriales, sin escribir en serio, aprovechando viajes y ganando dinero, en lo posible, mientras hablan del destino de Latino América. De ahí que la mayoría de las páginas literarias sean escenarios de favores interesados, revanchas, vacíos o chismes.

En cuanto a Torres, a regañadientes —y so pena de estar contrariando los diccionarios europeos de pintura que lo ubican entre los grandes del siglo XX— se lo considera como un gran pintor, pero casi extranjero, que nos vino a traumarnos con un montón de palabrejas liberales y místicas.

Estas son declaraciones del “casi extranjero” en 1939: “Y usted sabe, que yo creo que ya no hay que copiar más a Europa, y hay que tratar de hacer algo propio. Y que para esto trabajo”. En cambio, hoy, en 1970, los que intentan renovar el panorama pintan las paredes de alrededor del Palacio Legislativo interpretando que Montevideo es un escenario idéntico a la Europa de 1920. (Se da el caso, también, de que aquellos que lo llamaron durante años “viejo loco”, lo saluden diariamente como “maestro”; revisese “El Día”, por ejemplo).

Pero volviendo a lo nuestro, creemos que esta coyuntura histórica nos permite, con mayores posibilidades, replantear lo invariable: qué es un artista. Y aquí es donde volvemos a hablar de humanismo, de universalismo y de gran arte. Se nos acusa de jóvenes viejos: paradoja inventada por los viejos “snobs” rejuvenecidos. Bien; creemos en el hombre nuevo, por él luchamos y en él pensamos al hablar de la futura América. De manera que de ninguna forma la palabra humanismo puede oler, a quien no se maneje con prejuicios, a un individualismo liberalista. La palabra ha sufrido transformaciones desde su nacimiento en Grecia, pasando por el Renacimiento y la Revolución Francesa. Y ya están sentadas las bases de un nuevo humanismo en el siglo XX.

En cuanto a la actitud universalista, no hay misticismo ni ideas políticas dominantes que valgan. El término ha sido revalidado por antropólogos de la talla de Levi-Strauss: “...una esencia común que queda por descubrir, o de un universo único que, si es verdaderamente único, se confundirá fatalmente con el de las ciencias exactas y naturales”. Ese universo es respirado por cada artista al inventar. Por eso puede hablarse de arte, sin miedo a las palabras. Arte, único género de comunicación donde el abrazo totaliza la condición humana, a través de la carne que el autor respiró en su tierra y en su gente. Tan-

to el artista como el crítico que *intuye* de esta forma —es un problema de sensibilidad— no puede equivocarse. Pero los plumíferos jefes están aferrados a las teorías en boga. Y hay que aplastar a la intuición (cuando la tienen) hasta que llegue la justificación correspondientemente elaborada, por supuesto, en cabezas que piensen.

Al diablo todo esto. Intuición en este caso es amor, es autenticidad. Y hay que agarrar a la teoría y morderla, y si ella está atrasada transformarla. De lo contrario, declarar en voz alta que esto es así sin justificaciones. Y esperar: todo llega. La ciencia, en definitiva, no va a hacer más que confirmar.

Althusser, por ejemplo, acaba de enloquecer a la mayoría marxista, que se amparaba en un error de Engels y afirmaba, contra cualquier experiencia propia y auténtica, que ni siquiera las sentencias científicas adquieren un valor de inmutabilidad. Tenaz malentendido, de casi un siglo de duración. Ahora Althusser explica: "Todo el malentendido de este razonamiento proviene en efecto del paralogismo que confunde el desenvolvimiento teórico de los conceptos con la génesis de la historia real. Marx había distinguido cuidadosamente, sin embargo, esos dos órdenes, señalando, en la introducción de 1857, que no se podía instituir ninguna correlación biunívoca entre los términos que representan, de una parte, el orden de sucesión de los conceptos en el discurso de la demostración científica y de otra, el orden genético de la historia real". Engels se confundió y todos detrás. Entonces nada era inmutable. El valor del Quijote se redujo al aporte de datos históricos para una teoría más rica de la Contrarreforma, etc. Por lo tanto, el universalismo, resultaba de flagrantes connotaciones filiadas en la burguesía francesa del siglo XVIII en ascenso. Pero para que aumenten algunas palideces, agregamos que existen ya las "behavioral sciences", tendiendo un puente entre las ciencias exactas y las humanas, de modo que Levi-Strauss pueda comprobar que "...se puede decir que la estilística y la crítica de textos están accediendo al rango de ciencias exactas". ¿Comprobaciones inmutables? Todo se ajusta, lentamente, a la intuición única y válida, puesto que la comunicación artística constituye un fenómeno específicamente emocional. Es seguro que dentro de unos años tengamos ya la máquina teórica montada para explicar, a la moda, por qué Beethoven nos sigue parando los pelos y por qué la "Ilíada" es algo más que el testimonio de una lucha de clases. Recién entonces los plumíferos herederos tendrán que cacarear todo lo que han negado los conductores de su estirpe. Profetizamos vistosas excursiones de dilettantes al Museo.

Para nosotros la empresa radica, en definitiva, y durante el tiempo que podamos (la crisis no perdona) en seguir insistiendo, puesto que un resquebrajamiento de estructuras hace más consciente a un pueblo de todas sus tareas. El deseo es que lo que pidieron los maestros vuelva a reflexionarse. Basta de análisis sociológicos, de meras crónicas o experimentos estilísticos: queremos a América en una encrucijada universal, en un lenguaje propio por el que hay que luchar desesperadamente, pues es la única huella que podremos dejar en esta vida que pisamos.

mario platero

sobre arte y sociedad

Si hay un campo donde sea necesario el trabajo intelectual, este es uno de ellos, porque en otros aspectos de la actividad humana ya están las cosas bastante claras.

En cambio, respecto al arte, ¡cuánta cosa por deslindar!, ¡cuánto problema y discusión sin conclusiones!

Y ese es, a nuestro entender, el trabajo del intelectual. Deslindar, poner en claro, plantear correctamente las cosas que el tiempo va trayendo. Personaje necesario, imprescindible, de la cultura moderna, éste del intelectual. Porque no dudamos de que se pueda poner en claro este problema, como otros, si la polémica se hace con honestidad y saber.

Todo esto requiere trabajo y tiempo. Trabajo y tiempo que el artista, el que está en la creación, necesita para su función específica. El artista conoce, por la práctica, y tal vez mejor que nadie, el problema contemporáneo en arte, las contradicciones en juego, las fronteras que limitan lo conocido y hecho de lo posible y por hacer.

Pero darle a todo esto una forma discursiva y asequible a todos, implica trabajo constante y de años. Otra vida, otra profesión que no es la suya. Camile Pissarro decía en una de sus cartas que sólo veía borrosamente hacia donde se dirigía. Luego, la cabal expresión de una idea o teoría pictórica, se da en la obra pictórica.

Y sin embargo, los creadores modernos se han caracterizado por teorizar sobre arte: Braque escribe, Mondrian escribe, Klee escribe, Torres escribe. ¡Y vaya si han escrito bien en lo que a su arte se refiere! No compartimos la idea de que las opiniones del creador no tienen valor crítico. Por el contrario, los que mejor han hablado sobre pintura y arte plástico son los pintores, aunque aceptamos que su lenguaje parezca un poco esotérico al que no está "en el oficio". En cambio, apenas se salen de su campo y pretenden hacer filosofía, a fundar una cosmovisión en sus ideas estéticas, las cosas comienzan a hacerse confusas, subjetivas y discutibles en extremo. Se extralimitan. Y esto es comprensible y justificable. También se extralimitan el filósofo fuerte en la teoría del conocimiento y flojo en otros campos, o el sociólogo, fuerte en sus ciencias sociales, cuando se meten con el arte queriendo imponerle reglas y normas que nada tienen que ver con él.

Y bien, habla el artista de su arte, y como no hay hombre sin filosofía, habla también de otras cosas. Y el filósofo habla de arte, porque una filosofía que no pretenda por lo menos explicarlo, ha de ser incompleta. Y no sólo el filósofo sino también el político, por aquello

de que no hay filosofía sin política. Y cuando decimos filósofo y filosofía somos conscientes de utilizar un término tal vez anticuado, pero para no meternos en honduras...

¿Por qué ha hablado el pintor? ¿Qué valor tiene su discurso?

Ha hablado por necesidad, porque la práctica de su arte lo llevó muy lejos y tuvo que darse a entender o por lo menos intentarlo. Esto tiene su lado positivo y su lado negativo. Positivo: arrojar algo de luz sobre sus creaciones al público rutinario y prejuiciado, establecer el plano estético. Hablamos especialmente de la primera mitad del siglo. Negativo: confundir las cosas, dar entrada a lo intelectual en el arte (intelectual en el sentido de conceptual discursivo), crear la exigencia de una fundamentación teórica previa a la obra, transformar al artista en un ser extraño, medio intelectual, medio político, simplista en todos los campos, y con un trabajo esotérico cuya trascendencia sólo mantiene la honrosa tradición del arte y nada más. Hablamos de la segunda mitad del siglo.

Bien, ha llegado el momento de reaccionar contra todo esto, contra toda esta falta de sentido, de formación, de información, de seriedad, de cultura. Este es nuestro camino.

En cuanto al valor de las opiniones del artista y a este doble papel que se vio obligado a desempeñar, de creador y divulgador, de creador y teórico, lo vemos así: valen en cuanto a su arte se refieren y en ese sentido deben ser tenidas muy en cuenta; en cuanto a sistema general de ideas, son confusas. Armonizarlas, darles coherencia en un sistema ya más general, es la función del intelectual serio que se preocupa de este campo de la actividad humana. Tal vez se encuentre con muchas menos contradicciones de las que espera. El artista, por su parte, ha de preocuparse, en primer lugar, de su función específica; en segundo lugar, en plantear los problemas que, como ser que está en la "línea de fuego", se le presentan.

El problema político es candente, acuciante, para todo hombre de nuestro tiempo. Problema de todos los días, urgente y concreto. El "espíritu de partido" tras confusiones, imposiciones ineludibles, cuestiones éticas.

Es, por otra parte, responsabilidad irrenunciable. El artista, el verdadero, aunque quiera, no puede dejar de hacer arte. Su inclinación le molesta siempre, le es traba para darse por entero a cualquier otra cosa. Es así, un hecho de la naturaleza, podríamos decir. De ahí también, si ha profundizado, su fe en el arte, su defensa ante toda teoría. El no se explica, es un hecho. Otros deben explicarlo. Y tiene la seguridad de que tarde o temprano nacerá otro ser con una propensión que lo llevará a sentarse frente a un caballete un día. Que los tiempos le sean propicios o no, importa, pero poco. "El firme pilar donde se apoya el arte es el artista".

Que en el incendio, entre el Rembrandt y el niño se salve primero al niño, nos parece indiscutible. Rembrandt sería el primero en hacerlo. Y entre el niño raquítico e ignorante y el arte... pues, ni duarlo, ¡alimentar al niño!

Pero, como sabemos todos, el socialismo no es sólo alimentar al niño: es crear un hombre nuevo.

¿Qué quiere decir esto concretamente? ¿Qué es esto del hombre nuevo? Por supuesto, nadie puede volver al vientre de su madre. ¿Cuál es el nuevo nacimiento que se nos pide ahora?

Es, como siempre, un hombre nuevo en el sentido histórico. El hombre, el de las cavernas de Altamira, el del hipogeo egipcio, el del mosaico bizantino, el del óleo y el lienzo, permanece. Permanece su canto apasionado, su alucinación misteriosa. Y no se teme por esto. Ese permanece.

Pero sus expresiones y su mentalidad variarán sustancialmente, a no dudarlo, al cambiar la estructura social.

Estamos, pues, de acuerdo con la revolución —en su sentido político profundo de cambio de estructura social— en un primer punto por lo menos: alimentar al niño. Y eso implica una conducta política. Ahora bien, se nos pide que esa conducta política se refleje en nuestras obras. También estamos de acuerdo, es más, decimos que es inevitable que así sea, pues tal es nuestra mentalidad. Y por fin, se nos dice cómo se ha de reflejar en nuestra obra esto, y es allí donde protestamos. O bien, ante otras consideraciones, silenciamos nuestra protesta dejándola para mejor oportunidad, para un tiempo más calmo.

Indudablemente, tiene el artista, cuando se pone a filósofo, una tendencia metafísica e idealista. El mundo de las ideas puras y luego todas las corrientes que el marxismo engloba bajo el rótulo de "idealistas", le seduce. Y aunque eso se dé de cabeza con sus ideas políticas y fundamentalmente con la filosofía materialista que informa dichas ideas. Y como buenamente puede trata de seguir viviendo con tamaña contradicción. Ahora bien, lo extraño del caso es que tamaña contradicción no le impide seguir viviendo. En realidad, salvo pequeñas molestias personales, críticas simplistas a las que se ve sometido, no molesta para nada. Es del caso preguntarse entonces, hasta qué punto es importante esa contradicción, qué hay de verdad en ella.

Si el artista se va a la metafísica, es porque las explicaciones materialistas del arte no le conforman. No le conforman porque no lo explican. De más está decir que hablamos del artista honesto; que sabemos bien que "el otro", sabe el juego que hace, al servicio de la burguesía, rodeándose de seudomisterios. Sabemos cómo las filosofías burguesas han querido levantar el estandarte del arte por el arte y asimilarlo a un sistema político y a una mentalidad caducas. De más está decir que a este juego no entramos. Por el contrario, la burguesía, el arte burgués, en un museo universal, intemporal e imaginario, no es el más elevado ni mucho menos. Y es posible un arte más elevado, que responderá a otro orden.

Otro punto de contacto, ya de índole más abstracto, que tenemos con las filosofías materialistas, es el reconocer la "existencia de un mundo que existía antes que yo y seguirá existiendo después que se haya borrado de mi memoria". Y el pensar que sin el objeto, caemos en una subjetividad tal que hace imposible la comunicación. O bien, en la experiencia neoplástica, camino sin salida, muerte por lógica.

Pero, nos hemos atrevido a afirmar que el materialismo no explíca el arte. Sabemos de pensadores marxistas y de movimientos que

han querido salir de la rutina que se imponía a la estética marxista desde el treinta y tantos. Con ellos simpatizamos; algunos recogen planteamientos que los pintores hace décadas hacían. Nos referimos a la corriente estructuralista. Y aunque es un nombre actualmente polémico, las ideas de Garaudy también nos llegan. Pero con decirnos que el arte es una forma del trabajo, no del conocimiento, nos dan una gran libertad, pero no nos explican nada. Y en realidad no hace falta. A toda explicación teórica del arte sonríe Gioconda. La pintura, la verdadera, está del misterio para allá.

En resumen, que en la práctica, nada nos separa de la revolución. Desde el punto de vista ético, estamos de acuerdo por lo menos en principio. En cuanto al hombre nuevo, contribuiremos a formarlo dando nuestra palabra en la medida que se presenten los problemas.

La primera mitad de siglo fue un verdadero fogonazo. ¡Cuántos pintores, verdaderos pintores! Y en música y literatura y ciencias. ¡Cuánto experimento —experimento serio—, cuánto camino que se abría! Y después, ¿qué pasó? Entre todo ese pensamiento tan agitado, tan vital, ¿no estaría ya el arte del socialismo? Porque sabemos que el arte no está rígidamente supeditado a la infraestructura, sino que tiene bastante independencia. En general, se adelanta.

¿Y qué sucedería si el arte del socialismo, a grandes trazos, ya estuviera delineado y la infraestructura, en cambio, siguiera otros caminos? Podemos suponerlo: el artista con afanes revolucionarios, al ver que el arte hecho no llevaba a la revolución en lo social, experimentaría sentimientos de frustración. Por otra parte, todos le exigen un arte que conduzca al cambio... y el cambio no se produce. Entonces, buscará, rebuscará y volverá a buscar, evitando cuidadosamente porque aquello no sirvió... Sin querer pensar que tal vez la revolución artística se adelantó a la revolución social.

El hombre nuevo, pese a no haber sido realizado aun, por lo menos a gran escala, no nos es un desconocido. Más o menos podemos suponer cómo será; los clásicos del marxismo ya nos han hablado de él, y se sigue hablando. Podemos preverlo.

Para el arte, hay varios caracteres que nos interesa destacar. En primer término, el predominio, el respeto de lo objetivo sobre lo subjetivo. En segundo lugar, y como corolario inevitable del enunciado anterior, un individualismo llevado a términos más discretos que la hipertrofia del mismo producida por el sistema burgués en el artista fundamentalmente. Lo cual no quiere decir la supresión del individuo; por el contrario, el total desarrollo de la individualidad, el libre desarrollo de la individualidad. Pero no el individualismo como "ismo".

En tercer término, una mayor tranquilidad para el arte. Expliquemos esto. La llamada civilización de consumo, obedece, como todos sabemos, a determinadas leyes: hay que cambiar cada poco tiempo el diseño de los automóviles, de los refrigeradores, de las músicas, de los discursos. Hay que darle a una masa cretinizada por el mismo sistema algo que la entreteenga constantemente. De ahí también el culto a la nueva generación, las divisiones generaciones y sus diversos símbolos.

En realidad, cabe hablar de una nueva generación cuando una generación trae algo nuevo. Eso sin desconocer determinados fenómenos ya más profundos de la juventud occidental, especialmente en los países subdesarrollados.

¿Y qué le exige la sociedad burguesa al arte y al artista? Pues lo nuevo, lo nunca visto, lo que entretenga momentáneamente y tras ello una teoría que permita hablar y escribir sobre las obras, hasta que todo pase, y así sucesivamente. El artista siempre en revolución, reaccionando contra "lo viejo". La institucionalización de la revolución artística y también la OFICIALIZACION DE LA REVOLUCION ARTISTICA. El preguntarse de donde viene esto, qué países o intereses lo promueven, ya bien concretamente, puede develar muchas cosas y lo dejamos a la reflexión de cada uno.

Pero decimos: el único arte verdaderamente de protesta, verdaderamente revolucionario, es el buen arte, el que nos pone en el plano estético y abstracto pues, llevándonos a tal profundidad, nos revela el verdadero hombre, su grandeza y dignidad. El otro arte que promueve la burguesía a nivel internacional —y no ciertamente para su consumo, sino para el público— es una seudoprotesta que en realidad no la molesta ni la destruye.

Decimos también que la gran línea de arte que comienza en Cézanne, se continúa en el cubismo y el neoplasticismo y culmina acá en Uruguay con el constructivismo universalista, no pertenece ya a la burguesía, no es expresión de la burguesía. Por eso también, nos ponemos en guardia contra algo que ya se está viendo y que se verá más agudamente en el futuro: el ataque a Picasso. Porque Picasso, con sus muchas desviaciones que nosotros somos los primeros en depolar, es un verdadero pintor, un genial pintor y un alto porcentaje de su obra, el período cubista sobre todo, es netamente humanista. Y eso se ve claro ahora y por eso la cosa viene contra Picasso. Mondrian en cambio, aun se pasa; la industria lo ha asimilado —y tergiversado— y se le mantiene. Pero la verdad que la obra de Picasso molesta y la de Torres y en general toda la buena pintura, aun una modesta naturaleza muerta correctamente pintada, molesta.

Para comprender la pintura y valorarla es necesario ser o muy ingenuo o muy sabio. La segunda posibilidad quiere decir que para que un Barradas nos emocione, para que un Matisse nos emocione y lleguemos a comprenderlos, es necesario haber comprendido antes muchas cosas. Y si aún estamos en el ingenuo sensible, que siente pero no comprende —posición de la que todos partimos— la obra será estímulo para comprender esas otras "muchas cosas". Rembrandt salvaría al niño.

Y si el arte que hacemos molesta a la burguesía: ¿con quién estamos?

Bien, si miramos hacia el otro lado el panorama no es más alcendor por cierto. Pero las cosas son claras, se nos dan consideraciones éticas para hacer o no hacer algo. Y esto supone un principio de discusión, de discusión seria y posibilidad de llegar a conclusiones. Luchar por sus ideas es algo que siempre le ha tocado hacer al artista, tanto en esta sociedad como en cualquier otra.

Por otra parte, ¡Qué regalo! ¡Qué regalo es darle a la burguesía todos estos creadores cuando en realidad no le pertenecen, cuando confusamente, borrosamente, basándose en presupuestos filosóficos las más de las veces metafísicos e idealistas, han ido bosquejando los lineamientos generales del arte del hombre nuevo!

Y ahora, una acotación, para el crítico marxista. Engels, Marx, hablaron sobre la literatura y el arte. Hablaron poco. Más de literatura que de arte. Mucho nos tememos que sabían muy poco de pintura, tal vez no sabían nada de pintura. Es bastante común por aquellas latitudes y épocas. ¿Conocieron la obra de los impresionistas, de Manet, de Goya, de Corot, de Velázquez? Y siempre el estudio de la pintura arroja mucha luz para la teoría del arte en general, incluida la literatura. La literatura como arte.

Por fin el aquí de ahora. Uruguay de mil novecientos setenta, con todos sus problemas, insertos en el gran problema latinoamericano. Y con un hecho particular, que lo diferencia de los otros países en el aspecto artístico.

No vamos a hacer un análisis político-social de nuestro país; lo que podríamos decir es algo que todo el mundo más o menos interesado sabe. Se ha escrito además sobre todo esto en forma clara, documentada, por gente especializada.

Decir que no valoramos lo que tenemos, ya es rutina. ¿Dónde está la obra de nuestros grandes? Muy de tanto en tanto, muy desificada, y después de entrar trabajosamente en círculos tontamente herméticos, se puede ver algo. Y ni que hablar de otros buenos pintores cuya obra, salvo dos o tres cuadros colgados en museos mal organizados, sencillamente no se ve; para citar un caso entre tantos. ¿qué es de Prevosti?

Que el Uruguay tiene buena pintura, se sabe; la mejor de América y no dudamos al decir esto. Y particularmente tuvo un hecho artístico de gran importancia, cual fue la venida de Torres-García. Aquí nos dejó su universalismo que como ya afirmamos —afirmación que merece un estudio más detallado— viene a ser como una síntesis de todo aquel gran movimiento de arte de “L'école de París”. Además, téngase bien en cuenta, una “voluntad de estilo”. Nos permitimos hacer otra afirmación que también debe merecer un estudio aparte. A nuestro entender, el Bauhaus no llegó al estilo, se quedó en una estilización. Lo que propiamente podemos llamar estilo, no se ve allí. Y sí se ve en el constructivismo. Y si algún día Latinoamérica logra lo que todos deseamos y busca en sus entrañas un verdadero arte no podrá pasar por alto esto. No el pintoresquismo ni el folklore, ni el gran arte de sus culturas indígenas, pues la mentalidad de sus hombres ya no corresponderá a la pequeñez de lo primero, a lo teatral de lo segundo ni a la religiosidad de los últimos. Y lo nuevo, lo realmente nuevo, no está en el apogeo norteamericano ni en la Europa americanizada e impotente. Lo nuevo está acá, tan débil como un niño, pero con la potencialidad de un niño: esta es nuestra fe.

Pero Torres, con su universalismo que, rehuyendo todo pintoresquismo, engloba y supera el internacionalismo, y llegado a las expresiones más absolutas de lo plástico, puede entroncar con el arte de

nuestras culturas indígenas llevándolo a otro plano, nos dejó algo más, algo más rico y más entrañable para nosotros: el concepto de la pintura. Y ya van tres generaciones. ¡Cuánta noche de verano, la ventana abierta sobre el puerto en una pieza cualquiera, y el olor a óleo, el cartón recién pintado, alguna cerámica y un compás! Y el estar en eso, y el permanecer en eso, pese a todas las dificultades. Y la solidaridad que se establece. Todo eso está vivo y nos pertenece, es nuestro, somos nosotros mismos, cada vez más.

Entonces, si se quiere ver pintura, no se la busque en los salones oficiales, si en las instituciones oficiales, por muy revolucionarias que se digan. Allí no se verá más que lo que en cualquier ciudad del mundo se puede ver actualmente, llegado en publicaciones rápidamente distribuidas y asimiladas. De segunda o tercera mano por añadidura. No, la pintura no está allí, la pintura hay que buscarla, porque está oculta. Oculta en alguna de esas piezas diseminadas por Montevideo, con olor a óleo, con alguna cerámica, y un compás.

daniel bentancourt

cinco años de cine

I

Hace algunos años, desde las páginas de "El País", el argentino Edgardo Cozarinsky exigía a los críticos cinematográficos, la necesidad de revalorizar una serie de conceptos, entre los cuales estaba el de encajonar bajo rótulos a la producción hollywoodense más prescindible.

Como tenían razón para ello, nadie le prestó mucha atención, porque Cozarinsky consideraba mucha película de Douglas Sirk, de Fritz Lang (las peores que hizo en el período americano), de Howard Hawks, como realmente valiosas, dejando bien en claro que le fallaba algo en los lentes críticos.

Hoy, con algo más de fundamento, nos encontramos en la necesidad de remarcar y llamar la atención hacia las carencias (y los valores) de algunos films estrenados en Montevideo, en excesivo alabados o bastante inadvertidos. En los últimos cinco años, más o menos, han sido favorablemente recibidos algunos de los errores más graves y obvios del lustro, una serie de films que integran, aunados, una forma de anti-cine, con claras fallas de construcción, argumentales y temáticas, técnicas y artesanales.

Los errores cometidos se suceden día a día, y la lista de títulos a rever es algo extensa. Centraremos nuestro llamado de atención en unos pocos, entre los cuales hay films franceses (*LA FELICIDAD*, italianos (*ZABRISKIE POINT*, *TEOREMA*, *EDIPO REY*, *MEDEA*), norteamericanos (*JUVENTUD IRRESPONSABLE*, *BUTCH CASSIDY, EL CALABOZO*), y de otras nacionalidades: brasileros (*ANTONIO DAS MORTES*), húngaros (*LOS DESAPARECIDOS*, *VIENTOS BRILLANTES*), checoslovacos (*PEDRO EL NEGRO*, *LOS AMORES DE UNA RUBIA*).

II: LOS COLORES DEL ARCO IRIS

Una de las tendencias más particulares de la prensa especializada (o por lo menos, de gran parte de ella), es brindar elogios a cualquier película con brillos fotográficos, especialmente si es en colores. Se da el caso que, sucesivamente, algunos de los films enjuiciados, (sin en-

trar por el momento a contabilizar otras características), sean consideradas importantes por ese único hecho, privando en la apreciación el interés cromático y no el cinematográfico.

Lo esencial de este caso específico puede dividirse en dos partes: por un lado, la distancia entre cine y pintura (con quién se tiene una gran deuda), se encuentra en la diferenciación del proceso en el que se relacionan con el espectador. Mientras la pintura es un arte "abstracto" (o sea, que despierta en forma fundamental, una apreciación de índole emocional, intuitiva, inconsciente, y su misión es la belleza pura como la música o la escultura, que no puede reducirse a conceptos), el cine es, como la literatura y el teatro (y como lo puede ser la poesía), un arte "narrativo", que cuenta algo, formado por un principio, un desarrollo y un final, y centrado exclusivamente en personajes (Utilizando, aunados, elementos inconscientes y racionales). Como máximo ejemplo, basta citar que los recursos utilizados en cine (montaje, alteración de tiempo real, relato, anticipación, distención, ironía trágica, sentido del tiempo cinematográfico según el contexto, etc.), están ya patentes en un extremo de la literatura occidental como es LA ILIADA, escrita hace unos 2.800 años. (Algunos teóricos retroceden la génesis del arte cinematográfico, a la fabricación del escudo de Aquiles, en el canto XVIII de dicho poema épico). Esto no necesita demostración, sin embargo: basta una simple comprobación y corroboración directa.

Por otra parte, hay que recordar que los progresos técnicos alcanzados en el campo de la fotografía, exigen un mínimo de calidad y nitidez en la imagen fílmica. El valor de una película no es, ni puede ser, por lo tanto, puramente plástico, ni siquiera a la altura de otros rubros como dirección, libreto y montaje. La imagen tiene el deber de "mostrar", y no puede ser un fin en sí misma. Siendo dependiente y no centro motor ni factor decisivo, tampoco lo puede ser en su apreciación crítica.

Los ejemplos siguientes tratarán de estudiar algunos errores cometidos en esa dirección.

1

La crítica fue unánime, a nivel mundial, por ejemplo, con respecto a LA FELICIDAD. Se elogió la fotografía, la sensibilidad de su directora, la interpretación, el uso de la música de Mozart. Lo que no llegó a decirse es que fue el híbrido más desparejo, más evidentemente desparejo del año 1966.

La primera mitad es el fragmento de naturalismo imitativo más directo y chato de los últimos años. El término "naturalismo imitativo" significa la mera transcripción y reflejo de una serie de escenas comunes, y a las cuales no se ha seleccionado estrictamente en su funcionalidad dramática. Es decir, no se ha hecho "abstracción", no se han buscado los datos mínimos claves con los cuales dar una situación particular y "mediata" de la realidad.

En la segunda parte, se nos presentan una serie de hechos que no tienen el menor sentido, y nos lleva a la conclusión de haber sido engañados previamente. En forma sucesiva, en esa familia tan particular, con un personaje tan característico (que muchos consideran, sin sentido, irreal y ficticio), aparece una amante, el nacimiento de un nuevo amor paralelo, la famosa historia del arbolito creciendo en el huerto ajeno, una muerte (que tampoco se sabe si es suicidio o mero accidente), la continuación de la vida de esa familia, esta vez con otra mujer. Estos hechos, independientes y por sí solos, tendrían que haber tenido otra configuración y profundidad dentro del argumento. Todos juntos, y encadenados, pasan la línea de la credulidad para tornarse inverosímiles, al contradecir los datos iniciales sobre el protagonista. Es posible aceptar que conozca a otra mujer y tenga con ella una aventura (forzando un poco las cosas, dadas las características tan especiales del sujeto), pero todo comienza a tornarse incoherente cuanto afirma amarla de la misma manera que a su esposa, cuando inventa lo del arbolito, cuando sustituye fríamente una mujer por otra en su hogar, cuando no piensa ni se siente culpable del posible suicidio, del que es responsable directo.

Tampoco se presenta la reacción de los niños (fundamental) ante lo muerte de su madre, o por lo menos, ante el nuevo rostro de la extraña. Esto se traduce, por consiguiente, en una sustitución fría, muerte o suicidio fríos, falta de unidad del personaje, discontinuidad psicológica y emocional, retaceo y carencia de momentos y procesos claves que brillan por su ausencia. La principal falla corre aquí por cuenta de un libreto mal estructurado y armado, que no tienen concretada la intención de lo que pretende trasmitir.

Se ha llegado a seleccionar, sin embargo, a LA FELICIDAD (en LA MAÑANA, 30-12-66), junto con PEDRO EL NEGRO (Milos Forman) y SOCORRO (Richard Lester), como más importantes que ZORBA EL GRIEGO (Michael Cacoyannis), EL PRESTAMISTA (Sidney Lumet), ESCLAVA Y SEDUCTORA (Jack Clayton) y AL FILO DEL ABISMO (Bryon Forbes), películas algo más maduras desde todo punto de vista. También se ha llegado a seleccionarla como la mejor del año (en EL PAÍS, dic. 1966). Es fácilmente apreciable que esta arbitrariedad selección no depende de un criterio uniforme sino de brillos exteriores, de comentarios precedentes, de toda esa bambolla sospechosa con que vienen repletas ciertas publicaciones extranjeras.

2

"No entiendo lo que te propones hacer", le dice un personaje a otro en determinado momento de VIENTOS BRILLANTES, de Miklos Jancsó. La pregunta podría servir de acápite a la labor de este realizador húngaro. Desde LOS DESESPERADOS hasta este último título, pasando por LOS ROJOS Y LOS NEGROS, nos encontramos en una órbita que muy poco o nada tiene que ver con el auténtico concepto de lo que se califica como "cine".

En VIENTOS BRILLANTES, por ejemplo, no hay ningún personaje que pueda calificarse de tal, no hay trama, no hay progresión dramática. Sólo una conversada clase de como un organizado grupo marxista puede llegar peligrosamente a comportarse como verdaderos nazistas, centrado en una serie de figuras anónimas que deambulan friamente por todos lados sin el menor sentido, seguidos con insólita persistencia por una cámara al parecer deslumbrada por el movimiento, la acción y el colorido del vestuario. Sea cual sea el sentido del tema, se encuentra consubstanciado con elementos conceptuales de utilidad didáctica y autocrítica que mucho bien pueden estar haciendo en su país de origen, pero que constituyen un material de estricto consumo interno que bajo ningún concepto pudo y debió ser distribuido internacionalmente. Sobre todo teniendo en cuenta la pobreza más indigente de materia prima, argumental, emotiva y cinematográfica que atraviesa todo el metraje.

Las conclusiones más obvias que pueden extraerse son dos: primeramente, es un ensayo, muy necesario por cierto, de desmitificación del marxismo (acusado en su país de origen de reaccionario, además), y sería mucho más valioso si no estuviera lleno de toda esa chábbara conceptualista e hiciera un poco más reales a sus personajes en sus peripecias interiores y exteriores. En segundo lugar, puede considerársele como un mero aprendizaje en materias como montaje, continuidad, tiempo cinematográfico, movimiento de cámara, etc., sin ninguna otra función ulterior. Quizás después de unos cuantos ejercicios por el estilo, y con un buen libreto de su lado, pueda llegar a considerarse a Jancsó un auténtico director cinematográfico. Lo que debe lamentarse es que hombres como Jancsó y Miles Forman (otro estudiante en lo material: PEDRO EL NEGRO, LOS AMORES DE UNA RUBIA), sean la única imagen exportada que llega aquí desde los países socialistas, luego que figuras como Karel Kachyna, Zoltan Fabri, Jiri Weiss, Andrzej Wajda y Jerzy Kawalewicz, entre otros, nos habían acostumbrado a un nivel de calidad infinitamente superior.

III: *EL CINE COMPROMETIDO*

La otra gran tendencia de la crítica es la adhesión sin límites a todo tipo de producción que ataque a la burguesía, el sistema capitalista, al imperialismo. No está mal que así sea, al contrario: es fundamental, sobre todo teniendo en cuenta que debe ponerse en claro mucho juego sucio de esos sistemas, sus errores, sus lepras, sus maquinaciones (o más directamente, su razón de ser). El problema es que, sintomáticamente, todos los films que en los últimos tiempos se han propuesto enfocar el tema (por lo menos indirectamente), vengan condicionados en forma tan degradante y pobre que el supuesto enclarecimiento se disgrega en una amorfidad sin sentido (habría que estudiar aparte el caso específico de "Z", brillante desde el punto de vista artesanal). Además de ser historietas bastante maniqueas y simplistas, algunos de estos títulos se agotan en su utilidad momentánea, y no trascienden una sociedad, una época.

Si se estudia el problema algo de cerca, resulta un tanto más complejo, dado que a veces se traen consideraciones políticas a films que no permiten ese tipo de enfoque. Un cronista, por ejemplo (en EL DIA), ataca a DR INSOLITO (Stanley Kubrick) por la parcialidad que demuestra contra el Pentágono. El comentario revela, entre muchas otras cosas, muy escaso sentido del humor, pero a esta altura es inútil sorprenderse con comentarios de ese tipo de prensa.

Casos como estos (que pueden multiplicarse ad infinitum), no dependen ya de saber ver o no cine, sino esencialmente, de ignorar QUÉ ES el cine, cuál es su misión específica, su natural campo de acción, de ignorar los valores cinematográficos intrínsecos.

De todo esto se puede sacar una regla invariable: el cine, en su forma más elevada, como arte, puede tocar cualquier tema, pero centrándose dentro de las normas que su misma naturaleza le imponen, es decir, ser, como la novela, la confrontación del personaje y su devenir exterior, la situación en la que se revelara en su totalidad.

Un caso típico, muy impactante en su momento, fue LA DOLCE VITA (Federico Fellini): centrada en la peripecia interior de un personaje, confrontado sucesivamente a otras figuras en crisis, y todos ellos enmarcados en una sociedad decadente, agónica, en vías de muerte y transformación. Ese confrontamiento, profundo y auténtico, es lo que se necesita. Otro caso importante es VERGUENZA (Ingmar Bergman): el choque de la guerra (una guerra de todas las épocas, anónima) sobre una pareja de músicos. Muy fácil hubiera sido hacer un alegato "comprometido" (en el sentido en que se utiliza esta palabra actualmente), parcializado, propagandístico. Pero el compromiso de Bergman es aquí mucho más profundo: esa guerra, confusa expresamente, sin bandos diferenciados ni divisas, toca a TODA una humanidad en crisis, y no a unos pocos seres específicos, de una sociedad determinada. De donde se puede extraer otra gran ley: todo alegato debe ceñirse a la inabarcable tesitura de lo universal, de donde provienen, a la vez, como resultante, las coordenadas de actualidad que la proyectan al futuro donde, justamente por sus características, lo harán vigente (como lo son los clásicos) para las próximas generaciones. Cumpliendo con su misión específica, se ve, en los ejemplos considerados, la mirada de artistas que no abaratan su creación en moldes estereotipados y simplistas, y que despiertan en el espectador esa serie de emociones y vivencias que alienan el auténtico arte.

1

"TEOREMA" es otra prueba, esta vez definitiva, del escaso fundamento que tiene el considerar a Pier Paolo Pasolini un creador cinematográfico.

Genuinamente, TEOREMA no tiene nada que ver con el cine. Su parentesco con él es tan lejano como la literatura con ciertos cuentos escritos especialmente para revistas femeninas, que se limitan a contar un argumento determinado, de manera fácil y superficial (y

mal hecho, por otra parte). El film (de alguna manera hay que llamarlo) de Pasolini, se caracteriza por ser forzado, poco creíble, con enormes baches y carencias en lo que debería ser una continuidad temática básica, diluido, además, en una serie de tomas con escasa arquitectura, sin ritmo narrativo, sin carácter dinámico.

Pero su principal falta no reside en la dificultad de Pasolini por tener la mínima idea de cómo debe realizarse una película. Poco importaría que faltaran efectos de montaje, que personajes aparecieran sorpresivamente (Terence Stamp), que prácticamente no exista la menor tensión emocional. Lo fundamental es, en lo que respecta al trazado de personajes, que proceda por medio de un curioso procedimiento de abstención de datos, es decir, de negar los mínimos imprescindibles para hacer más real, consistente y creíble el proceso ulterior. El proceso mismo no existe prácticamente, y es sólo presentado por cuatro discursos de los respectivos personajes donde abrumán Con Sus Cosas Muy Importantes. Lo que se nos había mostrado anteriormente, por lo menos en dos de ellos, los más jóvenes, no explica la necesidad de proceso alguno. Y en el caso donde podría explicarse, en el de los padres, tampoco es creíble ni necesario. Lo ambiguo del caso puede tener dos explicaciones: o bien Pasolini olvidó que todos los datos que faltan eran imprescindibles, o ha tratado justamente, de hacer una ficción en verdad ficticia, ajena a toda experiencia real.

Es mejor no hablar de las tomas en blanco y negro del principio, de la índole misma del cambio que se pretende que Terence Stamp hace en la casa (Pasolini se olvidó que ese tipo de familia no puede impresionarse con el sexo a esta altura, y sí con la inestabilidad económica, por ejemplo), y diversos ingredientes adicionales como fotografía, música, libreto y actuación (se salva una solitaria escena con Silvana Mangano riendo amargamente dentro de su auto, la pureza de la conversión de la empleada, sobre todo en su primera parte).

Sin embargo, en *EL PAÍS* (30-8-70), además de haberla seleccionado como la mejor película del año 1969, *TEOREMA* es recomendada como más importante que *EL SILENCIO* (de Bergman), *I PUGNI IN TASCA* (de Bellochio) y *EL LADRON* (de Louis Malle), e incluso sobre *ADIOS MR. CHIPS, MY FAIR LADY* y *SIETE NOVIAS PARA SIETE HERMANOS*, lo que ya es decir mucho.

De EDIPO REY, es preferible no decir nada. Frente a *MEDEA*, último opus de Pasolini, un crítico ha captado certeramente la obra total del director (en *MARCHA*, 21-8-70): "el disfraz ampuloso y vacío con que quiere ocultarse la carencia básica de verdaderos propósitos... impresiona, en el peor de los casos, como muy proclive a la improvisación y a la anarquía mientras campea cierto aire de ensayo general inconcluso".

Los tres títulos citados hacen que la carrera de Pasolini (que alguna vez hizo un "EVANGELIO SEGUN SAN MATEO" interesante) sea una suerte de broma, alentada jocosamente por la industria, y tomada en serio sólo por muy escasos, distraídos e impresionables espectadores.

Con ANTONIO DAS MORTES, el cine ha dado un violento salto pero en sentido regresivo. Dos puntualizaciones deben hacerse en primera instancia: 1) el tema de ANTONIO es realmente un tema importante, fundamental, con grandes posibilidades expresivas; 2) Rocha es realmente un hombre de talento (algo confuso, quizás), lo que es imposible descubrir aquí.

Si se desconociera su carrera previa, cabría presumir que ANTONIO es un claro ejemplo de material de exportación, la imagen folklórica y actual del Brasil, fácilmente vendible en el extranjero.

Como en todos los casos citados y por citar, es un film mal hecho, desparejo, inhábilmente filmado, dirigido, escrito e interpretado. No hay nada de la fuerza visual del comienzo de DIOS Y EL DIABLO EN LA TIERRA DEL SOL (del mismo Galuber Rocha). Ante todo, no hay un solo personaje válido, de cierta hondura y valor. Antonio mismo (el de DIOS Y EL DIABLO pero más gordo, indeciso y despistado), en quien se centra el tema, es aquí un patán con poca inteligencia, moviéndose de uno a otro lado con bastante desgano, obligado al final a cambiar de bando en forma más que increíble. Los personajes pasan, desaparecen, la acción se ramifica, va tratando de crecer pero se hace lenta, confusa, inverosímil. No sólo es de ciencia ficción la conversión de Antonio, sino que la peripecia interior de todos los demás es harto simplista, por no decir inexistente (caso del compañero de Antonio). Todo el clima carnavalesco de fondo (de gran valor visual y dinámico, totalmente desaprovechado), la primera escena del film (ese soldado moribundo evolucionando por tiempo indefinido sobre una llanura), la serie de tomas caóticas y desparejamente cortadas entre un cangaceiro en agonía y la beata, las tomas finales donde Antonio y su amigo deambulan borrachos y se suman a las filas rebeldes y, sobre todo, una matanza que salta todos los límites de la verosimilitud y se hace digna de un western italiano de cuarta categoría, ubican al film fuera de los cánones en los que pretende inscribirse.

La inoperancia en dos únicas escenas dan una pauta al respecto: la escena de amor sobre un cadáver y la lucha paralela de un cura por separar el cuerpo de la pareja, escena totalmente desaprovechada que un Polansky habría convertido en una instancia macabra impactante; y también el duelo entre Antonio y el cangaceiro, de una brecha cinematográfica tal, que cualquier serial de televisión supera largamente: es una toma larga, sin tensión ni ritmo, sin ninguna intensidad y muy cansina, como todo lo demás.

Uno de los más benevolentes comentarios de ZABRISKIE POINT (en MARCHA), constata, esencialmente, que "el cambio de paisaje y de personajes (?) no afecta la concentrada exploración dramática que Antonioni viene cultivando desde sus primeros films". Esta afirmación revela, por lo menos, una gran laguna con referencia a la obra anterior del realizador. Significa no haber visto CRONICA DE

UN AMOR, LAS AMIGAS, LA DAMA SIN CAMELIAS, EL GRITO, LA AVENTURA y LA NOCHE. Pero en el caso de ZABRISKIE, revela además una visión oblícua, muy distraída (o muy embelesada) del film: el personaje de Rod Taylor, por ejemplo, el caso de los niños que intentan violar a la protagonista, la misma escena sexual multitudinaria (que se dice en la imaginación de los protagonistas, pero nada permite esa hipótesis), la agotadora serie de tomas consecutivas del avión y la camioneta (donde Antonioni, quizás como fruto de su desubicación con respecto al tema, no sabe expresar sino muy parcialmente, el gozo del muchacho en el vuelo y la liberación que eso significa), todas son cosas que parecen sobrar, unidas sin orden y, por último, sin un fin determinado, impresionando en general, como orgánica y estructuralmente débil.

Si el caso es lamentable es porque, además de ser Antonioni un director mayor, dueño de un estilo muy personal y reconocible, la idea inicial de ZABRISKIE (como la de VERGÜENZA, de Bergman), demostraba una apertura, quizás una toma de conciencia, de lo que parecía un mundo cerrado, sin comunicación posible, definitivamente estructurado. Pero de todo este planteo, de esta última perspectiva, se salvan muy escasos minutos.

La comparación más obvia surge, justamente, con VERGÜENZA. En ambos casos, los procedimientos artesanales han sido simplificados y depurados de manera extrema. Pero frente a la continua creatividad de Bergman, el caso de Antonioni impresiona como un error evidente, la falla más floja en su carrera (más aún que EL DESIERTO ROJO), una suerte de apuntes fotográficos que nunca debió ser distribuido comercialmente.

Narrativamente, hay una aire imperceptible de "deux ex machina" en la muerte final del personaje, en el grotesco episodio de heroicidad denodada (cuando es arrestado en la cárcel), en el impacto de la última escena que tiene la virtud de funcionar como un cortometraje autónomo sin gran relación con lo que le precede.

Desde otro punto de vista, presenta un nuevo inconveniente. Si bien TEOREMA es fácilmente olvidable, si ANTONIO es en última instancia un film en broma. ZABRISKIE es peligroso en grado sumo. Representa un ámbito virgen para los sistemas de producción, que han llegado a descubrir que publicitar temas sobre la revolución estudiantil, panfletos contra el imperialismo, la burguesía y la sociedad, brinda amplias perspectivas de comercialización, además de facilitar un proceso de saturación a temas que merecen un sincero y profundo planteamiento. Esto muestra al realizador, por extraña paradoja, envuelto en las tenazas de un sistema capaz de vender sus propias excrecencias, sus propias lepras, para multiplicar dividendos. Sí haberse enterado de las advertencias al respecto de Marcuse, Antonioni llega a revelarse como un engranaje adicional de la gran industria.

Afortunadamente, Antonioni es ubicable en otro plano. En la soledad del paisaje, cuando puede contraponer sus personajes a la humana (en comparación) vida del desierto surge esa visión des-

encantada, regida por una fugacidad momentánea, que es su personal filosofía reconocible. Es de lamentar que esté precedida de esa alargada, vacía y desprolija parte del principio.

IV. LOS OBSCUROS LENTES CRITICOS

En forma habitual, la prensa escrita siempre ha mantenido una corrección muy aplaudible y meritoria en nuestro país. Es generalmente acertada, inteligente, informada. Pero en algunos momentos, frente a algún título en particular, la escasez de conceptos firmes es sustituida por comentarios erróneos, contradictorios y prescindibles.

Tres casos pueden ser citados: EL CALAZOBO (Chris Marker), donde no se consideró que el clima continuo de tensión, llega a convertir al espectador en objeto inoculado contra el sobresalto, en lo que debiera ser un ritmo escalonado en pausas hasta alcanzar un climax culminante.

Asimismo, se pasó por alto, en general, esa pesadilla kafkiana llamada EL OTRO SEÑOR HAMILTON o SEGUNDOS (John Frankenheimer), el horror más puro realizado por el cine americano en años.

Es el caso más extremo aún, de BUTCH CASSIDY (George Roy Hill), donde los errores cometidos son varios y múltiples: 1) Es, ante todo, un film claramente comercial, dirigido expresamente y sin ninguna otra intención, a la taquilla. No debe ser tomado muy en serio, entonces. 2) No aclara la relación entre los tres protagonistas, que comienza siendo obscura y se empeña en conservarse como tal e ininteligible a lo largo de todo el metraje. Tampoco tiene sentido la muerte final de los dos principales personajes: ellos no llegan a darse cuenta de su próximo fin, no "viven" su muerte, por lo tanto el espectador tampoco llega a sentirla, lo que produce un saludable olvido a los cinco minutos de salir de sala. 3) BUTCH CASSIDY es, por otra parte, una copia floja, desmañada y sin brillo de ese notable ejemplo que se llamó BONNIE AND CLYDE. Como en aquélla, aquí hay dos patanes en inútil lucha contra la justicia. Pero bajo la mano de Arthur Penn, los personajes eran reales y consistentes, no había una sola punta floja a lo largo de todo el relato, y el tono de comedia, a la vez irónico, punzante y trágico, iba creciendo y se yuxtaponía logradamente, creciendo hasta su lógica culminación. 4) Se ha olvidado constatar, además, la falta, en la copia estrenada en Montevideo, de una importante parte del metraje original: corresponde al regreso de la maestra hacia su país (muy importante por cierto, al tener las posibilidades de definir lo que hasta ese momento se conservaba indefinido). Pero la falta de atención hacia esa carencia, fácilmente apreciable, está indicando la manera como el cine de los últimos tiempos ha predispuesto a encontrar, sin extrañezas, todo tipo de incoherencias narrativas.

Algunos de los títulos impugnados aquí, han recibido amplio apoyo de los críticos de otros países. Y se ha llegado al caso extremo que en el Festival de Cannes, considerado el más serio e importante

durante años, se haya premiado en 1966 algo como "SEÑORAS, SEÑORES" (Pietro Germi), una tentativa de comedia que no hace reír a nadie, ex-aequo con UN HOMBRE Y UNA MUJER (Claude Lelouch), un vago intento comercial con lejanas reminiscencias cinematográficas. Docenas de casos semejantes podrían ser citados.

Estudiaremos aquí un último ejemplo: un título que en el momento de su estreno en Montevideo, mereció muy poca atención por parte de la prensa especializada.

1.

JUVENTUD IRRESPONSABLE (de Noel Black) puede considerarse lisa y llanamente el título más incomprendido en la temporada 1969. Se la consideró increíble, de estilo indeciso o enfocándolo desde un punto de vista moral. No hubo conciencia de que la fantasía loca con que el protagonista enfrenta a la sociedad, es síntoma de la relación conflictual característica del cine norteamericano de los últimos tiempos. Estos pobres seres, como alguna nota los definió, son los dos ejemplos más cabales de soñadores que esa tendencia ha mostrado. Como BONNIE AND CLYDE, como la pareja de EL GRADUADO, los protagonistas de JUVENTUD IRRESPONSABLE están dispuestos a tomarse de cualquier cosa con tal de escapar de la vulgaridad, la indolencia, la frialdad o la soledad en la que están sumidos socialmente. El escape particular de Anthony Perkins aquí, es la fantasía, y como parte de la misma fantasía (de una derivación inesperada de ella), surge el verdadero asesinato. La historia de este caso clínico, por así decirlo, sería increíble si no fuera porque el cine norteamericano no ha hecho otra cosa que repetir el mismo tema con infinitas variantes, de la misma manera que todo un enorme período de su propia literatura.

La clave entera del film, y donde éste toca fondo, es la larga e intensa mirada que el protagonista dirige a su cómplice en la jefatura de policía. Ese es justamente el punto álgido, donde se hace realmente valioso por la serie de implicancias que comprende. Es ahí, donde ella también comienza a crear otra fantasía, otra mentira, jugando con las mismas armas que aprendió de él. Lo que sorprende es que siendo tan inesperada (la mirada) y central, no se haya aludido a ella. Vista en un primer momento, no tiene el menor sentido, tampoco la tiene la película si no se profundiza en su aparente superficialidad.

Quizás sea lógico que el sentido último de lo que parece una obra de segunda categoría se pierda para un observador no acostumbrado a sorpresas de este tipo. Pero más incomprendible es el poco interés prestado a los valores artesanales que el director Noel Black revela en esta ópera prima. Es ayudado, naturalmente, por un libreto de gran calidad, que penetra en una zona difícil, teniendo que hacer coherentes una serie de hechos chocantes y casi híbridos, pero sale adelante con una calidad inusual. Black se pone a tono y salva el film con una concentración, una corrección natural muy aprecia-

ble (tanto más dada la escasez de cine interesante o importante en estas épocas), que hace esperar con mucha atención sus próximos títulos. Basta imaginar en qué soluciones podía haber caído tanto el libreto como la dirección, para darse cuenta que, milagrosamente, el resultado no sea el gran guignol insufrible de Robert Aldrich, para especial lucimiento de Bette Davis. Quizás la escena reveladora de esta corrección sea el asesinato de la madre, pautada armoniosamente, trabajada con ritmo e intensidad como un tema musical, una pequeña lección (como todo lo demás) del uso del tiempo cinematográfico.

V: BREVE PANORAMA DEL CINE Y LA CRITICA ACTUAL

Hay, obviamente, períodos de apogeo, de transición y de decadencia. Todo el período que abarca desde los años 1955 al 65, fue de brillante apogeo. Ahí surgieron los nombres de Alain Resnais, François Truffaut, Satyajit Ray, y realizadores de ya larga carrera llegaron a una maduración expresiva en varios títulos mayores; caso de Bergman, Antonioni, Buñuel, Fellini y Kurosawa. Fue, además, un período donde dos generaciones surgieron sucesivamente, y en forma mundial: en los países socialistas (Wajda, Jerry Passendorfer, Jerzy Kawalerowicz, Karel Zeman, Kadar y Klos, Kachyna, Weiss, Andrzej Munk), en Francia (Louis Malle, Alexander Astruc, Jacques Demy), en los EE. UU. (Arthur Penn, John Cassavetes, John Frankenheimer, Stanley Kubrick, Alexander Singer), en Italia (Francesco Rossi, Vittorio De Sica, Franco Rosi, Mauro Bolognini, Florestano Vancini, Gianni Puccini, Elio Petri), en la URSS (Grigori Chukrai, Sergei Bondarchuk, Grigori Kozintsev, Mikhail Kalatazov), en Gran Bretaña (Tony Richardson, Jack Cardiff, Jack Clayton, Joseph Losey, John Schlesinger, Karel Reisz, Guy Green, Byron Forbes). Como resultado de esta larga y brillante serie de nuevos directores (hay muchos otros que habría que consignar), se consolidó el lenguaje cinematográfico, se realizaron experiencias para purificar la imagen filmica. Paralelamente, toda una galería competente y valiosa de actores, libretistas, productores y técnicos, comenzaron a trabajar en importantes y a veces inolvidables resultados.

Pero a partir de 1965, aproximadamente, el impulso inicial fue sustituido por lo que parece ser una etapa de transición. Se realizaron films más flojos, más pobres en comparación no sólo con el período precedente, sino también con el desarrollo lógico y esperable de la propia historia del cine. La transición llegó también, quizás inevitablemente, a la obra de los grandes maestros (es el caso de los nombrados en primera instancia), que a pesar de esporádicos grandes títulos, estuvieron generalmente por debajo de la altura consignada anteriormente.

Todos estos hechos, sintetizados, sumada a la decadencia de algunos viejos maestros (Renoir, De Sica, Chaplin, Clement, Ford), a la escasa categoría alcanzada últimamente por algunos jóvenes al principio consagrados (Rossi, Kubrick, Zurlini, entre otros), quizás sean

la clave que explique la inoperancia actual que ha permitido el surgimiento de aspirantes a directores como Milos Forman, Pier Paolo Pasolini, Miklos Jancsó, Claude Lelouch, Agnes Varda y ese engendro inenarrable que es Jean-Luc Godard.

Estos prolegómenos están indicando los malentendidos en que el cine de los últimos tiempos ha sumido a la prensa especializada. En Uruguay, algunos de ellos acostumbran utilizar esquemas morales en su apreciación (caso de BP COLOR), otros esquemas políticos sencillamente repudiables (EL DIA), o relacionados con la plástica preponderantemente (EL PAIS); pero en general, hay escaso interés en establecer conceptos válidos sobre lo que ES el cine, en su forma más pura, sin caer en elogios gratuitos o glorificaciones apresuradas.

Es imposible dejar de calcular algún toque de subjetivismo y perspectiva absolutamente personal hacia algún film o algún director estudiado aquí. El tiempo ubicará por sí solo los valores y carencias enjuiciados. Lo que no puede discutirse en la veracidad de lo que refleja el panorama general. En años anteriores, un público entusiasta se había agrupado en derredor de ciertos centros culturales, leían cierta prensa especializada, seguían metódicamente algún comentarista. Actualmente, el espectador interesado se sabe solo, sin poder regirse por un criterio mesurado y certero que establezca una pauta al respecto en forma consecuente, salvo muy escasas y honrosas excepciones.

Quedan pendientes, aún, justamente, las interrogantes que la crítica debe hacer y responder en cada comentario: ¿Qué es el cine? ¿A qué debe ser reducido o cómo debe ser enfocado, de acuerdo a su historia y desarrollo y según sus actuales posibilidades? ¿Con el uso de qué medios legítimos puede llegarse a crear arte en tal medio expresivo?

Este es el problema actualmente: los críticos deberán tomar conciencia de su posición, aclarar un poco más las cosas (y aclararse ellos mismos sus conceptos, revisar sus manifestaciones y diagnósticos), no temer manifestar una posición personal y propia o resignarse, de lo contrario, a llenar páginas y páginas simplemente y predicar en el desierto.

hugo bervezillo

emilia

Respiró, ya más tranquila. Se acomodó en la cama-catre, se recostó en la almohada, y se acarició pensativa el vientre de seis meses. La semipenumbra había envuelto el portazo de Marcos, que se había ido, por fortuna. Todo el ruido de Marcos —la comida fría, la sopa ácida, el empleo podrido éste, el calor, la hora, la mugre, la gente que discute en los ómnibus, los guardas que dan el cambio en monedas, la gente que va a la playa, llena de bultos, la que viene de la playa, la arena que dejan, el café también frío, el apuro, la patada al armario, la suela del zapato descosida, la puteada, el portazo—, se fue al otro lado de la puerta, y, cuando al fondo del corredor, lo absorbió el sol fugaz de la puerta de calle, todo fue —definitivamente— silencio. Un silencio húmedo, asfixiante de calor oscuro. Emilia supuso que debería lavar los escasos cubiertos, los escasos platos, las escasas tazas —los vasos estaban carísimos, y además Marcos los rompería como nada—, la mesa esparcida de migas de pan, de cenizas de cigarrillo barato, de manchas de vino que Marcos guardaba en el armario —el único—, coqueto, que estaba al lado de la puerta.

Sí, debería lavar todo, pero prefirió descansar un rato así, recostada. El vientre le pesaba toneladas, le dificultaba los movimientos, la hacía sentirse otra, aunque no se daba real cuenta que llevaba dentro un ser, que sería su hijo. El vientre, para ella, era una cosa, una consecuencia, un riesgo. En este momento, una responsabilidad compartida. Nunca se había imaginado el papel de madre y esposa tan cansador. Desde la fatiga de todo el día, Emilia paseó los dieciocho años de sus ojos por las manchas de la piecita de la pensión, donde se veía menor, hecha niña, jugando enfrente a su casa, en la vereda, con otras amigas de igual miseria, aunque había otras, con las que jugaban a escondidas, que eran de otras familias mejores. Una mancha especial le recordó el encuentro con Marcos. Volvió a sentir el miedo, aquel miedo tibio de la primera vez que lo vio, en una panadería cerca de su casa, con el desde entonces eterno bigote tirándole a la cara como cinco años de más, el cabello despeinado, la cara afilada, siempre flaco.

El romance tan accidentado.

Y un día, la proposición de Marcos de casarse. Había soñado ese día mucho más lejano, cuando fueran como todos esos señores casados que ella veía pasar por la vereda y vivir cerca de su casa, porque Emilia tenía catorce años recién cumplidos. Pero Marcos no pensaba lo mismo. Los padres de Emilia se opusieron en forma terminante.

Días y días sin ver al novio por orden de los padres, sabiéndolo oculto en la esquina, viéndolo de reojo cuando salía a hacer los mandados, sintiéndolo por las noches, cerca de la casa, dar vueltas y vueltas, tratando de verla, y la desesperación de quedarse sola en días y días, que, para peor, se bañaban en una lluvia persistente, desesperante, fúnebre. A la muerte de los días, siguió la vida de una idea —su alumbramiento—, y los primeros vagidos de una nueva vida.

Emilia sonríe desde su experiencia, desde sus centenarios dieciocho años de vida, y cuatro de casada, desde el recuerdo de su primer embarazo y el susto más grande de su vida, desde la infancia que no terminó y la juventud que no tuvo, desde el recuerdo de la escapada, en el silencio de la noche, desde las penurias de su nueva-vieja vida, desde la cama-catre desde donde puede ver a su primer hijo en un cajón tapado con unos trapos viejos con un dedo sucio como chupete y una costra de mugre como herencia, y a su futuro hijo, en el vientre, con un destino parecido. Y a su matrimonio en la inercia actual. Y se ve en una extraña dimensión, mujer y niña, en un presente que es futuro y pasado a la vez, atrapada en un minuto que es antes y después, al mismo tiempo, pero con sabor a etena reiteración, como una carcajada. Y es cuando casi se alegra de sentir el calor de una lágrima —adolescente, siempre adolescente—, recorrerle la cara para morir en la almohada.

Emilia, con una pequeño pañuelo, limpia de fantasmas la cara, los ojos, los recuerdos, las manos, la frente, los dieciocho años, los cuatro siglos, y busca el repasador. Y, otra vez, la primera taza, el primer plato, el primer cubierto.

daniel bentacourt

la sonrisa

Estaban conversando en el fondo cuando la sintieron llegar. El hombre levantó la vista más allá de su mesa de trabajo y la vio cerrando la puerta, caminar por el corredor con paso algo vacilante y sin verlos. Los dos hombres dejaron de hablar, cambiaron una rápida mirada. La muchacha llegó por el corredor. No sonrió como otros días, como todos los días. Ni siquiera dio excusas por haber faltado el día anterior.

—Hola.

—Que tal— contestó el hombre.

—Buenas tardes— dijo el viejo.

Ella no dijo nada más. Descolgó una de las perchas y colocó su saco. Mientras se daba vuelta, los dos hombres le miraron las piernas, las caderas. La muchacha suspiró. Luego sin mirarlos, sin decir nada, se alejó, vacilando, por el corredor hasta tomar su lugar en el escritorio al lado de la puerta. Los dos hombres la miraron pasar, la observaron con interés.

—Se le nota en los ojos —dijo el viejo, despacio.

—Sí, en toda la cara— dijo el hombre.

Después continuaron hablando del trabajo que el hombre tendría para la tarde. Hicieron silencio cuando sonó el teléfono. Ella atendió. Con voz cansada repitió, como todos los días, el nombre de la oficina, el buenas tardes gastado, con un ausente dejo de simpatía en la voz.

—¿Cómo te va?

—.....

—Fue todo bien, bastante bien por suerte.

—.....

—Era lo único que nos quedaba por haber. Alfredo estaba muy fastidiado por eso. No había otra salida.

Los dos hombres se miraron, por un solo instante, en silencio.

—Sí.

—.....

—No pude soportar otro día más en la cama.

—.....

—Ya sé, pero si no hubiera venido a la oficina todo hubiera sido peor.

—.....

—No, hoy no, Dinorah. El viene a esperarme.

Se despidieron, luego colgó el tubo. El hombre vio por encima de su mesa, cómo dudaba, cómo miró con desconcierto y cansancio, los papeles de la mesa. Se levantó. Fue hacia el armario, tomó unas carpetas, entró en la habitación intermedia y maniobró algunos cajones del archivo. El hombre se revolvió nervioso, como presintiendo que el silencio era revelador y demasiado obvio. Miró al viejo, que volviendo de una especie de letargo, continuó su explicación. El hombre trató de escuchar con atención sus palabras, con demasiada atención, como si no pudiera desentenderse de los ruidos que la mujer hacía en la habitación contigua.

Después el viejo se fue a su escritorio. El otro pudo escuchar con atención los tacos que parecían dudar en cada paso, los gestos que debían ser lentos, cansados, sobre los cajones del archivo. La mujer salió y caminó vacilante por el corredor, como si estuviera ligeramente mareada.

El teléfono sonó de nuevo. Ella repitió el saludo, cansinamente, con pereza.

—¿Cómo estás, mamá?

.....

—Yo bien, mucho mejor.

.....

—No sé que pudo ser, algo de gripe, quizás.

.....

—Quizás, pero no puedo estar acostada mucho tiempo sin hacer nada. Hay mucho trabajo aquí, además.

.....

—No, espérame mañana. Hoy viene a buscarme Dinorah.

.....

—Realmente, estoy bien ahora. Adiós, mamá.

El hombre trató de concentrarse en el trabajo. Trazó unas líneas, borró con la goma otras líneas auxiliares. La mujer comenzó a escribir a máquina. Por un rato no hubo otra cosa que un silencio espeso, cortado violentamente por el golpeteo contra el papel. El hombre encendió la radio, corrió el dial de uno a otro lado, hasta encontrar una música melosa y romántica.

Se abrió la puerta. Pudo captar, levantando de golpe la vista, la mirada repentina, de asombro, que el mensajero le dirigió a ella. Se saludaron, luego el muchacho vino caminando por el corredor.

—Hola.

—Hola.

El también se sacó la campera, la colocó en una percha junto a las otras tres. Se sentó al lado de la mesa, mirando el dibujo que había tratado el hombre, inútilmente, de concretar.

—¿Para qué es eso?

—Para el Día de la madre— respondió suavemente, como para no ser oido.

Siguió trabajando un rato más. Fue creando los rasgos del niño, despacio, con mucha lentitud, redondeándolos en forma algo distraída.

La mujer se levantó. Sacó los papeles de la máquina, los unió a las restantes sobre la mesa, caminó por el corredor y los tacos resonaron desparejamente hasta enmudecer en la pieza contigua.

El muchacho se inclinó hacia el dibujante.

—¿Le viste las piernas?

No sacó los ojos del trabajo.

—Sí.

El muchacho levantó la cara y oteó el aire, tratando de oír algo sobre la música. El hombre dejó de trabajar. Miró el perfil del muchacho, siguió las líneas adolescentes de su nariz, lo infantil de los ojos en el deseo de escudriñar algo prohibido, con olor a misterioso, a demasiado real. Y sonrió con ironía, recordando las primeras palabras del muchacho cuando se enteró de todo.

—... “Pero si no está casada” —repitió, remedando la voz.

El muchacho lo oyó. Bajó la cabeza, con el rostro encendido. El otro se rió por un rato, sordamente, avergonzándolo con la mirada. El muchacho nada dijo. Jugó un rato con la goma. El hombre seguía riendo, sin ruido, sabiendo que no solo se burlaba del otro, sino de sí mismo, con el triste pensamiento de corresponderle ensuciar una ingenuidad que fue tan limpia, como la suya años anteriores, hasta que él también, en su momento, dejó de ser un niño.

La mujer salió, volvió junto al escritorio. Los dos la fueron siguiendo en su camino, los tacos resonando en forma desigual, hasta dejarse caer pesadamente en su escritorio.

El hombre volvió a su trabajo. Trató de dar un aire de autenticidad a la cara del niño, pero no lo lograba. Borró todo con dos golpes de goma. Luego comenzó de nuevo, el círculo y luego los rasgos simplificados en líneas, para entrar a especificarlos claramente. Pero tampoco esta vez lo logró. Maldijo en voz baja, borró repentinamente todos los rasgos.

El teléfono sonó por tercera vez.

—Hola, como estás.

—Yo bien, lo pasé bastante bien después que me dejaste. Pensaba que irías a verme.

—Sí, ya sé, pero igual esperé algo, una carta, una llamada por teléfono, algo.

—Sé que no podés comprometerte...

—... pero hoy vendrás, ¿no?

—Alfredo, por favor...

El hombre bajó el volumen de la radio, repentinamente.

—Pero prometiste venir a esperarme...

—Por favor.

.....
—Alfredo, te necesito hoy...

Su voz era apenas audible ya. Los dos estaban inclinados sobre la mesa para no ser vistos desde la entrada. Se miraban.

.....
—Alfredo, por favor...

.....
—Alfredo...

Después de un momento en silencio, colgó el tubo.

Por un momento no se sintió un solo sonido. Se oyó claramente la tos del viejo en el otro lado de la oficina, molesta y cortante. El hombre y el muchacho no hicieron el menor gesto. Parecían esperar algo. De pronto lo sintieron. No quisieron levantar la vista, pero fue llegando hasta ellos, contenido, audible como un entrecortado jadeo triste. El hombre suspiró.

Por un rato no se sintió un solo sonido. Se oyó claramente mirarla, y se colocó junto a la mesa, estudiando el dibujo.

—¿Cómo está quedando eso?

—Mal. No termino de agarrar al niño.

El viejo sonrió tristemente.

—¿Por qué no se lo muestra? ¿Lo vió?

—No, hasta ahora no.

El viejo tomó el dibujo. Miró al joven directamente a los ojos. "Trabaja aquí hace mucho tiempo. Mucho tiempo", dijo, como disculpándose. Caminó por el corredor, alejándose. Los dos se miraron.

El viejo llegó junto a ella, le puso el dibujo en la mesa.

—Es para usted —dijo, tratando de no mirarla—. Un regalo.

—¿Para mí?

—Sí, para usted.

Ella abrió la hoja con mano temblorosa. El dibujante, desde su mesa, siguió la expresión de sus ojos cuando se reconoció retratada, tal como él la había captado unos días antes, una abierta sonrisa en el rostro. En un principio no entendió. Levantó los ojos llorosos y lo miró sin comprender.

—¿Por qué?

El viejo no contestó. Volvió a repetir lo mismo: "Es para usted", y ella miró consecutivamente hacia él y el dibujo. Y tomando conciencia del hueco que el dibujante no había sabido o querido llenar en los brazos de la madre retratada, pareció comprender. Desde el fondo, el hombre agachado sobre su mesa, casi sin mirarla, sintió como ella fue entreviendo, bajo las líneas borradas pero aun nítidamente marcadas (ciertos rasgos imaginados ya perdidos inexorablemente), que otras caras le podrían ser concedidas en el futuro, quizás. Comprendió. Cerró el pliego, que era ella misma, y una suave risa se le atravesó en la garganta, nerviosamente, una risa que se sabía cansada, los ojos cubiertos de nuevas lágrimas cuando miró al viejo que parecía no saber qué hacer.

—Gracias— dijo, simplemente.

El viejo no contestó. Caminó hacia la otra puerta, desapareció en su oficina. Atrás, en el fondo, el dibujante volvió a suspirar. Miró al muchacho. Recordando, subió el volumen de la radio, movió el dial de uno a otro lado, buscando. Encontró una música movediza y moderna. Luego comenzó a trabajar rápidamente.

—Tendrás que hacerlo todo de vuelta— dijo el muchacho, sin entender.

—Sí— respondió, ensimismado. Hay que hacerlo todo de vuelta.
Junio de 1970.

hugo giovanetti viola

señora dulcinea

a jorge medina vidal

Sergio llegó a las doce y no quiso comer. Permaneció sentado de cara a la pared, en el sillón de mimbre que fuera años de mi abuelo. Yo lo observaba bebiendo el vino a sorbos, tratando de imaginar alguna forma inteligente de sacarlo de allí.

—¿Así que no comés? —dije para empezar.

Era un simple tanteo: no hubo contestación. Crucé de pronto los cubiertos; serví otro vaso y le miré la nuca, cuadrada, adolescente.

—Mejor vas hasta el cuarto antes que venga ella —sugirié.

Otro silencio. Llevé la fuentecita con pocas milanesas y la puse en el horno. Estuve unos segundos mirando al patio y los cartuchos: un día de sol oscuro derramaba en la pieza. Luego volví a la mesa para acodarme a terminar el resto del tintillo.

—Mamá está por caer —volví a advertir—. Mejor te vas al cuarto.

Se levantó tapándose los ojos, y entró en la pieza a las zancadas. Diez minutos después llegó mi madre de la feria y me halló frente al vaso vacío.

—¿Comiste? —preguntó.

Ubicó, fatigada, los bultos de verduras y frutas para desenvolverlos.

—Es tarde —protesté.

—Pavadas. Aquí tenés el postre.

Colocó al lado de mi vaso medio quilo de dulce. Lo rechacé de un empujón. Ella largó un suspiro abriendo la heladera y empezando a ordenar los bultos desenvueltos. Su sombra se mezclaba, en el piso, con la otra del sillón.

—Volvió Sergio —anuncié.

Calculé la reacción; y así fue, exactamente: la cabeza surgiendo sin una expresión fija del refrigerador, las cejas empinadas. Después una sonrisa.

—Es cierto —porfié—. Es cierto. Volvió hace un rato largo.

—¿Comió contigo?

—Sí.

Cerró de un golpe la heladera y se enfrentó a la mesa. Yo me servi otro vaso.

—Basta de vino —dijo ella—, que no va a haber para tu padre.

—Querés hablarme en serio?

En el medio de la frase, mi brazo y mi expresión le bajaron el tono. Terminó en un susurro, sugiriendo ella misma el cuarto con las cejas.

ACADEMIA «CRONOPIO»

Sabemos que a Ud. le interesa solamente el **resultado** de nuestras clases. Pero nosotros agregamos que el fruto de tres años de experiencia y dedicación sólo fue posible porque entendimos, desde el primer momento, que en este tipo de tareas, cuenta el **hombre** antes que el dinero. Consultenos por:

- **CLASES DE GUITARRA:** Beat — Folklore Americano — Clásico (curso con exámenes reglamentados).
- **CLASES DE INGLES:** Sistema Anglo.
- **CLASES DE FRANCES.**

TELEFONO: 50 34 34

D O N A C I O N

E. C.

D O N A C I O N

Z. R.

JUAN CARLOS ANGELILLO
Pediatra

18 de Julio 2333, p. 12

HECTOR ACEVEDO GARCIA
Escribano

Tel.: 9 68 81

SAUL COGAN
Abogado

Plaza Zabala 1419

JULIO MAGNI
Contador Público

PEDRO PARODI
Medicina General

Vázquez 1414, p. I. — Tel.: 40 42 82

ARNOLDO ACEVEDO
Contador Público

Agraciada 1815, p. 6, Ap. 13 Tel. 8 26 65

JAVIER PIETROPINTO
Cirujano-Dentista

Rondeau 1643, p. 1 — Tel. 8 20 70

D O N A C I O N

G. PIETROPINTO
Ortodoncia

Agraciada 3757 bis — Ejido 1383, P. 1
Tel.: 39 29 20 — 98 13 29

ELMAN PANUNCIO
Ingeniero Civil e Industrial

Nativa 1421 — Tel.: 50 33 97



Tenemos un variado stock de textos sobre
todos los temas técnicos y científicos.

Electricidad, Química, Mecánica, Medicina, etc.

PRECIOS EXCEPCIONALMENTE BAJOS

DISTRIBUIDORA E.P.U. B. AIRES 410 Tel. 98 67 41

LIBRERIA E. P. U. Tacuarembó y Colonia Tel. 4 20 94

LIBRERIA ANTEO 18 de Julio 1333 Tel. 98 41 16

DONACION

J. B.

DONACION

G. F.

YAUQUERU

CLASES DE **LITERATURA** **Y** **FRANCES**

CURSOS REGULARES Y PREPARACION DE EXAMENES, PARA LICEOS Y
PREPARATORIOS — ESCUELA NAVAL — INGRESO EN EL IPA,
OTROS INSTITUTOS, ETC.

TEL. 59 38 01

PROMOVER EL CINE NACIONAL

Así lo ha resuelto Cine Universitario del Uruguay: apoyar económicamente a las personas o grupos de personas que encaren la realización de películas en nuestro país.

Este apoyo podrá concretarse solamente cuando se someta a la consideración de Cine Universitario la película totalmente terminada en lo que tiene que ver con la imagen, faltando solamente las etapas de sonorización y tiraje de copias; en ese caso, Cine Universitario podrá: a) solventar los gastos de sonorización y copiado. b) Solventar los gastos de sonorización, copiado y además reembolsar parcial o totalmente los gastos originados en la realización de la banda de imagen.

Por más informes dirigirse a:

CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY

SEDE SOCIAL: Santiago de Chile 1182, TEL.: 98 39 04

SALA: Soriano 1227 TEL.: 9 67 68



“EL ORIENTAL” NACIONAL, POPULAR Y SOCIALISTA

- UN ANALISIS SEMANAL DE LAS CAUSAS DE LOS PROBLEMAS NACIONALES Y EL CAMINO HACIA SU SOLUCION.
- LAS REALIDADES DE LA “PATRIA GRANDE” Y LOS TEMAS MAS IMPORTANTES DE LA REVOLUCION EN EL MUNDO.

EJEMPLAR \$ 20.00

APARECE LOS VIERNES

MACONDO LIBROS

PEREIRA 3211

ALICIA VOLONTE DE ZITO

Colonia 1171, Esc. 5 — Tel.: 98 04 48

CELSO BARRIOS

Contador Público

HECTOR M. PIRIZ
Abogado

Mercedes 973, 7º piso. Tel.: 9 35 89

DR. SANTIAGO CARNELLI
Abogado

Andes 1306, Ap. 15, Piso 5
Tel.: 9 06 91

ATENCION

SIGNAL

SILOS

GALPONES

BARRACA

CARRASCO

- FABRICACION
- IMPORTACION
- VENTAS

Artículos sanitarios y de construcción.
Distribuciones exclusivas

— CREDITOS EN CUOTAS —

Cno. Carrasco 4295-97 esq.
20 de Febrero

Tel : 58 84 12 — 58 56 87 — 58 68 01

TALLERES

GARVI

REPUESTOS PARA TODO TIPO
DE MOTOR

Utilice nuestra experiencia para
su mejor inversión.

ALTREA S. A.

Tacuarembó 1861

Tel.: 4 20 70 — 4 54 62 — 40 52 60

ROGUM
S. A.

INDUSTRIA URUGUAYA
DEL CAUCHO

Daniel Muñoz 2032-34 casi Defensa

Tel : 4 28 26 — MONTEVIDEO

—No sé lo que pasó —procuré defenderme—. No me preguntes nada.
—¿Qué te dijo?
—Ni iota.
—¿Pero comió?
—No mucho.
—Entonces está enfermo.
Me entreparé alzando la mano.
—Primera cosa —murmuré—: si no querés desesperarlo no vayas a
embromar con que está enfermo. Yo lo conozco bien.
—Pero si no comió.
—Terminala, caray. No está enfermo, te digo.
Mi madre alzó las cejas. Cerró los ojos absorbentes.
—Vamos por partes —dijo—. ¿Sabés adónde iba, o no?
—Sí. Sé perfectamente: a despedir al tano.
—Pero no fue.
—No fue. Bajá la voz. No fue y vino amargado. Ahora, si no entiendés que el otro ya no vuelve, te estás poniendo vie...
—No se va para siempre.
Mi madre abrió los ojos.
—No se va para siempre —repitió—. No, señor. Es otra época, otra época. En cuanto se reciba ese muchacho vuelve, lo puedo asegurar.
—Ya pelearon por eso.
—¿Qué sabés?
—Se pelearon, te digo. Hoy a las ocho y media me despertaron con los gritos.
—Está bien, nos peleamos. ¿Y qué? Si hacen tragedias por insig-
nificancias. Bastantes líos tenemos para que el señorito se desespere pensando que de Italia nadie vuelve jamás.
Me levanté y marché a sentarme en el sillón de mimbre.
—No entiendo —siguió ella— qué pudo haber pasado —sacó la cara preocupada del refrigerador—. ¿Te despierto a las dos?
Estaba todo dicho.
—A las dos menos cinco —corregí.
Y fui hasta el cuarto.

Cuando entré vi las tablas de la persiana semiabierta rellenas de sol ocre. Vi una nuca cuadrada como si fuera un rostro, y la cara en la almohada. Después abrí la portezuela del botiquín para sacar un frasco de alcohol yodado y algodones. Ya sin camisa, los granos de mis brazos pidieron ser rascados. Se hinchaban, extendiéndose, llenos de vida descompuesta. Los froté con alcohol. Ardieron. Me desnudé completamente, en tanto recordaba todas mis viejas siestas desde aquella semana cuando, de nuca al techo, pasé acostado con la muerte, mordiéndola, chupándola, haciéndole de macho sin poderlo evitar.

La muerte es una puta, le hubiera dicho a Sergio para que la soltara, para que le mordiera el clítoris babeado y la dejara ir. Pero algo me detuvo; de un manotazo cerré del todo la persiana. Volví a tenderme a tientas. Creada la oscuridad, la amante iba a ascender, escapando del coito.

—Tengo hongos en los brazos —atiné a comentar.

Y entonces se escuchó su jadeo liberado al levantar el rostro, lleno de semen, de la almohada.

—Es una puta vieja —susurré—. Hay que aguantar. Juro que se te pasa.

Largó un ronquido como esos que la gente no puede soportarle. De garganta, de pecho, de la sustancia de mis hongos.

Casi en seguida se escucharon los pasos disimulados de mi madre. Abrió la puerta y a través de su cuerpo chorreó la luz del corredor. Nos presumió dormidos; después los pasos se perdieron, más allá hubo un pestillo abriéndose y cerrándose, hasta surgir el ruido de la canilla, patio afuera.

Ataqué:

—¿Zarpó el tano?

Silencio.

—¿No ibas a acompañarlo hasta Montevideo? —insistí.

—Sí, pensaba.

Sollozó varias veces.

—El no quiso —agregó—. Parecerá algo estúpido. Hace como tres meses que el viaje está resuelto. Esta mañana mismo estuve discutiendo, y ahora no puedo hablarte.

Otra explosión de llanto.

—Fue en el sillón —continuó ahogado—. No te puedo explicar. Recién allí entendí. Sentí perfectamente...

—Conozco. No me revuelvas el estómago.

Permaneció callado.

—Carajo —dijo al fin.

—Es una loca vieja, te puedo asegurar. Y nos visita a todos, sin excepción del tano.

Pareció contenerse.

—Era un tipo muy sano —dijo con voz más calma.

—Ya me lo comentaste.

—Un tipo que pasaba las horas al lado de los gatos. Parecerá algo estúpido, pero es difícil encontrarse con alguien de mi edad que se enamore de los gatos.

Abrió una risa muda. Sergio siguió:

—Deberías haber visto la cara que les puso. Fue ayer de tardecita; los dio. Los bichos lo miraban con los ojos revueltos. Como yo, esta mañana. Estuvimos un rato conversando pavadas y él me pidió, al final, que no lo acompañara. Raro, porque no habla, no persigue mujeres, vive estudiando solamente. Eso lo va a ayudar cuando lleguen a Génova. En fin, la cosa es que me dijo, muy tranquilito, que iba a serle imposible verme achicar cuando el barco zarpara. Yo me ericé completamente, pero en ese momento no precisé besarlo ni abrazarlo, ni nada. Se le movían los pelos, me acuerdo. Me dio la mano y entró al auto.

La oscuridad lo había calmado.

—Y ahora, de golpe, en el sillón —la voz volvió a ser débil—, me entero de este asunto.

—Es un asunto vejo.

—Es espantoso.

—Según como se lleve.

—No hay forma de llevarlo: es espantoso. Estoy seguro de que nunca voy a vivir tranquilo.

—Recién vas a empezar.

—A empezar. Buena mierda. Tiene que ser desesperante abrazarse con la gente. Y perder a la gente.

—No hablés más.

—Jurame que no hay muerte.

—Callate, por favor.

—Jurame.

Nuevos pasos. Mi madre entró en su dormitorio y al ratito salió. Desde el patio continuaba llegando el ruido de la tina. Pretendí imaginar a Villamar bajo el sol ocre, a los gruesos cartuchos.

Sólo escuché un jadeo.

—Acabás de entender —susurré—. Acabás de entender y basta. Agrádecelo.

—Seguí.

—No hay mucho más.

Jadeaba.

—Poco más —agregué dolorido—. Que es una maravilla, al fin y al cabo, enamorarse de los gatos.

Estuve unos segundos rascándome los hongos. Nada más, por ahora. Si el espejismo de la reencarnación no aparece en las tripas rotas de cada uno, nadie debe plantarlo.

Como al cuarto de hora, mi madre volvió a abrir. Asomó sólo un vértice de la cabeza despeinada. El ángulo de luz que proyectó la puerta manchó el placard y una pared.

—Son las dos menos cinco —anunció a media voz.

No quise contestar.

—La hora —dijo más fuerte.

—Ya voy, mujer.

Cerró. De la cama contigua no me llegaba nada. Me senté refregándome fuertemente los brazos. Necesitaba abrir para vestirme. Era seguro, sin embargo, que la muerte volvería hasta su almohada.

Por eso dije, como pude:

—Quisiera agregar algo. No tendrías que olvidarte. Todos, aunque no sepan, conocen a la puta. Muchos viven con ella. Pero otros, a Dios gracias, pueden enloquecerse leyendo a Roncesvalles, a Palmerín de Inglaterra, la Diana, Florismarte, vieja bibliografía.

Supe que no me oía. Pese a ello, recé:

—Señora Dulcinea.

Y entreabré la ventana. Me vestí lentamente, frente al día derramado en líneas polvorosas. Que los hombres se junten y se limpien la mugre oliendo a los muchachos, que el que no tenga miedo sepa que no nació, que nadie deje de vivir de forma que esto acabe y algún día, en algún sitio, no tengamos que andar completamente locos para aplastar la nada. Aquellos que no acepten a Aldonza maloliente, aquellos que han temido, los que hoy temen, los próximos —para siempre ultrajados y dueños del insomnio— son carne de mi carne.

No quise ver a Sergio. Cerré antes de salir y lo dejé allí, solo.

1970.

tarik carson

inferencias sobre pérez loid

Murió Pérez Loid. A nadie apenó el hecho, más aún, muchos lo ignoramos para condolernos o no. Lo supe hace poco por un artículo póstumo aparecido en el suplemento literario de La Nación. Se comentaba su obra desconocida y casi inédita, su dilatada peregrinación por el Oriente, su libro único, reflejo, mitad broma mitad tragedia, intitulado “Belcebú Circuncidado” o “Defensa del Gallo”. Enigmáticamente, firmada A.P. esa exégesis. Ante el irreconocible difunto, el asombro no pudo menguar. La mayoría que miró tal artículo no sabrá nunca, es seguro, que fue uruguayo. Por el norte seguirán asimilándonos a los africanos y nosotros creyéndonos superiores a éstos.

Recibí el suplemento un sábado con fecha del domingo siguiente. Me llamó la atención el título. Ya lo había oído, hacía mucho, ya había pensado que podía alcanzar el ridículo, el éxito o el irrespeto por costumbre. Noté, críticamente, que el “modus faciendo” propalado allí era propagandístico, suscinto, más grandilocuente que preciso. Exigir más a un diario sería inmaduro, aunque me alegré por sospechar que ese espacio había roto el obsequio editorial, contra el éxito, contra el dinero, y en bien de una obra original —o no—, pero sólo por ella. Los muertos dejan espíritus y los espíritus no se venden.

La existencia de ese hombre despreciado me siguió intrigando. Muchos lo conocimos años atrás, como un neófito más, lo vimos oyendo conferencias, supimos de una que otra anacrónica e indeclinada carta suya en Marcha, recibimos su edición propia de aquel libro, leímos, supongo, dos páginas o lo relegamos al tiempo. Aunque supe (y hasta temí en algún tiempo) esas injusticias, siempre me dejé llevar por el improcedente gusto snob de leer y contar cosas publicitadas: jamás importaba la obra en sí, sino lo que significaba socialmente, lo que arrastraba, sobre qué se apoyaba, a quién iba dirigida, contra quién. Pérez Loid era orgulloso, al parecer, o acaso fue negado, o carecía de amigos influyentes, o era repulsivo; no sé. Su texto no fue agradiado ni con el recibido del periódico más liberal: no defendía a nadie y atacaba a todos, fue pesimista, oscuro, indefinido. De ahí lo contradictorio de ese artículo tan luego en La Nación.

Acaso por un presentimiento, acaso por la analogía del hombre con aquel "Enoch Soames" de Max Beerbohm, es que proseguí pensando en esa vida ignorada, hasta que dos meses después hurgué en la biblioteca y encontré el librito azul ostentante de ese singular título y ridículo subtítulo.

Me puse a leerlo con curiosidad no exenta de un sentimiento de pérdida de tiempo implicada con aquel "no hay profeta en su tierra". No leí nunca algo con esa técnica mezcla de tiempos, lugares, personajes inversos, historia, ficción, ensayo. No vaciló en ubicar a Napoleón con Torquemada, a Ramés con Dantón, ni en situar a Benarés a orillas del Níger, a éste afluyendo en el Michigan, a los lamas en Montevideo o los charrúas en París. Todo se aúna arbitrariamente al servicio de su voluntad, y ésta es ubicua, indefinible, improcedente. Se puede suponer, en la periferia, que la intención es la defensa de la homosexualidad, su justificación, lo que no deja de ser un mero adorno. Asevera en el prólogo que la ubicación dentro de otro ser es la más eximia creación; ahí el autor utiliza su experiencia de actor teatral, rememora su esoterismo y se propugna. De la lectura general se sustrae una sorpresa por algo anormal, cercano y lejano a la vez, obra de un loco excepcional, o, por prevención no juzgaré, una creación lindante en el invalidez (capto lo pedante que tiene el término "creación").

No puedo inferir si Pérez Loid supo historia, si leyó a los filósofos orientales, a los latinos, pues sus parientes han quemado la mayoría de sus notas. Cuando fui a su casa, hoy ocupada por su primo, este me dijo que aquél había despilfarrado la herencia en ese irracional viaje por Oriente en busca de la civilización perdida, o del primer homosexual, o de la fuente soñada por Ponce de León. Me dijo, además, que anteriormente un hombre le pagó por un montón de manuscritos, que algunos restaban, y que servían para encender la estufa y destapar el primus, pues no le servían para otra cosa — es irónico esto. Le di una propia y rescaté un cuaderno deshojado y ocho o diez cuartillas manuscritas, sucias de sebo de vela.

Como al pasar —para lograr algo— supe que partió de acá en un barco cisterna hacia Kuwait. Al principio del cuaderno encontré sus lamentos por esa ruta, pues deseaba desembarcar en Mombasa o Merka para llegar hasta la tierra de los Kirdis, que sospechaba la civilización más antigua desde la caída de la tercera luna y el diluvio. (No me explico cómo pudo atravesar más de dos mil kilómetros montañosos y selváticos y llegar a Chad.) Para él esta teoría era irrefutable, como sería otra al rato. Cita a Horbiger, a Gurdjieff, posee en la mente un nudo de mundos helados y candentes, de mundos cóncavos dentro de la roca universal, de lunas diversas, de cielos superpuestos, y hasta llega a tener por innegable a la tierra como una molécula, más bien, como un núcleo. Es preciso aceptar que su instinto lo arrastraba a determinar esas teorías como verídicas; tal vez su excentricidad lo hacía así, o su inigualable gusto y sentido por la fantasía sin límites o respetos.

Ahora, de este decurso, creo discernir por qué no tuvo éxito alguno no ya con sus teorías infundadas, sino con su obra fantástica y realista, romántica y científica. Es natural que si tropezó con el error de propiciar sus pensamientos en el momento de la guerra se quemó, como suele decirse. Horbiger es vituperado por sus respaldos políticos y su sentido totalitario de la ciencia, pero nadie habla de su imaginación, del fabuloso remozamiento que representó aún para un atado de gente que aceptaba otros valores, no humanos. Vocear, supongo, las ideas de Horbiger significaba vivar a Hitler. Acaso fue eso lo que lapidó la carrera literaria de Pérez Loid. Es estéril citar sus otras influencias esotéricas.

De todas formas, llegó a la Mesopotamia. Subió el Tigris y desembarcó en Mosul, cruzó el río y estuvo sobre las ruinas de Nínive. No aclara cómo se reunió, ni por qué, con los hermanos mayores de la Orden Teutónica, quienes lo iniciaron circuncidiéndolo en vivo. Narra que de ese delirio se le apareció Darío Codomano confesándole un singular sueño. Luego de sometida Ecbatana por Alejandro Magno, Darío cae en un extraño sopor y sueña por cuatro lunas que cuatro centauros se presentan con una doncella, enviados del último Dios. Le exigen matar a su único hijo, Darío IV, y servirlo asado. De esa manera se transformaría Alejandro en un sueño y ese sueño primero en realidad y Darío sería nuevamente el gran persa. Así fue satisfecha la voluntad de los centauros. Dentro del mismo sueño refiere que soñó despertarse y confundir una realidad huera —no la de la derrota— con aquel horrible sueño. Eran sueños dentro de sueños. Entonces distinguió a los galenos rodando su lecho de oro, presintió al pueblo bajo los balcones, y a la doncella del sueño hincada besándole la mano. No la recordó pero presintió que había muerto su hijo, que el pesar lo había sumergido en aquel sopor, que el sopor volvía y se prodigaban las imágenes. Cuando realmente se despertó asevera que vio el rostro de la hija de Besso y la identificó con la doncella de los centauros, luego la desconocida sustituta de su hijo. Fue ella quien le dio muerte, y no el inculpado Besso que huyó, fue capturado por Alejandro, entregado (para ganar nobleza y simpatía) y luego descuartizado por los parientes de Darío. Y la doncella que al despertar y al matar fue hija de hombre, desapareció como si no hubiera sido.

Es peculiar tal sueño, sin duda imaginado por Pérez Loid, aunque nadie puede determinar que no fue realidad. Preñado de sugerencias, creyendo sólo él en ello, luego le sirve para su justificación de insospechadas civilizaciones, improbables hechos, resurgimientos atlánticos, y demás suertes en este sentido.

Estuvo en Arbelá, donde una transmigración le reveló que los restos del Nudo Gordiano yacían custodiados por el espíritu de Zeus, vilipendiado por Alejandro y su espada. El poseído en trance era un exdruso belicoso que abjuró de su religión y huyó a las ruinas de Persépolis desde donde presintió la trayectoria del simbólico nudo. No tuvo más camino que tomar que el del espiritismo. Su recurrente obsesión era el esclarecimiento de este mito. Se prestó a encarnar en él el alma indivisa y vagante de Zeus, testaferro de los ocultos dioses mandarines.

El ex-druso, ya iniciado teutón, vociferaba temblando cuando el imán de la vieja cueva anunció el torrente sobrenatural que se apoderaba de la carne. El Hermano Mayor interrogó al desgraciado y este confesó por mandato de Zeus. Del cuerpo tremebundo huía un fétido olor a podre, de los poros sangre, excrementos del ano, meaba tan ácido que mató el pasto de la cueva. Un fuerte viento, que apagó las luces y desgarró las túnicas de la Hermandad, se llevó al pobre hombre y nadie supo si Zeus lo desocupó o no. Según la declaración de éste, en el purgatorio Alejandro Magno fue condenado a encontrar con cuerpo de mendigo el nudo o lo que restara de él, así fueran cenizas, y que luego, vagando de Gordión a los límites de Macedonia y de acá a Gordión, debía reconstruir los hilos, y el nudo, hasta un símil perfecto, para que una noche resurgiera en la histórica ciudad el yugo con el nudo y los tiempos idos volvieran.

De estas sublimes ideas que no osé discernir, resta, pesarosamente, sólo esto. En ese preciado cuaderno escrito con letras grandes, alguien (tal vez para encender una lámpara) despilfarró cosas que quizá ningún americano narró. Es ilícito, hasta innoble, decir que no fue realidad, tan obvio es, pero no podrá saber nadie de dónde extrajo esas vetas mezcladas de oscurantismo y mitología.

Adelante, pues hay cinco páginas llenas de inextricables operaciones algebraicas, veo dibujos confusos, piramidales, circunscriptos, y dentro zetas. Abajo, varios nones de mayor a menor. En una hoja siguiente se ve media esfera con un hombrecito adentro. Conjeturo que su instinto innato de escritor lo hacía imaginarse un libro con esas características, ya que abajo de esa semi-esfera está su nombre, pero no Pérez Loid sino Pérez Lloyd. Posiblemente le parecía más distinguido, exótico, éste, tal vez rememoraba una descendencia vikinga o una vana palabra "Lord". Respecto a la esfera, no sé si asociarla a Zenón o a Giordano Bruno o a él mismo. Tras esa especie de capa, sigue la confesión de su temor ante los fenómenos espiritistas, y declara sus intenciones de burla al ingresar en la Hermandad Teutónica o al leer a Alan Kardec, y su frustración al ver que había algo detrás, que podía costarle más de lo querido. No buscó más que un ambiente que no había podido lograr en ningún relato, y se había chocado con un compromiso tiránico y belicoso.

Existe un blanco en este momento y retorna la documentación en Herat, luego en Kandahar. Me costó improbos trabajos situar estas ciudades rastreando los nombres del cuaderno. Sin duda, perseguía el trayecto de los conquistadores griegos. Inserta, sin sentido, está una descripción de unos desfiladeros que no pueden dejar de ser las "Puertas Persas" que conducen a Persépolis.

Lo último que pude extraer del legajo de hojas amarillentas fue su obsesión por el nacimiento de la circuncisión. Afirma haber descubierto que Jesús no fue circuncidado jamás, que el primero de año se debe a la simulación. María no fue una virgen y tuvo suficiente piedad (una piedad ajena al hebreísmo o musulmanismo) y no permitió que se lo hiciesen al Señor, aunque no era por eso tampoco. Da a entender que en el Tibet saben más sobre Cristo que la "hermandad"

papal que oculta los Manuscritos del Mar Muerto, que trastocaría toda la creencia dejándola en una broma o una burla. Sugiere que no era humano, sino extraterrestre, que tenía otro sentido sobre las cosas y deseaba aunar y contagiar a todos por el bien de su mundo. Por eso caminaba sobre el agua, limpiaba a leprosos, reproducía panes o pescados. Cuando se desengaño, murió: tenía paciencia limitada. Sus discípulos no eran sino humanos y estaban bajo el influjo de su poder mental de dominio sobre las cosas, poder que le habían dado —legado— sus mayores para que se arreglara. Judas lo traicionó por orden de él. En realidad Jesús se dejó morir derrotado al discernir la insensibilidad y la barbarie innatas en los terráqueos. Al fin no fue más que un espíritu dejado (como nosotros dejamos desinfectantes en un leprosario) por los ovnis, que por momentos se parecen a estrellas. Tal vez aún los Señores no hayan querido recoger la siembra, entonces nos quedaremos sin nada; tal vez aún no han vuelto del viaje a las galaxias. Proyección de tales posibilidades, que quita ridiculez a tal teoría, es el poder que han logrado en Ceilán y en el Tibet los tántricos y su camino, el de Vel.

El tema de la circuncisión se pierde en el enredo de ideas ambiguas, pero renace en ese libro que es una recreación de Belcebú, su impar operación y hermafroditismo. No se quita de la cabeza que el hombre siguió a Belcebú, que quizás este fue Barrabás, un Barrabás tan viejo como el tiempo, que apareció, enviado por las fuerzas oscuras existentes en todo, para anular la Gestión. Entonces vemos que el salvador fue Belcebú, príncipe de demonios, enjuague de filisteos, alfombra para Saul y David.

Con esto finaliza el cuaderno deshojado que pude obtener. Restan algunas cuartillas que parecen intentos de ficción, profusas en actos inconcebibles y fechas y datos ciertos. Solamente tres hojas están numeradas, pero la primera no lleva título, ni siquiera guion, de manera que no puedo inferir si allí empezó o no, pese a que la numeración sugiera eso.

Me detendré en otro punto y aparte para narrar someramente, con los obviamientos que pide la censura social, el caso de esas tres hojas que tal vez jamás se publicarán. Narra su primer encuentro con un intelectual que él había visto varias veces desnudo en un club deportivo al que iba. Se hicieron amigos, al parecer, y vio en seguida la tendencia de aquel hombre a una especie oscura de masoquismo-sadismo. Pérez Loid esperaba algo así para entregarse, pues se condolce de su necesidad de redimirse de tal forma. Había imaginado lo qué tendría que ocurrir. Algo nauseabundamente describe el fallo de ese hombre, se detiene más de lo necesario en mostrar su espesor, sus venas y la extremada anchura del glande descubierto y rosado, que lo hizo sospechar judío; aunque el nombre era criollo. La conjunción, confiesa, se reveló antes de lo esperado. Pese a su aspecto masculino, el hombre no se hizo rogar. Pérez Loid aprovechó la ocasión para verificar su tesis de que el macho tiene algo de homosexual, que una mera desviación lo invierte, y que las dificultades en la niñez —y con el otro sexo— solidifican esa torción involuntaria, hija de Satán. Luego

de citar a Satán se arrepiente, pues ni el mal ni el bien tienen que ver con la naturaleza que es y nada más. Diariamente Pérez Loid concurría a la casa del intelectual y leían la Biblia, el Corán, el Baghavad Gita, textos masónicos, rosacrucés, de la sociedad Duk Duk, de la secta de los Haidi, los misterios de Eleusis. Poseían similitud de gustos. Un día Pérez Loid lo castigó en el pubis con una goma, entonces el hombre rompió el cordel secreto, se animó y lo redimió. Nuestro personaje salió lastimado físicamente, tuvo que humillarse ante el necesario galeno. A los pocos días volvió ya mejorado, castigó al hombre, lo acopló a su vez, descubriendo que no era el primero, pues aquél, con flema y goce, resistió el acto y la brutalidad que conlleva. Obviaré la descripción del preludio erótico entre ellos, la utilización que hicieron de los cuerpos ante todos los recursos.

Luego, no abriré opinión —injustificado sería— sobre esta etapa, acaso la más expresiva, acaso falsa, que es la muestra de la expulsión de algo que lo atormentó y jamás pudo realizar por los prejuicios sociales que lo maniataban. Escribir es una forma de desencadenarse, a veces de vengarse sutil y secretamente, sobre todo cuando es la única forma de expansión y se yace humillado, despreciado, por el demonio diario encarnado en los seres circundantes. No es una propugnación esta; sí es una manera de interpretación parcial entre las finitas.

Al término, expondré los fundamentos del libro, más al alcance que el pobre cuaderno. La tapa azul lleva una especie de unicornio, o lo que podría ser este si lo dibujase. Nada diré de las sugerencias del azul, pero conjeturo que me hizo pensar en ese animal fabuloso e indefinido su mismo nombre uni-cornio. Este dibujo lo hizo él para el texto. Veo en ello ciertas influencias chinas en su pensamiento literario, o, inconscientemente, las mismas fábulas morales que van de La Fontaine a Han Yu o Sing Chu, o viceversa. Al empezar la lectura ya tiene uno que hacerse a la idea de un mundo donde la vida no tiene límites inexorables, por eso el tiempo no corre, la vida de los humanos es ilimitada. Estos se estancan a los treinta o cuarenta años; durante un período (unos cinco meses nuestros) poseen poderes para fecundar. La muerte rige para los demás seres y para la naturaleza. Algunas, éstas, cualidades son necesarias a Pérez Loid para dar verosimilitud a la narración. No existe autoridad, la acracia es tácita, ni siquiera tienen noción de que es tal. La superpoblación, limitada por la ínfima fecundación, pues no saben cuándo vendrá esta, está resuelta por la ley no escrita ni dicha de que el que se entromete puede ser muerto. Los seres y la naturaleza son de dimensiones asombrosas, en el cielo deambulan tres lunas, una en extremo grande y cercana. Las aguas ascienden continuamente, así como los recién nacidos tendrán luego más volumen que sus padres. En el tiempo del relato se notan diferencias mayúsculas. Muchos han perdido las orejas, el cabello casi todos, otros muestran notorios signos palmípedos en pies y manos, la mayoría carece de pendejos, los falos y las vulvas se han uniformizado y mermando (no existen problemas dimensionales), la amenorrea es continua en las hembras, etcétera. El intríngulis del tiempo ante el subir de las aguas es problemático. Cabalmente, el tiempo transcurre, pero no para los humanos, la muerte está presente, pero puede no ocurrir jamás.

Tras delineación tan detallada, sólo me faltó rememorar a los teorizantes de las cuatro lunas, o a Hierofante, y esperé, por otras atenuaciones, el resurgimiento del Anticristo anticipado, el segundo en vista de los tres satélites. Ni me admiré que Phobos fuera hueco y que cien años atrás no existiera, ni de ese ser llamado Belcebú (igual que el libro inconcluso de Gurdjieff), de más de tres metros de estatura, albino, con los elementos sexuales extremadamente desarrollados. Pórez Loid lo inventaría como el símbolo ecuménico de las sociedades terrestres, su instinto, muerto y por morir. La mirada asaetada de Belcebú atraía a las hembras y tuvo la virtud de hacerlas aceptar su dimensión por medio de la parsimoniosa preparación dueña de dioses y no de hombres. Hoy, podemos explicar dada la capacidad de parto, por qué, de ser realidad, Belcebú lograba tales resultados que otros apresurados fueron incapaces durante su vida dilatada transformándose en cornudos materiales y no ideales como hoy día. Pero el interés no se centra en estos datos fantásticos, para nosotros que creemos —aunque no creamos— que Ptolomeo tenía cierta razón filosófica, que fuera de lo que conocemos no se puede saber más, ni existe más. Lo particular yace adelante de esta especie de abstracción informalista, que creía yo como de la pintura. (Creer es siempre fatídico para el hombre que realmente busca sin buscar para hallar y comprender.)

Belcebú, sin tiempo o concepto de él, va adquiriendo los vicios y trasmittiéndolos a sus hermanos. Ellos prefieren el vicio a la nada. Aunque sufren en el momento de la abstención, esta les sirve para recapacitar y para aprender intensamente lo qué brinda el llamado mal, ese concepto indefinido, en vista de la abstención del bien velado. No define vicios, pero supongo que no se trata de alcohol o tabaco, sino de drogas mucho más elevadas que las actuales. Tras el homossexualismo, mínima culpa como hoy es fumar, está el LSD ya descubierto entonces, y los límites superiores no son conjeturables. Existen productos suavizantes, el acoplamiento entre hombres o mujeres entre sí es patrocinado, el casamiento se lleva a cabo cuando son más de dos los cónyuges (de dos es obvio y estúpido): desde que todo es lícito nada es ilícito con tal de que no se ocasione dolor a los demás. Esto se puede propinar uno, a los otros es algo inconcebible, que jamás se dio, que se ignora como hoy desconocemos lo contrario o condenamos como anómalo y peligroso el desprendimiento en bien de los necesitados. La muerte es la poción total. La represión solamente existe en cuanto se trate de contagios venéreos (comprobamos así que esos gérmenes ya existían desde que Adán rompió el himen de Eva), y en el caso del contagio de hombre a hombre, cuando los microbios encuentran mejor ambiente, suele ejecutarse a contagiador y contagiado. La ley natural, ni escrita ni dicha, dicta, y poseen el principio ya insinuado, que Rousseau habría de decirnos miles de años después del nacimiento del tiempo: "Lo natural es bueno".

Como se ve, desde que surgió Belcebú, el tiempo parece renacer, o lo sospechamos para encauzar en lo lógico al relato. Al leer el libro hace años me entró en seguida una náusea por los aspectos sexuales que vividamente borbotearan en la primera página. Recordé a Tol-

toi impugnando a los temas vulgares atrayentes de público fácil. Por eso dejé acaso de leerlo, sin acordarme o siquiera pensar que pueden haber más de una manera de ver las apariencias y que por la primera página no se puede juzgar un libro. Hoy, he leído tres veces detenidamente el texto, y, si no estoy embotado en algún sentido, presiento que hay algo más de lo que aparece. Me felicito por haber comprado aquel sábado *La Nación*, y quisiera hablar con ese A.P. sobre sus motivaciones —tal vez las mismas de esta exégesis—, para aquel suelto sin destino.

En el transcurrir ya desbocado, que parece no preocupar a esos seres, Belcebú solicita la circuncisión. Y los sacerdotes dedicados a tales menesteres ancestrales descubrieron el primer ser andrógino y de avanzada existencia. Lo hicieron sin anestesia y el círculo de piel morena y arrugada, desecada luego, fue investido en la cúpula mayor del santuario del Everest donde no llega la vista ni llegarán las aguas en las caídas lunares. El adefesio dejó de ser el ser con poderes extrahumanos, y ocupó el santuario, donde lo iban a visitar tandas de jovencitos que se dedicaban a exacerbarse en su cuerpo albino. Duele confesarlo: debajo del falo tenía la vulva. Y eso siempre dicho y no imaginado fue, y desde entonces se empezó a reducir lo masculino y a crecer las dos partes donde la civilización bebía de él, se hundía en él. No proseguiré con esto, pero resumo que el cabello blanco le empezó a crecer, y el pasar fue tan magnánimo con él que le dio el mismo pasado y el mismo futuro inverso desde el vórtice de la iluminación y circuncisión. Primero habría de ser Hermes rígido, luego Afrodita irritada.

Retira en conclusión Pérez Loid, que desde el instante en que el hombre se acerca a esa cima que citaba Víctor Hugo, las cosas se transfiguran y el homosexual, en tal caso, se ve liberado, puede vagar por las calles, hasta prostituirse cuando se convierta en moda y necesite dinero para saciar creencias. Es duro —por el famoso condicionamiento— aceptar esto todo como hecho literario, pero no está en mi intención el esperma de la claridad para que el ciego lo vea, o no. Es cruel, la comprensión no es para todos.

Por natural instinto de comparación expreso la analogía con Heródoto de Halicarnaso en esa indistinción de lo real o de lo fabuloso o legendaria de este Pérez Loid, tan nuestro y exótico. Desafortunadamente no he podido leer los escritos de Hermes Trimegisto, ni su confusión y relación con el dios egipcio Thot, pero deduzco que es inevitable la influencia, desconocida sin duda, de alguna lectura de estos, pues viste a Belcebú con sandalias y sombrero alado, hasta con caduceo con siete serpientes.

Como acentué al inicio, es innatural que se atribuya exclusivamente la defensa homosexual a este libro que llamaré por preferencia y abrevio “Belcebú Circuncidado”. Cohexisten otros tantos atributos que no es lícito encasillarlo.

Respecto al estilo en que están narradas todas las notas y ese libro, no hay mucho que repetir. La palabra sirve sólo al fondo, las repeticiones se suceden sin problema alguno del narrador, llega un

momento en que uno, cautivado por el devenir de los hechos, no percibe la rotura de los condicionamientos técnicos. Es indudable que Pérez Loid cometía errores con gusto, como para partir el encanto de los que esperaban una cosa "bien hecha". Se servía de las palabras de cualquier forma, se negaba literalmente a escribir algo original con palabras. Creo que creía que lo singular debía ser la idea. En el trasfondo acaso ese capricho restó a veces gusto a la lectura de esas retorcidas fantasías o intentos. No se puede hablar de plástica, ni de riqueza o singularidad metafórica, o idiomática; lo que se encuentra como un empellón en la oscuridad es la realidad de uno, de él, económica, reluciente de creación imperfecta e impar.

Ahora, al fin, ante un alto a la máquina, veo a mis allegados riéndose de las "gansadas" que llenan la vida y a veces la mía. Me sumerjo en ese otro mundo. Pienso que me verán morir o los veré morir, acerco también tales espinas, esos clavos de Cristo, esa reducción sexual de Belcebú, su metamorfosis al terreno del Mefistófeles inconcluso y sirviente de los demás, y pienso que somos nada aparte de trozos de ilusión, tristeza y alegría en medio de la indiferencia total, en espera del olvido más pérvido e inútil, como el reverso, álgido y fétido y recurrente al fin de nuestros cercanos. Reconsidero el olvido en que ha sido inmerso Pérez Loid, en lo que fue, pudo haber sido, y en lo poco que lo consideramos y lo mucho que lo despreciamos. Nuestra miseria conciente y vívida, rodeada de amistades influyentes, tal vez sea pingüe para pagarla. Porque en realidad, en literatura también —oh, paradoja— no vale el valor (son tan pocos los buenos lectores, los que hilan más fino aún que el autor), sino el éxito que por medio de ella, mala o buena o mediocre, se ha logrado. Y para el éxito es necesario más suerte que genio. Y él tuvo mala suerte.

guillermo chaparro
cinco poemas

despedida
a hugo garcía robles

I

Estuviste silenciosa por espacio de siempre
con tu remota fatiga del otro lado de la habitación
para que las sombras respiren
el curso silencioso de la sangre
que no alcanzabas a tocar una vez más
la noche que uno pensaría cuando cambias de sonido
en ese encantamiento minucioso
cuando una mujer nunca es exactamente la misma.

Créeme que dejé extraviada a la extranjera
y fue necesario decir que todo lo abomino
la vida conyugal y la ternura por una hora con su docilidad perversa
los infiernos húmedos abandonando la inocencia
las famosas familias en que no me reconozco
y otra infancia ignorada que traen las ciudades
de los que fuimos distraídamente amados.
Es cierto orinaron sobre tu estómago y el mío
redujeron a lo incierto del principio
tus piernas con perfume de lavanda
y nuestro amor estrictamente cauteloso

nada ocurre en tu rostro
podrías pensar con tu horror habitual
lágrimas decisivas
la floración del cuerpo amado en tu lengua
un dolor que me faltaba
y que no tiene gusto a nada
pero aprendí hasta el aliento mismo
palabras en lugar de tu vientre y el mío
un amor vociferante y particularmente dudoso
en lugar de tu trasero.

A pesar de todo pensamiento y complacencias
que nos devuelven a la pieza de un hotel
al deseo o a la mitad de tu muerte
que se pegaba delirante pequeñísima o confusa
únicamente tus senos rigurosamente videntes
cantaban con prodigalidad
y un falso aullido atrapado en un juego razonable
memorias flores intenciones
un gusto a niños fundiéndonos
y estuvimos a punto cuando acariciándote
entraste para siempre en el silencio.

laminas

II

Llueve en Montevideo y en tu fatiga articulada.
Brueghel, viejo cómplice, ha encendido
lentamente en tí mismo, otra vez, una embriaguez
distinta, con niñas barrocas, ángeles distraídos
en su belleza,
muchachas que ignoraron que a la vuelta de una esquina
se vuelve a encontrar las bestias enfermas
que las madres matan con una ternura
perfumada de jazmines.
Viejo Brueghel, la mano curiosamente mitad
ángel y demonio
(hace frío esta noche, y una tristeza repentinamente
conocida, sorprende tu cólera,
el mismo secreto prometido,
un dolor limitado y el encantamiento misterioso
reconociendo láminas,
que el viejo pinta a la vuelta
de la esquina).

muchacha imsomne

a ana barrios

III

Se sentía aun el tibio roce de los brazos
de la pared donde orinaba la niña,
a ratos en suspenso, ociosa y pura;
su húmeda forma maternal vertiendo trémula,
sin sentido,
sobre el lluvioso cementerio, sobre rostros,
murmillos fatigados, ovarios somnolientos,
amígdalas rojas que se rasgan sin dolor,
fetos que esperan y pudren la ciega memoria
de la carne,
su miel difusa, su líquida caricia en los bordes
de la atmósfera,
sobre las muchachas sorprendidas al desnudarse
y los amantes experimentados que aún piensan en la muerte
antes de dormir.

IV

La muchacha que hace la noche
encima de la gaviota incendiada en la arena
húmeda armónica la densidad del cuerpo
la luna es un dólar de plata
cuya belleza ante mí será como un sudario
manos de aceite en el muslo monótono

Mi madre es un esqueleto
corté su uñas y besé su boca

el vientre que se altera
y la gaviota muerta que flotaba
entre el petróleo y los preservativos hinchados
es hora de acostarse piensa que está muriendo
sólo el canto de la noche es peor que el sueño
y el alba jadeante que despabilá
al turista americano

el himen de la ciudad corrompiéndose
suave susurrada música
inclínate en la callejuela del puerto
donde los barcos son bultos muertos
y marineros borrachos cicatrizando su generosidad

¡Oh, la mosquita ebria en el urinario de la posada,
enamorada de la borraja, y a la que un rayo disuelve!

en el aire de los espejos

V

Bajo las escaleras quedaron calcinadas las palomas
y los borrachos;
el loco murió abrazado al árido vientre de su madre
en el derruido hotel de la playa,
entre las sopas de pescado y el vino;
una mujer muerta el viernes se desnudaba en el sueño
del banquero, y el aliento de su esposa
le impedía llorar;
el deseo mordía los dedos de las costureras, cuando
hilaban su nombre en la mortaja, el día de su muerte.
Los niños corrían en el patio de la casa, útero taciturno
que gira en torno de la infancia
con esta especie de amor del vientre,
y secaron con un grito plañidero sus manos
manchadas de refrescos,
en la ropa suntuosa de olor acre, guardada en los armarios
de las abuelas envejecidas luego que hubieron
desaparecido con el corazón casi deshecho,
(la muerte es un recuerdo más transparente que la luz
en el aire de los espejos)
y había que detener a tu hermana que escribía
sobre la pared una advertencia extraña.
La opacidad seca la ardiente boca, y trepa por
el sueño que se agita en el cuerpo
con suaves remolinos,
y llega alguien que al verlo reconozco enseguida.

jorge medina vidal

tres poemas inéditos

*Con la publicación de “*Harpya destructor*” (Alfa, 1969), la poesía de J. M. V. llega a un punto de madurez donde vuelve a desarrollarse en un ciclo más amplio, más ambicioso, la temática clave de sus seis libros anteriores. Tal vez el ya en vías de publicación —una antología que estará a cargo de una conocida editorial argentina— sea la oportunidad para poder nutrirse en pleno de ese suceso poético —el único, por cierto, que existe en la médula de cada creador— ampliado a través de consecuentes círculos concéntricos, donde la muerte, la vida y la oración van desprendiendo formas nuevas del canto.*

Los poemas que ahora presentamos pertenecen a un ciclo reciente, irrefrenable, prometedor de otra síntesis plasmada en ese tono original —casi silente y claroscuro— fruto de su palabra.

poema como canto

I

Con el Canto inicio lo tuyo,
verdor silencioso que trepa en la muralla
pared o emblema del ayer en que tu
y yo
centralizamos toda génesis y la cerramos.

Si mi hora del Padre es esta
levantaré por última vez la garganta
a la nube
y las palabras como alimento para otros.

Y eres irrepetible como la Noche, no toda noche
sino aquella del verano adolescente
cuando silábamos entre los árboles al oscurecer
la vida de la tarde,
y nos dijimos: La felicidad te pertenece
yo que abracé tu frente aunque persiga el viento
no estaré en la locura,
no estoy en la locura.
Porque volcamos lava de aire sobre los caminos
encaminados hacia la nada.

“Mostramos al extranjero las manos unidas
y fundamos la última galaxia,
pero los cortesanos ambientados
en la antesala
urgentes por horadar con ojos
la alcoba imperial, rechazaron con gestos
y silencios
lo que por un instante vieron”.

Te reconozco padre silencioso y te asesino
en la plenitud de nuestros hermanos.
Porque somos tan sólo máscaras del amor
y otros se amaron detrás de aquella vida
que se llamó— nosotros—.

II

Siempre fue así la raza.
Con espléndidas voces rodeó la mano del que crea
y no se separa.
Distraemos del caos luciérnagas, los peces como espadas
los árboles de frutos amarillos.
Belleza de tus hombros cayó como una sed
de perfumes
de plantas y animales,
y de humores humanos radicados en otros enigmas
más duros que el educado olfato.

Acercamos los cuerpos, el cuerpo dado.
Jardín donde no quedan palabras casi efluvios
para mostrar los sitios
el sitio
los senderos
jardín para las claves de las altas usinas
donde mana el caer de otra risa.

nocturno

II

Estuve en un corral aspirando con ansias
el olor de los cerdos.

Sus aires lentos, sinópticos de todo lo que puede
definirse viviente.

Y como droga-madre batían un silencio de orines
y subía a los ojos la pendencia de patas
hundiéndose en el barro,
la maldita carne de la Sonata.

Y en el centro de todo había un árbol
cuya última yema la llamamos
—morirse—.

Eran cerdos de aquí, alejados del huerto de las viñas, que invaden
cercos dolorosos, muerden el impensable acónito, el jacinto, las cosas
de la tierra suavemente ofrecidas al labio.

Ahora estoy sin poderme dormir
un solo sueño,
amar un solo nervio,
destacar una sola analogía.
Estoy en la aduana del verso
recordando
la agradable compañía
en su triste crianza de vida vegetal.
¡Ellos hacen gratisima la noche!

Ahora sé que pueblan un reino celular
que se propaga
y el porquero está lejos y no sueña
su tesoro de bienes.

Ya los siento como un cerco de niebla
a la que aspiro,
porque no quiero el sol, ni el aire o nada
y temo en la mañana el gran silencio
temo el principio oscuro de la rosa
temo llegar al ceniciente rostro donde la risa estorba
temo escuchar de nuevo aquellos ruidos que hizo mi alma al encarnarse.

la muchacha y el pájaro

III

Un pájaro en su jaula de noche hace que canta,
finge que agriede el sueño que lo domina siempre,
más allá de su inmensa bravata de proteínas grises.

La niña que poseía un cuerpo sin porvenir escucha o no, el canto *frought with consequences* ese diluvio oscuro de otoñal duración y mira y mira.

Cuatro poemas, de maría anderson

traducción y nota por guillermo chaparro

María Anderson nace en Lisboa en 1928 y muere en San Pablo en abril de 1970. Aunque portuguesa por nacimiento se sintió brasileña, y es en poemas como "La forma del fuego" donde recordará no su niñez en Portugal sino en el nordeste brasileño, y es el deslumbramiento de su niñez el que nos habla cuando dice "malezas, malezas, cuanto os amo" ó, "adiós, adiós, tierno gusano"; la adolescente que ya se siente mujer sabe que ya no "bailaremos la danza de las astillas podridas", aunque diga "despiértame, bruja", "la muerte no existía. Yo vivía en un simple adormecimiento", el descubrimiento de la muerte es el despertar del sueño de la niñez al mundo de los adultos.

La lectura de la poesía de María Anderson no es fácil para quienes poseen el prejuicio de la literatura. Comienza por desorientar al lector, y si éste supera dicha desorientación y se entrega, encuentra todo lo maravilloso que puede ofrecer el lenguaje, fuera de las reglas establecidas y del llamado "buen gusto", dos palabritas mezquinas destinadas a desconocer el genio. Ello empero, no significa que su obra carezca de reglas. La obra de todo creador responde a una estructura, pero que le es propia y peculiar, que nada tiene que ver con las reglas convencionales, pero que no son arbitrarias. Responden a una realidad profunda y esencial, verdadera naturaleza del hombre. Su intención trasciende el puro quehacer literario, tiene el sentido que corresponde a toda auténtica obra de arte: su universalismo.

Tratar de explicar una obra que posee una concepción general del mundo y que convuelve los fundamentos de toda creencia y de toda seguridad, exclusivamente por vivencias personales, es bastante simplista, "Cuanto más perfecta es la creación poética, tanto menos remite al poeta. Cuando la poesía no es perfecta, el poeta se hace necesario para comprenderla; en este caso la obra no se ha independizado de la biografía del poeta. Vida y obra requieren el cotejo porque una cosa remite a la otra" dice Martin Walser. María Anderson ha dominado su experiencia con tal perfección que echar mano de lo biográfico nos parece superfluo. Antes de la obra ya ha realizado la metamorfosis de la realidad reduciendo su personalidad biográfico-burguesa en una formación evolutiva que tiene como fin la personalidad poética, que es la que funda la forma. Por lo cual nos evitaremos ahondar en una biografía, ello es trabajo para los escoliastas, es el caso de esbozar brevemente su evolución y su formación.

En una curiosa mezcla de fantasía irreflexiva y lucidez que pocas veces se encuentra en la poesía, su obra se convierte de pronto en un cuerpo vivo que respira y deja de ser un objeto estético inerte. Cumple una función vital y por lo tanto ética. Esa revuelta superior del

espíritu contiene casi en forma secreta una carga poderosa y destructiva de desprecio, una verdadera voluptuosidad del desprecio y un pesimismo hondo, casi delirante, simultáneamente con un iluminado sensualismo vital del que todos podemos proclamarnos herederos gozosos.

Pero el gran mérito de María Anderson fue descubrir que su caso personal era un ejemplo de una ley universal. Solamente en el instante en que la vivencia se universaliza, es encontrada la fórmula apropiada de la creación y es comunicable. En este salto gigantesco de lo particular a lo universal reside el valor fundamental de una obra de arte y el artista lo da sin etapas intermedias, gracias al misterioso proceso de la imaginación creadora.

En la presente traducción, queda sólo algo remoto de ese hechizo con que María Anderson expresa el mundo, con palabras desenfrenadas que estallan hasta los huesos o el suave tacto de una piel tibia. Toca el idioma en pleno nervio con una aguja ardiente.

Cada noche, si devoro a Dios, uso su rostro debajo de mi rostro,
y cada amanecer El me encuentra con mi carga de obediencia sobre
el lomo; he labrado mi cetro de bestia y hay muchas muertes que
raspan las entrañas.

Pero El vence en mí, y roe mis labios desde mis propios dientes,
antes del grito que me impide dormir.

1949.

balada

II

Aquí yace una mujer, murió de fiebre
y escalofríos, encanto de su esposo,
de sus tías, de un niño de tres años
y de médicos dulcemente maravillados
de sus males.

Agitaba sus dedos, y sus ojos brillaban,
se sentaba junto a viejos encajes cortados
en raros girones, y no abría la boca
ni a los besos ni al vino, y el frío
se instaló allí.

Al fin quedó abatida y fría y el brillo
de su fuego declinaba como un delgado
y rendido tallo. Fue afortunada; con flores,
encajes y lutos, con amor y honores rogamos a Dios
por su alma.

1964.

el sueño

III

Ahora hace más frío, el agua es piedra
en las ahuecadas rocas y hacia el sur
vuelan los cuervos con sus torcidas alas,
formando en sus picos las palabras
que fueron nuestros nombres,
locos de emigrar se sentían golpeados
por la exitación del viento y las raíces.

Entonces el terrible caballo comenzó
a piafar en el aire, tratando de alcanzarme
con sus golpes, por sus crines se derramaba
el miedo guardado durante treinta y cinco
años, y un desquite antiguo, o casi,
resoplaba por su nariz. Completamente
cobarde yacía y lloraba en el suelo.

Una fuerte criatura apareció y saltó
hacia las riendas, otra mujer, mientras yo
yacía medio desmayada, saltó en el aire
y trató de asir el cuero y la cadena.
Dale, me dijo, algo tuyo como talismán,
arrójale, me dijo, algo tuyo que sólo tú poseas.
No, no, grité, me odia, está ansioso por herir

y que me rinda o no, es lo mismo, pero
cuando arrojé el guante arrancado de mi
sudorosa, fría mano derecha, la terrible
bestia, que nadie puede entender,
se acercó a mí y bajó su cabeza amorosamente.
Toda enmohecida, hundida en el suelo húmedo
miraba la fea ventana de vidrio al despertar.

1964.

la forma del fuego

I

¿Qué es esto? Un plato para labios gruesos.
¿Quién lo dice? Un desconocido sin nombre.
¿Es él un pájaro o un árbol? No cualquiera puede saberlo
El agua retrocede ante el grito de las arañas.
Un viejo lanchón golpea sobre negras rocas.

Sírveme de madre y sácame de aquí. ¿Qué más permitirán los huesos?
¿Amamantará el mar al viento? Un sapo se repliega en una piedra.
Estas flores son todo garras. Consuélate, furia.
Despiértame, bruja, bailaremos la danza de las astillas podridas.

La pizarra se afloja. La greda penetra en el campo.
Los pájaros pasan sobre el agua.
Esto es solo la orilla de la blancura.
Yo no puedo reírme de una procesión de perros.

En la hora de la madurez el árbol es estéril.
Madre, madre, muéveme de tu cueva de tristeza.
Una boca lame el agua. Malezas, malezas, cuanto os amo.
La glorieta está más fresca. Adiós, adiós, tierno gusano.
El calor llega sin sonido.

¿Dónde está el ojo?
El ojo es aquí en la pociña.
La oreja no está aquí
debajo del cabello.
Cuando me quité las ropas
para encontrar una nariz
había un solo zapato.

II

Tiempo para el hombre de cabeza achataada.
Reconozco ese oyente,
el de las tonterías y buñuelos de goma
que se derriten en sus rodillas, un horror varicoso.
Hola, mis nervios te conocieron, querido muchacho.
¿Has venido a desgognar mi sombra?
Anoche dormí en los fosos de una lengua.
Las lepismas corrían dentro y fuera de mis ligaduras especiales.

Me cansé del ritual de los hombres y del guardián auxiliar de los
[moluscos;

por un viaducto llegué hasta las serpientes y estacas de otro invierno,
un perro de dos patas cazaba y el viento se aguzaba a sí mismo
sobre una roca; una voz cantaba:

El placer sobre el suelo
no tiene sentido,
enloquece fácilmente
al hombre inquieto.

Quien, descuidado, se introduce
en el arrollado fango
es atrapado hasta los labios,
y deja algo más que los zapatos.

Debe quitarse las ropas
para saltar como un sapo
sobre el vientre y la nariz
fuera del succionante pantano.

Mi carne me come. ¿Quién espera en el portal?
Madre de cuarzo, tus palabras se retuercen en mi oído,
renueva la luz, lascivo susurro.

III

La avispa espera.
El borde no puede comerciar el centro.
La uva reluce.
El sendero poco le cuenta a la serpiente.
Un ojo sale de la ola.
El viaje desde la carne es el más largo.
Una rosa se balancea menos.
El redentor viene por un camino oscuro.

Mañana hermosa, sígueme más atrás
cuando el sol reflejaba para mí los costados de un grano de arena.
Y mi intento se extendía sobre los brotes con su primer temblor.
La muerte no existía. Yo vivía en un simple adormecimiento,
las manos y el cabello se movían a través de sueños que despiertan,
y el amor, el amor cantaba plenamente.
Inmóvil como un niño en su primera soledad.
Las venas se vuelven más claras
al saber que la luz cae y llena sin que lo sepamos.

1966.

mario platero

guillermo fernández y la forma eficiente

Formado en la disciplina constructiva, la línea de producción de G. F. se decantó posteriormente hasta llegar a la encrucijada de su síntesis personal, de la construcción con medios propios.

La última exposición realizada en Galería Moretti (set. del 70) dio prueba de la rigurosa investigación del lenguaje plástico en que se halla embarcado, así como de la singular eficacia de los primeros resultados.

¿Qué opinión tienes de la exposición de la Bauhaus que acabas de ver en Buenos Aires, y qué posibilidades de desarrollo existirían para esa escuela en Montevideo?

La exposición en sí, excelente. Ahora, con respecto a la segunda parte de la pregunta, debo hacerse un planteo más profundo. La Bauhaus se funda en 1919 y la idea básica es fusionar el arte con la industria. Al hablar de la industria se está hablando de la industria alemana en momentos en que se planea la reestructuración para la post-guerra del dieciocho. Entonces, todos los instrumentos del pensamiento técnico y los principios de estilo, están absolutamente vinculados al desarrollo de la plástica en aquel momento; se realiza como experiencia de fusión en relación a un país altamente desarrollado, con una enorme industria pesada. Pero plantear esa integración en un país que no tiene industria pesada, ni posibilidades de tenerla, sería saltarse la parte más significativa, y es por lo tanto un error. El problema estaría desenfocado. Hay, evidentemente, en el estilo que creó la escuela, una influencia que no sólo llegó a nuestro país sino que se extendió por todo el mundo contemporáneo: el diseño industrial y la arquitectura moderna llevan en cierta medida la marca de la investigación de los catorce años de trabajo de la Bauhaus. La influencia fue enorme, tanto que podemos ver que hay modelos de objetos de uso fabricados actualmente por la industria contemporánea. Pero si bien eso nos puede resultar admirable —las soluciones, la eficacia, los planteos didácticos—, no nos puede tentar tanto como para olvidar las condiciones que determinaron a aquella escuela. El hecho de que allí estuvieran maestros importantísimos de la pintura moderna como Kandinsky y Klee desarrollando su metodología de enseñanza, que arquitectos como Van Der Roes y Gropius dieran las

bases de lo mejor de su obra, no nos puede llevar a la confusión. Es decir, pienso que tratar de hacer una Bauhaus uruguaya sería, para decirlo de alguna manera, como tratar de hacer una especie de Olimpo uruguayo, una Acrópolis de Montevideo. Sería del mismo tipo de enfermedad crónica de la colonia, que ha importado los productos culturales que se generaron y se desarrollaron en otros países. Es el esquema de subdesarrollo crónico que ha caracterizado a nuestra cultura.

Todo lo contrario sería estudiar el pensamiento de los maestros, inclusive las obras, para sacar conclusiones que puedan tener en nuestro ambiente alguna posibilidad. Eso resultaría una actitud inteligente, de asimilación.

¿En qué forma nosotros —que vivimos un mundo cruzado por corrientes de pensamiento y por fuerzas culturales que no hemos inventado— podríamos asimilar y criticar esas corrientes deslumbradoras no generadas aquí?

Yo pienso que en nuestro país ha habido ejemplos significativos de cómo asimilar y de cómo disponernos frente a lo que no hemos inventado. Pienso en dos pintores en este momento: el caso de Figari y el de Torres-García, que de distinta manera y en distinta forma se plantearon muy claramente —inclusive lo hicieron teóricamente, escribiéndolo— cómo participar de un movimiento que podríamos llamar planetario, internacional, desde un pequeño mundo dependiente como el nuestro. En el caso de Figari, que tiene obra extensa escrita sobre el asunto, se asimilan los descubrimientos del impresionismo francés, pero trabajándolos desde una imaginería criolla e íntima. Es decir, él no pintó paisajes a lo Monet o a lo Sisley, ni figuras a lo Renoir, sino que trabajó con las imágenes de su memoria y con un mundo recreado totalmente por él. Entonces eso lo llevó a modificar la técnica impresionista, puesto que no utiliza la realidad visual. Y ese trabajo imaginero lo emparentó después con Bonnard y Vuillard, que se asombraron y se entusiasmaron muchísimo con su obra cuando la vieron en París. En cambio los contemporáneos de Figari —que él ayudó tanto cuando todavía no se había dedicado plenamente a la pintura— como Blanes Viale, Milo Beretta, hicieron todos pintura impresionista no solamente en cuanto a la escala de colores y a la paleta, sino también a la temática: dibujaron paisajes del Prado evocando algo parecido al parque de Fontainebleau, es decir, tratando en lo posible de ser una especie de impresionistas franceses en el exilio.

Con Torres pasa una cosa equivalente, no parecida, porque Torres hace todo el proceso de la pintura moderna y viene al Uruguay pasados los sesenta años, pero trae en la cabeza como propósito y como entusiasmo, la posibilidad de dar base a una pintura americana. Y lo expresa con una sola frase: "Ser americano es construir con medios propios". Trae formulado ya su arte geométrico, que participa de toda la investigación plástica de la primera mitad del siglo XX, pero que, si bien está emparentado con todas las experiencias modernas, posee, en partes de la construcción, del ritmo y de la imagen, y en el lenguaje de signos, algo absolutamente personal, que él trató de organizar, y enseñó para que se transformara en un lenguaje colectivo.

La conciencia que tuvo —no sólo revelada en sus múltiples conferencias, sino en una pequeña novelita llamada “La ciudad sin nombre”— de la situación americana, especialmente del mundo rioplatense, fue uno de los motivos que más lo impulsó a resolver ese problema. Para él, Europa, desde el punto de vista de la plástica, de la comunicación por la materia, había dicho ya casi todo lo que tenía que decir. Él sentía que Europa había cerrado un gran ciclo y que la comunicación espiritual allá no daba para más. Sabía, por otra parte, que las viejas culturas americanas estaban deshechas, aunque respetaba la labor de los mexicanos; la respetaba como actitud, por la claridad con que resolvieron el poner su experiencia —que era casi toda francesa, puesto que todos los mexicanos aprendieron a pintar en París— al servicio de la Revolución Mexicana, y retomar la tradición del fresco y la pintura mural (que estaba fuera de la tradición europea, en ese momento) a los efectos de ilustrarle la historia —pasado y presente progresista— a un pueblo analfabeto. Ahora, en esa actitud los mexicanos pusieron todo su fuego y pagaron en cierto modo —pero en una forma muy clara, muy clara en ellos— el precio de un estilo que nunca llega a madurarse plenamente.

¿Con respecto a tu pintura?

Yo he tratado de hacer carne en esa idea de construir con medios propios, en clarificar al máximo cuáles son esos medios.

En ese sentido, ¿tratarías de partir de una tradición para llegar a una investigación más purista del lenguaje plástico?

Yo pienso que a partir de Torres se inicia una tradición. Torres, en cierta medida, nos permite ser primitivos de un esfuerzo que vamos a ver si lo podemos desarrollar. Ese esfuerzo no es solamente la consagración del arte constructivo, —que es ya total—, sino las posibilidades de un nuevo lenguaje, es decir de una pintura inédita, que yo trato de lograr en mi caso.

Entonces, la investigación formal tiene gran importancia en tus últimos trabajos.

Ah, sí. Es justamente la búsqueda de la forma eficiente. Pienso que es todo. Claro que el hablar de ella no es establecer de antemano un carácter determinado de cómo va a ser la obra, sino más bien una exigencia.

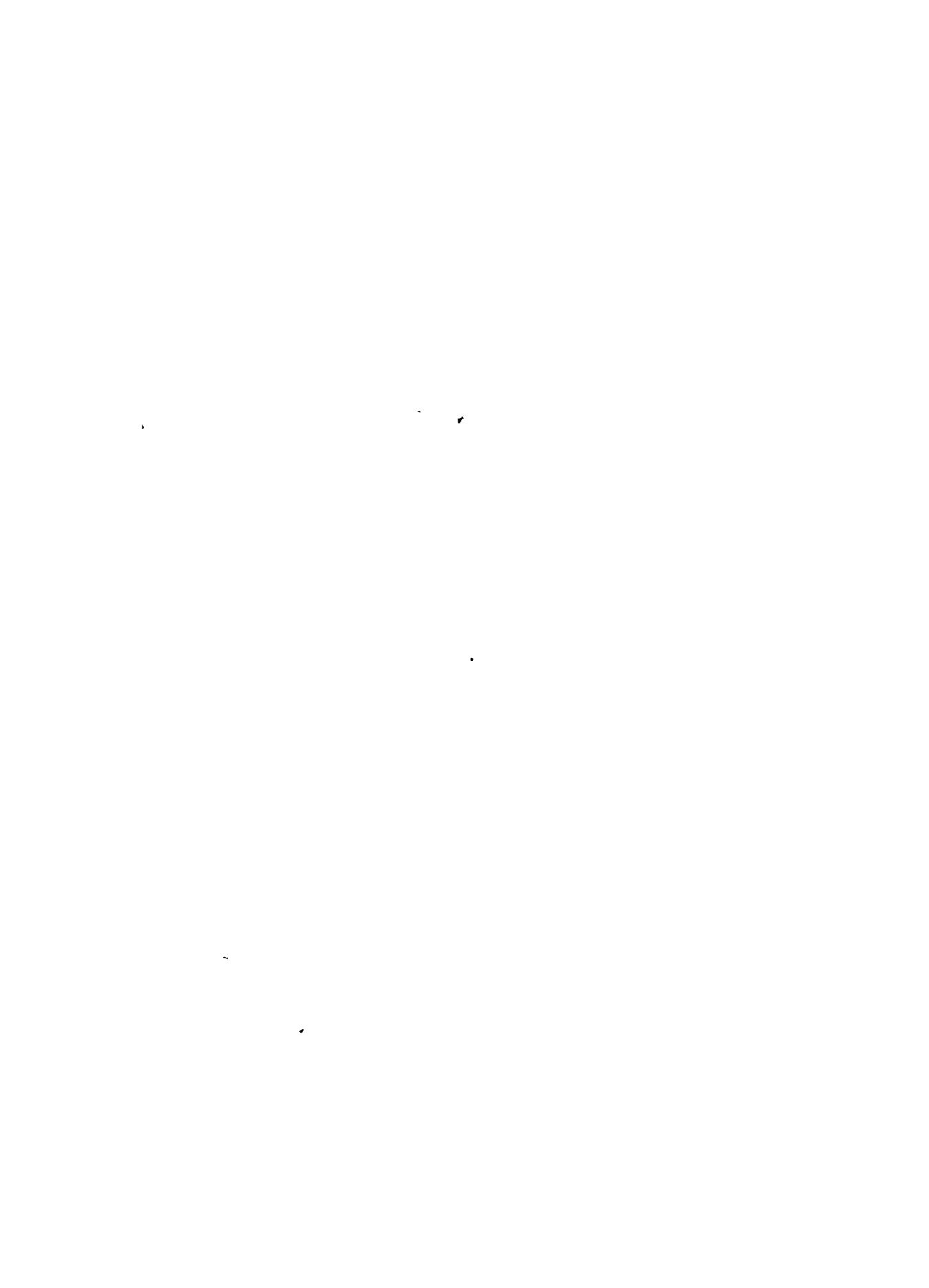
¿Cómo ves la situación del arte en América Latina?

Bueno, en este momento hay rastros muy significativos de respuesta, en el orden cultural; hay una literatura latinoamericana que parece ser la más importante que se está haciendo en el mundo; está el cine brasítero. Lo interesante de estas nuevas señas es que han superado las limitaciones anteriores, donde las tentativas habían sido, más que nada, una búsqueda de lo típico. En plástica, la cosa no es por ahora tan efectiva pero hay índices de que se puede llegar —y esencialmente yo pienso que en el Río de la Plata y en nuestro país— a dar la respuesta necesaria. La idea planteada por Torres, de construir con medios propios, es un incentivo y una dirección.

¿Y qué diferencia habría entre el constructivismo torresgarciano y el espíritu práctico que informó la Bauhaus? ¿Ella llegó a definir un estilo?

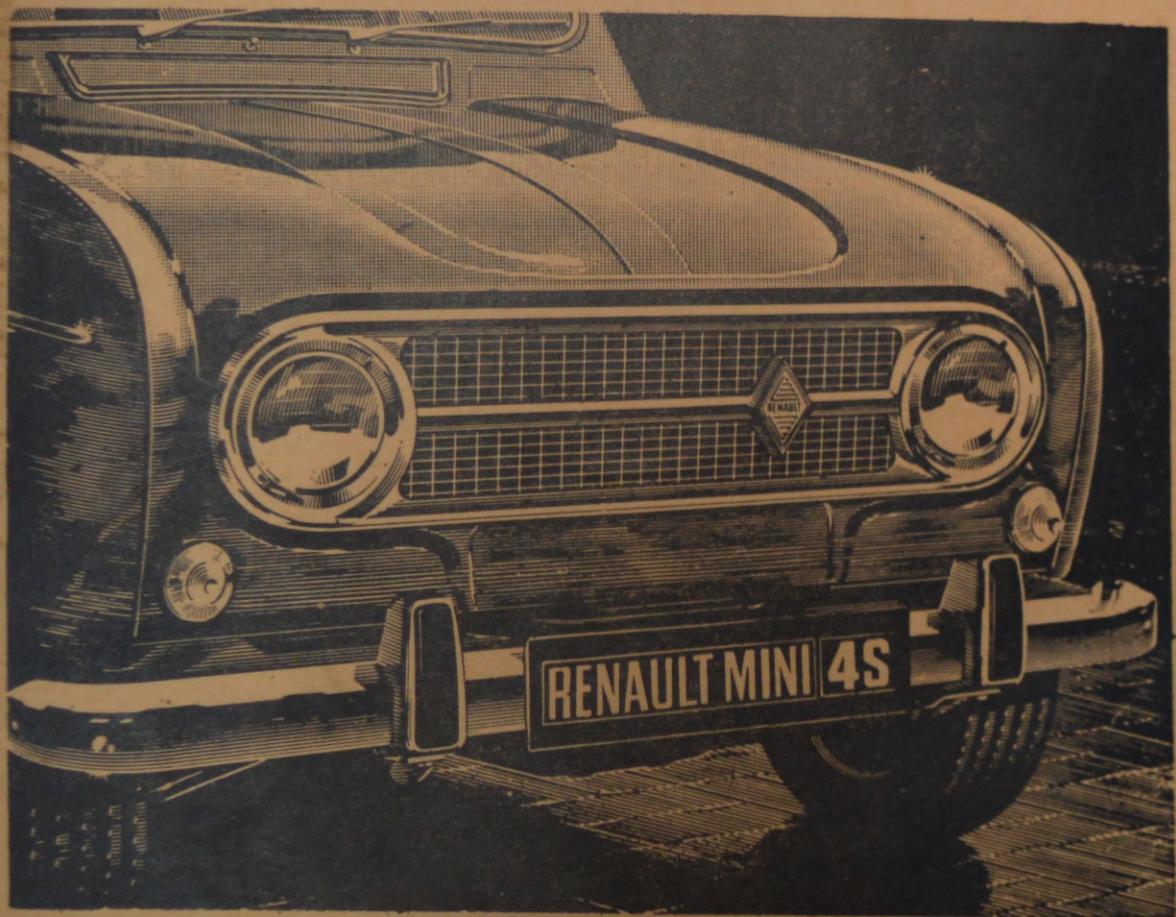
Sí, me parece que llegó a definirlo. Claro que es el estilo de la civilización industrial, caracterizado por sus productos: arquitectura, decoración, tapicería, etc. El pensamiento es funcionalista, la preocupación es geométrica, así que podría concluirse que, a pesar de la diversidad de productos, existió un pensamiento coherente. Ahora, Torres tiene con ellos un momento común en la investigación plástica: esa clarificación del lenguaje plástico que caracteriza a la primera del siglo XX, y que se orienta alrededor de lo geométrico como valor de expresión. Pero, en la Bauhaus todo ese lenguaje estuvo orientado hacia la búsqueda de la *buena forma industrial*, mientras que en Torres asume una característica diferente: él se propone una *comunicación universalista y humanista* a través del arte de signos.

Sin desconocer el propósito humanista de los diseñadores y los dibujantes de la Bauhaus —que se habían propuesto justamente un ideal para el mundo moderno, para el hombre que ellos querían, viviendo entre objetos bien proporcionados, armónicos e higiénicos—; sin desconocer, repito, el valor de todo esto, podemos recalcar que existe una diferencia esencial. El Constructivismo de Torres no busca, no se propone un servicio industrial, y cuando se transforma en un propósito de arte colectivo, es justamente para que aparezca en el arte aplicado esa imagen humanista, esos grandes signos que para él significaban una visión del universo objetivo.



NUEVA desde el frente y... a fondo!

Renault Mini 4S



Nuestra **AMPLIA** y **EXCLUSIVA FORMA de PAGO**
hace posible su adquisición.

Consulte a su Concesionario Autorizado RENAULT

Delle Onde hnos. ltda.

AUTOMOVILES

Av. Italia 2625 esq.

"la esquina más



Dr. M. Albo - Tel. 40 63 08

de Montevideo"