

MALDOROR

4.80

revista
de la ciudad de
montevideo

11

sumario

narrativa

- 2 / A LAS TRES DE LA TARDE
6 / EL ESLABON PERDIDO
Armonía Somers
9 / TENIS CON FINAL PICADO
Aníbal Duarte
12 / EJERCICIOS DE NATACION
Mario Levrero
14 / FRAGMENTOS
Carlos Pellegrino
15 / PUNTO DE PARTIDA
Miguel Angel Campodónico

poesía

- 18 / EL TE EN LA MAGDALENA
Clara Silva
19 / DEL FABULOSO EFECTO DE
LAS CAUSAS
José Angel Valente
ADORACION
José Miguel Ullán
20 / COSA CEBRA
Eduardo Milán
21 / LA AUSENCIA
Sigfrido Radaelli

teatro

- 22 / IDA Y VUELTA
Juan Graña

cine

- 25 / CRITICA CINEMATOGRAFICA
Roberto Appratto
26 / FRANCIS FORD COPPOLA
Jorge Traverso

ensayo

- 28 / APORTES PARA UNA LECTURA
DE TILON UQBAR. ORBIS TERTIUS
Samuel Gordon
30 / DEL CUERPO: A PROPOSITO
DEL ODIN TEATRET
Jean Pradier
33 / NOTAS. TEATRO CIRCO
José Ramón Novoa
34 / ENTREVISTAS
Compañía Llorca-Prévand

plástica

- 36 / CENTENARIO DE TRES
ESCULTORES
Nelson Di Maggio
37 / APUNTES CRITICOS
Beatriz Gulla

música

- 40 / DISCOS
46 / OCURRIO / ACTUALIDADES
LIBROS
PEQUEÑA GUIA DE REVISTAS
LITERARIAS

Dirección:
Carlos Pellegrino - Héctor Galmés

Diagramación y Tapa:
Fernando Alvarez Cozzi

Distribución y Ventas:
Distribuidora Editorial Capricornio
18 de Julio 1235, piso 2, tel. 8 67 61



MALDOROR

Se terminó de imprimir en el mes de Agosto
de 1976 en los Talleres Gráficos Vanguardia
S.R.L., Ramón Alvarez 215 - La Paz - Ca-
nelones, Uruguay. — Dep. Leg. N° 31.497/76.

a las tres de la tarde

Carlos Pellegrino

Levantar un proceso a la crítica corriente, instigando al parricidio literario, parece proyectar algunas esperanzas, pese a que la irreverencia no nos caracteriza. Testigo de ello son los anteriores números de Maldoror en que cuidamos de respetar las leyes de perspectiva y los más eclécticos puntos de fuga, (con profusión de valores, mini-valores y contravalores incluidos los anfitriones, otro dice jugadores de truco).

¿Por qué medio ensayaremos la transformación, y qué precipicio eligiremos para proyectar el fenómeno? El agujero de una máquina perforadora es el gesto bautismal y la suma de los errores, los pretextos y las antologías del gusto (mal gusto y dudoso o bueno), el medio elegido para incluir nuestros propios trabajos.

Un recuento como este de nueva literatura en Latinoamérica, (principio del final sin seguimiento) no sabe hacer nada mejor que recoger cortesmente entre amigos y padres literarios, el material para una nueva entrega (falansterio) o el anuario comercial (los manifiestos ya no tientan a los nuevos valores) de los frutos del país.

A propósito de ciertas lecturas históricas que abarcan los inventos de Leonardo y la experiencia resentida y viva aún hoy de Isidore Ducasse en el Río de la Plata, en donde el mundo es todavía una máquina monstruosa de anticipación; insertamos este texto de Michel Carrouges publicado hace veinticinco años, olvidado y reeditado en 1976. Quizás desafiando irracional, gratuita y delirantemente, la lógica de los tecnócratas. Con el gesto despreocupado de un caballo que en una esquina frente a una casa colonial, que puede ser la nuestra toma agua y se sonríe. A las tres de la tarde.

MAQUINAS TEXTUALES

"Cuando leemos, nuestra imaginación se pone en movimiento para forjar por una impulsión automática una ilustra-

ción no premeditada del texto que la excita. ¿Por qué dejamos nacer y morir esas imágenes sin prestarles atención directa? Esto es un comportamiento onírico de género muy particular, cuyo análisis nos aportaría sin duda no pocas revelaciones.

Marcel Duchamp en la casa de Kafka

Desde la primera lectura, en *La Metamorfosis* de Kafka, pensé que existía una singular identidad entre la imagen de Gregorio Samsa y ese otro horrible gusano suspendido por Duchamp al borde de su célebre "Gran Vaso": *La Mariée mise à nu par ses célibataires mèmes*.

En otra ocasión Gregorio está suspendido, el también, tanto del techo, como contra el vidrio de un grabado fijado a la pared (...).

Abandoné, de hecho, la investigación, hasta que mucho después, luego de la lectura de *La Colonia Penitenciaria* de Kafka fui nuevamente acuciado por la necesidad de una confrontación.

Estudiando el penetrante análisis de Breton "*Le Phare de la Mariée*", *El Surrealismo y la Pintura*, me golpeó de nuevo la luz, al descubrir la importancia del elemento célibe en el mito plástico de Duchamp, hasta en el nombre reservado por él, a título especial, para uno de los sectores de su obra: *La Machine célibataire*. Comparé de inmediato este hecho a la extrema influencia del celibato en la vida y la obra de Kafka y me pregunté si en realidad, los dos aparatos de la *Colonia* y la *Mariée* no eran grandes máquinas del celibato (célibataires). El aparato de Kafka se compone de dos secciones superpuestas, fijadas sobre un soporte de barras de lata. En el piso superior se encuentra un cofre ocupado por engranajes y llamado el dibujante (Trad. Starobinski) o la dibujante (trad. Vialatte, Gallimard). Este aparato da impulso a una rastra móvil que cuelga encima de él. El piso inferior está hecho de un segundo cofre llamado el lecho, sobre el cual se alberga el cuerpo del paciente.

El suplicio consiste en que la rastra armada de agujas inscribe en la carne del condenado la orden que ha violado.

La máquina de Duchamp comprende también dos partes situadas una encima de la otra, la casada en lo alto, los solteros abajo, con, en cada uno, los mecanismos de los que dependen respectivamente. Estas dos zonas no están simplemente yuxtapuestas o relacionadas por correspondencias plásticas, sino que funcionan unidas, ejerciendo una sobre otra una influencia mecánica. Por esto que la obra de Duchamp es algo más que un simple cuadro, es ante todo la maquette de una máquina.

En la parte superior a la izquierda se ve el ahorcado femenino, que es de cierto modo el esqueleto de la casada, un poco más alto, hacia la derecha esa especie de despojo de oruga (evocadora de Gregorio) llamada vía láctea y portadora de la inscripción de la parte superior. Gráficamente por el lugar que ocupa, su forma angulosa de útil y su apéndice amenazante hacia los solteros o célibes, el ahorcado femenino de Duchamp, corresponde directamente a la rastra de Kafka, mientras que la inscripción superior evoca la idea de dibujo y corresponde al emplazamiento del dibujante de Kafka (...).

La Máquina natural de Maldoror

Maldoror es lo contrario de Edison, Canterel o Nemo, y aún del Supermacho o de Faustrol. No tiene necesidad de máquinas.

Ayer en Pekín, hoy en Madrid, mañana por ubicuidad en el espacio, está en San Petesburgo. También goza de ubicuidad zoológica, porque si se presenta en general como un hombre, no es porque no sea capaz de metamorfosearse en águila, pulpo o tiburón, hasta el mo-

mento que se da cuenta que no tiene más que un ojo en la frente, recordando su condición de ciclope.

En breve, Maldoror posee por nacimiento lo que los hombres esperan agenciarse fabricando máquinas. Como máximo menciona a veces un barco, un reloj o una máquina de coser. Puede utilizar un fusil o un revólver, para tirar uno o dos tiros, por diversión. Pero ninguno de sus inventos, sobrepasa el cuadro de objetos usuales de la época. Los *Cantos de Maldoror* componen una *titanomaquia* neo-hesiódica, y no un relato de ciencia ficción tecnológico. Esta titanomaquia no excluye de modo alguno la ciencia ni las máquinas naturales.

El cosmos de Maldoror es una inmensa máquina natural gobernada por las matemáticas, recorrida sin cesar, por un remolino vertiginoso de máquinas zoológicas, patológicas y sonambulares.

Es así un cosmos donde el celibato toma una importancia formidable, con el Himno al Océano donde Maldoror se exclama:

"Viejo Océano de ondas de cristal...
"Viejo Océano, tu forma armoniosa-
[mente esférica, que
regocija el rostro grave de la geome-
[tría...
"Viejo Océano, oh gran célibe...".

(Canto Dos).

Michel Carrouges

extraído de Les Nouvelles

Littéraires—Paris 29 de Abril
de 1976).

Las máquinas "irracionales gratuitas y delirantes" que Marcel Duchamp denominara por primera vez "máquina célibe" (s), cuidadosamente descriptas, por otros creadores del absurdo y destructores de la lógica, Lautréamont, Al-

4

fred Jarry, Kafka o Raymond Roussel, se inscriben en el orden del antropomorfismo de la máquina y la relación entre la obra de arte (objeto) y el texto (idea). Orden subvertido por la práctica constante del significado.

En el momento en que nada parece capaz de arrancar de la tibieza a la vanguardia e impedir a los jóvenes un entusiasmo irresponsable en el porvenir de la literatura, la experiencia del lenguaje parece retomar hoy una tradición perdida, (la de los gramáticos del siglo XVIII) ya sea a través del blanco de la página vacía, el signo abierto o el imperio del espacio topológico.

Una revista literaria (existen todavía?) puede sobrevivir como una tradición, avant la lettre gracias a una concepción generosa de la gratuidad del fenómeno literario, el órgano difusor de una editorial o en el mejor de los casos como vehículo expreso de lo diferente e innovador. En el caso que nos ocupa, cierto número de presupuestos que sería largo enumerar, enfatizan su condición de producción marginal ante las comerciales de nuestro medio.

¿Cómo pensar seriamente en su significación y alcance sin correr el riesgo de encerrarla en el ghetto de una situación inferior, sin hacer de ella un grado subterráneo y oscuro de la literatura considerada como tal?

La literatura establecida siempre ha tenido tendencia a la reproducción de sus leyes y lo que en New York o París es mecanismo urgente a través de un complejo aparato publicitario y ediciones de miles de ejemplares aquí sólo es una noticia que vaga y se devalúa en páginas de papel de mala calidad. Nuestro proyecto es el de sacar partido de esas mismas limitaciones basándonos incluso en que "todo lo que es escritura no es necesariamente literatura" (Saint - John Perse), y preguntándonos lo que debiéramos realizar a través de los próximos números.

¿Es posible articular a través de Maldoror una relación entre la tradición

literaria y los últimos valores sin que ello signifique apoyarse en un grupo o caer en la enumeración descriptiva?

Parece no existir fuera de algunos casos aislados y respetables un esfuerzo crítico sostenido, para la investigación, la nueva crítica y/o narrativa, sin decir nada del plano cada vez más subterráneo al que parece relegarse la poesía.

¿Acaso llenan las páginas de nuestros principales medios de difusión el vacío de información literaria de que adolece el medio?

Maldoror se adelanta al ordenado caos de una guía de lo que todavía no es "significante" intentando un retorno a la experiencia crítica. Se sabe como el ombú, una yerba que se propone un árbol a despecho de las clasificaciones botánicas con lucidez de horizontes y humildad de miras.

En ese campo del proceso creativo latinoamericano, que golpea el escenario del mundo con énfasis particular, inscripta como coautora y protagonista en nuestro medio, de una maquinaria textual que trasciende lo cotidiano sin decirlo.

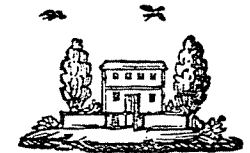
Recuperando las tierras profundas de la memoria futura. A las tres de la tarde.

De la crítica y de
Felisberto Hernández criticado

Jean Marie Dufour comentando en *Les Nouvelles Littéraires* la aparición en Ed. Denöel de *Las hortensias*, (traducido al francés) sostiene lo siguiente: "El Uruguay se sabe es un país chato. El estilo de F.H. escritor uruguayo, debe sin duda a esta particularidad geográfica su ausencia de relieve. Los cuentos que se nos ofrecen hoy, comienzan gratuitamente y prosiguen, ay, la mayor parte del tiempo sin sorpresa. Precedidos de una carta de Jules Supervielle, la que este hombre amable debía enviar a todos los jóvenes escritores de ese país. En fin una buena página en el libro" (...).

Eso nos inspiró la inquietud de referirnos a aquella nota aparecida en *Clinamen*, Nº 5 de 1948 en la que Emir Rodríguez Monegal concluía con idéntica probidad acerca de *Nadie encendía las lámparas*: "toda su inmadurez su absurda precocidad, se manifiesta en esa inagotable cháchara, cruzada (a ratos) por alguna expresión feliz, pero imprecisa siempre, flácida siempre abrumada de vulgaridad pleonasmos incorrecciones" (y pasaba a indicarlo).

Aún separados por décadas o siglos desde Cervantes a Wilde o como en este caso desde 1948 a 1976 algunos críticos, parecen darse la mano satisfechos, después de su faena irremediable. *Felisberto Hernández* no le debe nada al progreso indeclinable de la mediocridad, incorrecciones aparte.



5

el eslabón perdido

Armonía Somers

Narradora uruguaya, autora de *La Mujer Desnuda* y otros títulos de gran interés en novela y cuento.

6

bro levantados por demás, y quizás los brazos demasiado largos le conferían, tanto para los dos hombres que habían ocupado el asiento trasero como para el que prefiriera acompañarlo adelante, un aire de ser hermético y fuera de lo común que no parecía conveniente indagar.

Era ya medianoche. El mundo se hallaba de suyo a oscuras, la tormenta se les venía aceleradamente encima, los estómagos de los tres pasajeros estaban ahitos por la cena recién consumada en la hostería de la costa y la soñera de boa no les permitía inquirir nada en ese tono elemental de quién es este hombre, cómo será su rostro, adónde nos llevará si no le dijimos hacia qué punto vamos. Si hubiera sido un caballo atado al palenque iríamos montados en él los tres. Vimos el jeep y eso bastó. Sólo que el caballo esperaba órdenes, mientras que este sujeto empuñó el volante y salió así disparado, con una especie de terror atávico al trueno que se venía reptando entre las dunas.

—Dunas y médanos... Esto parece un camino blando sólo transitable por un jeep —dijo el primer hombre del asiento posterior a la izquierda.

—¿Pero por qué un miserable jeep y no un cómodo taxi o un coche de remise? Plata sobró para los gastos extras de las vacaciones. No veo el porqué de andar jineteando este camello viejo entre la arena —masculló un segundo hombre de atrás a la derecha, mientras manoteaba el aire a consecuencia de tres o cuatro baches en cadena.

La voz fue interferida por un vaho de vino con resabios de ajo, cebolla y frutos del mar que estaban siendo malamente batidos en la coctelera gástrica. El poeta sentado adelante junto al misterioso conductor protestó entonces con su voz modulada:

—La noche, la tormenta, el próximo mar atlántico. No es cuestión de cuatro ruedas, amigos, sino de naves metafísicas. Y yo os digo —añadió con cierto

tono de burla hacia las antiguas formas: Como ligero esquife con las velas tendidas / me alejo de las playas sonoras de la vida...

La risa de los dos hombres de atrás llenó el ámbito impregnado ahora por el segundo olor reinante: una mezcla vil de gasolina, caucho y encerados del jeep.

—Y sin embargo yo seguiría insistiendo en que es cuestión de ruedas —afirmó el de atrás izquierda. El jeep tiene transmisión directa en las cuatro, de modo que hay tracción individual en cada una, lo que le permite prenderse en este terreno arenoso.

El segundo derecha quedó sin habla ante tanto alarde de suficiencia en mecánica de su amigo abogado y quién lo hubiera dicho. Para él, que sólo estaba en lo suyo, fina artesanía de pieles, un jeep era sólo un jeep, qué diablos. Podría haber hablado del diferente tacto de un visón y una piel de lobo, pero un jeep maloliente jamás aceptaría una piel por tapiz, y en ese límite se hallaba la diferencia.

Fue en tal momento que la luz de un relámpago iluminó el desierto que atravesaban, acentuando las formas de las dunas como pequeñas cordilleras brotadas entre los tamarices y los juncos. Y a continuación el retumbar del trueno y luego la recién parida lluvia que se había ido gestando cielo arriba.

El chofer no se inmuta ni vuelve la cara. Es un hombre sin rostro, o quizás con algo tan horrendo como tal que ha preferido la máscara de hierro de la no intervención. Pero en todo caso su asunto parece ser hendir la noche que se les ha licuado encima aumentando con ello el peso del mundo.

Y para ese momento ya no será sólo la aplastante lluvia. Vientos arranchados venidos quién sabe desde dónde silban entre las estructuras de la capota del jeep. El acompasado vaivén de las escobillas del limpiaparabrisas únicamente se oye, no sirve para nada. Allí no existe visibilidad ante la no-

che que bajó la cortina. Y el objeto móvil es sólo una realidad aparente, no funciona sino como un arrorro sobre las conciencias tratando de que no vayan demasiado despiertas.

El hombre de izquierda atrás (en realidad hubieran debido juntarse los tres allí para que el conductor tuviese mayor movilidad y acceso a las palancas de comando afectadas directamente al piso), el hombre izquierda atrás ha entrado de pronto en la premonición del pánico. Su lengua se endurece, sus conocimientos sobre el jeep han quedado en punto muerto. Fue entonces cuando un rayo cayó del lado suyo y no del otro. Se lo vio iluminar como un disparo desde arriba, se le oyó el chasquido seco e inapelable. Esa inauguración de la amenaza en su contra lo saca del mutismo para aportar algún argumento en la defensa, y dice sin ton ni son:

—In dubia pro reo...

—¿Quién es el reo aquí? —preguntó como para acogerse al beneficio de la duda el hombre de las pieles.

—Somos reos los cuatro, sólo que no veo de qué se nos acusa, por qué se nos vino esta tormenta, a qué obedece el juicio colectivo.

Otro rayo igualmente vertical y de sonido restallante, pero esta vez del lado del hombre atrás derecha, iluminó con su luz azulada el rostro de líneas serenas que en una fracción de segundo se contrajeron por el espanto.

—Los que realizamos tareas sedentarias —habló de pronto el dueño de la cara— los relojeros, los peleteros, tenemos tiempo para pensar. Y en uno de esos largos plazos yo lo he visto.

—¿A quién?

—Al mundo. Muchas veces le quito mentalmente cosas y no sucede nada.

7

Pero un día se me ocurrió sacarle las culpas, y entonces no quedó mucho, sino una red vacía, algo formado por los agujeros que antes ocuparan esas culpas...

El jeep seguía andando con su individuo impasible cada vez más encogido de brazos, como un jockey cabeza contra cabeza del caballo. Fue ese el momento en que el poeta del asiento delantero derecha tuvo una inspiración de corte ciclotímico: arrojarse a los brazos de la tormenta, hacer la experiencia del connubio con el terror para evadirse del terror mismo:

—Corónenme de flores y pónganme mortaja / una mortaja blanca como el cisne encantado / que conduce la barca del paladín sagrado... —dijo, y abriendo sorpresivamente la puerta se arrojó del jeep para zambullir en las tinieblas chorreantes.

El conductor detuvo la marcha. Para la próxima luz del cielo miraron todos hacia los cuatro horizontes. El poeta no estaba más allí. Su disolución en la lluvia y la oscuridad circundante había acontecido en forma integral, tal como debía serlo.

Nuevos latigazos del fuego celeste cruzaron la cara de la noche, tanto que el piloto interpretó la orden de arriba: seguir la marcha sin la poesía. Iban quedando allí, según lo había podido colegir, figuras representativas del mundo: un administrador del derecho y defensor de la ley ("no deberá saber éste quién soy"); y el hombre de las pieles ("lo que tengo debajo de las ropas halagaría su acto y estimularía su vocación homicida, cuidado con él...").

Entonces el viaje sin rumbo aparente se hizo más monótono y angustiante que nunca. La inundación crecía en to-

das las dimensiones cuantitativas y la tracción del jeep era ya dificultosa en grado máximo. El tiempo que se mide a clepsidra estaba devorando allí tanta arena mojada que casi no era tiempo, sino más bien el parte de su derrota.

Alguien dijo de pronto "miedo" y, al parecer a causa de ello, quien comandaba las baterías del infinito empezó a arreciar sus descargas, de modo que en adelante la palabra maldita fue suprimida precaucionalmente. Pero tampoco podían pronunciarse sus antónimos, porque la confianza era un resabio de viejas edades en que se pastaba hierba tierna en los prados felices.

A todas éstas, si es que el tiempo no estaba desterrado completamente aún como noción dentro del jeep, habían pasado ya las horas, horas que alguno calculó en el reloj del tablero, justo al nivel del agua que inundaba el vehículo. Momento este en que el hombre sin rostro responsable de la marcha tuvo el accidente. Perdido todo control a causa de algo invisible, fue a estrellar el pequeño coche contra un árbol semisumergido. La puerta trasera se abrió simultáneamente como consecuencia de la conmoción provocada por el impacto y los dos ocupantes, hombre de atrás izquierda y hombre de atrás derecha, fueron arrojados a la masa líquida que los arrastró descortésmente tal como el agua que corre tiende sus trampas.

...Entonces yo quedé para contar —dijo el ser ambiguo encaramado en la copa de un árbol frente al día recién amanecido. Mirado desde allí el mundo aparecía verdaderamente redondo, con reminiscencias de arca. A lo lejos, la parte superior de la capota del jeep emergía como un oscuro continente entre las ya aquietadas aguas. Yo me toqué mi piel pilosa salvada del diluvio y las eventuales curtiembres humanas. Era sólo problema de volver a empezar la historia del hombre y el mito del eslabón perdido. Y eso vino a tocarme en desgracia justamente a mí...

(A Carlos Darwin).

tenis con final picado

Aníbal Duarte

La marsopa se desplaza por entre los setos de verdura, arranca una lechuga y la mastica y hace ruido a papel. Con pantalones cortos blancos, camiseta blanca y zapatillas del mismo color, la marsopa es un hombre gordo, mucho más gordo que cualquier cosa. En la mano izquierda empuña con los dedos apretados la raqueta de tenis. Utilizando esa extraña habilidad de los gordos y de las marsopas para desplazarse se dirige por el camino que se llama crítico hacia la cancha. Al llegar, levanta la cabeza, para mirar al sol del mediodía; a su alrededor se forma una bola de sombra y un breve revuelo de polvo de ladrillo. Es entonces que comienza con los ejercicios de precalentamiento. A la primera flexión de piernas hay un crujido y la marsopa se esfuerza y sudaba en un intento vano por tocar su monumental trasero; a la segunda flexión el crujido es devastador y la marsopa lagrimea o acaso los ojos le sudan; con un gesto de furia escupe ahí nomás la lechuga que estuvo rumiando desde su desplazamiento por entre los setos. Es en este momento que hacen su entrada las pelotitas; abriendo una bolsa azul el gordo las deja caer y permanecen picando de aquí para allá por un buen rato.

Como hay un muro cubierto de verdín sólo se ve la mitad de la cancha; la red parece casi pegada al muro y es un misterio lo que ocurre en la otra mitad. En la mitad del lado del gordo la visibilidad es perfecta en cambio y se lo ve copiosamente transpirando, medio gatsando en busca de las pelotitas que pican y pican. Mientras atenaza con la mano derecha a una, con la raqueta en la mano izquierda descarga enormes golpes sobre el piso para aquietar a las

Joven narrador argentino, de cuyo libro de cuentos aún inédito publicamos el presente relato.

otras. De ahí que repentinamente todo se ponga anaranjado o rojizo; cuando el polvo de ladrillo se despeja, emerge el gordo con una expresión de triunfo, una pelotita en la mano derecha, una debajo de cada axila, tres en la mano izquierda. La raqueta la aprisiona entre los dientes y cruje un poco. Tomando tal vez conocimiento de que es llegado el momento de organizarse el gordo comienza el trabajoso traslado de las pelotitas al bolso azul. Primero libera su mano derecha; después, con movimientos insoportablemente lentificados va poco a poco liberando su mano izquierda; cuando lo logra, gira lentamente la enorme cabeza sudada para proceder a escupir la raqueta en dirección a su mano derecha. El gordo escupe, la raqueta comienza a caer, y al desprender un milímetro su brazo derecho para corregir un error previo de cálculo la pelotita de la axila correspondiente cae al suelo. La marsopa tiene ya la raqueta en la mano derecha, una pelotita en la axila izquierda; la otra, pica y pica sobre el polvo de ladrillo. Con un rugido mudo el gordo le descuelga un feroz raquetazo y la pelotita se desgaja como una mandarina. El gordo, manco por la forma en que aprieta la pelotita dentro de su axila izquierda, abre sus ojos minúsculos y se queda quieto mirando la mandarina desgajada. Con gestos minuciosos, recupera con la mano derecha la pelotita de la axila izquierda, la mete en la bolsa azul. Entonces mira hacia la mitad oculta de la cancha y levanta los brazos. Acaso respondiendo a una indicación se dirige a la mandarina y a pataditas cortas la empuja hacia un costado.

Después, se pone los anteojos negros que lleva colgados al cuello y lentamente se desplaza hacia la esquina. El parti-

do va a comenzar.

La marsopa saca una pelotita del bolso azul, la sostiene con los dedos a la altura de un buen saque y con la raqueta en la mano izquierda le propina un mortal biandazo. La pelotita sale como un meteorito de la mano del gordo y se estrella contra la red, o contra el muro. La marsopa lagrimea chupándose los dedos, mirando la raqueta. El sol ya se corrió, la bola de sombra rueda ahora a la izquierda del gordo que nuevamente se desplaza hacia la esquina de la cancha. Con la segunda pelotita en la mano que parece más grande, mira fijamente hacia la mitad oculta. Quizás porque recibe aliento, la raqueta desciende a una velocidad de marsopa y la pelotita hace pluf contra la red o el muro. La marsopa se pone roja y se mesa el cabello y abre una boca gigantesca capaz de tragar el sol. El cuerpo le tiembla y chupa aire con ahogada desesperación. Con los ojos fuertemente cerrados y el brazo rígido mete la mano en la bolsa y saca otra pelotita. Antes de ponerse en posición de saque la acerca a su boca y mueve velozmente los labios; la saliva o el sudor le mojan las comisuras. El golpe es terriblemente violento y la tercera pelotita se anida sordamente en la red. La marsopa comienza a saltar como una loca y la boca se le llena de espuma. La mitad visible de la cancha se cubre por completo de polvo de ladrillo y por un momento la marsopa desaparece. Con las zapatillas rojas, las medias rojas, la camiseta y el pantalón rojos, el gordo es ahora la imagen misma del odio. Con furor mira las tres pelotitas ya lanzadas que pican y pican blandamente alrededor de la mandarina. El gordo mete nuevamente las manos en el bolso azul y saca las últimas pelotitas; mirando a la mitad oculta de la cancha levanta y agita violentamente los brazos mientras abre y cierra la boca. La bola de sombra es ya un rectángulo recostado que atraviesa la cancha. Con la mirada fija en la red o el muro la marsopa toma las dos pelotitas a la vez y les encaja un raquetazo fe-

roz. Pero allí está el muro, o la red, y las dos sacuden las sogas trenzadas, descascaran verdín.

La marsopa se ve francamente apopléjica. Gesticula violentamente y se desplaza hacia el muro abriendo y cerrando su boca transpirada. En la lengua tiene polvo de ladrillo. El suelo de la cancha está mojado de transpiración. La marsopa sigue levantando y bajando los brazos y saltando y la cancha tiembla en una nube de polvo. Repentinamente el gordo comienza a retroceder, a alejarse del muro. Sale de la nube de polvo tosiendo y estornudando y en la enorme boca aparece una mancha más roja que la enorme cara. Cuando cae de espaldas, la barriga gigantesca tapa la visión de los canteros de flores y la sombra se prolonga mucho más que cuando estaba parado. El sol está en el horizonte. El gordo respira o ruge con desesperación. Cuando expulsa el aire, el polvo de ladrillo desaparece vertiginosamente y la cancha se despeja. La baba le chorrea el cuello, o la transpiración, esa cosa roja más roja que su cara. Entonces las pelotitas que pican y pican alrededor de la mandarina se orientan decididas en su dirección. Avanzan primero despacio, después rápido, muy rápido. Ahora las cinco están sobre el cuerpo de la marsopa y pican y pican sobre su barriga; la tercera, con dos movimientos impecables, le rompe los anteojos; la quinta se le mete en la boca. La marsopa aterrizada sacude los brazos y las piernas, comienza a rodar sobre la cancha intentando una fuga terriblemente lenta. Con la mano izquierda se arranca la pelotita de la boca y la arroja lejos. Pero las pelotitas perseveran, pican y pican velozmente, en la barriga, en los rollizos y rojos muslos, en los ojos, en la lengua que la marsopa expone agotada. Entonces lentamente al principio, rápidamente después, seis pelotitas nuevas aparecen desde la mitad oculta de la cancha, desde atrás del muro. Y todas pican y pican sobre el gordo derrumbado, inmóvil.

ALIANZA FRANCESA

Cursos 1976

LAS ARTES DEL ESPECTACULO
Curso teórico a cargo de ALBERTO RESTUCCIA y LUIS CERMINARA

TALLER DE EXPRESION MUSICAL
a cargo de CRISTINA GARCIA, BEATRIZ ZOPPOLO y DANIEL QUEIROS

LA PINTURA MODERNA: DE GOYA A NUESTROS DIAS
a cargo de NELSON DI MAGGIO

INICIACION A LA MUSICA CONTEMPORANEA
a cargo de CARLOS PELLEGRINO

INFORMES e INSCRIPCIONES

Departamento Cultural (1er. subsuelo)
SORIANO 1180

ejercicios de natación

Mario Levrero

novelista y narrador uruguayo, autor de varios títulos entre los que se destacan *La ciudad* y *La máquina de pensar en Gladys*.

Ejercicio de Natación en Primera Persona del Singular, Nº 6

El jugo de limón tiene la propiedad de volver viscosas las superficies brillantes; el hombre que doblaba esquinas no pudo advertirlo a tiempo, y de ahí el pánico. Los cristales transparentaron solamente botones. La confusión tornóse general. La multitud se agrupaba en torno al vacío, esperando la succión. Se sabe que la introducción de-

sordenada de vacío produce la succión. Algo me tira hacia abajo. Esquemáticamente, puede explicarse la división celular por la aparición de un rayo gamma negativo que la atraviesa; nuevamente el azar. El hombre, presa del temor, trató de refugiarse en el baño del bar; allí encontró paredes que lo rechazaban, y la fuerza psíquica le apretó las muñecas como tenaza. Trascendió una puerta lateral y casi secreta, anduvo pasillos oscuros y trepó crujiente escalera. La multitud ya giraba sin control en torno al vacío. Inés dejó de suspirar, liberó sus pechos y, como todo el mundo, se entregó a la succión callejera; el vendedor de diarios, ajeno al tumulto, siguió voceando su mercadería. Ahora, que ustedes ya saben que un solo pescado puede envenenar el mundo, es demasiado tarde para que comiencen a temer al rayo y a la introducción desordenada de vacío. La succión no perdona. El sol y el hambre jugarán con los niños, como si ustedes nunca hubieran existido.

22 de marzo de 1969

Ejercicio Nº 4

Yo soy el ingeniero que construye la máquina que se autodestruye; llevo siete años en este almacén, y nunca tuve vacaciones. El viernes, por ejemplo. Ayer quise matar a Julia cuando intentó dividirse; me pegó en los dientes con una cuchara, sentí que se quebraba el mundo de cristal en la cocina. Los muros apenas resisten el silencio: el deseo no perdona ni a las víctimas. Mis hermanos son todos muy pequeños, y no tengo ganas de contarlos. Sospecho que son siete, sin contar a Amelia, mi cuñada. La máquina me da mucho trabajo; pienso que jamás podré terminarla. El capataz me exige. Habla de la paga de los obreros, de las planillas, de la literatura. A veces quisiera sacarle los ojos. Es un hombre gordo. Los hom-

bres gordos, como los peces, me tiran hacia abajo. Faltan ruedas dentadas, digo yo, pero le miento. No faltan ruedas dentadas, y él lo sabe. Le hablo de lianas importadas de Alemania, y sonríe. La máquina, la máquina, dice después. Llevo siete años en esto, le respondo. Sé mucho de máquinas, le digo. Usted es el capataz, le digo, pero yo soy el ingeniero. Sin ingenieros no habría capataces, le digo, y le solicito las licencias que me adeudan. El agacha la cabeza. Este hombre está enfermo. Este hombre está muerto. Nada peor que un hombre muerto, pienso. Pero las ratas también tienen derecho a la compasión, y no por ellas, sino por el mundo. El universo de cristal, surcado de peces y rodeado de alambre. Este peligroso deseo de morir, como si la muerte fuera también una máquina. Uno saca cuentas, y al final se obtiene siempre cero. El ingeniero rival trata de espíarme; quiere ver los planos. No sabe que no existen. Es imposible construir cualquier máquina a partir de planos, pero él no lo sabe. Se pasa dibujando, con regla, con escuadra, con compás, sobre hojas cuadriculadas, perfectas. Usa corbata gris. Cuando se sienta frente a mí, en la mesa de trabajo, me espía por debajo de los lentes. Siente envidia, lo sé. El cristal que nos separa es grueso y resistente; algún día he de quebrarlo. La máquina, debo confesar, no avanza. No me pagan lo suficiente por mi trabajo. En la esquina compré un diario, lleno de fotografías. Siempre Julia, desnuda. Los diarios se vuelven monótonos, como la lluvia. En la estación de ferrocarril conocí a otra mujer, pero se la llevó uno de mis hermanos. Se casaron por iglesia, y el cura no me inspiraba ninguna confianza. Tiene cara de tigre, pensé. Mis hermanos llenaban la iglesia, y preferían quedarse. No puedo decir más nada; quisiera revelar el secreto de la máquina que estoy construyendo. Me pagan por ello, deben comprender. Es sólida, tiene muchos engranajes. El cura fingió interesarse por

la máquina, pero en realidad tenía interés en mi cuñada. Dice Amelia que al salir de la iglesia le hizo proposiciones en latín, e intentó llevarla al bosque. Yo no voy al bosque, dijo Amelia, guiñándole un ojo. El cura se quitó la sotana y la colgó de un clavo. Mis hermanos se reunieron en el hall del teatro, intercambiando comentarios y fumando cigarrillos. Ella, mientras tanto, trepaba penosamente. El otoño la obsiona: quiere pensar en otra cosa, y le dan ganas de llorar. No puedo soportar el llanto: quise matarla cuando trató de unificarse, pero extendió los brazos y me habló del otoño, me habló de las casas desprovistas de leña, y de los gatos. Yo le expliqué algunos secretos de la máquina. Tiene un condensador, le dije. Tú sueñas, me dijo, acariciándome una pierna. No, yo no sueño, respondí. Yo no puedo soñar. No puedo dormir. Los párpados no bajan, la mente no descansa nunca, el sueño es ficción de los hombres, le dije. Jugamos en la arena, y dibujé un esquema de la máquina, sustituyendo algunos engranajes por vísceras. Ella hizo asomar un pecho por encima del vestido y me pidió que la amara. Corrí hacia ella, desde el promontorio arbolado. No puedo amar, gritaba. No puedo dormir, no puedo amar, no puedo soñar, gritaba. Ella se ocultó tras las rocas, dejando un rastro con sus prendas para que pudiera seguirla. El capataz se interpuso, hablando de literatura y engranajes. Apártese, le dije, pero él sabe que le temo. Mis hermanos invadieron la calle. Anoche cía sin prisa, como si nada hubiese cambiado desde entonces. Amelia, dije. Crucificada, integraba la máquina. El capataz sonrió.

fragmentos

Carlos Pellegrino

del autor de *Versatorio* y *Te juego un puñado de perros*, un adelanto extraído de un libro de prosa próximo a aparecer.

Hipnosis metalizante

A veces llueve, y es muy copioso. Vos estarás por allí, mientras yo me hago una idea del lugar. Siempre andás cerca, aunque yo esté solo (para disimu-

lar). Sé que si me muevo en esa dirección vos te corrés otro tanto en línea recta, pero cuando pierdo la concentración o doblo a la izquierda (soy zurdo) y me encuentro con otra persona por casualidad, vos doblás a la izquierda y te encontrás también con alguien, por casualidad. No me preguntes nada acerca de un paraguas roto (ya sabés que esa es la forma de conectarse bajo la lluvia).

Lo más triste es que tampoco podrías irte a ningún lado si yo no estuviera haciendo lo mismo. Mojándose hasta los huesos. Quizás el único modo de romper el atrape, es que al mirarte te viera y vos te dieras cuenta que soy esa persona distinta e indiferente que pasa cerca tuyo, por casualidad. Pero vaya a saber uno, cómo se puede lograr una cosa así.

Detalle de C. P. para el palacio ideal

La muñeca está reflejada en un espejo curvo, su cara es transparente. Los ojos se sostienen en un aparato de relojería. Bajo su vestido, tiene una guitarra con algunas cuerdas rotas. Sobre un sillón de terciopelo hay también una radio, olor a humedad y una mesita sobre la que apoya los codos una mujer rubia, inmóvil, con la mirada nublada.

Hay un corral de niño lleno de muñecas a cuerda, que doblan la cabeza entre los barrotes tratando de escapar. Sobre el piano, reposa una calavera, floreros con siemprevivas, una botella con la fragata "Victoria" y una jaula donde cuelga un retrato a lápiz. Una pluma de pavo real y muchas fotos amontonadas. Sobre la alfombra oscura un costurero abierto. Un esqueleto en el sillón. En lugar de cara tiene un espejo de mano. Un enorme insecto reposa sobre el balcón. La ventana está rota. Por allí entra pasto amarillo que va tapando lentamente el piso. Los ojos de la muñeca señalan las doce y veinte. El forro del piano se desliza y cae sobre la alfombra. El silencio se hace aún más intenso.

14

punto de partida

Miguel Angel
Campodónico

uruguayo, narrador, autor de un libro de cuentos y artículos en revistas literarias.

Le faltó poco para desistir. Aquella noche cualquiera de invierno, por ejemplo, cuando pensó que todavía faltaban diez horas para que volviera a salir el sol. Y no pudo encontrar ninguna explicación para todo ese tiempo que debería pasar esperando la claridad con los ojos cerrados. Con el agregado de que quizá al abrirlos continuara nublado, como desde una semana atrás. Entonces, ¿para qué los cerraba? Pero empezaba apenas; un largo camino aguardaba todavía. Le pareció razonable aguantar lo que otros toleraban. "Bajaré las piernas cuando los golpes se repitan hasta lo insoportable", se dijo. Y continuó buscando. "Besando el azote", según él. Sin mucha esperanza, claro, pero comprometido a intentarlo. Una cosa tenía clara: todo podría servirle para llegar a saber. Los escasos años aumentaron su condición de espectador obligado. Soportaba la tediosa representación sin ocultarse la aspiración de darle la espalda al escenario. Pero lo detenía la mirada de los demás. Seguramente lo señalarían cuando diera el salto. Y justamente estarían burlándose de lo que no debían ha-

cerlo. La fuerza que lo mantenía apoyado no era precisamente la del bastón nacarado, más bien su tímida curiosidad. "Quiero marcar a fuego la diferencia entre los que saben y los que conocen", se gritaba con el oído alerta para descubrir la menor pista salvadora. Muchas veces, en la soledad de su banco soleado, mirando a las palomas picotear las migas de pan tostado, se lo había confesado: no entendía nada. Y de inmediato emitía aquellos roncocos gritos que provocaban el revoloteo espantado de las golosas: "Antes de que la tierra deje de girar, saltaré". En seguida lo envolvía el mismo desconcierto de siempre. Sin apuro masticaba entonces las migas sobrantes, mientras contemplaba silencioso las acrobacias de las palomas que escapaban en dirección del parque vecino. Dejaba la bolsita de papel vacía sobre el césped para que el aire la transportara a su voluntad, se pasaba la lengua por el bigote y echaba a andar, cojeando al ritmo impuesto por el bastón. Dos hombres menores, que acostumbraban utilizar el mismo pedazo de sol, lo saludaban seriamente sin dejar de comentar lo insólito de sus alaridos. Quizá lo tomaran por un enfermo a quien su familia no vigilaba lo necesario; era probable. Pero en este momento del día, luego de su proclamada ambición, se sentía demasiado turbado, tanto como para devolverles el saludo con una inclinación ridícula, seguida de un ligero análisis sobre la suciedad de los canteros. No olvidaba, sin embargo, que a ella había contribuido con la bolsita de papel amarillo que le regalara a la brisa inquieta. La que trajera para alimentar a las palomas. O a sí mismo, pues en este punto siempre le quedaba

15

la duda: "¿Comí o di de comer?". Y a partir de ella la confusión empezaba a desflecarse en parejas vacilaciones. Ya cerca de la casa, al arrimarse a la puerta, se le reunía la que lo esperaba en el zaguán: "¿Me mantengo despierto para acostarme o duermo para levantarme?". Otra vez estaba en el principio. El paseo de la tarde, las migas, los chillidos, nada había servido. El derrumbe era casi inevitable; tan cerca lo veía que cerraba los ojos para revivir a la bolsita de papel bailando despreocupadamente. Y eran necesarios sólidos puntales para evitar la catástrofe, especialmente al encontrar la otra bolsa preparada para el sueño. A esta hora ya nadie podría disuadirlo de que efectivamente un día la tierra dejaría de girar. Se acostaba completamente seguro de que el salto tendría que darlo, no obstante, mientras estuviera en movimiento. Entre las sábanas calientes, luego de apartar la goma húmeda, acechaba la idea que lo despedía de la vigilia. "Será mejor que baje sacando primero la pierna sana". Retrocedía hasta internarse en desconocidas relaciones de la mecánica celeste con la anatomía humana, extendido a lo largo en la cama frágil. Y comenzaba con los dolorosos ejercicios que habrían de confirmar su hipótesis: los dientes apretados, transpirando a una escasa distancia del desmayo, transportaba brazos y piernas, giraba cabeza y tronco, se elevaba para caer estrepitosamente en el corazón del elástico quejumbroso. Pero estaba en lo cierto. Mientras la taquicardia se largaba al galope, repetía que tal como lo presumiera bajaría del planeta estirando la pierna derecha. Porque luego de la prueba a que fuera sometida no podía dudarse de su

magnífico estado. Sin demora, el infaltable huésped final llamaba para reclamar su puesto. Tampoco podía olvidar que tendría que hacerlo siendo aún un viejo. Y se dormía cubierto por el temor.

Otra vez las ganas de entregarse. Al parecer la tregua no existía. Volvió a recordar que los golpes todavía no lo habían doblado, por lo tanto tampoco era llegado el tiempo de abandonar. Su voz seguía ahí, tapada por la tostada: "Alcánzame la manteca". La miró pero no se la dió. Lo venía tramando desde varios días atrás. Cierta domingo de febrero él leía un diario de enero, sin dudas ni estremecimientos. De los raros instantes en que podía sentarse en el vacío y flotar como aquella bolsita de sus primeros años. Por haberse sumergido en el hueco no había notado el extraño silencio que lo rodeaba. Paz inusitada que no estaba en condiciones de apreciar. Sí, en cambio, se sacudió con la explosión lejana. Pero no la entendió; tampoco le interesó hacerlo. Bastaba con el sobresalto, con la evidencia del hoyo sepultado. Se encontró rodeado por manotazos desesperados que lo obligaban a seguirla. El grito de guerra de esa mona insaciable lo venció. Caminó como se le exigía hasta el dormitorio. Y entonces supo que cuando le pidiera manteca no se la alcanzaría. Ahora continuó mirándola, extrañado por el retraso. Llegó: "La manteca, amor. ¿Siempre en la luna?". Estuvo a punto de explicarle que para estar en la luna debía dar previamente el salto. Y era evidente que aunque la inutilidad de la pierna izquierda fuera historia todavía no lo había hecho. Pero, a pesar de los años rejuvenecidos, calló. La sorpresa siguiente lo tomó desprevenido: ella misma se la sirvió. Verla con el cuchillo untado, pronta para atacar la cuarta tostada inocente, lo hizo desear furiosamente el bastón nacarado de su vejez. Quizá fue el momento en que estuvo más cerca, sintió la atracción del abismo, supo que las piernas estaban

16

prontas para el gigantesco esfuerzo. "¿Rendirme por la manteca?. Prefiero vivir". Claro que debió acomodar la perplejidad ensanchada. No pudo explicarse el gesto hacia el pote desbordado ni el silencio posterior. La manteca había quedado en su lugar, él ni siquiera amagó tocarla. Todo fruto de su preocupación especial para que la inmovilidad fuera notoria. Sin embargo, ella siguió comiendo con sinceridad, como era capaz de hacerlo a las ocho de la mañana. Mientras su bastón permanecía arrinconado cubierto de polvo, al tiempo que le llegaban golpes que recordaban el de alas contra el aire, ella continuaba masticando tostadas. Al volver a mirarla se sintió arrastrado. También tomó una. La llevaba a la boca pero tuvo que frenar a mitad de camino. "Claro que podrá ayudarme", aulló. El masticar de enfrente no cesó por su exclamación. Ella no se iría hasta que desapareciera la novena tostada. Si aguardaba a que terminara sería una solapada forma de entregarse. Por eso se levantó para abrir el cajoncito. La acarició sin mirarla. Trataba de adivinar el lugar. La aguja estaría señalando necesariamente hacia el punto, aunque la duda lo hizo transpirar: "¿Habrán norte estando en la casa?". Por suerte esta vez pudo contestar con rapidez: "Sólo puede existir a sus espaldas". Lo creyó sin esperar molestas interferencias. Salió agitando los brazos como si pensara levantar vuelo en ese mismo instante. Ya en la calle abrió lentamente los dedos hasta que apareció la indicación exacta. Quedó tan impresionado por la seguridad con que se le marcaba el camino a seguir, que advirtió cierta parálisis en la pierna izquierda. Nada le dolía pero cojeó arrimado a las paredes previendo la posibilidad de tener que usarlas en lugar del bastón. "Tal como lo suponía, justo atrás de ella". Y era cierto. La aguja señalaba un lugar que, según sus veloces cálculos, estaba situado en el extremo opuesto. "La antípoda de la manteca", subrayó. Confirmaría tantas

sospechas —así parecía— que debió admitir a la taquicardia como inseparable compañera de viaje. Pero era un camino que olía a cosa conocida, un recuerdo que iba armándose por trozos. Y la figura se completaba con cada paso, uniéndose aquel fragmento a este otro, sin fallas, redondeando la efigie ya sabida. Necesitó mirarla nuevamente. No había equivocación, la estaba siguiendo con absoluta precisión. Tuvo que descartar la deseada posibilidad del error para regresar a la vacilación primera, fortalecida por los años de uso: "¿Me condujo o fui yo quien la traje?". Recostado en su banco, con la cabeza gacha, rodeado de palomas, sin migas para ofrecerles, se encontró desorientado como cierta vez. Fue inevitable volver hacia la vejez. La memoria funcionaba perfectamente no obstante tener ya treinta y dos años. Aunque tampoco supiera aislarlo, se daba cuenta de que acá había otro punto inexplicable: "Está claro que no conozco el olvido". Los recuerdos apilados aguardaban sus turnos con paciencia. Y era peor. Ahora no tenía la satisfacción de observar a la bolsita de papel elevándose, girar y caer sobre el cantero. Si era el norte, ¿cómo no lo comprendió cuando todavía era un viejo? Rechazó la filosa tristeza que pretendió abrazarlo: "Antes de empuñecer, sabré". Pudo sentirse confiado. Aunque ignoraba de dónde le llegaba esa esperanza virgen, repitió: "La aguja miente. El punto debo señalarlo yo". No existió tiempo para preguntarse cómo. Corriendo tras la pelota azul, dos niños lo descubrieron absurdamente doblado, caído junto al banco, con la pierna derecha rígida. Sin detenerse, al pasar por su lado, le sacaron la lengua.

Montevideo, febrero de 1972

17

el té en la magdalena

Clara Silva

Donde me siento
a escribir mi nombre
dónde
sus sílabas
surcadas por los vientos del peligro?

Perdida
entre las ruinas del contraste
y las intermitencias de la dicha
—el té en la magdalena—
me bastan las noticias
como ratas hambrientas
subiendo por la cama
para saber que el fin se acerca.

Entonces
dejo caer los diarios
y leo
en la oscuridad de la conciencia
la culpa desoída
la higuera estéril
transformada
en los espejos ciegos de las horas

Y puesta entre dos mundos temporales
—el otoño se lleva los himnos de las venas—
dejo la alcoba
de fumigaciones y de asma
y a Marcel Proust
fijado al tiempo en el estado puro.

Pero cómo eludir esa batalla?

1975

poeta, crítico uruguayo, autora de numerosos libros de poemas publicados aquí y en el extranjero.

18

LAS CAUSAS no engendraron sus efectos sino otras causas y así. Los efectos, a su vez, se reunieron y las vieron volar en la distancia. Después, regocijados, fabricaron más causas, unas rojas, otras verdes, azules, amarillas. Las dejaron volar desde las plazas en el ambiguo aire de la tarde. Unas se desinflaron y cayeron. Otras, solemnes, súbitas, serenas, se cobijaron en la eternidad. Los efectos, indemnes, aplaudieron. El espectáculo al fin era perfecto, pues ninguno podía distinguir las causas que ellos mismos fabricaran de las que acaso ya estuviesen allí desde otro tiempo, más arriba tal vez del principio del tiempo, cuando el juego —pensaron— había comenzado.

poeta español, contemporáneo.

del fabuloso efecto de las causas

José Angel Valente

adoración

José Miguel Ullán

en las muecas frutales de los bosques nada puede el recuerdo una ciruela sombra da a la hormiga pese a los salmos embusteros una avellana demasiado breve para jilguero saltarán sólo la esfinge se aproxima al cielo y sin embargo igual perece un día con fetidez matrimonial cuando por el sendero incandescente llegas a la memoria del olvido y el porvenir persiste ay deja que se disuelvan las palabras olas islas y asilos quedamente ya ni cuerpo ni alma ni su ausencia —albas lágrimas fluyen sobre el agua escrita

poeta español autor de varios títulos entre ellos *Maniluvios*.

19

cosa cebra

Eduardo Milán

para Haroldo de Campos
(para ser leído oído a través de perseanabase).

habla había un niño para decir que
todo forma horma o arma para hacer aparecer ser abierto en
isla islado a lado a lado pájaros aros negras abras y una
cosa cebra creciente potro de repente blanco

("Il nassait un poulain sous les feuilles de bronze")

negro tropo trompo que gira constante corto tajo debajo de
hojas esa faja hiriente de ir entre qué cosa que deviene
vientre oscuro por desliz o haz de luz tragada daga luz
ráfaga o haz de cuentas cuenta que se fuga fugaz blancura
escrita o escritura que se CEBRA celebra que se dice que
desdice a sí misma ósmica cósmica con anabase à bas se es
pretexto texto ante distante otro de repente blanco

"Car le soleil entre au Lion" y así leo que es el sol no
leo somnoleo que por signos ígneas venas naves a través
vería un mar de sol o leo tras letras soletreo mar de tras
fondo hondo paso pie entre dos estrellas tres en ellas
trillos trechos hechos por seguir perseguir a perse en
perspectiva mente activa melódica lúdica base de anas
diosas aldeanas en proceso eso de irse en blanco lugar
común por las ramas de fagina página por Paz diría Perse

"Ha! toutes sortes d'hommes dans leur voies et façons"
maneras eras de palabras labran brazos asignadas a un
oficio negocio ocio aún uno dos dóciles dulces palabras
mercaderes eres seres en sereno suceder de palabras viajeros
de palabras errantes de palabras ermitaños de palabras cosas
de hacedor de palabras estanque de hojas de olor color local
de palabras nombradores dadores de un sentido sonido golpe
de agua cascada cada él aquél todos volcados dados dos tres
sucediendo cediendo siendo adormeciendo sido sueños persignados
en quietud pesebre CEBRA todavía vivo potro de repente seseo
ese sssssht de dedos en los labios semilabios

20

Uruguayo autor de tres libros de poemas entre los que se destaca *Secos mojados*.

la ausencia

Sigfrido Radaelli

Ya sé, los dos sabemos
que si te alejas hoy es para volver mañana.
O sea que mañana te veré nuevamente.
Está bien.
Pero si hoy te alejas para volver sin plazo,
si es eso lo que ocurre,
o sea que ya no sé si te veré mañana
o en un mes
o en, un año,
ya no sé entonces si nunca volveré a verte.
¿Y entonces, Dios mío, hoy es la última vez que te veo
y esta tarde la última,
son estos minutos los últimos?

Ahora sé que es no saber nada, de nada.
Todo ha cambiado de golpe. Enfrente de mí
un agujero inmenso y negro, y en mis oídos resonando
un eco lastimero y largo.
A mi alrededor todo es vacío.
Hablo y me detengo,
vuelvo a hablar solitario, escucho asombrado mi voz
y vuelvo al silencio.
¿Qué sentido tienen ya las palabras
o los murmullos o el recuerdo o las pruebas del amor?

argentino, autor de varios títulos de poesía y
director de *Testigo*.

21

ida y vuelta

Juan Graña

uruguayo, actor, autor de Teatro varias veces estrenado, todavía inédito.

AL ENCENDERSE LA LUZ, DANIEL, CON UNA VALIJA EN LA MANO, ESTA PARADO FRENTE A GLORIA.

GLORIA — Al fin llegaste.

DANIEL — ¿De dónde?

GLORIA — Quiero decir, que es lindo volver a tenerte acá.

DANIEL — No entiendo.

GLORIA — No me haga caso. Hay veces en las que no puedo con los recuerdos. ¿Qué vende?

DANIEL — Pero, señora, ya se lo dije. ¿Me compra o no me compra?

GLORIA — Primero tengo que saber, ¿no le parece?

DANIEL — Mire, si lo que pasa es que no tiene plata, mejor cortamos por lo sano. Mucho gusto. (SE VA)

GLORIA — No. Espere. Algo de plata tengo sí.

DANIEL — (SE DETIENE)

GLORIA — No sé si me alcanza. Espere. (CUENTA ALGUNOS BILLETES Y BUSCA MONEDAS EN UN MONEDERO). No es fácil, sabe, la vida...

DANIEL — Buscando así, me hace acordar a mi madre.

GLORIA — ¿De veras?

DANIEL — Cuando le pedía algunos vintenes para gastar en el recreo.

GLORIA — (DANDOLE) Tomá, y por lo menos hoy, no te ensucies la túnica.

DANIEL — ¿Cómo?

GLORIA — Que no te ensucies, porque después la que lava soy yo.

DANIEL — No entiendo.

GLORIA — No me haga caso. Cosas que me vienen. ¿Qué vende, me dijo?

DANIEL — Usted perdone señora, pero yo no estoy para perder el tiempo. Mucho gusto, compermiso. (SE VA)

GLORIA — No, espere. Me interesa mucho lo que vende. No se vaya.

DANIEL — ¿Cuántos quiere?

GLORIA — A ver, déjeme pensar... Uno para el corredor, otro para poner allá. Abajo, otro... Dígame, no querría tomar un tesito?

DANIEL — ¿Eh?

GLORIA — Un tesito. Se lo preparo en seguida, ¿eh? No le ofrezco un desayuno completo porque... Venga.

DANIEL — (SE ACERCA).

GLORIA — (BAJITO). No hay leche.

DANIEL — ¿No hay leche? ¿Y por qué me lo dice tan bajito?

GLORIA — Ah. Yo me sé por qué. Espere un segundito que en seguida se lo preparo, ¿eh? (SALE).

DANIEL — Y bueno, de algo hay que vivir, ¿qué le vamos a hacer?

GLORIA — (ENTRA CON EL TÉ) Na-

die prepara el té más rápido que yo. Esta taza para usted, esta para mí. Azucarero.

DANIEL — Qué tacita, ¿eh?

GLORIA — ¿Le parece demasiado grande? No se confíe. Conversando conmigo se toma mucho té.

DANIEL — Permiso. (SE SIENTA)

GLORIA — ¿No podrías dejar la valija en el suelo?

DANIEL — Si no le molesta demasiado, prefiero tenerla sobre la mesa. A la vista. Es la costumbre sabe. Y por favor, no me mire más de ese modo porque me hace acordar a mi esposa.

GLORIA — ¿Dónde estuviste?

DANIEL — ¿Cómo?

GLORIA — ¿Dónde estuviste metido hasta esta hora? A media mañana aparecés, y todavía con ínfulas de trabajador cansado!

DANIEL — Marta, yo

GLORIA — Qué Marta, ni ocho cuartos! No me venga con evasivas: por lo menos decime donde estuviste hasta esta hora!

DANIEL — Lo mejor es que me vaya. (SE LEVANTA)

GLORIA — (DETENIENDO LO) No, por favor, no te vayas. Quédese. Hace tanto que no te veo.

DANIEL — ...¿Cuántos quiere?

GLORIA — Vamos a terminar el té.

DANIEL — Bueno, pero, sepa que me tengo que ir.

GLORIA — ¿Muy lejos?

DANIEL — ¿Cómo?

GLORIA — ¿Muy lejos se tiene que ir?

DANIEL — Más o menos.

GLORIA — Ya sé: todos se van allí. ¿Se ha puesto a pensar en su pobre madre, en su pobre esposa, en sus hijos? ¿Y en sus hermanos? ¿Se ha pues-

to a pensar en sus hermanos?

DANIEL — Siempre pensando en vos! Siempre pensando en vos!

GLORIA — ¿Cómo?

DANIEL — ¿Qué querés que haga? Que me los lleve a todos?

GLORIA — Pero, Carlos

DANIEL — ¡Qué Carlos, ni ocho cuartos! Me voy solo primero, que bastante sacrificio me costó el pasaje. Después de a uno, los voy a ir mandando a buscar. No embromen. Está frío este té.

GLORIA — Yo lo preparo tan rápido que nunca queda muy caliente. Además... Venga.

DANIEL — (ACERCA EL OIDO)

GLORIA — (BAJITO) No hay gas.

DANIEL — ¿No hay gas? ¿Y por qué lo decís tan bajito?

GLORIA — Ah, yo me sé por qué.

DANIEL — Está helado.

GLORIA — Tomalo como refresco, qué le vas a hacer? Allá, por lo menos tendrás té caliente.

DANIEL — Té y mucho más. Vos no te hacés una idea, en la abundancia que vive esa gente.

GLORIA — (RUEGA) No te vayas.

DANIEL — Me comen los piojos.

GLORIA — No te vayas, Carlos.

DANIEL — (PARANDOSE) Señora. Tan linda reunión hemos tenido tomando este tesito frío, que no quisiera retirarme sin venderle alguna cosita y perdone la insistencia. ¿Cuántos quiere?

GLORIA — ¿De qué vas a vivir allá?

DANIEL — De lo que sea. Soy joven. Dispuesto. Vas a ver cómo

- me revuelvo. Junto plata y enseguida te mando buscar. A vos y a los nenes quedate tranquila. Otros aires. Otro ambiente.
- GLORIA — Te vas a olvidar de mí.
DANIEL — ¿Cómo?
- GLORIA — Aquí me voy a quedar. Enterrada.
DANIEL — No entiendo.
GLORIA — No me hagas caso. Cosas que me vienen. ¿Qué vende, me dijo?
- DANIEL — ¿Qué vendo? Todo lo vendo. Hasta el alma. No puedo irme sin un peso.
GLORIA — ¿Te acordás cuando eras chico?
- DANIEL — Otros tiempos.
GLORIA — (PARA SI) "Tomá, para que te compres algo en el recreo, y por lo menos hoy, no te ensucies la túnica".
DANIEL — Y yo igual me la ensuciaba. Bueno, me voy.
- GLORIA — No! Esperá... Otro ratito
DANIEL — Esto parece una agonía. Mejor me voy de una vez.
GLORIA — Para los que nos quedamos la agonía es más larga. Tenés tiempo. ¿Querés un tesito?
- DANIEL — Frio, ¿para qué?
GLORIA — ¿Sabés lo que pasa?
DANIEL — ¿Qué pasa?
GLORIA — (BAJITO). No hay querosén.
DANIEL — No hay querosén, ¿quién no lo sabe? No hay por qué decirlo tan bajito.
GLORIA — Ah, yo me sé por qué.
DANIEL — ¿Y ésto?
GLORIA — De tu hermana.
DANIEL — Una libreta de banco.
- GLORIA — Una libreta.
DANIEL — ¿Cómo hiciste?
GLORIA — No importa cómo hice. Lo que importa es que junté lo que preciso.
DANIEL — Me acuerdo que no querías llevarme al cine.
GLORIA — Mamá me obligaba a llevar te.
DANIEL — Me acuerdo que me comprabas helados.
GLORIA — También mamá me obligaba. Te quería poco yo.
DANIEL — Espero que allá, nos llevemos bien.
GLORIA — Nos llevaremos. Además yo pienso llevarme a mamá también.
DANIEL — Y ella se va a quedar sola.
GLORIA — ¿Es tu mujer no?
DANIEL — Se va a quedar sola... Bueno, me voy.
GLORIA — No. Esperá. Otro ratito.
DANIEL — Esto parece una agonía. Mejor me voy de una vez.
GLORIA — Para los que nos quedamos la agonía es más larga. Tenés tiempo. ¿Querés un tesito?
- DANIEL — ¿Amargo, para qué?
GLORIA — ¿Sabés lo que pasa?
DANIEL — Sí, no me lo digas ni alto ni bajito, no hay azúcar. Chau. Hasta la vuelta (SE VA).
GLORIA — (INTERPONIENDOSE ENTRE EL Y LA SALIDA) Al fin llegaste querido!
DANIEL — ¿Llegué de dónde? No ves que salgo? Correte.
GLORIA — Quiero decir que es lindo volver a tenerte acá.
DANIEL — Correte que todavía tengo que vender estas porquerías.
GLORIA — Otro ratito. Por favor.
DANIEL — (APARTANDO LA VIOLENTA). Lo siento. Chau. (SALE)
GLORIA — (PAUSA) ... Qué vende, me dijo.

(1975)

crítica cinematográfica

Roberto Appratto

uruguayo, autor de un libro de traducciones y aproximación crítica a Edgar A. Poe.

pectativas con el objeto de definir, en términos generales, las condiciones del trabajo a emprender.

Es necesario tener en cuenta, en primer lugar, que esta sección aparece en una revista bimensual: esta circunstancia permite a los trabajos incluidos otra perspectiva temporal que la exigible a las críticas de cine publicadas en diarios. Una de las vertientes que posibilita la periodicidad futura de la revista es la de manejar los dos meses intermedios como marco dentro del cual elegir el material exhibido en salas de estreno: el propósito es, en esta instancia, atender el movimiento de carteleras con menos premura que selectividad, con menos exhaustividad que cuidado crítico. Pero esas reseñas sintetizadoras no agotan el campo de posibilidades de esta sección. Aún manteniéndonos en un nivel operativo, esos dos meses permiten además (segunda vertiente) zafar de la unidad de trabajo usualmente reservada a la crítica de cine (la película, exhibida o a exhibir, como objeto a ser captado y abandonado en un presente puro —más allá de posibles citas en notas posteriores—) y extenderse en varias direcciones.

Sin seguir un orden prioritario, podrían enumerarse así: 1) la consideración de filmes no exhibidos en ese período en Montevideo en ocasión de a) la revisión de la obra de un director vigente; b) el estudio de una corriente o una generación de cineastas, unidos por su nacionalidad o su concepción del arte; 2) el examen o propuesta de teorías de la realización cinematográfica, partiendo a) de una sistematización de rasgos observados en films particulares o b) de la vinculación del cine con otras artes como la literatura o la música, como apertura tendiente a una mayor comprensión de la teoría y 3) el análisis de films como camino a la postulación de nuevos sistemas críticos y, en definitiva, nuevas maneras de ver el cine. Se hace hincapié en esta última instancia, es de esperar que la continuidad y la evolución consiguiente de esta sección inscriban el trabajo de sus integrantes, progresivamente, en una postura estética definida, planteada al lector como una necesaria clarificación conjunta de los problemas del cine.

INTRODUCCION

Inaugurar una sección de crítica cinematográfica supone plantear posibilidades y ex-

Francis Ford Coppola: las vertientes de un talento

Jorge Traverso

crítico de cine y periodista uruguayo.

Ningún director norteamericano como Francis Coppola encierra en sí mismo la imagen del director cinematográfico del Hollywood de hoy. Su trayectoria no se introduce en la línea de los realizadores que aguardan la oferta de un sello productor, ni tampoco en la de aquellos que transitan por los trabajos independientes en términos tradicionales, ni en la de los que se marginan de los circuitos comerciales para guarecerse en la corriente underground. Su propia definición es la de que él es "un director del Establishment. A lo sumo como individuo que se las arregla para permanecer con un pie fuera y otro dentro de él".

En realidad Coppola es hoy un hombre que produce millones de dólares (por lo menos *El padrino* es, quizás, la película más taquillera de todos los tiempos) y aunque esa reputación es la que hace brillar los ojos de los banqueros estadounidenses dueños de buena parte de las acciones de Hollywood, nadie se ha atrevido a soslayar los niveles artísticos de su obra. Como se sabe, hoy Hollywood es un territorio

en donde se libra una terrible lucha entre el cine audaz y contestatario nacido en la década del sesenta y el cine del pasado que pretende retornar utilizando el peso de la industria y el filo comercial de vertientes en las que se entrecruzan las grandes superproducciones, los aires nostálgicos y la creación de un nuevo star system ahora afirmado en la línea del antihéroe. A ese paisaje Ford Coppola ha llegado tras una carrera en la cual caben trechos singulares: hizo cursos sobre cine en California, deambuló en tareas primerizas junto a Roger Corman, llegó a inventar libretos en inglés para oscuros films soviéticos de ciencia ficción, fue camarógrafo, sonidista, director de diálogo y de segunda unidad. Atrás dejó las etapas personales que pueden parecerse más a alguna otra biografía: nació en Detroit hace 36 años hijo de un italo-estadounidense compositor de música clásica y primer flautista de Toscanini, y su nombre de Ford (que muchos confunden con un primer apellido) se debe a que nació en el Hospital Henry Ford.

Su infancia fue un continuo ir y venir por diversos estados con su familia hasta llegar a contabilizar en 24 las escuelas que lo alojaron en sus aulas. A los 9 años enfermó de polio y quedó inmóvil por doce meses, peripecias que lo harían contar con el tiempo: "Pienso que en mi caso el desarraigo y la soledad me hicieron sentir cómo la fantasía ayuda poderosamente a sobrevivir". Luego de participar como guionista en una obra de Tennessee Williams que dirigió Sidney Pollack y en "Arde París" de René Clément, dirigió sus primeras películas (*The Haunted and the Hunted*, con William Powell; *You're a big boy now*, con Julie Harris, ambas no estrenadas en Montevideo). Ya por ese tiempo, a los 24 años de edad, escribió el guión de "Patton" que le valió un Oscar seis años después.

Más tarde empieza la conocida zona por los uruguayos: "El camino del arco iris" (con Fred Astaire), un musical sin repercusiones que intenta recuperar el tono de fines de los años 40, y que en el Río de la Plata se exhibió en una copia de cuarenta minutos: "Dos almas en pugna", la historia de la travesía de una mujer que, como en la mejor literatura desde Twain a Faulkner, es también el descubrimiento de una nación y de un individuo. A pesar de las debilidades de construcción la obra ya hacía lugar a un creador sensible, inspirado y, lo que es mejor, personal pese a sus indefiniciones.

Después de "Dos almas en pugna", Coppola cambió su domicilio a 650 kilómetros de distancia de Hollywood para crear una comunidad de directores sin trabajo por medio de la American Zoetrape Company, constituida para

financiar los proyectos de gente joven.

La empresa entró en una honda crisis económica y entonces Coppola debió aceptar la dirección de "El Padrino" una escaramuza sobre la mafia que empezó siendo una película de dos millones de dólares y terminó siendo luego de una batalla interna un film de seis millones. Pero la película fue algo más que un éxito notable de público: fue por medio de un trámite entretenido y dinámico, una prolija descripción de italianos en tierra extraña, de la acción tentacular de una organización delictiva con el poder y las leyes de un estado

Como se la ha descrito "El Padrino" es, por supuesto, el dueño de vidas y haciendas, el monarca cuyos orígenes se hunden más lejos aún que el propio comienzo histórico de la mafia: la estructura del régimen es típicamente patriarcal, responde a una etapa anterior a la civilización de la máquina, cuando se cultivaba la fraternidad de la sangre y la venganza era la única forma de justicia conocida por las tribus. Ya en esta oportunidad Coppola incursiona con un estilo periodístico en el que los datos golpean al espectador en un proceso que le recuerdan que todo lo que está allí forma parte de la realidad. Cuando años más tarde el director retoma en su segunda parte su técnica se hace más cadenciosa, los episodios caen en la morosidad, pero el contenido se vitaliza con claras referencias.

Entre esas dos películas, mientras culmina el guión de "El gran Gatsby", el realizador crea su obra cumbre. Es una película áspera, poco comercial, con título enigmático: "La conversación". A pesar de los paralelos, Coppola había escrito la idea de su asunto ocho años antes del caso Watergate. El film resulta ser una filosa radiografía sobre la soledad del individuo contemporáneo y la máxima lección de lenguaje cinematográfico de "El ciudadano" en adelante. Su protagonista es un solterón maduro, que vive solo en un austero departamento, tiene una amante a la que abandona cuando las relaciones se estrechan y es especialista en grabaciones que perforan la intimidad de otros seres. Mientras la película relata los esfuerzos de ese personaje para evitar un crimen, la grabación de una pareja en una plaza de San Francisco sirve de lanzamiento a los demás episodios. Tras la apariencia de una película policial, Coppola da un cuadro preciso de un drama personal que aún es mayor que el de sus víctimas espiadas. Hay quienes pueden inclinarse por suponer que la médula del asunto está en la composición de un mundo en el que la intimidad ha muerto,

la violencia se ha instalado, el amor es visitado por ojos ajenos, las barreras personales caen derribadas. Sin embargo, y aunque ese costado está expuesto, es el mundo interior del personaje lo que más agrede: los sentimientos desgastados, el cansancio del cuerpo, la paulatina sensación de una derrota existencial que lo convierten en un molusco incapaz de una tormenta pasional o un instante en el que la vida corra por sí sola.

En la epidermis de la historia está el notable uso de las posibilidades cinematográficas, los ritmos acompasados, las cámaras que se mueven como testigos, el tono de conversación visual y sonora que baña la realización, el uso de la luz y el encuadre, el acople perfecto de trama y estilo. Es la gran obra maestra del nuevo cine norteamericano; o mejor, del cine norteamericano más nuevo. Es un film seductor con un mensaje sobre la ética contemporánea. Es el mayor testimonio sobre el hombre de la era post industrial. Con todos esos ingredientes la película dejó como secuela que muchas de las esperanzas del cine en el futuro están apoyadas en ese barbudo, solitario y exótico, que baila en la cuerda floja de la industria y el genio.

aportes para una lectura de "tlön, uqbar, orbis tertius"

Samuel Gordon

continuación... (2da. parte)

crítico y ensayista, profesor de la Universidad de Jerusalém.

Si al descubrimiento del irregular volumen de la *Anglo-American Cyclopaedia* Vol. XLVI (Tor-Ups), en cuyas cuatro páginas adicionales (inexistentes en las ediciones corrientes) se nos introduce al país de Uqbar (no previsto —nos recuerda el narrador con sorna— por la indicación alfabética), podemos considerarlo como la primera grieta a través de la cual se nos comienza a infiltrar lo fantástico; otro libro, de sugestivas 1001 páginas, denominado: *A first Encyclopaedia of Tlön*. Vol. XI. *Hlaer to Jangr*. Será la segunda pieza a partir de la cual se producirá la —ya no fura sino—, gran ruptura, a través de la cual lo fantástico irrumpirá a borbotones. Sólo que aquí, lo fantástico oscilará entre imprecisos límites de cuento y ensayo.

Una vez más, una casual —y hartamente normal— sucesión de acontecimientos, conducirá el citado volumen a manos del narrador.

Examinado el libro, la vaga y nebulosa alusión original a un desconocido país, se transforma en algo mucho más dilatado: "Ahora tenía en las manos un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas, con sus emperadores y sus mares, con sus minerales y sus pájaros y sus peces, con su álgebra y su fuego, con su controversia teológica y metafísica. Todo ello articulado, coherente, sin visible propósito doctrinal o tono paródico". (13).

Respecto de los alcances filosóficos del relato, nos remitimos al análisis de Alazraki, quien efectúa un estudio comparativo de las proposiciones de Borges, y planteos de Russell, Carlyle y Schopenhauer. (14).

El planteamiento de una concepción idealista totalizadora que constituya las bases mismas de la estructuración de las leyes que rigen al imaginario planeta, está dado por el propio narrador en forma hartamente coherente.

El valor intrínseco del intento reside en el hecho de que, en definitiva, crear un sistema filosófico, o matemático, sólo es la garantía de evitar el haber creado otro. Adoptar una u otra concepción no es, sino, adoptar una interpretación probable de la realidad.

Nos detendremos tan sólo en un aspecto más. En la pregunta que formula el narrador: "¿Quiénes inventaron a Tlön?".

A ello responde en plural y nos conduce a los originadores de toda la confabulación filosófica: una sociedad secreta de hombres de ciencias y letras de todas las ramas del saber.

Un anticipo de sociedad secreta, fundada en base a proposiciones de un teólogo, se insinúa ya en la primera parte del relato, con la mención de *Johannes Valentinus Andréä*, "un teólogo alemán que a principios del siglo XVII describió la imaginaria comunidad de la Rosa Cruz —que otros luego fundaron, a imitación de lo prefigurado por él". (15)

La idea de que lo esotérico se halla implícito en el lenguaje mismo, en el mero conocimiento de un grupo de científicos —de cualquier campo o escuela—, quienes en virtud de su condición de tales, se convierten en una sociedad secreta, no deja de ser singular, a pesar de resultar irritante.

Una aproximación —a partir de un ángulo interesante—, al fenómeno de la Sociedad de los Rosacruz, que arranca desde sus orígenes históricos e intenta penetrar su funcionamiento interno, la constituye el aporte de Serge Hutin (*Histoire de Rosé-Croix*. Gérard Nizet, París). Este trabajo es citado e interpretado a su vez por Pauwels y Bergier. La exégesis y el estudio de un manifiesto que promulgaran en París los Hermanos de la Rosacruz en 1622,

merecen ser reproducidos: "Se atribuía a los Hermanos de la Rosacruz la posesión de los secretos siguientes: la transmutación de los metales, la prolongación de la vida, el conocimiento de lo que ocurre en lugares alejados, la aplicación de la ciencia oculta al descubrimiento de los objetos más escondidos. Supriman el término "oculto" y se hallarán ustedes con las facultades que posee, o tiende a poseer, la ciencia moderna". (16).

Luego, esta conceptualización se profundiza y deviene lo suficientemente amplia, como para aproximarnos más a los alcances y sugerencias expuestos en el relato estudiado: "La idea de una sociedad internacional y secreta de hombres intelectualmente muy avanzados, transformados espiritualmente por la intensidad de su saber, deseosos de defender sus descubrimientos científicos contra los poderes organizados, contra la curiosidad y la codicia de otros hombres —reservando para el momento oportuno la utilización de sus descubrimientos, o enterrándolos por varios años, o poniendo sólo una pequeña parte en circulación—, esta idea, digo, es a la vez muy antigua y ultramoderna". (17)

En tanto la literatura fantástica y la ciencia-ficción no reivindiquen aún, para sí, los derechos que les asisten como utilizadoras de ciertos alcances filosóficos profundos, no podrán disputar al ensayo, muchos de los terrenos nebulosos e imprecisos que son comunes —con técnicas y grados diversos— a los tres géneros.

¿Acaso el número —base irreductible de las ciencias exactas— constituye una abstracción superior a la palabra? ¿Un logaritmo o una ecuación son más reales o sólidos que otro tipo de ficciones?

Por eso, quizá, el inconsciente —e inconsciente— rechazo por parte de muchos lectores, de algunos cuentos "matemáticos" de Borges, de su cuidada precisión que juzgan excesiva.

No faltan, por fortuna, quienes aprecian estos afinamientos estilísticos porque los saben parte inseparable de algo mucho más grande, de la estructura total del cuento y de sus consecuencias filosóficas últimas.

Así, establece Barrenechea —con acierto—, que "Muchos se han fijado en el intelectualismo de Borges que califican de excesivo y en sus condiciones de escritor que rige los relatos con rigor matemático. Pocos han visto que con ese rigor intelectual convive muy a menudo el más exaltado apasionamiento". (18)

Tamayo y Ruiz-Díaz van más allá. Apuntan que "La prosa de Borges funciona de acuerdo a rigurosos postulados que impresionan por su perfección casi autoritaria. Estas vislumbradas calidades no responden a los modos y fines del estilismo trivial, sino que antes de discriminar

particulares aciertos de la palabra, el lector se siente ya dentro de un sistema forzoso.

Antes que la reflexión descubra las reglas, antes que se sospeche la existencia de ellas, ya la prosa ha impuesto un ritmo mental inédito". (19)

La idea de una sociedad secreta de científicos que sienta las bases de una increíble y completa superestructura —del primero, país de Uqbar y, luego, merced a singulares circunstancias (con socarrona ironía nos relata el narrador en su *Post-Scriptum* que "Hacia 1824, en Memphis (Tennessee) uno de los afiliados conversa con el ascético millonario Ezra Buckley. Este lo deja hablar con algún desdén —y se ríe de la modestia del proyecto. Le dice que en América es absurdo inventar un país y le propone la invención de un planeta" (20) planeta de Tlön; es desarrollada con singular acierto narrativo.

No siempre los grandes ensayos —y el estudiado aquí, lo es— pueden ser contrabandeados tan admirablemente, bajo una aparente e inofensiva envoltura de cuento, pulido, completo, logrado, como *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*.



- (13) Jorge L. Borges; Op. Cit. págs. 18-19.
- (14) Jaime Alazraki; Op. Cit. págs. 48-51.
- (15) Jorge L. Borges; Op. Cit. pág. 16.
- (16) Louis Pauwels y Jacques Bergier; *El retorno de los brujos*. Introducción al realismo fantástico. Ed. Plaza y Janes, Barcelona 1966, pág. 56.
- (17) *Idem*. págs. 56-57.
- (18) Ana María Barrenechea; *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Ed. Paidós, Buenos Aires 1966, pág. 24.
- (19) Marcial Tamayo y Adolfo Ruiz-Díaz; Op. Cit. pág. 13.
- (20) Jorge L. Borges; Op. Cit. pág. 30.

del cuerpo: a propósito del Odin Teatret

Jean Pradier

continuación... (2da. parte)

director del Teatro-laboratorio de la Alianza Francesa

El discurso humanista occidental arraigado en la onto-teología sostiene el hylemorfismo en el arte del espectáculo. Varios arreglos pudieron hacer pensar que se ponía todo en tela de juicio cuando sólo se trataba de una renovación. "La maniobra realista", tal como la confunde Jean Ricardou, a propósito de lo novelesco reavivó en lo teatral el mito de la naturaleza. El actor académico descrito por Zola y que aún existe en nuestros días, hace alarde de una actuación fundada en la copia de lo real transformado por el manierismo y la afectación: la convención no es aquí un código inventado en su totalidad —como en el teatro indio o chino— sino la imitación de cierto tipo de comportamiento social atribuido a la "gente de mundo". La transcripción de las buenas maneras en el escenario, culmina en el repertorio clásico y "de boulevard"; hormiguean las marquesas, las pasiones, los emperadores, los maridos burlados, los condes, los grandes y pequeños sentimientos. Tenemos aquí una estética barroca a la Verdurin, en la que el actor se refiere a cierta imagen de elegancia social con una manía de grandeza estereotipada.

El naturalismo opera una mutación de

los términos, sin afectar la estructura ideológica: lo real verídico sustituye lo real de la convención. El actor va a buscar la verdad de su actuación en el stock consciente y/o inconsciente de sus emociones. Como escribe Ricardou: "todo realismo se apoya así sobre un postulado general: en cada circunstancia, la razón de ser de la obra es traducir un postulado previo, en particular la Vida Misma o una subjetividad, en una palabra: un sentido institucionalizado" (11).

El actor académico propone un sentido institucionalizado en una norma explícita: la tradición. El actor naturalista propone un sentido que se confunde con una ideología implícita: el esencialismo. En los dos casos la referencia a la norma es central.

Habría que subrayar al menos, rápidamente, la connotación sexual de la Relación con el cuerpo: en los hechos la francachela, la pornolandia, la picardía, la referencia obsesiva al sexo y los chistes verdes —forman parte de la panoplia cultural tradicional de los pueblos latinos—. El adolescente que se masturba, el padre que lee revistas "verdes", la madre frustrada, nos remiten al actor exhibicionista, estereotipado y charlatán. No hay que olvidar que el teatro parisino que tiene éxito está fundado en la explotación del ritual social de un sexo desdichado, disimulador y culpable.

Una reciente arqueología del saber nos encamina poco a poco hacia la aceptación del destete humanista. Sin embargo, la ruptura, fundamento de nuestra ideología actúa de tal manera que la nueva búsqueda pasa primero a través de la palabra diferente al cuerpo domado a la antigua. De esta forma no hay que asombrarse del carácter insólito del ODIN TEATRET que persigue por intermedio del acto lo que otros intentan con el texto.

Es paradójico querer hablar/escribir para "el teatro laboratorio Inter-Escandinavo", ya que paralelamente a actividades múltiples y eficaces, hay una búsqueda permanente, y un rechazo de la sistematización así como una profunda repulsión por la "palabrería": "el esfuerzo es temible: sin el verbo, la acción elemental es austera. No es más la intención lo que cuenta sino la realización", nos decía su director fundador Eugenio Barba. El Odin se presenta así en el plano anecdótico: "en junio de 1966, el Odin Teatret, se traslada de Oslo (Noruega) donde se había establecido en 1964, a Holstebro (Dinamarca)— invitado por la Municipalidad que le proporcionó la sala y una subvención anual.

El nuevo programa de trabajo encara la transformación del ODIN TEATRET en laboratorio: un lugar destinado a verificar nue-

vas hipótesis de pedagogía teatral y a presentar los resultados obtenidos por medio de espectáculos.

Además de estas actividades el laboratorio tiene por función, ser un centro de investigación para nuevas iniciativas, no limitándose al espectáculo teatral. Se ha establecido sobre bases inter-escandinavas con actores y colaboradores provenientes de los cuatro países escandinavos.

Bajos edificios pintados a la cal, en la quietud de la campiña danesa, actores silenciosos en permanente actividad y sin embargo sin agitación, la atmósfera de trabajo, la austeridad de los actores, la increíble belleza de los cuerpos sin artificios ni exhibicionismos, su libertad, la manera de moverse, de comunicarse, un nuevo descubrimiento de los sexos, con mujeres y hombres que se realizarán en su identidad, la indiferencia con respecto a la mirada del otro; es la impresión que recibe el visitante.

En breves palabras, lo contrario de lo espectacular teatral. Sin embargo esta emoción animal que lleva al espectador a lo más profundo de sí mismo, reencuentra en los espectáculos del ODIN el trastocamiento de lo usual que sólo ofrecen los actos espontáneos, los acontecimientos biológicos de la vida, la muerte y el amor; ya que no provienen de un estado de la naturaleza a la Rousseau, ni de una simplicidad mítica y/o mística. "El exceso de engaño conduce a la verdad" dice Barba. La perfección del simulacro conduce a lo esencial. El naturalismo que cree reproducir lo real, la distancia que es un golpe de ojo en el juego —"Ud. ven qué juego"— la afectación que confunde belleza y manierismo dejan insatisfecho. Colocan un recipiente de llegada y un recipiente de partida entre los que hay que correr. Una vez terminada la carrera el esfuerzo produce la ilusión del cumplimiento de la tarea —he terminado— y el sentimiento hace creer en la perfección del gesto —"he sentido intensamente actuando por lo tanto he transmitido mucho".

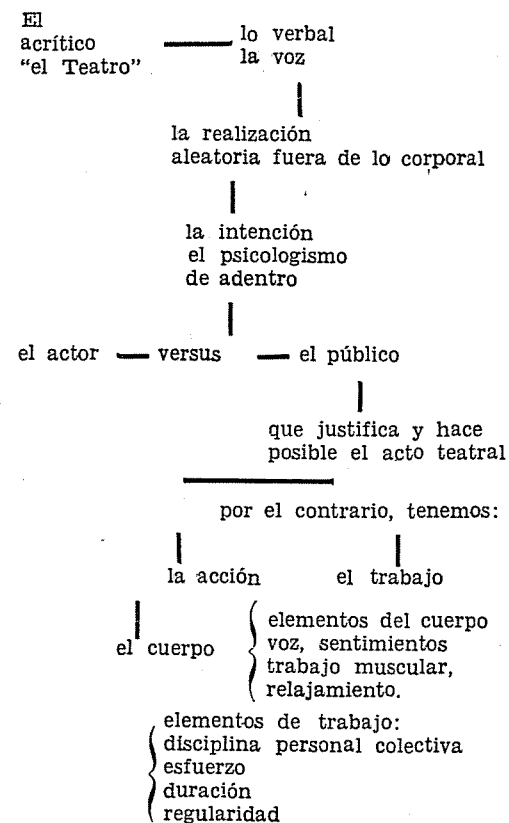
Para el actor del ODIN no se trata de una intención previa: él no trabaja para actuar, sino que trabaja para alcanzar sus límites. No se trata de que su cuerpo se vuelva teatral: Cuando su cuerpo esté fisiológicamente presente estará actuando. Del mismo modo es lastimoso el niño imitador, y dramático un animal sano.

Este rechazo de lo teatral se traduce por el entrenamiento riguroso del cuerpo, con disciplinas que no permiten conservar en sí lo que Dullin llamaba "el ojo de arriba" —esta complacencia del actor hacia su actuación, que en la vida hace de él un ser afectado.

Acrobata, el actor no puede mirarse como actor. El equilibrismo, la acrobacia, no sólo desarrollan las aptitudes corporales sino que también permiten intensificar la capacidad de atención y de concentración.

Asimismo las improvisaciones serán primero corporales: "el invento se logra a fuerza de trabajo", pero trabajo del cuerpo: tenemos aquí el proceso invertido de la improvisación psicológica con la cual el actor parte de una representación afectiva y/o mental que lo conduce a la corporalización traductora de intención.

Así caen los centros de referencia del Teatro proveniente del esencialismo: anteriormente teníamos:



La preeminencia del texto —tanto más literario que el cuerpo del actor—, se borra a beneficio de otro lenguaje. Los autores que aceptan colaborar con el ODIN, como Peter Seeberg saben que su texto está destinado a pasar por los cuerpos y no a ser proclamados: ser pues vuelto a hacer, transformado, violentado porque precisamente la acumulación de palabras es insoportable frente a la pesadez física de las pasiones.

Jens Bjornboe, autor de Ornitofilene, escribe de la representación dada por el ODIN: —“Después de la operación quirúrgica de Barba, no quedó ni el tronco de la pieza, sino únicamente el corazón, los pulmones y el cerebro. Pero el milagro era que quedé en vida... Nunca he adquirido nuevos conocimientos tan impactantes y tan violentos como durante una representación de la versión del Ornitofilene por el Odin Teatret. Se puede hablar así de descubrimiento físico: el teatro vive de violencia”.

La transformación física del texto literario no quiere decir reemplazarlo por un sub-texto ideológico. “La ideología puede así anexarse al teatro evacuado por la literatura” —escribe Barba Laughs (13) que entiende por eso la difusión de un mensaje articulado que es también literatura en el sentido estricto.

“Eso volvería dice Barba a proseguir la mistificación de la toma del poder en un espectáculo de histeria donde el público es a la vez agresor-agredido pero donde esta más que todo coartado. No tenemos la pretensión intolerable de desenmascarar a los otros, lo que es casi siempre una cómoda coartada para evitar desenmascarse a sí mismo. El único derecho que nos damos es desenmascarnos a nosotros mismos: libertad para los que son testigo de ese acto de verdad, de imitarlo por su propia cuenta, o de rechazarlo” (14).

“Este nudo de emociones utópicas” (15) que surge del trabajo y del espectáculo del ODIN viene como a posteriori del cuerpo o mejor dicho según la palabra del Dr. François Perrier “de los cuerpos” del hombre: la intención está censurada en beneficio del inventario, es decir, de la disciplina que llega a multiplicar los signos físicos. Porque la instantaneidad, la agitación emocional confundidas con la “verdad del actor” conservan, el tufo del dualismo humanista que alternativamente privilegia el “intelecto frío” o el “intelecto caliente” dos caras de la misma moneda.

“Todos hemos visto —escribe Barba— espectáculos donde los actores actúan en un torbellino físico incontrolado —que ellos llaman espontaneidad— con gritos desgarrantes y movimientos convulsivos. En el mismo momento en que buscan expresar su ser total, se quiebran en una nada informe. Aunque las aspiraciones fundamentales de tal teatro sean respetables, esta forma de comunicación nos pone al día en ninguna nueva conciencia articulada de nosotros mismos. Todo se atasca en un caos biológico, en la impotencia”.

Se comprende por qué el proceso hecho por el ODIN no es estético sino ético. Teatro visionario, esencial, donde vemos “el actor montando el tigre”, espectáculo peligroso porque está fuera de los rituales comunes, acto trastornador porque accede a la belleza física. El proyecto de Barba y de sus actores proyectándose sin cesar traduce la revolución copernicana que empezamos a sospechar. El hombre no gira en torno a la palabra-centro. Una nueva relación al cuerpo se establece a partir de una nueva relación al mundo: “ya no son solo mis palabras, sino quizás mi presencia lo que puede decir algo” (17).

El proyecto de Barba y de sus actores proyectándose sin cesar traduce la revolución copernicana que empezamos a sospechar. El hombre no gira en torno a la palabra-centro. Una nueva relación al cuerpo se establece a partir de una nueva relación al mundo: “ya no son solo mis palabras, sino quizás mi presencia lo que puede decir algo” (17).

- (1) Edición de la Pleiade página 310.
- (2) El “Libro” de Mallarmé editado por Jacques Scherer, Gallimard.
- (3) Jacques Derrida “La Dissémination”, página 264, Le Seuil 1972, colección Tel Quel.
- (4) Edición Sausot 1911.
- (5) Odette Aslan, “El actor en el siglo XX”, página 246, Seghers 1974.
- (6) Ver nuestra publicación “Valores Ideológicos y Culturales en el discurso sobre el aprendizaje de teatro”, Universidad de Toulouse, 1969.
- (7) Marcel Mauss, “Sociología y Antropología”, P.U.F., 1966.
- (8) A. J. Greimas, “Del sentido - ensayos semióticos”, página 60, Le Seuil 1970.
- (9) Marcel Proust “En la búsqueda del tiempo perdido”, I, página 450, Edición de la Pleiade - Gallimard 1968.
- (10) Mikhail Tchekhov, “Ser actor, método psicofísico del comediante”, página 20, traducción Elizabeth Janvier, con la colaboración de Paul Savatier, Edición Olivier Perrin, 1970.
- (11) Jean Ricardou, “Problemas de la Nueva Novela”, página 24, Colección Tel Quel - Seuil 1967.
- (12) ODIN TEATRET “Fines y actividades del Teatro Laboratorio Inter - Escandinavo para el Arte del Actor” policopiado - Diciembre 1974.
- (13) Barba Laughs “Odin Teatret - experiencias”, página 133 - obra colectiva - Odin Teatret 1973.
- (14) Eugenio Barba “Experiencias” op. citada página 161.
- (15) Eugenio Barba idem página 91.
- (16) idem página 167.

TEATRO CIRCO

EL GRUPO

En noviembre de 1974 se crea en París el TEATRO CIRCO (TECI) con artistas franco uruguayos, ex-alumnos de la escuela de “MIME MOVEMENT et THEATRE” que dirige el maestro Jacques Lecoq (1) sentido de existencia.

La razón que nos lleva a dicha integración está impulsada por un común enfoque del hecho artístico: El desarrollo del movimiento en el teatro, su relación con el espacio; con las cosas y los seres que en él se encuentran. El Teatro como fenómeno de equipo, donde la individualidad cuerpo-mente está al servicio del conjunto y vive en él, dándole a su vez

Así entonces el TECI realiza un trabajo donde es planteada una primera etapa de ingración y lenguaje común. A través del ejercicio diario, el cuerpo se libera, el sonido toma su verdadera dimensión expresiva y la comunicación entre los integrantes del equipo comienza a ser verdadera. El silencio va teniendo una mayor profundidad y el sonido (sobre éste silencio) es valorado en sus diferentes calidades tonales.

Un metódico análisis físico, en un intento de redescubrir nuestro cuerpo oprimido por el “desarrollo” junto a un estudio de las técnicas vocales, complementan nuestro trabajo.

Estudio de la voz y del sonido basado en la relación diafragma-paladar a través de la columna de aire, hasta la emisión sonora y a través de las cuerdas vocales y fuera de ellas (es decir ampliando lo más posible la gama sonora).

La respiración y el ritmo y nuestra relación directa con la naturaleza, culminan la primera etapa de consolidación conceptual del equipo.

MASCARAS I

Este espectáculo donde el TECI trabaja por primera vez con máscaras, es el corolario de una búsqueda del movimiento del cuerpo humano en el espacio y su relación con el mismo. El actor con su potente instrumento (cuerpo-sonido) se inserta en el espacio, lo modifica, lo absorbe y lo recrea.

Su instrumento así, toma dimensión y su energía se desplaza con una intención comunicativa. La Máscara cambia la relación existente entre rostro y cuerpo, enriquece y profundiza el lenguaje expresivo del actor.

Tenemos pues, que posteriormente a un exhaustivo análisis del espacio se produce la nueva relación ACTOR-ESPACIO, entendiéndose en éste nuevo caso, al actor con su nueva dimensión espacial, en cuanto a lo que al cuerpo (instrumento) se refiere, ahora con máscara.

Así cualquier gesto primario correspondiente a un rostro humano se modifica espacialmente cuando el rostro deja lugar a una máscara. La relación cambia. Su sensación interior es nueva, su traducción expresiva exterior es otra.

Este primer estudio teatral, íntimamente ligado a la MIMICA y a la DANZA, no es sin embargo nada de esto. Parte de una premisa teatral primaria, reflejar la realidad, esencializándola en términos estéticos válidos. Podríamos en un intento de caracterizar su género identificar este espectáculo con la PAN-TOMIMA MODERNA.

Dos tipos diferentes de máscaras participan de este nuevo intento: unas (3) que entran dentro del género grotesco y otra (1) neutra.

Aparentemente, requerirían ambos géneros un juego expresivo exterior diferente, cosa cierta en cuanto a su forma, pero la motivación interior es semejante en ambos géneros. La verdad interior puede desencadenar en cada uno, resultados plásticos diferentes pero el lenguaje expresivo utilizado, es el mismo. Una vez el instrumento dispuesto, pasamos a la acción concreta. Una anécdota trazada en gruesos trazos guiará todo intento, donde la forma (desconocida) regirá la búsqueda paso a paso.

En el encuentro con el espacio, el cuerpo encuentra su relación exterior, un objeto que cargado a su vez de propia energía, nos provoca a la creación. Desentrañamos sus misterios, los más profundos que subyacen en él y en nuestros recuerdos. Se produce la comunicación con el objeto y su traducción exterior, hacia un 3º (espectador). La MUSICA es el pentagrama de la acción, la base energética del juego. La provocadora. Subyace (estando en primer plano) todo a lo largo de la obra.

Objetos nobles concretos (cargados de energía humana de acuerdo a su función y objetos abstractos (que posibilitan juegos sin fin) componen, deformándolo, el espacio de Acción.

Anecdóticamente la pieza trata con la mayor ingenuidad posible, la relación de dos tipos de máscaras, respondiendo a dos diferentes situaciones sociales bien claras. Producto y usufructo se encuentran así, claramente distanciados, hasta su oposición.

JOSE RAMON NOVOA
Montevideo 16/9/75

entrevista

Compañía
LLORCA - PREVAND

MALDOROR luego de la presentación de la Compañía Llorca-Prévand en nuestro principal coliseo teatral entrevistó a algunos de sus integrantes cuyo texto insertamos ahora.

M.: —Denis Prévand. ¿Por qué hace teatro?

P.: —Simplemente porque tengo deseos de manifestarme o decir ciertas cosas precisas, y como no soy demasiado hábil con las manos, y no tengo el oficio de la música o la pintura es por el teatro que llego realmente a decir, a manifestarme a los demás.

M.: —¿Per qué estaba su compañía interesada en venir a A. L.?

P.: —No fué realmente una elección la que hemos hecho. En principio hemos recibido una invitación de parte de M. Schnerb en Río, quien proyectó una tournée que empezara allí y siguiera con Argentina, Perú, etc. Fué más que una proposición del tipo de es preciso ir allá, una invitación.

M.: —¿Cuándo ha sido creado el espectáculo Voltaire?

P.: —Voltaire como espectáculo ha sido creado en 1970, en el teatro del Oeste Parisien, para el llamado teatro de animación, es decir aquel que se realiza en las Universidades, Escuelas, etc. Luego fue visto por ciertas personas que aconsejaron fuese representado en salas céntricas, como café-concert o cabarets de París, lo que se hizo durante cuatro temporadas, con un número de por lo menos mil representaciones.

M.: —¿Dio Ud. por descontado el interés que podía despertar su representación?

P.: —En todos los países que ha sido representado fue así ya que el texto es muy fuerte, aunque es interesante constatar, que el público reacciona siempre vivamente pero no sobre los mismos puntos, en función de situaciones diferentes, aunque sí se puede decir así, hay para comer y beber para todos según vimos en Alemania o Argelia por ejemplo.

M.: —¿Tenían Uds. referencias sobre la crítica o el nivel del público montevideano?

P.: —Ninguna en realidad.

M.: —No le interesó informarse sobre ello?

P.: —Prefiero enterarme en el lugar y no llegar con preconceptos.

M.: —Algo le ha llamado la atención en particular?

P.: —Lo que me sorprendió no fue nada relacionado con la propaganda que comúnmente se hace, sino el hecho de que existe un verdadero público de teatro que se siente tiene un nivel de audición muy alto, y un oído formidable.

M.: —A pesar de que no tuvieron ocasión de conocer sino a una parte reducida de ese público ya que sólo concurrió el que habla francés.

P.: —Por ejemplo en Cyrano de Bergerac, hemos tenido el mismo placer de ser escuchados, de sentir que la gente tiene un deseo profundo de oír lo que se dice. Mientras el público europeo juzga antes de escuchar, aquí se tiene la sensación de público espontáneo y fresco y muy cultivado (con énfasis) que reacciona a las menores finezas del texto, sobretodo teniendo en cuenta que no es su lengua materna. Viniendo del Brasil el cambio de ambiente se experimenta claramente. Aquí todo es lento, un poco viejo y al límite demodée, viejos coches, casas abandonadas... Una ciudad muy oscura de ambiente colonial.

M.: —¿Conoció gente de teatro durante su estadía aquí?

P.: —Lamentablemente no, debido a la premura que nuestras obligaciones, imprimieron al escaso lapso de tiempo en que nos encontramos aquí.

M.: —¿Qué piensa del nuevo teatro en Francia?

P.: Es difícil aventurar un juicio tan general, lo que puedo decir es que para los grupos nuevos es prácticamente imposible sobrevivir, que el 80% de los comediantes no logran vivir de su oficio. El cine en su mayor parte realizado mediante el mecanismo de coproducciones, (principalmente con Alemania) ocupa el mínimo de actores en función también de razones económicas.

M.: —¿El Festival de Otoño...?

P.: —Está monopolizado por los extranjeros como Laveli, Bob Wilson, Peter Brook, etc., es un festival muy snob para gente de talento que sobrepasa sus fronteras, como por ejemplo el estupendo Orlando Furioso de Ronconi.

M.: —El autor teatral está en vías de desaparecer, comentan algunos, ¿Ud. qué opina?

P.: —Los más grandes autores de teatro son o han sido actores, yo no creo en el autor de gabinete; el teatro debe renacer alrededor de la necesidad de una troupe, de un repertorio propio. Digo renacer, porque hay una crisis mundial, una depresión del teatro debido a los medios de comunicación, que han provocado su transformación en algo elitista y alejado de la masa popular.

Luego **MALDOROR** siguió entrevistando a Jean Pierre Bernard, actor y escenógrafo de la compañía en estos términos;

M.: —Hablábamos con Prévand acerca del autor teatral y su futuro...

B.: —El autor como yo lo concibo no puede desaparecer, ya que es el soporte horizontal del producto, que el actor vive verticalmente: el texto.

M.: —¿Trabajó sobre textos de autores latinoamericanos?

B.: —Sí, de Supervielle, Sheherezade y con Norma Bengell actué en una obra del brasileño George Vincente.

M.: —¿Qué impresión se lleva Ud. de Montevideo?

B.: —Para mí es una ciudad retro como de hace cuarenta años, muy interesante y hasta cautivante por esa nostalgia que desarrolla en la gente. Suelo medir la necesidad de comunicar en función del interés que se deposita en nosotros, humildes artesanos del espectáculo que no somos ni Jovet ni Villar. Sin embargo aquí se nos pone sobre un pedestal como a un valor raro, esto nos revela algo que no conocemos de nosotros mismos, paradójicamente.

MAS LIBROS, LOS MEJORES

ARCA Editorial

● **LOS MAS JOVENES CUENTAN.** Una interesante muestra prologada por **ARTURO S. VISCA** donde se reúnen narraciones de nuestros más jóvenes escritores. Relatos de Alvarez, Burel Guerra, Giovanetti Viola, Fornaro, De Mattos, Mendizábal, Porzecanski, Núñez, Malacoda, Pellegrino, Murillo y Revel componen este volumen.

● **MONTEVIDEO SIEMPRE.** El Prof. **BALSAS** ha estructurado este libro en base a la selección de variados trabajos, ensayos, narraciones, poemas, que dicen del Montevideo de ayer, de hoy y de siempre.

● **AGONISTAS Y PROTAGONISTAS.** Polémico, este volumen reúne los reportajes más importantes que realizó el periodista **RAMON MÉRICA.** Desde Fernando Morena pasando por el dibujante Quino hasta Pablo Neruda, los seres y las cosas son vistos a través de la óptica para muchos discutible de Mérica.

Andes 1118 — Teléfono 8 03 18

34

35

plástica

Nelson di Maggio

uruguayo, crítico, periodista.

CENTENARIO DE TRES ESCULTORES

BRANCUSI, JULIO GONZALEZ,
DUCHAMP-VILLON

No es habitual que en el correr de un año coincidan las fechas de nacimiento de varios artistas cuya importancia ha sido decisiva para la formación del lenguaje artístico de una época. Menos aún es el hecho de que esa coincidencia recaiga sobre tres escultores contemporáneos, cuyo acercamiento no es exclusivamente de contemporaneidad sino también de convergencia cultural y hasta geográfica.

En efecto, el rumano Constantino Brancusi (1876-1957), el español Julio González (1876-1942) y el francés Raymond Duchamp-Villon (1876-1918), procediendo de diferentes medios socio-culturales y con periplos de vida bastante distanciados, se encuentran en el momento de mayor fervor creador, en el París de la primera década del siglo XX, un período de definiciones apremiantes, fermental e intenso como pocas veces se ha dado en la historia del arte. En ese momento, Brancusi, es un campesino artesano recién llegado de su país, el médico arquitecto Duchamp-Villon se orienta hacia la escultura y el orfebre y pintor González descubre las posibilidades del hierro ante los estímulos de su compatriota Picasso. Esas líneas subterráneas que los unen, que los revelan a cada uno de los tres como esencialmente creadores en el campo escultórico, tiene otros puntos de contacto: la estética del cubismo y un parejo amor por el arte primitivo, el folklore y los nuevos materiales.

Duchamp-Villon, de vida sumamente breve como su compatriota Henri Gaudier-Brzeska (llevado recientemente hasta la relativa popu-

laridad a través del talento del realizador cinematográfico Ken Russell) tiene una obra reducida pero con una significación legendaria: los diferentes proyectos para su obra definitiva "El Caballo" y la pieza final, constituyen el punto de partida de la escultura contemporánea, donde, más allá de la voluntad de representación —apaciguada por cierto— se advierte que los volúmenes están al servicio de una idea enérgica y poderosa que signará los pasos posteriores de la escultura: la idea de dinamismo, disparado en ejes encontrados y centrifugos, en una alusión muy sutil al mundo mecanizado. Esa memorable obra —solo comparable a Las Señoritas de Avignon de Picasso en el terreno de la pintura, es una obra aislada y perdurable. Julio González, llegado a París en 1900, se vincula al grupo de Picasso integrado por Manolo Hugué, otro escultor, Max Jacob, Maurice Raynal, y comienza trabajando en una pintura ligada a Degas y Puvis de Chavannes. Pero ya en la primera década del siglo se interesa por el trabajo escultórico y descubre un nuevo material: el hierro forjado, adquirida en el taller de su padre y que luego Picasso y Gargallo harán universales, pero no más profundo. Es durante los años treinta que su estilo, despojado, casi dibujando con el hierro recortado en el aire, adquiere su mayor expresividad, mucho más intensa que su publicitada imagen de La Montserrat del año 1939, a pesar de los legítimos reclamos que condicionaron su creación en ese momento.

Surgiendo del cubismo, supo trascender el formalismo planista, evadiéndose precisamente de la prisión de los planos, que, en el caso de la escultura, a diferencia de la pintura, resultaba una prisión y no una liberación. Alcanzó una poética de la forma abierta, áspera, como para que se le recuerde como uno de los más originales creadores del siglo XX.

Brancusi tuvo una larga vida y una mayor repercusión por consiguiente. De su aldea natal al pie de la montaña de los Cárpatos, trae sus conocimientos de ebanistería y de Bucarest la enseñanza académica. En París estudia con Antonio Mercé, expone en los Salones Independientes y hasta llega a figurar en la famosa Armory Show en los Estados Unidos, en 1913. Las influencias que se pueden advertir se sitúan en el arte folklórico de su país, el arte campesino, el de las casas de maderas, en primer lugar; luego habría que contabilizar a las culturas cicládicas, el arte arcaico griego, de los egipcios y el arte negro. Y, como Matisse, su obra es casi siempre la elaboración de una misma idea, llevada hasta los extremos de la profundidad y el rigor expresivos. Unidad de la obra y unidad de su vida, ambas íntimamente

entrelazadas. Vivió en París como un paisano en su granja. Sus amigos —como Henri Pierre Roché— lo describen como un zorro ágil, de pelo suave y ojo maligno y desconfiado. En su taller del impasse Ronsin recibía a pocos pero escogidos amigos (jamás a críticos de arte) y celebraba una especie de ritual, más para conocer al visitante que por fanatismo propio.

Las claves para interpretar su arte hay que buscarlas en la cultura popular rumana (como sucede con Chagall, Kandinsky, Strawinsky, Bartok, Gauguin), en los dominios del mito y la mitología, en el problema religioso de las relaciones del espíritu y el cuerpo, el pensamiento y la extensión, característicos de Lao-Tsé, Epicteto, y en el libro El camino de la purificación del monje poeta budista tibetano Milarepa, cuya introducción se denomina sugestivamente *Hacia la inmensidad del espacio*, una idea recurrente en las imágenes de pájaros brancusianas. Los ciclos de su obra se pueden agrupar en tres: 1) Ciclo de la madera, un material orgánico, donde se encuentran ecos lejanos de los personajes míticos de los bosques (El Rey de Reyes, Adán y Eva, La Bruja), acercándose a los xoanas griegos o las korai, en su absorta calma, su forma sólida y compacta, labradas en troncos de árboles; 2) Ciclo del metal, donde el material generaliza el lenguaje de las formas, siempre esenciales, animadas de una voluntad o deseo de liberación (serie de los pájaros) y 3) Ciclo de la piedra, intermedio entre el orgánico de la madera y el cósmico del metal y bronce pulidos, utilizando preferentemente el mármol y el aprovechamiento de las vetas naturales. En todas se palpa la búsqueda de formas seminales, bloques intactos de fuerza concentrada, de superficies cada vez más desnudas, alisadas hasta conseguir la transparencia del espíritu. Pingüinos, focas, gallos, peces, pájaros, reducidos a su mínima expresión figurativa, símbolos de dinamismo y movimiento, afilados, verticalizados y aerodinámicos, donde la luz —una lenta y obsesiva acción del pulido de las superficies— produce sus reverberaciones y al mismo tiempo que capta la luz exterior, la refleja. En esa ambigüedad o en ese choque luminoso, se representan dos luces, dos mundos.

Otra nota característica de Brancusi: la repetición, pero con valor diferente. Es decir que nos transmite la misma información pero cambia la realidad ética, cambia la responsabilidad moral. El secreto no es muy grande. Decía Bachelard en uno de sus escritos que todas las obras necesarias (es decir, fundamentales) tienen una monotonía esencial. repiten algo bajo las varias formas en que esa forma

se muestra en la obsesión del creador. Pero cada nueva repetición enriquece al posible espectador. Es lo que pasa con Brancusi. Si repite una forma (cambia el material y el color) es porque considera la vida como una plegaria, asignándole a la obra el valor de algo vivido, de una acumulación de todos los momentos anteriores y así hasta el infinito. Su vida, como su obra, es la historia de la experiencia precedente.

Como dijo alguna vez Brancusi: "No busquen fórmulas oscuras ni cálculos para explicar mi arte. Yo les doy la alegría. Mírenlo hasta que la vean. Los más cercanos a Dios lo han visto". Y en otra oportunidad confesó: "Hoy para hacer arte libre por sí mismo, es necesario ponerse en el estado de un dios que crea, de un rey que ordena y de un esclavo que actúa. Los tres personajes tienen que formar uno". Por eso algunos críticos han visto un sentido religioso en su obra. Pero el dios de que habla Brancusi es un absoluto que persigue y su filosofía oriental que se vincula a Heráclito, es una corriente continuamente móvil y cambiante: la majestuosa unidad del mundo y de la vida.

NELSON DI MAGGIO.

En estos meses, a un número muy considerable de muestras individuales, se agrega el llamado a varios concursos (III Concurso de Artes Gráficas, Gran Premio Ciudad de Montevideo, Premio de Pintura al Autorretrato), y la apertura de nuevas salas de exposición entre las que cabe destacar Piso 0, que nuclea una serie de actividades incluida la docencia, y Club de Arte, que aparece como una extensión de Galería Bruzzone. Importa dejar constancia de la tarea divulgatoria de grupos como el Club de Grabado y la Editorial El Trébol que realizan, dentro de la limitación de medios económicos del caso, un tiraje permanente de obras seriadas (grabados y dibujos en el primer caso, serigrafías en el segundo) de distintos autores.

MANUEL ESPINOLA GOMEZ GALERIA LOSADA

Espinola sin lugar a dudas, uno de nuestros creadores fuertes, exhibió en la Galería Losada ocho obras que él denomina "Los primeros ejercicios universales emergentes del polifocalismo", y que constituyen uno de los acontecimientos plásticos más impactantes en lo transcurrido del 76.

Espinola volvió por la realidad (que viene elaborando desde su magnífica serie de retra-

tos) ahora no presente sino memoriosa (una siesta, un padre, un funeral).

Aquí, Espínola, vuelve a "fabricar" la Naturaleza con todo el artificio de la pintura ilusionista (llámese claroscuro, perspectiva), pero con tal pujanza de dibujo, con tanta imperiosidad de empaste (la técnica del pincel golpeado), que el pintor vuelve a ser el gran mago que crea la realidad una vez más. Por eso cabría preguntarse, si el análisis del hecho visual está al servicio de una interpretación del mundo, o el mundo es una interpretación de la visualidad.

CONCURSO DE BOCETOS PARA LA ACUÑACION DE MEDALLAS CONMEMORATIVAS

SUBTE MUNICIPAL

Este llamado a concurso se efectuó en el marco de las celebraciones que con motivo del 250 aniversario del Proceso Fundacional de Montevideo realizara el Gobierno Departamental, e implica un desafío en la medida en que el arte de la medalla es un género poco frecuentado. Quizá es el momento de replantearse su integración al mundo de los medios de comunicación. Como bien expone Argül en su ensayo sobre el tema, "iniciar la "relación pública" de la medalla, como la que hoy se realiza con el grabado, es coherente con la tan predicada democratización de la obra de arte que debe llegar a muchas manos y a costos bajos como se hace con lo gráfico".

Los antecedentes de esta actividad en nuestro medio no son precisamente numerosos, registrándose como los aportes más valiosos aquellos debidos a escultores como José Belloni, Zorrilla de San Martín, Antonio Pena, Severino Pose, Edmundo Prati, Ramón Bauzá, Juan D'Aniello, Sebastián Moncalvi, Germán Cabrera, sin olvidar (por su inmediatez en el tiempo y su notable calidad) la moneda diseñada para la F.A.O. por Matto Vilaró.

A este llamado se presentaron en total 33 conjuntos de bocetos, que fueron estudiados por un jurado integrado por el Dr. Armando Pirotto, Director del Museo Histórico Municipal, el Sr. Santiago Acosta y Lara y el Arq. José Alberto Copetti, resultando el primer premio para el artista Miguel Batteggazzore y el

segundo y tercer premio para Guillermo Bazzone y Raúl Medina Vidal respectivamente. Si los puntos fundamentales para la estimación en este campo, son, la correspondencia expresiva al propósito manifiesto, la síntesis, la lectura organizada, los bocetos presentados por Batteggazzore responden bien a tales exigencias. Ofreció un material muy depurado, donde encuentra una manera propia de sacar partido de la forma continente. La exposición realizada en el Subte Municipal con las obras premiadas y mencionadas, permitió comprobar, además de las virtudes del dibujo, la coherencia estilística entre los ocho temas de su envío.

En un momento crítico para la iconografía como el que se está viviendo, en la medida en que la medalla se compromete formal y expresivamente con su época, logra transmitir a las generaciones posteriores, la vivencia total de su contemporaneidad, cumpliendo así su finalidad de "ciencia auxiliar de la historia".

GRAN PREMIO DE PINTURA CIUDAD DE MONTEVIDEO

GALERIA ARAMAYO

En este concurso, para el que se presentaron 120 obras, creaciones de 60 pintores (de las cuales se exhibirán 40 en dos muestras sucesivas), el jurado integrado por el Sr. Ernesto Heine, el Arq. Fernando García Esteban y el Arq. Mario Paysés Reyes, otorgó los tres grandes premios a los pintores Osvaldo Paz, Miguel Batteggazzore y Jorge Casterán.

Las pinturas premiadas transitan, a diferentes niveles, el camino de desprendimiento y transformación de lo objetivo natural que caracteriza la nueva pintura desde hace algunos años.

Mientras Paz atiende a la imagen recordada de la que rescata un esqueleto mágico, Batteggazzore se maneja en una transposición a la forma pura que opera como módulo generador. Casterán en cambio, se mueve en la coexistencia de lo real y lo simbólico.

Osvaldo Paz (que realizó dos exposiciones individuales en lo que va del año) en "Catedral V", realizada como collage pegando tela sobre tela y una vestidura de pintura que da lugar al color y a una serie de pequeñas figuras se aproxima tanto a cierta arquitectura americanista como a los estilemas torresgarcianos.

Miguel Batteggazzore (en "Réquiem", realizada en acrílicos sobre tela), muestra la madurez de un lenguaje que se ajusta a criterios de estructuración serial tanto para la forma

como para el color. Lo más preciso sería decir que es ésta, una pintura provocativa, porque desde adentro de la impecable sistematización formal está conducida fervorosamente. Dicho de otra manera: su Réquiem no es una imagen de la angustia metafísica sino del dolor potente, operante, que por contraposición se convierte así en una verdadera celebración de la vida.

Jorge Casterán, (realiza su primera individual en el 75) presentó en esta oportunidad una obra en acrílico sobre tela, "Díptico", que plantea una solución espacial y conceptual antinómica. Esa antinomia se gesta entre dos órdenes: el de la muchedumbre (real) y el de los cubos (abstracto). Tal contraposición se resuelve también desde los medios plásticos, estando la muchedumbre apoyada en el recurso de la fotografía mientras los cubos responden a un trazado geométrico de perspectiva caballera. No es casualidad que Casterán, al igual que Batteggazzore, que manifiestan tanta limpieza técnica, trabajen además en el vasto terreno de las artes gráficas.

Con respecto a otras obras que merecieron consideración del jurado, se pueden mencionar el "Juicio", de Gustavo Alamón, "Calvario", de Carlos Sgarbi, "Figuras en tinieblas", de Hugo Nantes y "Espacio escindido II" de Miguel Angel Guerra. La de Alamón es seria en su concepción, sus hombres se recomponen a partir de fragmentos con una disciplina de máquinas. Los significantes plásticos se mantienen ligados a convenciones como el claroscuro. Sgarbi en su "Calvario" logra cierto vigor asordinado por la gran reducción de medios. formas muy simples con reminiscencias orgánicas respiran en una atmósfera de color muy bajo que se apoya en una expresión claroscuro. "Figuras en tinieblas", de Nantes, intenta un rescate de la figuración alcanzando el dramatismo que aparentemente se propone, posiblemente porque su vocabulario plástico está detenido (por lo menos con respecto a su imaginación). Guerra, se vincula a las imágenes difundidas por el concretismo y sus derivados op y cinéticos, logrando un extremado rigor en la realización desde el trazado hasta los efectos ópticos de movimiento. El mismo rigor no se da en cambio para el color.

Como impresión general de la muestra, y ahora un poco más allá de los valores plásticos, conviene repasar algunos títulos (que entre las legítimas arbitrariedades del arte no es una de las más arbitrarias), que no traducen la angustia de peripecias individuales sino la de una respiración colectiva. Lo que es un elemento bastante nuevo en la historia de nuestra pintura, tradicionalmente más afecta a la tibiaza.

Por eso, aunque el contemplador no tenga presente la idea de Francastel— "se pretende explicar el arte por la sociedad, en tanto que es el arte el que explica, en parte, los verdaderos móviles de la sociedad"— se va a sentir ubicado en su entorno.

BEATRIZ GULLA

EDICIONES DE LA BANDA ORIENTAL S.R.L.

APARECIO:

ROSENDO Y SUS MANOS
Omar Moreira (novela)

APARECEN PROXIMAMENTE:

MYRIAM Y OTROS CUENTOS
Ruben Loza Aguerrebere

NUEVA ANTOLOGIA DEL CUENTO URUGUAYO

INTACTO EL CORAZON
Teresa Porzecanzki (Poemas)

OBRAS ESCOGIDAS

José E. Rodó (selección, prólogo y notas de JORGE ALBISTUR)

YI 1364, teléf. 98 28 10
MONTEVIDEO - URUGUAY

música

Discos

LOS FOLKLORISTAS URUGUAYOS

En un país que ha establecido ya un alto nivel de calidad y a la vez —como en tantos otros casos de tantos otros lugares del mundo— una enorme popularidad de los productos de ese nivel jerárquico, se hace especialmente difícil —positivamente difícil— la aparición de nuevas figuras. Surgir diciendo la propia palabra es de por sí difícil, pero nacer condicionado por pautas de calidad, por modelos de referencia obligada, por antecesores ilustres, lo es mucho más. De las grandes figuras de nuestro folklorismo, sólo **Alfredo Zitarrosa** ha publicado títulos nuevos en su país en los últimos dos años y medio, y ello sin mucho entusiasmo, dudando siempre de sus excepcionales condiciones de intérprete. Un reciente disco dedicado casi por entero a autores-intérpretes del departamento de Tacuarembó (“Desde Tacuarembó”, Clave, estereofónico, 42.704) lo muestra en un gesto noble de apoyo a colegas de la joven generación, algunos de ellos todavía poco conocidos.

“La obra bienvenida” (RCA Victor, estereofónico, LPU/S 001) reexpone la hermosamente timbrada y abundante voz de **Tabaré Etcheverry**.

“El hombre camina” (Ayuí, estereofónico, A/E 2) constituye un regreso al disco del dúo **Los Vidalín** (Carmen y Mario), con puntos de verdadero interés y áreas de indefinición estilística, para cuya aclaración no ayudan demasiado los irregulares arreglos instrumentales de Ariel Martínez, excelente músico en otras lides y en otros productos.

“El bosque sumergido” (Clave, estereofónico, SLLU 14486) presenta a un **Jorge Gurascier**

atraído fundamentalmente por la explotación virtuosística del arpa guaraní, con momentos atractivos y otros de pretenciosa ingenuidad (el “nocturno” que da título al disco, o la vieja y tonta romanza de Rubira que le sigue); con todo, es un buen muestrario de recursos de ese instrumento habitualmente relegado.

“Aclarando” (Sondor, monofónico, 33.150) es el esperado “debut” discográfico de **Jorge Estela**, intérprete de voz abundante y generosa y de extenso registro, con buena intuición en el manejo de los diversos parámetros, ya sea las posibilidades de tratamiento del acompañamiento guitarrístico (doblado en varias oportunidades por el mismo), ya sea la emisión de esa voz, ya detalles generalmente descuidados o poco atendidos como son los finales y aún las cadencias intermedias. La cara B del disco es quizás la que presenta mayor interés, con varios momentos de muy buen nivel. Es lástima que ninguno de los once surcos explore la mitad grave del registro vocal de Estela.

En “Antología del canto popular” (Sondor, estereofónico, 44.028), **Washington Carrasco** realiza una cálida recorrida por el repertorio de doce de sus colegas folkloristas, afirmando un modo propio de cantar, con una emisión suave y diríase que aterciopelada, y una afinación ahora precisa y firme. El así llamado “grupo de Tacuarembó” aparece en los últimos meses representado por varios volúmenes, aparte del que le dedicara Zitarrosa.

Eduardo Darnauchans, cuyo estilo no está encuadrado dentro de las características habituales del ámbito folklorístico aún cuando se nutre en gran medida con aportes provenientes de él, presenta en “Las quemadas” (Sondor, estereofónico, 44.014) un material heterogéneo y sin embargo curiosamente monótono, que alcanza varios puntos de muy buena calidad (“Con los aujeros”, por ejemplo) y de franca excelencia (“Tengo ganas de risas, Raquel”, sobre poema de Megget, “En el viento de la vida” sobre Benavides).

Carlos Benavides, sobrino del poeta —Washington—, se estrena en la discografía con “Soy del campo” (Sondor, estereofónico, 44.025), no tan afortunado, quizás por no haber dejado transcurrir ese por alguna razón universalmente respetado lapso entre disco y disco. El estilo de Carlos Benavides es sumamente interesante: una voz naturalmente dulce (“criollamente”, diríase), de registro agudo, ronca, flexible, que pierde en gran parte de las grabaciones presentadas su fuerza expresiva de pianísimo en primer plano (tan apropiado para ser explotado microfónicamente). En el primer disco el artista resulta francamente atractivo, con puntos de excelencia (“Como un jazmín del país”, rápidamente populariza-

da), pero en el segundo queda dudando, situación para la cual colabora el descenso de nivel de las letras de Washington Benavides, quien parece haber bajado aquí la guardia en lo que se refiere al cuidado por la calidad de anteriores trabajos.

Los Eduardos (Eduardo Larbanis y Eduardo Lagos) también publican dos volúmenes en un lapso corto (“Un cantar por el norte”, Ayuí, monofónico, A/M 18, y “Los Eduardos/2”, Ayuí, estereofónico, A/E 6), buscando definir a su vez un estilo propio. Se enraizan directamente, es cierto, en una tradición de excelente nivel de sus hermanos mayores, pero intentan no copiar ni imitar sino recrear, aportando incluso una visión propia en lo que se refiere a criterios armónicos. En su caso, el segundo volumen aparece más elaborado que el primero, si bien en ninguno de ellos obtiene el necesario vuelo ya sea creativo, ya interpretativo, que los haga realmente trascendentes, al menos en esta etapa. El dúo suena duro y empacado, consecuencia probable de falta de autocrítica (o de falta de interés en la crítica ajena, lo cual es a la larga lo mismo), y esto aparenta constituir una característica dominante del “grupo de Tacuarembó”.

Fuera de este grupo, **Ricardo Comba** hace un debut en un correcto nivel de calidad (“Coplas del viejo sol”, Orfeo, estereofónico, Sulp 90.591), tanto en repertorio (salvo alguna inclusión poco explicable, como “Por el que vino”), como en interpretación vocal e instrumental; no define plenamente todavía, eso sí, una personalidad propia, y deja humildemente que su estilo esté influido de una u otra manera por el de varios destacados colegas. Quizás ocurra lo mismo con **Carlos María Fossati** en su también primer disco (“De poncho blanco”, Sondor, estereofónico, 44.029); los momentos de interés son varios, de todos modos.

En “A la manera de nosotros” (Orfeo, estereofónico, Sulp 90.592), el **Grupo Vocal Universo** plantea una vía estilística sin tradición en nuestro país, pero con varios antecedentes en la Argentina: la aplicación de clisés provenientes del proceso vocal de “medio pelo” (como diría Jauretche) al canto popular folklorístico. Se trata de fórmulas desarrolladas en la música culta de principios de siglo, y utilizadas posteriormente por la mesomúsica comercial norteamericana, que han sido adoptados por algunos músicos “arregladores” de la metrópoli porteña en la buena intención de “elevar” el producto popular. Como los violines que destrozaban una milonga de Yupanqui en algún viejo volumen de Zitarrosa. El producto ofrecido en “A la manera de noso-

tros” es de todos modos interesante, y está bien hecho; hay voces agradables y diferentemente timbradas, formación conservatoria suficiente en los incesantes acordes de séptima, novena y etcétera, y una terminación pulida, proliza y snob. Claro que ingredientes positivos no hacen necesariamente resultado positivo.

LOS BRASILEÑOS

Resulta difícil comprender la poca atención que el mercado disquero uruguayo ha prestado en la última década a la extensa producción de los músicos populares brasileños, que hace mucho tiempo que vienen presentando niveles de excelencia. Ese desinterés de los editores y de los difusores aparejó un verdadero desconocimiento por parte del uruguayo medio de lo que pasaba musicalmente en casa de uno de sus dos vecinos inmediatos y escamoteó el descubrimiento paralelo de intérpretes, obras y autores de gran calidad, que podrían haber estado incidiendo muy positivamente en su propia formación cultural.

Durante años, conocimos regularmente casi sólo los interminables discos del hipercomercial **Roberto Carlos** (el último de los cuales, “Além do horizonte”, CBS, estereofónico, 87101, apareció hace muy poco), sobre cuya calidad técnica debe de todos modos llamarse la atención del distraído, (algún día habrá que ponerse disciplinado y analizar la “opera omnia” de este singular autor-intérprete, de venta enorme “no obstante” sus refinamientos como cantante y los cuidados globales de terminación de cada una de sus canciones). En la actual corrección de rumbo del mercado, la publicación de material de calidad de origen brasileño ha sido protagonizada por una sola empresa, que ha logrado poner en circulación varios títulos en el plazo de dos años. Sin embargo, continúan siendo ilustres desconocidos para nuestra gente cosas tan valiosas como la producción íntegra de Sérgio Ricardo o de Milton Nascimento, casi toda la de Edú Lobo, y gran parte de la de Gal Costa, Caetano Veloso o Gilberto Gil.

Los volúmenes más alejados en el tiempo de aparición son “La canción y la voz de **Marilyn** en la poesía de Vinicius” (Fermata, monofónico, 323.011), “São demais os perigos desta

vida..." de la pareja **Toquinho-Vinicius** (Fermata, monofónico, 323.012), "**Bola Sete** en el Monterrey Jazz Festival" (Verve, estereofónico, 2304.073), y el histórico volumen grabado por **Stan Getz** junto a **João Gilberto**, **Antônio Carlos Jobim**, **Milton Banana** y **Astrud Gilberto** (Verve, estereofónico, 2304.071). **Maria Medalha** es buena intérprete y está en general bien apoyada por el acompañamiento instrumental (en arreglos que pertenecen en parte a **Edu Lobo**), pero su potencial creador bastante limitado, a fiar por este ejemplo. El disco de **Toquinho** y **Vinicius de Moraes** es un ítem más en la etapa de decadencia que está viviendo el otrora importante y siempre sensible **Vinicius**, padrino de la bossa nova.

El volumen de **Bola Sete** recoge una irregular actuación suya de 1966 con varios puntos de interés real.

El de **Getz** reúne a este saxofonista de jazz que se interesara profundamente en la bossa nova, con varias figuras de primera importancia: los protagonistas de la etapa de creación del movimiento, **João Gilberto** y **Jobim**, ambos excelentes, con la refinada **Astrud** y el altamente competente **Milton Banana**. Si bien el disco es bilingüe, con la mira puesta en el público de habla inglesa (grrr), las versiones son en su casi totalidad del mejor nivel, y conviene agenciarlo antes de que desaparezca de los estantes de las disquerías.

"**Transa**" (Philips, estereofónico, 6349.026) es un magnífico trabajo de **Caetano Veloso** realizado durante su dolorosa hibernación londinense; no es tan brillante como su disco anterior, quizás, ni tan aventurado como el siguiente ("**Araçá azul**"), pero constituye una buena muestra de lo que es capaz de hacer este extraordinario autor-intérprete de Bahía, como lo es también el titulado "**Jóia**" (Philips, estereofónico, 6349.132), una deslumbrante colección de refinamientos, calidades y sutilezas, que van desde los variados errores y aciertos propios hasta la sorpresiva versión de "**Help**" de **Lenon** y **McCartney** (hecho exactamente al revés de como usted se lo espera). Lástima que se haya optado por el criterio del tatetí para la presentación en sociedad aquí, porque la historia anterior a "**Transa**" es importante para entender el por qué de "**Transa**", y por-

que el "maldito" "**Araçá azul**" es pieza clave, y porque, finalmente, "**Jóia**" es la mitad de dos discos publicados juntos en su versión original, es decir **Rómulo sin Remo**, **Herrera sin Obes**, **Laurel sin Hardy**.

"**Caetano e Chico juntos e ao vivo**" (Philips, estereofónico, 6349.059) es un disco memorable, en el que **Caetano Veloso** y **Chico Buarque** rinden lo mejor de sí mismos, acompañados por el excelente cuarteto **MPB-4** y otros varios músicos de calidad. Hay varios surcos históricos, como la versión de **Caetano** de "**Partido alto**" de **Chico**, la mezcla de "**Você não entende de nada**" de **Caetano** con "**Cotidiano**" de **Chico**, o la única grabación completa editada de "**Ana de Amsterdam**", notable canción de **Chico** sobre texto de **Ruy Guerra**, en un todo en el que es realmente difícil destacar algún título por encima de los demás. **Chico Buarque** ya había sido presentado al público uruguayo a través del que es considerado como su mejor disco, "**Construção**". Siguiendo en este caso si un criterio cronológico, han aparecido en estos últimos meses los volúmenes "**Chico canta**" (Philips, estereofónico, 6349.093) y "**Sinal fechado**" (Philips, estereofónico, 6349.122). El primero recoge varias de las canciones de una obra teatral de **Ruy Guerra** musicalizada por **Chico**, "**Calabar**, el elogio de la traición", algunas de las cuales aparecen grabadas en disco sin su texto, en versiones instrumentales. Los arreglos de **Edu Lobo** son en general muy buenos, y **Chico** llega en muchos momentos a niveles de excelencia interpretativa, pensamos que no alcanzados en sus discos anteriores, por lo que resulta mucho más lamentable la sustitución de su voz por algún órgano eléctrico apresurado (como en "**Ana de Amsterdam**"), precisamente, cuya versión en cinta, sobrecogedora, constituye quizá la mejor muestra de lo que **Chico Buarque** da como intérprete. "**Sinal fechado**" muestra a **Chico** exclusivamente en su faz interpretativa, en un disco probablemente menos depurado, en que de todos modos abundan los tropiezos felices ("**Acorda amor**", por ejemplo, cuyo estilo se acerca mucho al del propio **Chico** compositor).

Caetano Veloso aparece reunido con **Gal Costa** y con **Gilberto Gil** en otra recopilación de grabaciones "en vivo" ("**Temporada de verão**", Philips, estereofónico, 6349.108), bastante disfrutable, en que los tres músicos de Bahía exhiben sus virtudes interpretativas y sus "tics". "**Cantar**" (Philips, estereofónico, 6349.117) es el primer disco en Uruguay de **Gal Costa** sola, y creemos que no es el más indicado para presentarla a un público que poco o nada sabe de

ella. Se trata de una vuelta de tuerca camarística e intimista de una cantante que había trazado una imagen bastante diversa, explotando sus notables condiciones de "show-woman" llena de "glamour", grititos, caídas de ojos vocales y demás aditamentos. Aquí, muestra a quienes venían siguiendo esas sus desnudeces y curvas, su otra cara, o mejor dicho la otra cara de la misma cara, instigada por **Caetano Veloso**. Son de señalar como ejemplo de las calidades que maneja **Gal**, justamente dos canciones de **Caetano**: "**Flor do cerrado**" y "**Jóia**". Hay varios arreglos dignos de atención en el disco.

"**Gil/Jorge**" (Philips, estereofónico, 6349.139) es la abreviación en un solo disco —a golpe de control de volumen— de la extraña antología editada originariamente en Brasil en un álbum de dos discos; Philips brasileña reúne en la sala de grabación a dos figuras "grandes" de la música popular de por allí, **Gilberto Gil** y **Jorge Ben**, y los deja hacer. El resultado de los dos discos originales es magnífico, de un vuelo permanente, de una inventiva desbordante y de un caudal ilimitado de recursos vocales (especialmente en **Gil**). En la reducción publicada aquí, de todos modos se puede tener una idea bastante aproximada de lo que es aquello, sin las duraciones que lo llevan a menudo a la frontera de lo hipnótico.

Para quienes creen en los compartimentos estancos, "**Des anos depois**" (Philips, estereofónico, 6349.105) muestra que **Jair Rodrigues** no era tan sapo de otro pozo, o que era otro sapo, sí, pero que su pozo era en realidad menos distante de los otros de lo que podía parecer. Este volumen está lleno de momentos señalables, de descubrimientos, y también de largos trechos de relleno sambístico, su especialidad de diez años antes. Cerrando el recorrido, el tío **João Gilberto** es escuchado en un disco reciente (**Polydor**, estereofónico, 2345.037) en que sus dotes inusuales de fino músico pueden ser degustadas cómodamente: su decir, su delicadeza, su precisión, su permanente flotar melódico inundado de "rubati" (o su permanente "rubato") que sin embargo guarda una exacta relación con el contrapunto métrico guitarrístico. Ya en el rubro "ensaladas", "**Máximo de sucesos / 12**" (**Fontana**, estereofónico, 6470.524) presenta varias canciones de real interés, con un matizado defectuoso. "**Acorda amor**" es la canción clave del disco "**Sinal fechado**" de **Chico Buarque** y quizás la de éste; la acompañan, entre otras, "**Lugar común**" de y por **Gilberto Gil**, "**Hora de razão**" por **Caetano Veloso**, y "**Flor de maracujá**" por **Gal Costa**. "**Do Brasil**" es una entrega en dos volúmenes

(Philips, estereofónicos, 9299.426 y 9299.427) que agrupa cosas "vendibles" con piezas históricas que puede usted apresurarse a conseguir ya (en la esperanza de que los ejemplares que le toquen tengan un descentrado menos terrible que los nuestros): "**Viramundo**" y "**Roda**" dos maravillas del primer disco ("**Louvação**", 1967) de **Gilberto Gil**, "**Ponteio**" ("**Punteo**"), otra maravilla (también 1967, ganadora del primer premio del Tercer Festival de la Música Popular Brasileña) por **Edu Lobo**, **Maria Medalha** y el conjunto **Momentoquatro** (en el disco comentado sólo figura el nombre de **Edu**, quien, dicho sea de paso, nunca gustó demasiado de este producto "festivalero" suyo), "**Partido alto**" de **Chico** por **MPB-4**, "**Jóia**" de **Caetano** por **Gal Costa**, "**Cotidiano**" y "**Construção**" de y por **Chico Buarque**, "**Felicidade**" de y por **Antônio Carlos Jobim**, versiones del **Quinteto violado**, de **Jair Rodrigues**, de **Vinicius** y **Toquinho**, de **Elis Regina**, y la versión original (1966), finamente cantada y muy bien instrumentada, de la enormemente exitosa "**A banda**" de **Chico Buarque** por **Nara Leão**, otra excelente intérprete casi desconocida en nuestro país.

LA ZARZUELA

Una serie de primeras ediciones y de repeticiones ha permitido en los últimos dos años una revitalización de las existencias locales de discos de zarzuela, con versiones de buen y muy buen nivel interpretativo que favorecen además un acercamiento serio a ese ámbito cultural acerca del cual nos hemos desinformado tanto por estos lares en los últimos decenios. No se trata de versiones integrales, pero esa es la regla habitual del género lírico "ligero". "**La verbena de la paloma**" de **De la Vega** y **Bretón** recibe un excelente tratamiento en las voces de **Ana María Iriarte**, **Inés Rivadeneira**, **Manuel Ausensi** y varios "característicos" de buena ley bajo la dirección general de **Ataúlfo Argenta** (CBS, estereofónico, 19.111), aunque el matizado desmerece en varios momentos la labor interpretativa original. Esto no ocurre en cambio en "**La del soto del parral**" de **Carreño-Sevilla** y **Soutullo-Vert**, muy bien vertida por **Angeles Gullín**, **Antonio Blancas** y el director **Rafael Frühbeck de Burgos** (CBS, estereofónico, 19.112).

Otro volumen (CBS, estereofónico, 19.158) permite apreciar el notable nivel del coro Cantores de Madrid bajo la dirección de José Perera, también interviniente en los registros anteriores, y disfrutar dos sabrosas secuencias musicales de otras tantas zarzuelas breves, también grabadas bajo la dirección de Rafael Frühbeck de Burgos y con la orquesta Filarmonica de España: "La gran vía" de Pérez González y Chueca-Valverde y "Alma de Dios" de Arniches-García Alvarez y Serrano. José Perera y Frühbeck de Burgos son asimismo los responsables de la versión de "La canción del olvido" de Romero-Fernández Shaw y Serrano, cantada por Pura María Martínez, Antonio Blancas y Julián Molina (CBS, estereofónico, 19.226). Los cuatro discos cuentan con útiles notas de contratapa, tan poco habituales últimamente en las ediciones nacionales, y su aparición en serie merece aplausos, aguardando pronta ampliación. El sello Angel es responsable por su parte (estereofónico, SUAL 12.556) de un volumen que reúne doce fragmentos de diez zarzuelas en versiones parejamente refinadas, protagonizadas por la admirable Victoria de los Angeles asistida por el mismo Rafael Frühbeck de Burgos, esta vez frente a miembros de la Orquesta Nacional de España.

EL HUMOR MUSICAL

El tercer volumen de Les Luthiers (Clave, estereofónico, 32062) es tan inevitable como los dos anteriores (Clave, 32030 y 32050). Muestra al notable grupo argentino en una nueva etapa de su trayectoria, ahora acentuada la elaboración compositiva y de instrumentación quizás en detrimento del frescor directo de etapas anteriores, y por otra parte acentuada la elaboración del humor todo (salvo "La bossa nostra"), con varios puntos memorables, especialmente en "Voglio entrare per la finestra" y en "Ya el sol asomaba en el poiente".

LA MUSICA LLAMADA CULTA

En el Uruguay ahora casi no se editan discos de música del área conocida como "culta". Algún navegante solitario afirma la escasez de

embarcaciones. El violinista Henryk Szeryng acomete (Philips, estereofónico, 6500175) el Concerto número 3 de Nicoló Paganini, junto con la Sinfónica de Londres bajo la dirección de Alexander Gibson. Un descentrado alarman-te en el prensado local dificulta sensiblemente la audición del disco, destinado a mostrar sus condiciones de virtuoso. Se percibe con todo un trabajo serio y prolijo, en el que Szeryng logra poner en relieve la "humanidad" de su sonido, la intencionada aspereza expresiva de su arco, y —en fin— su consabida solvencia profesional, sin ser ayudado ni por este poco frecuentado concerto de Paganini ni por las simplemente correctas pero morosas huésteres de Gibson. Mientras tanto, un par de discos puestos en venta recientemente nos permiten el reencuentro con Arturo Toscanini, considerado como uno de los grandes directores de orquesta en el escaso siglo que esa profesión tiene de existencia. Se trata de la reposición de la Sinfonía número 6 opus 74 ("Patética") de Piotr Chaicovski (FCA Victrola, monofónico, VIC 1268) y la número 7 opus 92 de Ludwig van Beethoven (RCA, monofónico, LM 1756). En Chaicovski, Toscanini obtiene una versión equilibrada y noble que evita toda caída en la cursilería, sorteando con habilidad y sobriedad expresiva las trampas que en ese sentido le tiende la partitura. Las matrices no están en el mejor estado de conservación. La rendija beethoveniana nos rememora el concepto que de sus sinfonías planteaba Toscanini: un Beethoven fuerte, con fuerza interior y fuerza exterior, que no rehuía lo "grandioso", pero sin caer nunca en futilidades efectistas. A esta altura, y antes de proponerse una revisión de Toscanini, sería importante poder contar con la edición integral que oportunamente hiciera de las nueve sinfonías de Beethoven. Y entonces sí, nos animaríamos a dejar de lado un rato nuestros entusiasmos de hace dos décadas —que conservamos— para replantearnos a fondo la cuestión de la verdadera estatura de Arturo Toscanini y la otra —tan engorrosa— de los criterios de interpretación de la obra beethoveniana, todavía poco conocida a pesar de la insistente y engañosa repetición de una parte de ella. Un volumen dedicado a Walter Gieseking (Heliodor, estereofónico, 2548730, segundo volumen de la serie en que interpreta obras de Johann Sebastián Bach) hace precisamente necesario el llevar a cabo una revalorización en sus términos reales del virtuoso maestro germano, de tanta gravitación sobre sucesivas generaciones de pianistas. Aquí llaman la atención sus conocidos brillos de articulación y de toque, con sus deslumbrantes "staccati" y "sforzati", pero no sus criterios interpretativos, por ejem-

plo. ¿De qué fecha, y por ende de qué etapa de madurez de Gieseking, son estos registros?

Ahora es sin duda el momento de comenzar el cuestionamiento de los virtuosos, urgente e inaplazablemente, por más que quienes creen en los valores que hemos recibido sientan que el piso se les mueve y protesten, encorados. La era de los virtuosos tuvo por supuesto sus frutos positivos, pero es más la mentira y la confusión que nos dejó de herencia que lo que nos aportó. ¿Qué sentido tiene que los excelentes I Musici le hagan también ellos el juego al negocio del apócrifo "Adagio en sol menor" de Tommaso Albinoni, escrito en realidad por un cierto musicólogo con demasiado buen olfato comercial? ¿O es que era necesaria esa concesión para publicar un disco íntegramente dedicado a obras del poco conocido barroco-tardío italiano (Philips, estereofónico, 6580001)? ¿Qué sentido confiar al coqueto divo Herbert von Karajan una nueva grabación integral de las sinfonías de Beethoven (primer volumen, Deutsche Grammophon, estereofónico, 1138801) o de las seis últimas sinfonías de Mozart (primer volumen, Angel, estereofónico, SUAL 12.538)? ¿Qué sentido insistir con el impostor Karl Richter para dirigir enésimamente mal un enésimo Bach (Cuatro oberturas, Archiv, dos discos estereofónicos, 1198.172/3)? ¿Qué sentido utilizar el nombre de Bernhard Paumgartner, ligado desde hace años a Mozart umbilicalmente, para ofrecer una millonésimo-primer versión de la remanida "Pequeña música nocturna" de Wolfgang Amadeus junto con la interesante Serenata número 6 y dos divertimentos estúpidos, de esos que Mozart fabricaba en serie a la hora del té a cambio de igualmente seriados favores de princesitas y mamás de princesitas de diversas cortes europeas (Fontana, estereofónico, 6530.001)? Es cierto: tanto I Musici como Karajan como Richter como Paumgartner como el Adagio apócrifo como Beethoven y Mozart y Bach, "venden". Pero es admisible que ése siga siendo el criterio que justifique la producción de un bien cultural? ¿Por qué no hay más ediciones encaradas íntegramente como aportes al acervo cultural? ¿Menor viabilidad? No lo creemos, además de no aceptarlo como planteo. Los mismos editores de los títulos anotados arriba dan la pauta a menudo de que se puede actuar con otras pautas. En un volumen reciente, por ejemplo, el joven pianista Roberto Szidon hace una interesante versión, discutible y útil, de seis de las "Rapsodias húngaras" de Ferenc Liszt (Deutsche Grammophon, estereofónico, 2530441). En otro, Werner Haas como solista junto a la Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo dirigida por Alceo

Galliera hacen los dos conciertos de piano de Maurice Ravel (en sol mayor y en re mayor, "para la mano izquierda") en versiones competentes, correctas en la labor de Haas, y punzantes y brillosas en la de Galliera, que permite solazarse con las maravillas de instrumentación de las partituras ravelianas (Philips, estereofónico, 6500.960).

Hay algunos otros títulos aparecidos en estos últimos meses en el área "culta", todos ellos dedicados a intérpretes nacionales. Se trata de los recitales de Héctor Tosar (obras de Bach y Schoenberg, Tacuabé, monofónico, T/M 7), Nibya Mariño (obras de Chopin y Schumann, Tacuabé, monofónico, T/M 9), Abel Carlevaro (obras de Milán, Sanz, Moreno Torroba y Albéniz, Tacuabé, monofónico, T/M 10) y Luis Batlle Ibáñez junto con Estela Medina (obras de Schumann, Tacuabé, monofónico, T/M 11). El mismo equipo Tacuabé anuncia una serie (ya iniciada con los discos Tacuabé, estereofónicos, T/E 3 y T/E 4) dedicada a la música nueva latinoamericana, que agrupará primeras ediciones mundiales de composiciones actuales de músicos de nuestro continente.

H.



ocurrió actualidades libros

ENSAYOS SOBRE LITERATURA URUGUAYA

de Arturo Sergio Visca, Ediciones del Sesquicentenario, Montevideo, 1975, 232 pp.
Junto a Domingo L. Bordoli, Arturo Sergio Visca es una de las figuras sobresalientes del grupo que se nucleó en torno a la revista *Asir*, y constituyó una corriente importante dentro de la denominada "generación del 45". Si bien se ha señalado como rasgo característico de este crítico un notorio conservadurismo en lo que se refiere a sus preferencias literarias, Visca ha sido, dentro de su promoción, quien más se ha preocupado por la literatura nacional, "de cuyo sector narrativo, especialmente, —al decir de Carlos Real de Azúa—, es con seguridad el más completo conocedor". Tres narradores uruguayos (1962) y Aspectos de la narrativa criollista (1972) son testimonios al respecto. Igualmente lo es *Un hombre y su mundo* (1960). Su labor de antólogo, tanto en la equilibrada *Antología del cuento uruguayo contemporáneo* (1962) como en la más vulnerable *Antología del cuento uruguayo* (1968), es también consecuencia de su dedicación por todo aquello que contribuya a lo que en el prólogo de *Aspectos de la narrativa criollista* denominó "necesidad fundamental del país" y que sintetizó como "penetración real en la conciencia colectiva de las creaciones culturales nacionales".

Su tarea crítica desde las páginas de diversas publicaciones (entre otras *Asir*, *El Ciudadano*, *El País*, y actualmente en la revista *Búsqueda*) ha sido sistemática y sostenida. Este trabajo de crítico militante, que reconocemos como aporte importante al quehacer cultural de nuestro país, marcado por los apremios del tiempo (entregas en la Redacción) y del espacio (límites naturales de la nota periodística), lamentablemente ha impedido, hasta ahora, que Visca desarrolle exhaustivamente los temas que tan bien conoce y componga el libro que muchos esperan.

Salvo las antologías, los restantes volúmenes citados están precedidos por la siguiente advertencia, que varía apenas en cuanto a la formulación: "Este libro ha sido compuesto con materiales escritos y publicados a lo largo de años".

Si bien *Un hombre y su mundo* y *Aspectos de la narrativa criollista* resultan estimables, mucho más el último que el primero, para penetrar en algunas zonas de nuestra literatura, y poseen la imprescindible unidad de espíritu que permite tomarlos como un todo, tanto uno como el otro contienen páginas que

impiden el equilibrio que resulta de un libro preconcebido como tal.

Lo anotado anteriormente, que no es más que la reiteración de lo ya advertido por el propio Visca en sus libros, se hace más evidente en el reciente *Ensayos sobre literatura uruguaya*, que reúne trece ensayos que fueron escritos y publicados entre 1953 y 1973. El más antiguo, "Un representante de nuestro clasicismo" sobre la labor de escritor de Bernardo Prudencio Berro, apareció en la revista *Asir*. Los doce restantes constituyeron los prólogos a libros editados por la Biblioteca Artigas, Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, Biblioteca Nacional y la editorial Arca.

No obstante estar armado en cinco capítulos, en los cuales se ha ordenado temáticamente el material, *Ensayos* es, de los libros de Visca, el que más cojea por la carencia de unidad. Un hombre y su mundo, por ejemplo, es un muestrario de las "preocupaciones y problemas" del autor. "sólo un uruguayo que desea entablar un diálogo con otros uruguayos", que revelaban el microcosmos de ese individuo anunciado en el título. Aspectos de la narrativa criollista, con las limitaciones, en algunos casos, propias del origen de los materiales reunidos, aparece también como una unidad. Pero *Ensayos* acusa el desequilibrio propio de la variedad de obras, autores y temas tratados. Si bien podríamos hablar de una cierta armonía en cuanto a los ensayos, efectivamente son sobre literatura uruguaya y todos están escritos con la seriedad y la sensibilidad indiscutibles de Visca, ese desnivel es flagrante porque notoria es la distancia que existe, por ejemplo, entre *Abrojos* y el *Anecdotario del uruguayo Santiago Marcos*. Y esta comparación es inevitable, como inevitable es que asociemos al prólogo de *Abrojos* el notable tratamiento de Gaucha (prólogo de la Biblioteca Artigas y posteriormente incluido en *Tres narradores uruguayos* y en *Aspectos de la narrativa criollista*) y también el prefacio de la Selección de cuentos de Javier de Viana (Biblioteca Artigas y luego en *Aspectos*), y compongamos mentalmente una parte importante del libro que Visca nos debe sobre el narrador canario.

Por ello es que, reconociendo los valores de la crítica ejercida por Visca durante tantos años, esperamos que su próximo libro no esté precedido por la advertencia común a *Un hombre y su mundo*, *Aspectos* y *Ensayos*.

MILTON FORNARO.

LAS FURIAS DEL SUEÑO, por Clara Silva
ARCA — Montevideo — 65 p. — 1975.

"Juicio final", de hace apenas dos años, proponía una Clara Silva de tono profético y apocalíptico, cuya lectura recordaba los momentos más encendidos de Isaías y hacía pensar en una culminación.

"Las furias del sueño" sorprende al lector porque demuestra haber ahondado y depurado las obsesiones poéticas y los medios expresivos de aquel que parecía definitivo.

Hay en toda esta parte primera la voluntad de interpretar "el doblez de la leyenda", las causas de esa caída, y la impotencia ante ella.

Las drogas en el vaso
alivian la condena

(Poema V)

La acechanza de la vigilia que no otorga tregua
Y la noche
absurdo ejercicio
de los párpados

(Poema VIII)

y el sueño
que trastorna y transforma la realidad inmediata
En las furias
del sueño
trastornadas
el patetismo del jardín se anula

(Poema III)

Este libro sorprendente y austero, reticente y ascético, testimonia la lucidez del alma desasida y del cuerpo empecinado en su vanidad de polvo a plazo fijo. En él parece surgir el tema de la caída, y un correlativo atemperarse de aquel voluntarioso fervor religioso, en beneficio de una ansiedad de Dios mismo. El total desprenderse de lo humano, la constante disposición para la vida verdadera sin los engaños del tiempo o "las furias del sueño".

Estructurado en cuatro partes, traza una ceñida visión de la autora, sobre el tiempo de su vida.

"Introducción a la leyenda", (once poemas), la primera parte, quizá la más hermética, la que más se acompasa al acápate de Mallarmé ("Il peut avancer, parce qu'il va dans le mystère"), funda la imagen de una poesía que tiende a la sombra y a la desnudez. "Sombra", "oscuro", "desnudo", "noche", son palabras que por su constante persecución en el verso, revelan la tensión hacia la lóbreguez existencial. Y junto a ello la sensación del tiempo y de sus claves que ella procura desentrañar, desde su "sueño" actual.

Sobre la tierra

única

el siglo como río tumultuoso

hundiendo tristemente

la prestancia de un sueño

a corto plazo.

(Poema V)

La parte segunda: "Los Misterios" (dieciocho poemas), denuncia desde el título la impostación que ha de regirla; la memoria, el olvido y la sensación de la caída y del deterioro;

"el día trabaja la clandestinidad de sus ratones para el gato que acecha".

La memoria unida a la imposibilidad del olvido (ese vivir asediada por fantasmas); ese vivir con la constante y subterránea acechanza del deterioro (la sensación del "roer", ratas y ratones que: "feroz(ces) de tierra el débil muro escalan"); la soledad (no por vocación sino por extraneidad); la búsqueda de la esencialidad; pautan la segunda parte, donde el poeta contempla todo aquello que le producía "el terror de ser mortales" (En lo oscuro del otro), serenamente convertida ahora en

"(la piel es) una alfombra de oro fúnebre
tendida sobre la arrogancia de la fiesta"

(La arrogancia de la fiesta)

La parte tercera, "Familia", (tres poemas), expresa la estrecha cotidianidad preñada de significaciones, en el último compartir de las vidas sobre el mantel que las une y las separa.

(Esposo).

La cuarta parte, recorrida por un hálito del Eclesiastés, regida por el sentimiento de "Vanitas vanitatum, omnia vanitas", es quizá la más inapresable. "Triptico de la cordura" llama (¿irónicamente?) CS a su visión de su entrada a la Academia.

Soy ya una estela de piedra
en los jardines.

(La Medalla)

quizá aquellos mismos jardines cuyo patetismo es anulado por "las furias del sueño".

El "oro", el "terciopelo oscuro", el "luto", lo afealdado, lo funeral, dan la pauta de que CS ha descubierto en este libro la lúgubre belleza de lo que se contempla sin nostalgia porque otro bien se espera. Una poesía, en fin, lúgubremente metafísica, escrita desde un "acá" sin esperanzas, descarnadamente contemplado.

ROBERTO de ESPADA
julio 1976

EL HIMNO NACIONAL por LAURO AYESTARAN
Bolsilibros Arca, Montevideo, 1974.

112 páginas. Segunda Edición, Montevideo, 1976.

La muerte de Lauro Ayestarán el 22 de julio de 1966 fue una de las deserciones más dolorosas en filas de los hacedores de nuestro proceso cultural,

que hubiera necesitado de su seriedad indoblegable, de su minuciosidad, de su rigor investigativo, de su espíritu cuestionador, por muchos años más. A los 53 años de edad, Ayestarán tenía sin publicar —manes de su autoexigencia— una gran parte de su producción intelectual, gran parte de ella sistematizada en fichas pero aún no redactada. La editorial Arca ha venido produciendo, con posterioridad a su muerte, algunos volúmenes breves en su colección Bolsilibros, con la intención de poner al alcance del lector medio parte de esa enorme masa de información sobre la faz musical de nuestra cultura que de no ser así, permanecería injustamente escamoteada al conocimiento público.

Pero lamentablemente, en ninguno de los casos Arca ha acompañado sus recopilaciones de trabajos de Ayestarán del rigor imprescindible que éste hubiera exigido en vida. Eso se daba en las dos colecciones, de artículos sobre folklore y temas afines ("El folklore musical uruguayo" y "Teoría y práctica del folklore"), y se sigue dando en este "El himno nacional" reciente.

En el caso de "El Himno Nacional" la situación es tanto más incomprensible por cuanto ya en 1967 hubo intentos serios, focalizados en la Asociación de Educadores Musicales del Uruguay, de publicar un volumen (bajo el título "El Himno Nacional uruguayo") que reuniera, en orden, lo escrito por Ayestarán sobre el tema, precedido de una necesaria introducción y acompañado de la imprescindible documentación gráfica y bibliográfica, y de la transcripción de los sucesivos textos legales sobre el tema.

En "El Himno Nacional" se transcribe como "Introducción" la que Ayestarán escribiera para el capítulo "Miscelánea" de su volumen I de "La música en el Uruguay" (SODRE, Montevideo, 1953), libro del que ha sido tomado todo el material del "bolsilibro" de Arca. Esta transcripción confiere de entrada un aire surrealista al todo, apoyado luego por algunas erratas sensibles y carencias importantes. En la página 45 se lee "puntal" por "puntual" en una intercalación lógica de un texto de un capítulo anterior de "La música en el Uruguay". (En la página 44 hay una trasposición de líneas en los versos de Araújo). En la página 52 se escapa "comentado en el capítulo anterior". En la página 76 se conserva cariñosamente un "sabemos" por "sabremos" errado ya en la edición del SODRE. En la página 93 se enmienda el título de la obra de Thoinot Arbeau. En la siguiente se hace sitiar la Colonia del Sacramento en 1860 en vez de 1680. En la página 101 se pospone un siglo un decreto de Suárez y Santiago Vázquez. En las páginas 54, 55, 77, 78, 79, se reproducen casi inútilmente páginas manuscritas, por cuanto la impresión es ilegible en la primera edición y poco legible en la segunda. Palleiro resulta más imaginativo en su diagramado de tapas, al optar por clisés lineales, si bien él también aporta su cuota de error al retocar las líneas de pentagrama.

El volumen de Arca ha sido estructurado en el siguiente orden: la citada "Introducción", luego "Las canciones patrióticas y políticas", "El Himno Nacional", "La música militar", un apéndice consistente en la letra completa (las once estrofas originales del copioso Acuña de Figueroa) y las notas de los capítulos transcritos. Las omisiones más notables son las de

los excelentes estudios de Ayestarán sobre los compositores del himno Francisco José Debali y Fernando Quijano contenidos en la propia "La música en el Uruguay" (páginas 575 a 583 —con obvios ajustes— y 584 a 600, con posible precedencia de parte de la introducción, desde "Desde el colonizaje, inclusive..." en página 535 hasta "...en la historia general de la música" en página 536). También puede considerarse omisión de importancia la no constancia de que tanto el capítulo sobre canciones patrióticas y políticas como el referente a la música militar comprenden únicamente el período que va desde la colonia hasta el 1860. La abundancia de ilustraciones claramente legibles en un libro de este tipo es naturalmente necesaria.

De todos modos, la iniciativa de editar un núcleo de trabajos de Ayestarán sobre el Himno Nacional uruguayo es empresa muy plausible en sí misma. El tema ha sido abordado durante décadas con demasiada superficialidad, a pesar de diversos documentos gubernamentales (especialmente los de 1934, 1938 y 1952), y una puesta a punto en el elevado nivel de rigor intelectual de Lauro Ayestarán, es sumamente valiosa, en especial en razón de la difícil obtención de ejemplares de "La música en el Uruguay" y aún de su engorroso manejo por parte de "Jegos". El manuable volumen de Arca llenará un importante vacío bibliográfico. Las observaciones anotadas más arriba son de ínfima trascendencia frente al peso de los escritos de Ayestarán transcritos.

C. A.

ESTACION ESTACIONES, por Eduardo Milán
Col. Acuarimántima — E.B.O. — Montevideo

La estructura y composición de Estación Estaciones suponen una toma de partido respecto de la creación poética. La concepción presente en el libro permite, en primera instancia, superar la etapa de colección de poemas para constituir un todo coherente y situarse en un espacio autónomo; por otra parte, el abandono de un lenguaje coloquial como sustrato lingüístico establece las aperturas en las posibilidades de organización de ese espacio (en tanto sistema) a nivel de su misma textura. La preeminencia de lo visual como materia da al libro su rasgo más importante y definidor, porque integra a la lectura poética la condición no unívoca de la percepción moderna. Aquí se da la tercera instancia de la toma de partido mencionada: se trata del rechazo de la organización del lenguaje en secuencias lógicas que, de sí, suponen la confrontación con un sistema de convenciones genéricas (versos, imágenes) exterior a la construcción del poema.

Al liberarse del carácter de género instituido como correlato del texto (a través de un sistema comunicativo que otorga el poder decisivo al emisor del mensaje) Estación Estaciones se propone como cuerpo en evolución constante, que extrae sus posibilidades significativas de la interacción distribucional (correspondiente, por tanto, a la presencia del texto como zona gráfica) de variables propias de la palabra escrita. La percepción es, para escritor y lector, el reconocimiento de alternancias, la primera (la más elemental) de las cuales es la trazada entre la escritura y su ausencia (el blanco) como espacios en riesgo y tensión, de un movimiento rítmico que integra las partes en el todo. Los modos de esa inte-

gración están fundamentados en el rechazo del discurso poético convencional: las líneas de fuerza son la descomposición del verso como unidad prosódica y la asociación de palabras en tanto signos-fragmentos. La unidad del texto se construye por medio de la ruptura, la yuxtaposición, la elipsis, en un proceso que descubre nuevas oposiciones en las potencialidades gráficas y fónicas del significante: de ese modo, la expansión de una premisa inicial no se centra en la incorporación de datos de una realidad ajena (imágenes de cuño surrealista, por ejemplo) sino en la recomposición de relaciones asociativas que el propio significante encierra, liberando una carga conceptual a partir de la concreción y direccionalidad de esas relaciones. En última instancia se trata de poner al descubierto fragmentos de una realidad a través de las posibilidades estructurantes de la palabra escrita. Concebido como etapa de un desarrollo más amplio, el libro reafirma en esa apertura su condición de obra moderna, documento de una visión poética tan necesaria como escasa en nuestras letras.

ROBERTO APPRATTO

MACEDONIO FERNANDEZ, por Germán Leopoldo García — Siglo Veintiuno Argentina Editores — 180 pp.

Con rigor sólo comparable al que Noe Jitrik alcanzara, para prestigio perdurable de las letras argentinas, este trabajo de crítica literaria sobre Macedonio Fernández, asimila su trabajo al proceso funcional de la literatura latinoamericana. Sin el soporte sistemático que ahora se establece, la creación literaria no abarcaría el "surplus", de su significación total, sobretodo si se tiene en cuenta las deformaciones que en manos de críticos irresponsables o europeos corrientes hubiera sufrido Macedonio, en desmedro de sí y perjuicio de las nuevas generaciones.

"La función del crítico como la del escritor, es convertirse en soporte del espacio de una interrogación", afirma refiriéndose a la pulsión del saber, título de un capítulo para la que es difícil la respuesta en el ámbito del "tesoro significante". "La ciencia se encuentra con objetos que resisten a su conocimiento, el arte se encuentra con significantes que no tienen ningún objeto definido. "Desde "la biografía imposible" hasta la "escritura en objeto" de la que Macedonio Fernández es siempre el protagonista, este libro restituye al lenguaje crítico sus armas entrañables, recreadoras del quehacer literario. De lectura imprescindible.

NOCHES SIN LUNAS NI SOLES, por Ruben Tizziani
Siglo Veintiuno Argentina Editores — 167 pp.

Cumpliendo quizás con las exigencias del complejo mercado argentino, para quienes estén alejados, como en nuestro caso, este libro puede parecer una parodia ingeniosa del género policial. La fluidez del relato resiste a las variantes porteñas de lenguaje (protagonistas y desenlaces). Como el acápite de Jean Genet el autor pide noches sin lunas para desarrollar sin efectismos una novela policial, "con algunas libertades", que le conceden vuelo y eficacia.

LA METAMORFOSIS, por Franz Kafka — Traducción y prólogo de Héctor Galmés — Ediciones de la Banda Oriental — 71 pp.

La traducción de Kafka que nuestro compañero de redacción arriesga a la lectura, merece desafiar la agudeza de los fanáticos más empecinados, por cuidadosa y hasta capaz de atreverse con la sombra del gigante J. L. Borges.

Esta Metamorfosis, constituye un acierto editorial desde las tapas.

LUGAR DE LA OSADIA, por Alvaro Torres de Tofoa
Siglo Veintiuno Argentina Editores — 95 pp.

"Hacer el amor en el infierno y qué Dios ensaye su pericia como amante".
Primer libro de un poeta que persigue la esencia de lo límpido con osadía y madurez.

NOMBRE FALSO, por Ricardo Piglia
Siglo Veintiuno Argentina Editores — 172 pp.

Cada relato una epifanía de lo humano natural, como en "el Laucha Benítez cantaba boleros", donde el encierro o la extrañeza son el pretexto para una escritura tersa y exigente. Este volumen encierra aún más interés en homenaje a Roberto Arlt donde la ficción y los mecanismos del suspenso, logran la tensión y el placer del lector.

Seis cuentos más Luba, el hallazgo y una recompena.

CUENTOS PARA CEREBROS DETENIDOS, por Raquel Jodorowsky — Ediciones de la Flor Bs. As. — 140 pp.

"Idea del Invadir", las páginas de una desenfundada imaginación donde los cerebros detenidos son intimidados al salto "estético para el entendimiento".
Saludamos esta publicación regocijándonos desde el título con la invención y el decir que no se podría llamar surrealista, sin ligereza. Creación de cuño latinoamericano que reedita el genio de Breton y Tzara y los proyecta en recién nacido sobre el escenario del mundo. Brillante, aunque algunos altibajos completan el volumen, con toda la irreverencia que merece el momento y el talento de un inconsciente exaltado.

LOS REOS, por Federico Moreira
Edición de la Flor, Bs. As., s/f., 202 pp.

Afiliado a una amplia y devastadora corriente de la literatura argentina actual, en Los reos (1), Federico Moreira, desde otra perspectiva, y sin duda motivado por propósitos distintos, elabora un producto al cual nada tiene que envidiarle ningún teleteatro de su compatriota Abel Santa Cruz. Emparentada con las novelas de Enrique Medina, Los reos apela a cuanto recurso le cae a mano al autor para lograr la adhesión del lector.

Partiendo de la apología de un barrio porteño, el legendario Mataderos, Moreira se preocupa de mostrar las invisibles normas que rigen y determinan a los habitantes del suburbio, pintando con brocha gorda algunos retazos de historias o simples acontecimientos, que sirven como muestrario o pretexto para las doscientas páginas de este libro.

A Quique Morán, hijo del cura Solano y de Nora, "un levante de confesionario", Moreira lo viste con los más variados ropajes, movido por el indudable deseo de hacerlo testigo y protagonista a la vez de los últimos años de la Argentina. No ocurre lo mismo con Yolanda Rivero, quien debe resignarse a su gris papel de prostituta. De una manera u otra, tanto Quique como Yoli son estereotipos, clichés que no salen de sus premeditadas líneas.

La obvia intención de épatar, evidente en algunos pésimos nuevos escritores argentinos, reúne una gama de recursos que definen un producto que, por suerte, nada tiene que ver con la literatura.

MILTON FORNARO.

Garabombo el Invisible es el título del novelista peruano Manuel Scorza que Gallimard publicó con traducción de Claude Cuyffon recientemente. Sobre Literatura Precolombina apareció en París un libro de Georges Baudot en las Ediciones Ed. Privat. El último libro de Sartre se llama Situations X (Gallimard). Los sartrólogos se afanan sobre su monstruoso

fantasma anti-Wether que representa las aporías de una época.

"Pendant quarante ans j'ai été mobilisé par l'absolu, la névrose; l'absolu est parti. Restent les taches innombrables".

Ya no se polemiza sobre su persona e incuestionable presencia en las fechas claves de la historia de la postguerra. Un hombre que rechaza la guilt culture vuelve de su exilio interior a través de una escritura que se quiere transparente y pragmática, sin haber matado a los para él antipathos Flaubert o Mallarmé, demostrando al contrario las condiciones en que sobrevivimos a ellos.

HISTORIA VISIBLE E HISTORIA ESOTERICA

Personajes del debate latinoamericano, por Carlos Real de Azúa

Calicanto Arca — Montevideo, 173 p.
En el área de la conciencia social y más precisamente de la crítica de las ideas se ubica este libro de Carlos Real de Azúa recopilación de sus artículos con dos polémicos sobre Rodó.

No sólo material de consulta inevitable sino recomendable porque realiza las dificultades de pensar en Latinoamérica en un todo coherente.

LIBROS Y PERROS, por Tomás de Mattos
EBO Colección acuarimántima
Montevideo — 100 p.

Lejos de un estilo barroco y de las búsquedas vanguardistas, estos relatos no se prestan a la descripción de superficies, de moda en las capitales culturales. Nos hallamos frente a un lenguaje directo, que nos inscribe en una esfera de devoción ante lo interior del hombre, no exento de sentido religioso. Primer libro de un autor que merece atención.

TALON DE PERRO, por Abelardo Arias
Ed. Sudamericana. Bs. As. - 361 p.

Abelardo Arias expone un nuevo libro de viaje a la mirada del lector indagador, en el que las citas del mundo literario interceptan el ritual de las casualidades geográficas. Lo hace con una mezcla de caricatura y severidad recuperando la causerie de los salones literarios de principio de siglo. Cacería del comentario brillante.

NIEBLA DE PIANOS, por Eduardo Espina
Ediciones Anfora Solar — 30 p. — Montevideo

La sintaxis suspendida, confiesa impaciencia y necesidad de revelación interior en este valor muy joven, incisivo y confesional. En esta actitud de permanente apertura del contexto que propone, le auguramos un grado de limpidez creciente en próximas entregas.

TRISTE DE LA CALLE CORTADA, por Anderssen Banhero —EBO— Col. Acuarimántima Montevideo

Relatos de buen nivel, en los que hay ironía y rechazo del alambique académico. El autor bucea en esos prodigiosos residuos del decir popular a veces áspero sobre la tela pulcra del relato, y desentierra aciertos como el relato que da título al libro.

EN EL TIEMPO, por Circe Maia
Ed. de la Banda Oriental
Col. Acuarimántima 1975 — 78 págs.

48

49

Aparte de referirse al —seguramente— más logrado poema del libro, el título del poemario adquiere un particular significado conquistado por las, casi, dos décadas pasadas desde su primigenia publicación, en la permanencia de aquellas obras a las que se acude, no por mera curiosidad, sino por interés vital.

A lo largo de casi setenta poemas el poeta postula una cosmovisión particular que resulta con idéntica intensidad, de la conjunción de un mundo natural y abierto ("Verano") y otro poblado de elementos urbanos y paisajes cerrados (perfectamente rastreado desde "Mar y Ciudad" y concentrado en "Vivir Nuestro").

La obra se presenta poblada de elementos naturales y desprovista de la protagonización del ser humano que se convierte en un silbido lejano y sugerente o que pasa a integrar, como parte indivisible del yo estructurador a través del pronombre personal de la primera persona del plural: un "nos" casi necesario a la soledad o a la presencia del lector (ese corazón afín): "A la hora del agua dorada / cuando el sol se ha parado en el río / vamos cantando" (Pág. 36) Por momentos el paisaje se nos presenta como un espectáculo despojado que se acentúa con el insistente uso del verbo impersonal "Hay". Pasa, entonces, a través de una retina poética y, tácita o explícitamente, se nos invita a integrarlo; "Y por los troncos negros y por los gajos vámonos" (Pág. 17). El paisaje sirve así para darnos "un estado del alma", pero a diferencia de la paisajística neo-romántica de las primeras décadas del siglo, está exento de simbologías y aún de alegoría alguna. Es poco menos que imposible ubicar sus imágenes en una realidad inmediata —se llame ésta Tacuarembó o Paysandú—. Los objetos cotidianos están cargados de miradas que los trascienden.

"Y cómo se hace siempre tarde y cómo se apresura la luz, se apura el viento. Es tarde por las calles y en los ómnibus es tarde por el cielo

en la ciudad despierta el ruido de la prisa y es como un levantado polvo de pies ligeros".

(pág. 71)

La muerte, a la que dedica una extensa parte del libro, anunciada en el poema "En el tiempo" se relaciona, antes que nada, con el devenir inexorable de la vida y representa, primerísimamente, la barrera infranqueable entre el que es y quien fue. Es el recuerdo que se prende de las cosas, por eso "duele el silencio cuando está hecho de voces ausentes", entonces los objetos toman una significación que no manifestaban antes y una vida que solamente puede recuperarse a través del sueño —esa rara antecámara de los reinos ultrahumanos.

El poeta parecería preferir el verso largo en cuyo ritmo estriba —a veces, su lirismo, aunque no cabe —a mi juicio— hablar de "poesía con retórica" o "poesía sin retórica" como más de una vez se ha escrito. Es fácil notar la eficacia repetida del cambio de tiempos verbales, (valga como ejemplo la primera parte del poema "En el tiempo") o cierta manera de romper con el tradicional orden gramatical, vulnerado a través del adjetivo-frase, en una lograda forma de acumular imágenes para delinear una idea.

En la poesía de Circe Maia no hay lugar para las obsesiones. Su voz —llena de sinceridad— ha sabido

trascender la realidad inmediata, lo meramente coloquial para calar hondo en el ser humano y en el entorno que lo rodea.

J. M. García Rey

EL OMNIBUS 12, por Raymond Jean
Ediciones de la Flor — 88 pp., Bs. As.

Raymond Jean, quien escribiera el prólogo a Cartas desde la Prisión, de Gabrielle Russier, se revela aquí como autor de novela testimonial donde la fluidez del discurso narrativo es mantenida sin desfallecimientos. Mehdi, el protagonista, víctima del racismo en la Francia de Malraux, es trazado con rasgos de grandeza buscando una identificación con el lector, que de lograrse, quizás le intranquilece en profundidad.

TIEMPO SOMBRIO, por Sigfrido Radaelli
Ediciones Losada — 72 pp. — Bs. As.

Hay un proceso de decantación, de El Paraíso a este nuevo libro de Radaelli. Desbrozado de sorpresas, pero también de engaños formales, el fluir de la palabra se pliega como un abanico sencillo en la página blanca.

LIBRO DE IMPRECACIONES, por Cristina Carneiro
Colec. Acuarimántima EBO — Montevideo

Poesía reflexiva y tratamiento del meollo. Estamos frente a una tentativa lúcida de manejo del lenguaje. A veces las referencias se multiplican sin articularse totalmente, y nos parecen indigestas (valgan los argumentos del detalle, ya que son los detalles lo que realmente le sucede a la poesía después de tanta tradición).

Con relación a su propuesta (este libro que consta de refutaciones, imprecaciones y vidas ejemplares y algunas traducciones) oscila entre la deliberación sintáctica (no claro está en el sentido de la moda sobre las figuras retóricas) y los mejores versos que prometen un talento irracundo para la poesía uruguaya (cfr. Ecología del Rinoceronte). Si tuviéramos que elegir un poema querríamos volver a leer El Charlatan Interior e Imitación de Imitación de Proterpio.

Carlos Pellegrino.

BRILLOS, por Luis Gusmán,
Ed. Sudamericana, Bs. As. — 94 pp.

Narrativa de claves ocultas que parece contraerse y distenderse retroactivamente, desde la última frase del libro "un brillo secreto ilumina la mirada de su madre". Brilllos, alude a la seducción del cuerpo muerto y las joyas que encandilan a los vivos, en un intento finalmente coprofágico con influencias de Severo Sarduy.

Esa prosa austera y limpia, que conduce un relato despojado de "adornos", podría haberse enriquecido notablemente con unas pocas evidencias o elementos que tornaran el relato verosímil, y quizás convincente.

En resumen el relámpago del flash pero sin el brillo de la fotografía.

UN SOL OTRAS MAÑANAS, por Rolando Faget
Ediciones de la Balanza — Montevideo, 31 p.

Declinación de la memoria y su amplificación textual, en un lenguaje despojado, con calidez y equilibrio.

LA CABEZA CONTRA EL SUELO. — Memorias por Paco Jamandreu — Ed. de la Flor — 213 p.

Las memorias de Paco Jamandreu son relato cenital de sus recuerdos por los que desfilan Eva Perón, Libertad Lamarque, Berta Singerman y María Ruanova para citar sólo algunas "famas". Testimonio de su talento, su homosexualidad y sensibilidad no exento de brillos formales.

MAURICE BEJART ha montado en febrero tres programas tildados por la crítica de metafísica de la

danza. El gran coreógrafo francés los ha titulado Notre Faust (connotaciones barrocas, inversión de la liturgia cristiana, música de Bach y tangos), Farah (en torno a la kabaia y el arte místico de los Chiitas) y finalmente Ce que l'amour me dit sobre los tres últimos movimientos de la 3ª Sinfonía de Mahler.

EXPLICACION DE BUENOS AIRES, por Ramón Gómez de la Serna — Cuadernos de la Nostalgia.
Ediciones de la Flor — 194 p.

Entre otros records Bs. As. ostenta, el de ser la ciudad donde se imprimen más libros sobre ella misma, en una suerte de conmemoración natalicia perpetua (lo que quizás hable del "gusto de ser" que tienen nuestros hermanos porteños). Una excepcional explicación de Bs. As. escrita a plumazo limpio por Gómez de la Serna que es dada con virulencia y humor explosivo. El talento obliga y el estilo hace el resto en este volumen cuya presentación, afinada al contenido recupera el placer de la lectura.

NIHILISMO Y EXPERIENCIA EXTREMA, por Víctor Masuch — Ed. Sudamericana. — 265 p.

Para Masuch, el nihilismo implica una negación del tiempo un olvido del cuerpo y del hombre (¿lo es?) Se puede oponer humanismo ateo a humanismo cristiano o son estas generalizaciones reductoras en las que asoma una categorización entrecomillada fuera de la metodología a la que estamos habituados por el lenguaje científico?

En la segunda parte es donde alcanza este ensayo su interés mayor, definiendo la experiencia extrema como voluntad de alcanzar el límite, sobre todo en el capítulo sobre la erótica del lenguaje y ascetismo. Aquí la escritura se convierte en un empujón pretexto para la búsqueda de la experiencia religiosa contemporánea.

JULIO CORTAZAR ANTE SU SOCIEDAD, por Joaquín Roy — Ed. de Bolsillo — Península
Barcelona — 266 p.

Joaquín Roy nacido en Barcelona es licenciado en Derecho y Profesor de Lengua y Cultura Hispánica en las Universidades de Georgetown y actualmente de Literatura Hispanoamericana en Emory (Atlanta). Con atraso debemos dar cuenta de este valioso aporte sobre la novelística latinoamericana (lamentando no haber podido hacer una nota de la extensión que el libro merece).

Con mucho acierto y rigor el autor examina la obra entera de Cortázar llegando hasta los últimos opus, Prosa del Observatorio, La Casilla de los Morel y El Libro de Manuel. Acerca de su polémica condición de argentino el capítulo seis alude desde el título (Cortázar en síntesis y hacia el futuro) a su intención comprensiva de la obra de aquel que como Borges pretende: "Los años que he vivido en Europa son ilusiones, yo he estado siempre (y estaré en Bs. As.). Quizás eso sea más cierto en boca de quien lo dijo. Una nutrida bibliografía completa el equilibrio del índice.

De este territorio ya difícilmente abarcable de la producción cortazariana y de su incumbencia latinoamericana el autor obtiene su proyecto crítico con respeto e intención esclarecedora ayudado de profundas citas de Mallea, Martínez Estrada, Murena y Scalabrini Ortíz.

Según Roy para Cortázar: Mi ciudad es hoteles infinitos y siempre el mismo Hotel". También para Joaquín Roy, la crítica quizás sea todos los fuegos y el fuego que no se apaga en manos de los que saben robárselo a los dioses.

ACCION CULTURAL

El 11 de mayo se realizó un homenaje en la Alianza Francesa a Saint John-Perse. Con un enfoque renovador y bajo la dirección de Carlos Pellegrino se hizo un espectáculo audio-visual con proyección de diapositivas, a cargo de F. Alvarez Cozzi, recitación de fragmentos de poesías, por Jean Pradier, y comen-

tarios a cargo de C. Pellegrino y R. Mirza. Como parte integrante del espectáculo se oyó también un poema de E. Milán dedicado a S. J. Perse.

La figura de Alexis Saint Léger Léger, premio Nobel de Literatura en 1960, ha interesado a los más grandes poetas de nuestro siglo, desde R. M. Rilke, T. S. Elliot, G. Ungaretti, que tradujeron sus poemas, hasta Octavio Paz y J. L. Borges que, en nuestro medio, estudiaron y admiraron su obra. "Eloges", "Anabase", "Exil", "Vents", "Amers", "Chronique", "Oiseaux". Estamos ante una poesía elegiaca de tono amplio y envolvente, ante una experiencia rica y múltiple, expresada en versos de tono solemne y musicalidad sugerente. O. Paz llamó "un himno moderno" a esa obra que abarca todas las culturas, a través de todos los siglos, en las más diversas regiones, recreando una totalidad armónica y compleja.

Heredero del simbolismo y de Mallarmé, S. J. Perse por medio de las imágenes, las sonoridades, los ritmos, las aliteraciones y las rimas internas, busca provocar a las cosas mismas.

"Et le Poète aussi est avec nous, sur la chaussée des hommes de son temps.

Allant le train de notre temps, allant le train de ce grand vent.

Son occupation parmi nous, mise en clair des messages. Et la réponse en lui donée par illumination du coeur.

Non point l'écrit, mais la chose même. Prise en son vif et dans son tout.

Conservation non des copies, mais des originaux". (Vents).

Frente al silencio inabordable, frente al silencio en su grandeza aplastante, surge el poeta como expresión del hombre, en sus más profundos anhelos, en su experiencia que irrumpe en medio del cosmos ajeno e insabido, como protesta o también como Grito, quizás, como revelación al fin del "dios sobre nosotros".

"Le cri! le cri perçant du dieu! qu'il nous saisisse en pleine foule, non dans les chambres,

"Et par la foule propagé qu'il soit en nous répercuté jusqu'aux limites de la perception...

Et le Poète encore est parmi nous... Cette heure peut-être la dernière, cette minute même, cet instant...! Et nous avons si peu de temps pour naître à cet instant!

"...Et à cette pointe extrême de l'attente, où la promesse elle-même se fait souffle.

"Vous feriez mieux vous-mêmes de tenir votre souffle... Et le Voyant n'aura-t-il pas sa chance? L'Écouteur sa réponse...?

Poète encore parmi nous... Cette heure peut-être la dernière... cette minute même...! cet instant!

—"Le cri! le cri perçant du dieu sur nous!"

ROGER MIRZA

50

51

FAIRE, número 213.

Hemos recibido la excelente publicación del G.M.E.B. que dirigen F. Barrière y C. Clozier en número especial dedicado a las Primeras Jornadas de Estudio Internacional de Música Electroacústica. Más de 223 páginas donde una valiosa información se condensa sin perder interés. Con un apéndice y la publicación de los debates que tuvieron lugar durante aquellas Jornadas con la participación de especialistas de 13 países de todo el mundo.

MIMESIS es un sexteto cuyos autores ejecutantes son: Derrida, Agacinski, Kokman, Lacoue-Labarthe, Nancy y Pautrat, una obra colectiva aparecida en la colección "La Philosophie en effet" de Aubier-Flammarion, 364 p. La mimesis en su heterogeneidad irreducible tiende a desplazar la lógica dominante a los campos más diversos: psicoanálisis, economía, historia, estética, retórica, etc. sus referencias son tanto las de Platón, Kant, Nietzsche, Wittgenstein y Freud como Hoffman y Brecht. Afirma Jacques Derrida: **MIMESIS** no es un libro de filosofía. Prácticamente en su escritura, y no solamente en sus temas tiende a desplazar la filosofía, a reinscribirla en campos en los que ella ha parecido siempre dominar...

Sylviane Agacinski: La cuestión del campo es la cuestión filosófica misma. Wittgenstein no es nunca tanto más filósofo como cuando pretende tratar a la filosofía del mismo modo que a una enfermedad, asignándole límites en el dominio de lo "pensable". Por último Jean-Luc Nancy agrega, este libro lleva sobre la filosofía, interrogando a lo que es fundador y no fundador de la filosofía: mimesis —es decir la relación entre la mimesis y la verdad.

"Se trata de tratar a la verdad como efecto; no como efecto de una causa anterior, sino como efecto de mimesis, efecto mimético".

MINIGUIA DE REVISTAS LITERARIAS

SINTAXIS — Revista de Filosofía Ciencia y Literatura — Tomo Nº 1 y 2 — Montevideo

La aparición de esta revista uruguaya, con un equipo de jóvenes sin duda talentosos por encima de las inquietudes y otros méritos de rigor, llena un vacío no colmado por otra publicación, en el campo escasamente balizado de la filosofía y la ciencia. No así en lo específicamente literario en el que creemos debiera afinarse el contenido según un criterio objetivo, tanto en cuanto a calidad (ya que las exigencias en este caso aumentan) como en cuanto a pertinencia al plan global que parece el acierto de su publicación (revista de alcance técnico). En ese orden muy bien cabría la posibilidad de intensificar la publicación de monografías, críticas y artículos de especialistas sobre temas literarios. Es notable la mayoría de la sección literaria del número dos.

Parece afirmarse su proyección a la que esperamos contribuir en lo que nos sea posible, confirmando ese buen manejo de la criticidad y la apertura de nuevas alternativas para la acción cultural.

Equipo redactor en el que queremos destacar los nombres de Mario Saiz y Enrique Caorsi apoyados en lo que nos parecen las contribuciones más lucidas y

atendibles, sin olvidar el artículo de Rodolfo V. Tálice y la ocasión de leer una entrevista a Armonía Sommers.

SIN NOMBRE — San Juan de Puerto Rico
Vol. V Nº 3 — Revista Trimestral Literaria.

Este número que es el último que nos llegara de la prestigiosa revista que dirige Nilita Vientós Gastón, encierra para nosotros dos artículos especialmente mencionables, por más que en sus 100 páginas se podrían establecer otras distancias y sitios de lectura privilegiada. Metáfora de Yanis Gordils que esperamos tener ocasión de volver a leer, apuntando siempre en esa dirección en la que el blanco es el texto mismo asombroso y habitable; y la nota de nuestra compatriota Ida Vitale sobre Girri que anticipa y contagia con calculada perfección, el entusiasmo de un poeta por el otro. Contacto luminoso y disfrutable.

AJOBLANCO Nº 8-9 y 10 — Revista de Cultura Alternativa — Barcelona — España

Esta revista irreverente exposición del talento irascible de los jóvenes barceloneses, nos sigue pareciendo una auténtica y sencilla demostración de la nueva instancia cultural española, atendible por lo inédita y compulsiva al faire literario.

Cada número promete un nuevo meridiano, en donde el planeta tierra se descentra a manos de "falleros", artículos sobre el sexo y Jerry Rubin, en un decidido asalto a la superproducción literaria que caracteriza a la capital cultural de la península. Salud, heterodoxos

HUMBOLDT — Año 15 — Números 57 y 58.

La revista alemana muy conocida en los medios de habla hispana, publica ahora César Vallejo en alemán, Raúl González Tuñón, Pablo Neruda, Guillén y José Ortega y Gasset, así como Ernesto Sábato, Mario de Andrade y la uruguaya Dora Isella Russel sobre Rainer Maria Rilke.

De la presentación no debe hablarse desde estas latitudes donde el papel sigue siendo tan caro, pero de la orientación, nos parece es preciso mencionar el acierto, dado el énfasis que saben poner, en el ahora inevitable centro de atención que es Latinoamérica.

EJERCERAS LA LUZ, por Juan María Fortunato
Edición del autor — Montevideo

Primer libro de poemas de este autor joven quizás demasiado atenido a una tradición literaria de la que esperamos verle desembarazarse en próximas entregas en beneficio de un decir propio.

LIBROS RECIBIDOS

MATAR A TITULO, de Arturo Cerretani — Siglo Veintiuno Edit.

CAMILA, de María del Carmen Méndez.

LAS CONDICIONES DE AUSENCIA, de Alberto Blasi Brambilla.

HISTORIA DE LA SOLEDAD, de José Edmundo Clemente — Siglo Veintiuno Edit.

SERGIO DARLING DESPUES DE HIROSHIMA — Mantrana 7000.

INSTITUTO PISO 0

Comunica la continuación de sus cursos:
Teatro - Enrique Guarnero; **Esmalte sobre metales** - Malivi Ugolino; **Historia del Arte** - Nelson Di Maggio; **Expresión corporal** - Julia Gadé; **Antropología** - Olaf Blixen; **Dibujo y pintura** - Eduardo Fornassari; **Decoración** - Isabel Viana de Pazos.

Se ha abierto la inscripción para los nuevos cursos que comenzarán en agosto: **Literatura**: José Pedro Díaz "Introducción a la novela del Siglo XX (Proust)". **Cine**: Jorge Traverso. **Cocina y arreglos de mesa**: María Delia Arrúa de Real de Azúa. **Tapicería**: Nazar Kasanchian; etc.

Para más información en

INSTITUTO PISO 0

Br. Artigas 1277, teléfono 493073 de 15 a 19 hs.

GALERIA ARAMAYO

CENTRO DE ARTE Y DISEÑO

CURSOS 1976 (2º semestre)

ARTESANIAS

PLANOGRAF

DISEÑO

CONOCIMIENTO DEL ARTE

ARTE Y COMUNICACION

TALLER DE TEATRO

Inscripciones:

MERCEDES 918

TELEFONO 91 26 08

00112

U GALERIA DE ARTE

DEBUJANTES Y PINTORES

JOVENES DEL URUGUAY

Director: ENRIQUE GOMEZ

JUNCAL 1327 (entrepiso)

entre Sarandí y Bs. As.


GALERIA ACALI

DE PINTURA, ESCULTURA y

ARTESANIA URUGUAYA

CREDITOS

REGALOS COLECTIVOS



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