



LA BESTIA TRANSFIGURADA

(INFLUENCIAS DEL BARROCO EUROPEO Y AMERICANO EN NUESTRO ARTE POPULAR)

¹HUGO GIOVANETTI VIOLA

La verdad es lo que es,
y sigue siendo verdad
aunque se piense al revés.

ANTONIO MACHADO

Es terrible
Pero
Cada día
Son más claros
Los intereses
Más oscuros
EFRAÍN HUERTA



¹ <http://elmontevideanolaboratoriodeartes.blogspot.com/2013/12/por-las-huellas-de-la-bestia-pop.html>

1 / FIESTAS

Me es imposible saber si en 1950 mi padre empezó a estudiar dibujo y pintura en el Taller Torres-García antes o después de la final de Maracaná.

Yo no recuerdo nada porque tenía 2 años, pero la familia siempre me contó que cuando me preguntaban quiénes habían hecho los goles, me reía papagayendo: *Chafino* y *Guiya*.

Y recién hoy me doy cuenta que aquella fue la primera fiesta de impronta barroca que viví junto a mi pueblo: algo que se había iniciado cuando Artigas fue recibido en los extramuros de Montevideo después de la batalla de Guayabo.

Según la valoración de José Lezama Lima (el genial estratega que definió el papel *contraconquistador* que América está destinada a cumplir desde que la llegada de Colón unificó civilizatoriamente al planeta) nuestro Protector podría ser considerado un casi insuperable ejemplo de *Señor Barroco* en el ejercicio de una guía prospectiva hacia la mestización espiritual mesiánica emergida de un Nuevo Mundo cuya paisajística esencial sólo puede ser simbolizada por una *fe salvaje*.

Vivíamos en una casona (que todavía existe) de la calle Valentín Gómez, y mi padre pintaba en un altillo que la prédica torresgarciana transformó en una *trinchera mística* de la que nunca más salí.

Pero los pesebres que él construía durante la Tardebuena en nuestro enorme comedor utilizando arena y piedrones del Prado no tenían nada que ver con el constructivismo, sino que se inscribían en la programática contrarreformista post-tridentina de transformar los rituales comunitarios en *fiestas de la trascendencia*.

Mi padre era un cristiano silvestre y nunca iba a la iglesia, aunque tampoco despotricaba *uruguayamente* contra el catolicismo.

Y conservo, además, un proyecto de vitral crístico fechado en el 52, donde Hugo W. Giovanetti Sanna incrustó a la perfección la clásica silueta del Señor de la Paciencia en una estructura ortogonal pintada con los cinco colores puros.

Es muy posible, entonces, que en la Navidad del mismo año en el que mi padre empezó a tomar clases con José Gurvich y los futbolistas orientales purificaron la pos-guerra desencadenando una especie de implosión atómica celeste, haya habido también un pesebre derramando su PAX-LUX sobre aquella calle cortada (los postigones del comedor eran abiertos puntualmente al anochecer) donde el barrio entero desfilaba a reverenciar una *instalación plástica* que no tenía nada que ver con los vanguardismos contemporáneos estilo Duchamp o Boix.

Y lo que Joaquín Torres García había conseguido *instalar* en el endémico desierto de nuestra *culturita* era una prospectiva de *ambiente colectivo simbólico y sacro* que hoy, más de medio siglo después de aquella patriada, todavía es menospreciado como un *delirante* culto de catacumba.

Y sin embargo en aquel caserón del Paso Molino se respiraba un *duro deseo de durar* dulcemente invencible.

Lo que hubiese sido suscrito por Paul Eluard, José Lezama Lima y Obdulio Varela.

2 / REINO

Los viernes 22 y 29 de noviembre de 2013 [elMontevideoano Laboratorio](#) de Artes montó un espectáculo multimediático bautizado [La Bestia Pop](#), en homenaje a una emblemática canción ochentista de *Patricio Rey y sus redonditos de ricota*, la banda argentina de rock que supo adueñarse de los escenarios masivos sin transar (a lo largo de dos décadas) con ninguna de las gestualidades acomodaticias impuestas por los criminales culturales que digitan el mercado del consumismo salvaje.

Sobre el fin del milenio, se demostraba una vez más que cuando el *gran arte* implanta adecuadamente su *terribilità* en el territorio hegemonizado por la elefantiasis idiota o mediocre, Goliat vuelve a derrumbarse.

No fueron dos jornadas complacientes, y la consigna con la que invadimos las redes mediáticas reprodujo una de las sentencias más perfectas elaboradas por Alberto Methol Ferré, acaso nuestro más clarividente pensador contemporáneo: *Artigas es mucho más que nosotros, y nosotros su fracaso histórico. El Uruguay es la negación de Artigas, y su futuro será su reafirmación. El camino está señalado desde lo hondo, y cumple con la altura de nuestro tiempo.*

Y una de las precisiones más cismáticas que reafirmamos en nuestras conferencias vertebradoras de los materiales plásticos, audiovisuales y musicales que se estaban exponiendo fue, precisamente, la de que en este país siempre existió un enfrentamiento tajante y deslindante (a la hora de valorar nuestra evolución comunitaria) entre quienes se consideran *uruguayos* y quienes nos consideramos *orientales*.

La raíz global de este problema ya tiene cinco siglos, y se detecta en el panorama eurocentrista cuando el sosiego del Renacimiento es resquebrajado sísmicamente por lo que puede ser considerada como la *maskarada espiritualista* de una modernidad destinada a desembocar, a cualquier costo, en la cambalachesca y barbárica imposición del imperio de la nada.

Alcanza con leer a Dante o ver la catedral de Notre Dame para darse cuenta de que la *certidumbre del reinado de una realidad multidimensional misteriosamente tangible*

que se respiró en la Edad Media, por encima de cualquier peste septenaria, todavía no se ha reconquistado.

Por otra parte, diez siglos antes de iniciarse la crisis de sequedad que hizo explotar la autodefensiva proliferancia barroca, San Agustín (todavía libre del fundamentalismo aristotélico manipulado camaleónicamente tanto por la esclerosis de la escolástica como por la voracidad burguesa) había formulado con una insuperable claridad el único desafío interpelante y conducente a la praxis teleológica de una Humanidad Nueva: *Creer lo que no vemos para merecer ver aquello que creemos.*

Lo que nos exige plataformizarnos sobre un *núcleo utópico* asentado en un *axis mundi* o *acueducto aurífero* (para hablarlo simultáneamente en Eliade y Vallejo) que sólo puede concretarse con el *resurgimiento* inédito de nuestra *vocación de eternidad*.

Y esto implica elegir, de una vez para siempre, entre la *libertad cósmica de la trascendencia* o el *despotismo con cielorrasso de las utopías*.



3 / TRAMA

Estoy seguro de que a Raymond Radiguet le hubiese gustado que lo plagiera afirmando que el espesor histórico de la belleza barroca *se apoderó de mí* en aquella trinchera del Paso Molino (y especialmente a través de la ventanita dorada de una Philco, porque todavía no teníamos tocadiscos) donde escuché a Solé gritando el gol de Ghiggia y a Gardel y al imprescindible Sodre que rebrillaba entre la flotación áspera del aguarrás y del tabaco negro.

Lo que significa que ya en 1950 mi *patrón* psíquico se *consteló* guiado por ese *revés de la trama* o *diseño indescifrable* (al que muchas veces llamamos conformistamente *destino*) que me permitió conocer y reconocer desde siempre lo que Mario Levrero, en *La novela luminosa*, define como *lo sublime, la dimensión que no tenemos en cuenta* (aunque enseguida agrega que esa percepción multidimensional *que nos falta no está en ninguna parte y puede estar en cualquiera; hoy aquí, mañana allá, pasado desapareció, dentro de veinte años reaparecerá, tal vez, o no; todo depende de la Gracia -y de cómo ande uno con uno mismo-.*)

En mi caso puedo asegurar que la irrupción de esa Gracia se siguió manifestando toda la vida -junto a dos epifanías literalmente dantescas provocadas (cuando tenía 15 y 25 años) por el espejamiento en espesuras numínicas femeninas- a través de muy diferentes síntesis simbólicas de prospección *contraconquistadora*.

Y el arranque del espiralamiento ascendente de mi psiquis se lo debo a la influencia que ejercieron sobre mi primera infancia aquellas *tensiones barrocas* proyectadas a contracorriente del positivismo reseco que la culturita tontovideana nos trató de imponer a partir de la segunda mitad del siglo XX (incluida, por supuesto, la cada vez más caótica desembocadura de este nuevo milenio).

Estamos en pleno reino de la mediocridad. Entre plumíferos sin fantasía, graves, frondosos, pontificadores con la audacia paralizada. Y no hay esperanzas de salir de esto rabiaba Juan Carlos Onetti en 1939 (emparaguado por el seudónimo de *Periquito el Aguador* y desde un semanario *Marcha* que todavía no era el órgano oficial de la nefasta *Generación del 45*): *En ese sentido -y en tantos otros que poco nos importan- vivimos la más pavorosa de las decadencias, la más disgustante de las confusiones.*

Torres-García, en cambio, supo dominar el desencanto cosechado desde su vuelta al Uruguay en 1934, y doce años más tarde (en *La Regla Abstracta. Contribución al arte de las tres Américas*) terminó por empujar a sus jovencísimos discípulos con un fervor imperativo que nos recuerda a las cartas dirigidas por Artigas a los gobernadores litoraleños (bajo la insólita consigna de *Les ordeno ser libres*) cuando desertó del Segundo Sitio y concibió la Liga Federal aislado en Arerunguá. *Que piense -en fin- profetizaba el maestro constructivista que AMÉRICA TODA ha de LEVANTARSE NUEVAMENTE para dar -en los tiempos modernos- un arte virgen y poderoso.*

Y además señalaba que ese *entramado* liberador iba a nutrirse con las tradiciones heredadas de las culturas precolombinas, exactamente en los mismos años en que Lezama Lima formulaba su *reinención* de América en la revista *Orígenes*.

<https://www.youtube.com/watch?v=BmQ3csx-3Ow>

4 / DRAGO

En las jornadas del espectáculo [La bestia Pop](#) se expusieron *in situ* obras de Guillermo Fernández, Lola Fernández, Horacio Herrera y Álvaro Moure Clouzet, además de presentarse la novela *Llorar pa'delante* de Saúl Ibargoyen (Ediciones Abrelabios), el poemario *Estrellas libres* de Martín Salaberry y la *summa* narrativa que bauticé *130 bisontes brillando en la pared de la caverna* (Grupo Editor Conjunto / Bandes / elMontevideano Laboratorio de Artes) y el cuarto número de la revista *Tertulia lunática*, que produce el Movimiento Cultural estudiantil *Eduardo Darnauchans*.

Pero lo que consideramos el *discurso central* del evento fue un cortometraje elaborado por Moure Clouzet como *envoltorio dialéctico* para las conferencias de fundamentación teórica que dictamos junto a Wilson Javier Cardozo.

En el breve pero intensísimo primer tramo de este collage audiovisual asistimos a una especie de refundición de transparencias que analogizan el caos civilizatorio de la actual pos-posmodernidad (entre relampagueantes *intrusiones* de obras capitales de Goya o Van Gogh que sugieren la necesidad de *recuperar* la ingerencia de *otro entramado* cultural) y terminan, cuando el espectador ya está al borde de la exasperación, siendo arrasadas por la carrera de un bisonte prehistórico.

Arquetípicamente, esta irrupción avasallante simboliza, si la entroncamos con el mito-eje de la era cristiana, al *drago* de Capadocia que la heroicidad del *caballero de la fe* (reclamada en los dos últimos siglos por Kierkegaard y Jung como única energía salvífica capaz de *empoderarse* de la fuerza tanática) deberá *resignificar*, reconquistando definitivamente el sosiego de la tribu.

Y es recién entonces que se produce el quiebre de la entrada en pantalla de los créditos de [y ahora qué... LA BESTIA POP?](#)

Lo que se exhibe a continuación (sobre la sismografía del minimalismo de Philip Glass, un compositor capaz de entamar *colchones* rítmicos y tímbricos donde Bach y los *sixties* dialogan conviviendo con la misma gracia de acoplamiento obtenida por Gidon Kremer en sus *8 estaciones* vivaldianas-piazzolliananas) es una especie de *patchwork in progress* de las obras de Guillermo Fernández, Lola Fernández, Horacio Herrera y el

propio Moure Clouzet capaz de conjugar la espesura de una paisajística plástica politextural y poligenérica de *tonalidad integrada*.

Y esta proliferación de un relato mestizo donde lo que guía a las imágenes, en todo momento, es la búsqueda de la sagrada completud del ser proyectada arcoíricamente desde el axis mundi celeste de nuestro sur profundo, consuma un objetivo de *esencia oriental* desenterrada en pleno centro de la toldería tontovideana.

Hasta que finalmente (por si quedaban dudas de que el poderío que demostraron tener los futbolistas que le pintaron la cara al mundo de celeste en Sudáfrica está destinado a reeditarse en cualquier disciplina donde reine nuestra *refinadísima garra*) se presentó el video de una actuación del grupo tanguero *Garufa* (integrado en este caso por dos uruguayos, un venezolano y un colombiano) en el Festival Internacional de Liechtenstein en julio de 2013.



5 / TABLERO

Mi padre no llegó a terminar el liceo por unos problemas de indomable conducta que, curiosamente, nunca más le entorpecieron su mansísima vida. Mi abuelo paterno (que según cuentan en la familia *no sabía levantarle la voz a nadie*) trabajaba como inspector de a caballo en la UTE y tocaba el violín en el cine mudo.

Y la pasión que los dos compartían con algunos de mis tíos era el ajedrez, que en los años 30 llegó a ser jugada en torneos metropolitanos donde podían competir jugadores de primera categoría contra aficionados de cualquier edad y sin ninguna experiencia *calificadora* previa, lo que demostraba el protagonismo de una *intelligentzia* popular intuitiva y democrática que a partir de la década del 40 fue olímpicamente marginada por la *universitaritis* que nos empezó a encephar cuando los *sabios que no saben nada* (Joaquín Sabina dixit) se adueñaron del establishment cultural oficial hasta que ya cerca de 2000 *quedó todo deshecho*.

Uno de mis maestros de vida, Manuel Espínola Gómez (posiblemente nuestro máximo jugador matrero formado entre la todopoderosa creatividad criolla barroca que le repugnaba tanto a Sarmiento) se fue del mundo afirmando, a comienzos del nuevo milenio, que los llamados *institutos universitarios uruguayos* deberían ser rebautizados como *studs* (aunque por exclusiva necesidad metafórica coloquial y sobreentendiendo, por supuesto, el correspondiente pedido de excusas a esos maravillosas criaturas que son los caballos).

Lo cierto es que Hugo W. Govanetti Sanna, que alcanzó su más incanjeable vuelo creativo como maestro del Taller Torres-García, se inició en las artes reproduciendo complejos dibujos de láminas de revistas y escribiendo poesía ya en su primera adolescencia, pero donde demostró una particularísima *superdotación* fue en el panorama del ajedrez nacional de los años 30, según lo testimonia un recorte de la prensa donde aparece a los 15 años, en el Parque Hotel, llegando a un asombroso final (que mereció ser tablas) con el entonces campeón uruguayo Balparda.

Y a los 17 años fue fichado por Peñarol y seleccionado para jugar una *simultánea* con el legendario monarca ruso Alekhine, aunque la competición profesional (mezclada con muchas horas de trabajo en un registro de casimires donde un tío político lo explotó toda la vida peor que a Caperucita Roja) le generaron una angustia panica que lo obligó a abandonar la actividad.

Pero es recién ahora, a mis 65 años, que entiendo que mi padre fue atrapado en cuerpo y alma por el ajedrez porque aquel *simulacro de batalla entre blancas y negras* lo desafió a militar para siempre en un ejército *espiritual* al que había adherido desde que mi abuelo le leía hogareñamente la Biblia, como él después hizo conmigo apenas empecé la escuela.

Y esa fue la primera *tensión subyacente* que le modeló una personalidad instalada irreversiblemente en lo que podríamos llamar un *tablero civilizatorio* analogizante de la realidad europea del período contrarreformista, desde donde nos llegó la obsesión de defender a cualquier costo la *continuidad vertical de una humanidad crística*.



6 / RAYAS

La obra de Guillermo Fernández (1928-2007) que fue expuesta *in situ* durante las jornadas de *La Bestia Pop* forma parte de una serie de cuatro paneles localizados por nuestro relevante plástico Eduardo Espino entre el cachivacherío de un comerciante que pensaba utilizarlos como mostradores.



Y es importante subrayar que en este caso me estoy refiriendo al maestro de vida que a principios de los 80 me encaminó directamente a la reflexión sobre la influencia del barroco en el arte mestizo del Nuevo Mundo, cuando yo ya había leído partes de *La expresión americana* de José Lezama Lima sin captar en profundidad los tan enrevesados como revolucionarios lineamientos estratégicos del hombre-faro cubano.

Guillermo Fernández siempre hablaba de la angustia que le provocó la disolución del Taller Torres-García dos décadas atrás, y de la resignificación del concepto de *estructura*, por ejemplo, que fue dejando llegar a ciegas en construcciones completamente abstractas a las que denominaba, con ironía autocompasiva, los *bichos*.

Hasta que en cierto momento se volvió a sumergir en el mundo de su imaginaria adolescente, cuando ya *rayaba* los primeros esbozos de los que podrían ser definidos

como *retratos carnavalizados* (a la larga constituidos en la zona más definitivamente incanjeable de su producción) que alguien le aconsejó mostrarle, a fines de los 40, a un *viejito loco que sabía mucho de pintura y tenía un taller en el sótano del Ateneo*.

Entonces el maestro de barbaza sinaítica (que en 1943, a los nueve años de llegar de Europa tuvo que disolver la Asociación de Arte Constructivo porque *casi nadie había entendido nada* y terminó fundando un Taller de prospectiva *figurativa* pero capaz de *consumar la siempre abstracta y eterna síntesis del hecho plástico con vuelo universal*) miró aquellas semicaricaturas liceales *con infinita piedad* y le aconsejó al muchacho que estudiara dibujo con Alpuy.

Y recordemos, de paso, que incluso después de proponer ese viraje, don Joaquín fue acusado en el diario *El Día* (por un Eduardo Vernazza que demoró años en rasgarse arrepentidamente las vestiduras) de *corromper a los jóvenes* en una especie de Olimpo delirante y *utopista* (y esta última calificación le corresponde al esteta Juan Fló, que ha dedicado la mayor parte de sus alambicadas disecciones al supuesto *elogio* de la Escuela del Sur, a la que sin embargo terminó por considerar tan *heroica* y *fracasada* como la *expresividad profética* que se propuso nada menos que el Vallejo de *Trilce*).

A partir de los 50, además, la *precozmente progresista generación de la cola de paja* (que veía nuestro *humus fundacional* como un *yerto paisaje de cicuta*, al estilo de los maricas lorquianos) ya opinaba que nos habíamos transformado en un *paisito* de vacas enflaquecidas que *ni siquiera mereció ganar la final de Maracaná*.

A Guillermo Fernández le costó décadas *reedificarse*, siempre apoyado por la clarividencia geopolítica de un Alberto Methol Ferré (a quien yo encontraba en su taller derramando una engominada y emperrada placidez de arcángel-guía) decidido a inscribirse, desde su tratamudeo sísmico, en *la gran contracorriente del objetivo artiguista profundo* que sigue siendo traicionado en nuestros cambalachescos días.

7 / METROS

Si pretendo repasar en un orden cronológico la aparición de las espesuras discursivas que se apoderaron de mi infancia con una *gracia de verticalidad espiritual* (sistemáticamente rechazada por un provincianismo incapaz hasta de valorar a fondo el alcance universalista y de primer nivel planetario que implantó la *generación del 900*) no me puedo saltar las gozosas memorizaciones de Julio Herrera y Reissig, Federico García Lorca y Nicolás Guillén con las que me empaché de por vida en aquel altillo de la calle Valentín Gómez, cuando tenía menos de cinco años.

Mi padre había conocido a Nicolás Guillén en una exposición de su amigo Ramón Pereyra, y jamás dejó de disfrutar con los recitados agridulces de *Sabás* y de *Papá Montero* en las sobremesas líricas que seguimos ritualizando hasta el final de su estadía terrestre.

Y recuerdo con total claridad que lo que prefería de García Lorca era el *Romance de la Guardia Civil Española*, posiblemente para trasmitirme con crudeza eufemística el calado del *martirologio* que el poeta avizoró desde muy joven y al final *provocó* con su imprudentísimo viaje a la Granada fascista.

Pero lo que me marcó tanto como aquel proyecto de vitral crístico fechado en el 52 fue el fervor con el que mi padre me iniciaba en el cultivo del mito maldito de Julio Herrera y Reissig (contándome inclusive con orgullosa teatralidad la escena del cachetazo discursivo que le encajó Zum Felde al peluconerío tontovideano en pleno entierro del *imperator*).

Y sin duda era absolutamente monstruoso que un niño que ni siquiera sabía leer de corrido papagayeara la *Oblación abracadabra* y todas las últimas décimas de la *Tertulia lunática* como quien canta el himno de Liverpool.

Pero lo cierto es que, para hablarlo en Vallejo, aquella iniciación en el prohibido *aliento negro de la denuncia* (proferida pioneramente en la desembocadura de la Guerra Grande por el imberbe y horrorizado gringuito Ducasse) hizo que nunca más *me fallara la tonada*.

Y esas mixturas métricas entretejían un modernismo laberintizado y geometrizado tanto por la influencia de Góngora como por las vanguardias francesas (que introdujo en la Torre de los Panoramas el cojonudo dandismo de Roberto de las Carreras) y la inesperada reivindicación del *manierismo bizarro* hecha por la *generación del 27*, que extrajo de las críticas de Antonio Machado argumentos a favor de una revolución identitaria muchísimo más honda que la del surrealismo bretoniano.

En ese panorama, el tam-tam de Guillén aportaba un mestizaje que me hipnotizó para siempre con una musicalidad liberadora del almidonamiento de cualquier molde eurocentrista incapaz de isomorfizar el desacato descaderado del candombe, el tango y el rock.

Y fue precisamente con la reelaboración de esos recursos que nuestra canción popular aprendió a defenderse, en la década del 70, del amordazamiento dictatorial que hizo que se nos constelara el culebreo dionisiaco de la heroicidad artiguista.



8 / FILUM

En 2001, cuando Guillermo Fernández ya había llegado a la plena madurez de sus *retratos carnavalizados* (a los que él le gustaba llamar *la comparsa*) la revista *Humanidades* publicó, en su primer número, un memorable reportaje que le realizó William Rey, y que nosotros recuperamos para el blog de elMontevideano Laboratorio de Artes.



Nos tomamos el atrevimiento de retitularlo, además, con un contundente *Guillermo Fernández y el barroco subyacente en nuestro mestizaje*, porque nos pareció que estábamos frente a un análisis tan lúcido del proceso evolutivo finisecular vivido por uno de los maestros emergentes del Taller Torres-García, que tenía un valor de *vara de medir* (y hasta podría definírsele como un *manifiesto*, con todos los riesgos y las desconfianzas que provoca habitualmente esta tramposísima palabra) de las que casi no circulan en nuestra culturita.

Sobre el final del diálogo, Rey le pregunta a su entrevistado si en la enseñanza y los análisis torresgarcianos, que *desde su discurso en los textos refirió en términos de la claridad*, también se manejaban autores barrocos.

Y parte de la respuesta es: *Sí, sí, pero es imprescindible una visión de la enseñanza de Torres García. Tenía una idea de prioridad absoluta para toda su práctica docente: destacar el hecho plástico antes que cualquier modo o forma de expresión; primero la funcionalidad visual y la coherencia de los elementos que hacen la obra.*

Y más adelante: *La idea de tradición de Torres-García, basada en la maestría de la invención plástica, establecía un **filum** que iba desde los abstractos modernos, los grandes cubistas, pasaba por el impresionismo francés, Goya como clave de la modernidad, Chardin, el barroco español con Velázquez, Zurbarán y Murillo, los grandes venecianos como Tiziano, Tintoretto y Veronés, el primer renacimiento italiano, Uccello y Piero della Francesca hasta el arte sacro bizantino, el románico y también el arte antiguo, griego arcaico y egipcio. Muchas otras “maestrías” fueron destacadas en sus más de mil quinientas conferencias; pero ese **filum** era para él, el de mayor significado.*

Hasta que ya sobre el final de la entrevista encontramos una definición angular para la comprensión del desafío que encararon los angustiados ex-integrantes de aquel TTG que terminó autodisolviéndose por haber caído en la esclerosis de una especie de *dogma idólatrico paralizador* (que don Joaquín también hubiese condenado con su *terribilità* endémica):

Para Torres había que incorporar una ética al arte. Unas de las causas por la cual vuelve de Europa es porque percibe que el formalismo de Occidente, las búsquedas instintivas iban a culminar en obras incapaces de transmitir nada a nadie. En el año 1934 dijo: “Si Europa continúa así va a llegar un día en el cual los lenguajes no digan nada y no haya comunicación”. Entre el individualismo feroz, el mercado que especula

y la falta de voluntad de comunicarse, las artes se desvanecen perdiendo el rol que les da sentido. Por eso vuelve, y regresa con una nueva metafísica.

9 / COSA

Nunca entendí muy bien cuál fue la gravedad de los problemas que tuvimos en el Paso Molino con cierto “chusmerío” (como calificaron mi madre y mi abuela a la promiscuidad sexual de la vecina de enfrente) que terminó por emponzoñar la cuadra de los pesebres, pero con el tiempo descifré, en cambio, el precioso gambito craneado por mi padre al alquilar una casa mucho más chica entre los todavía semipoblados arenales de Punta Gorda.

Aquello significó literalmente mudarse a la otra punta del mapa (y para colmo pegados a un horrible boliche-galpón que con los años la muchachada admiradora de Juceca rebautizó como *El resorte*) y las mujeres se pasaron cerca de un año lloriqueando por la nostalgia, aunque *le coup de grâce* radicó en haberse trasladado a media cuadra del caserón con tejado español y cipreses helénicos donde había muerto Torres-García en el 49.

La vida te da sorpresa / sorpresas te da la vida le advirtió Ruben Blades a Pedro Navaja, su personaje-diablo acuchillado relampagueante por una puta demasiado humillada que se las arregló para que la justicia divina derrumbara de un zarpazo a todo el ninguneo asesino del que tantas veces nos parece imposible zafar.

Somos los indeseables, Negro Jefe, pero no siempre nos toca llorar a nosotros.

Mi padre apenas pudo construirse (con la compacta adhesión de mi abuelo materno, un albañil ya jubilado que rezumaba un orgullo casi autista de refinadísimo orfebre gótico) una piecita-taller donde no cabían más de tres personas, aunque noche por medio me llevaba de la mano a través del baldío de la esquina a *tertuliar* con Manolita Piña de Torres-García y los familiares y los *visitantes ilustres* que se quedaban charlando y tomando un *café de terciopelo* (Rolando Faget dixit) hasta la madrugada.

En el video *Signos de la memoria*, realizado recientemente por Néstor Candi, el maestro argentino Alberto del Monte (de confeso entroncamiento con la recuperación remodelada del humus indoamericano propuesta por don Joaquín) expresa con mucho más dramática que mansa claridad: *El pintor del siglo XX ha recorrido el camino del mismo pensamiento del siglo, que ha borrado las huellas de lo sagrado en todas sus actitudes cotidianas. Hemos reemplazado a un Dios por muchos dioses, que somos*

nosotros. Por lo tanto, hemos reducido el vivir a algo absolutamente material, algo absolutamente mediático, a algo relacionado con las relaciones públicas, con los medios de comunicación, etc., y hemos olvidado que nuestra vinculación con el arte nos hace ser una especie de sacerdotes que estamos ejecutando un ritual. Ese ritual es la convocatoria de lo sagrado, que tenemos que realizar como artistas y que tenemos que convocar en defensa común.

En aquellos tiempos todavía no existía la televisión (aunque ya nos habíamos comprado un tocadiscos) y la tensión de la cosa (como le llama Aldous Huxley al Espíritu en su legendaria *summa* de citas místicas que tituló *La filosofía perenne*, el *manual de sesera* de Augusto Torres que seguramente también debe haber reverenciado J.D. Salinger) se siguió apoderando de mi infancia.

10 / MÍSTICA

El 23 de junio de 1939, en el primer número del semanario *Marcha*, un periodista anónimo le pregunta a Torres-García: *¿Pero no cree usted que en otro sitio de más alto nivel cultural, habría sido comprendido con mayor facilidad, hubiera hallado más posibilidades de conseguirlo?*

Posiblemente -contesta don Joaquín: Pero eso no debe interesar. Es en América donde es necesario que el Arte Constructivo se comprenda y se realice. Por eso he venido. Y no crea usted que no tuve avisos, profecías de gente bien intencionada que quería ahorrarme el viaje y el fracaso que consideraban inevitable. Pero yo sentía necesario mi regreso. Y así vine, como un acto que la fe realiza, candorosamente si se quiere, sin pensarlo demasiado.

Once años y veintitrés días después, el 16 de julio de 1950, Obdulio Jacinto Varela llevaría la pelota hasta el medio del Estadio de Maracaná recién empezado el segundo tiempo (y ya con un gol encima) para gritar con más *gracia de clarividencia* que las doscientas mil personas que nos consideraban irreversiblemente vencidos: *¡¡¡¡Vamos, que a estos japoneses les ganamos, carajo!!!!*

Y ahora corresponde aclarar que el periodista (el *único* integrante del *staff* de la quijotesca publicación de Carlos Quijano) que entrevistó a Torres-García para *Marcha* fue Juan Carlos Onetti, que en una preciosa nota publicada en España después de su exilio, contó cómo él mismo había tratado de convencer al profeta constructivista, ya en 1934, de que no terminara de abrir las valijas y se embarcara de nuevo para Europa.

Pero aquel gladiador ya sesentón largo y de ojos asustantemente azules (que en el momento de la salida de *Marcha* debía andar arrastrándose entre un desánimo muy previsible para el muchacho-hombre que acababa de publicar *Las extraordinarias confesiones de Eladio Linacero*) terminó por ensartar al *drago* de Lautréamont y en 1946, en el mismo párrafo de *La Regla Abstracta* citado en nuestro tercer capítulo, picanea a sus discípulos con una reflexión que resplandece como el filo redentor esgrimido por San Jorge en Capadocia: *Necesita la intervención de un elemento primordial: su alma. Por ella ha de dar con algo (...) que podría llamarse **divino** por surgir de las profundidades del ser* (subrayamos nosotros).

En el caso de Guillermo Fernández, por ejemplo, el entronque con el universo estructural contrarreformista con el que reformuló su particularísimo barroco americano, se reafirma en los años de su tardía conversión al catolicismo: ese fue el *clic* que lo condujo a la exploración y alquimización definitiva de la *cosa*, sin la menor duda.

Y el 21 de diciembre de 1979, un día antes de abandonar este infierno tan querido, mi padre nos pidió que le trajéramos al dormitorio una naturaleza muerta de Pezzino (fechada en el 53) y nos explicó que había sido pintada durante una de las lecciones de la *Mística de la pintura* que se daban en el TTG.

Entonces lo habitó un altísimo sosiego (con el que uno se imagina que Bach debe haber compuesto su *Ven dulce muerte*) y durante una fracción de eternidad pudimos contemplar la todopoderosa PAX-LUX de su Hombre Nuevo.



11 / CHOLO

Mi vocación artística empezó a manifestarse pintando cuadros al óleo a los 4 años en el altillo del Paso Molino (conservo sobre la cama un Señor de la Paciencia de impronta bizantina que me abriga como un Rouault) hasta que al mudarme a Punta Gorda se me desprendió de golpe el *don amniótico* que nos otorga la proximidad del inconsciente colectivo y me pasé a la poesía.

El primer gran problema apareció cuando empecé a *adorar* dantescamente a la muchacha más hermosa de mi turno liceal y me olvidé de lo que había aprendido papagayendo a Federico y al divino Julio y me transformé en un desparramador de mamarrachos a lo Gustavo Adolfo que alarmaron verdaderamente a mi padre.

La cosa no mejoró mucho después que él me sugirió aggiornarme con el innegablemente talentoso sentimentalismo juvenil de Neruda, y entonces la providencia le ordenó a Guillermo Fernández que me prestara la primera compilación de la poesía de César Vallejo hecha por Losada y mi esqueleto y mi alma no demoraron mucho en tsunamizarse y sentir, para hablarlo a lo Conrad, que *el eje planetario acababa de sacudírseme en serio*.

En una carta dirigida a Antenor Orrego en 1922, año en que se editó *Trilce*, el Cholo confesaba: (...) *Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás. Siento que gana el arco de mi frente con su más imperativa curva de heroicidad. (...) ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! ¡Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para que mi pobre ánima viva!*

Lo cierto es que yo me pasé más de un año escribiéndole poemas a la muchacha con el total convencimiento de que aquello era *cuestión de vida o muerte* (aunque ni uno mismo entendiera conceptualmente las frases proferidas desde la todopoderosa *contemplación de altar*) y al final alcancé a hipnotizarle por lo menos la piedad, pobrecita, y fuimos novios tres días.

Lo lamentable es que Juan Fló, en un artículo que acompaña a los autógrafos originales de los últimos poemas de Vallejo retenidos durante décadas por su viuda (y que muy

probablemente Ángel Rama haya fotocopiado sin permiso) saque estas raquílicas conclusiones a propósito de la *transfiguración trascendente* obtenida por la contagiosa *libertad de revuelo* del Cholo (que sólo es comparable, en la lírica del siglo XX, a la de Dylan Thomas): (...) *su poesía pretende (...) realizar una empresa que él llama heroica. Y es cierto que se trata de una lucha heroica; tiene la heroicidad de todas las luchas por una utopía, muchas de las cuales, aunque fracasen como utopía, consiguen transformar la realidad y alcanzar por lo menos algo de lo que parece difícil y lejano.*

Y el mismísimo Fló, que sigue siendo considerado uno de los exégetas más importantes de la obra de Torres-García, piensa exactamente lo mismo del *misticismo platonizante* que proyectó don Joaquín desde la Escuela del Sur.

Aquí lo único que parece mucho más *imposible* que *difícil* y *lejano* es que esta clase de comisarios filosóficos incurablemente positivistas le enseñen algo a alguien.



12 / DESAFÍO

En el capítulo 10 nos referimos al *clic* existencial que condujo definitivamente a Guillermo Fernández a redondear una renovación estilística (y también *pre-estilística*, como él siempre insistió en dejar bien claro a la hora de formular balances teóricos) en su obra y su docencia.

Pero hoy podemos reproducir, gracias a la generosidad de Lola Fernández, el *apunte básico* de un *método* condensador de toda una *gramática visual propia* (aplicada en su taller durante varias décadas) que su hermano nunca consideró redondeado como para decidirse a publicarlo.

Y se trata nada más que de esta media página: *En el año 1954 José Bergamín dictaba una conferencia sobre la pintura de Leonardo y la evolución del Arte de Occidente cuando al hacer una referencia sobre los talleres del siglo XVII dijo: “Allí se enseñaban el Dibujo y el Diseño Alternados. Dibujo (en español) era la toma visual de los objetos, imágenes, líneas, reflejos y profundidad del espacio; en el Plano y Diseño (en italiano) nombraba la transformación de esos datos del dibujo en Ritmos para organizar la superficie como serie plana. Es decir que las líneas descriptivas de la primera etapa se transforman en líneas funcionales en el segundo, es decir, con toda precisión, a través de números y escalas convencionales. Se organiza así la superficie de lo que llamamos **Barroco**. Esta transformación no era solamente una ciencia geométrica de los grandes espacios -composición- e incluía la distribución de elementos. Toda la representación, todos los detalles más ínfimos eran detalles rítmicos y variación de series funcionales”.*

Y en las actas (también inéditas) de un Coloquio realizado en el Museo Torres-García en 1998 Guillermo Fernández, dialogando con Juan Fló a propósito del viraje decisivo que generó el claroscuro de Leonardo (al punto de provocar la ruina de la horizontalidad dorada de Botticelli) escarba en la importancia del **desafío epocal** que moviliza al artista: *Quiere decir que hay una relación entre ese proceso de invención y una demanda (...) porque el tipo es un intérprete y tiene que ser eficiente, justamente, con la necesidad de los otros. ¿Tú no estás de acuerdo en eso?*

Entonces Fló contesta, entre risas, que ahora *está menos de acuerdo que antes*. (Y aunque al final deje constancia de la necesidad que tuvo el propio Torres-García, al igual que Guillermo, de *recargar el significado de lo artístico con una dimensión y una profundidad religiosa*, no parece concederle a ese *plus* mucho más importancia que el que el se le ofrece a una inocua cereza pastelera).

Pero lo que sí logra este *touch* de *tolerancia laica* es **eludir la comprobación de que el claroscuro de Leonardo** (que invadió todos los discursos, como lo demostró Dámaso Alonso diseccionando la llameante irregularidad en la adjetivación de San Juan de la Cruz) **denunciaba la crisis de una Europa donde la fe popular necesitaba revitalizarse frente a la funesta cerrazón del hiperracionalismo moderno y el barrido luterano-burgués de la eficacia epistemológica de los símbolos**.

Pero aplaudan, que hay quórum.



13 / SEMILLA

Ahora es imprescindible destacar la importancia que tuvo, dentro de aquella *trama de tensiones que verticalizó mi infancia*, la irrupción de una legendaria película estrenada en 1955 (*Blackboard jungle* o *Semilla de maldad*) donde Bill Halley y sus Cometas lograron despeinar al mundo con *Rock around the clock*, que bailábamos apasionadamente en los cumpleaños escolares mezclados con los *hits* de *The platters*, el recién asomado Elvis Presley, *Los Panchos* y Julio Jaramillo.

Me acuerdo que mi padre volvió realmente eufórico del cine y teatralizaba escenas de aquel terremoto rítmico y social donde hay que reconocer que *el gordito rubio y de lentes que cantaba apenas bien* se quedó, por discriminación racial, con el protagonismo que hubiesen merecido los *pioneers* Chuck Berry o Little Richard.

Pero lo cierto es que aquella *imposición global del rock* no hacía más que confirmar (dos años antes de que José Lezama Lima pronunciara en el Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de La Habana las cinco conferencias que luego integrarían su libro *La expresión americana*) el destino hegemónico y liberador que le correspondería cumplir al Nuevo Mundo como *factor decisivo para la concreción del redondeo de una completud cultural civilizatoria* a partir de la posguerra.

En principio, señala agudísimamente Irlemar Chianpi en su prólogo al ensayo capital del mítico maestro isleño, *la noción de “América”, para Lezama, va más allá del referente restrictivo convencional. Más amplia que la “América Ibérica” de Henríquez Ureña o que el “México / América Hispanica” de Paz o, aun, que la América Latina* que, desde Rodó a Carpentier, serían el objeto conceptual, *la noción manejada por Lezama incluye, sorprendentemente, a los Estados Unidos. Esa inclusión puede parecer una herejía tratándose de un escritor cubano que escribía en vísperas de la Revolución y en un período de plena vigencia del “latinoamericanismo” en la vida continental. Más allá de las tensiones políticas que durante más de medio siglo alimentaron un justificado sentimiento antimperialista, el clima ideológico de reivindicación de la latinidad -desencadenado por el Ariel (1900), de Rodó- se afianzaba en el mito de que los Estados Unidos representaban un mundo materialista y pragmático, carente de espiritualidad, de verdaderas esencias humanas y, como tal, antagónico a nuestra América. Las razones de Lezama van, no obstante, al margen de los hechos y de las ideologías vigentes. Si bien hace prevalecer los ejemplos de expresión latinoamericana y toma los de América del Norte de modo complementario (y en cierto modo*

*“latinizando” a los estados Unidos), la articulación conceptual del ensayo sugiere que el adjetivo “americana” del título fue intencional para establecer la idea de una totalidad indisoluble, con una doble acepción. Primero, desde el punto de vista histórico, rescata el nombre original del continente, el de su fundación; segundo, refiere a una geografía única, una **naturaleza** que, anterior a la historia, la prefigura como unidad espiritual indisociable en el Occidente.*

Lo asombroso es que haya sido esa misma concepción de unidad la que guió hasta el final a nuestro gran Pepe Artigas, y que recién ahora podamos comprenderlo.

14 / VUELTA

La semana pasada publicamos en nuestro blog un prólogo que Alberto Methol Ferré (poco antes de retirarse con placidez de velero de este dulce río marrón donde el Conde de Lautréamont y Julio Herrera y Reissig reventaron abrazados a la peor tiburona del universo, la *indiferencia asesina*) escribió para un trabajo de su colega argentino José María Rosa.

Lo tituló *La vuelta de Artigas* y ya en el primer párrafo nos parece escuchar el corcoveo indomable de su fe:

Y así tenía que ser, así será y haremos que sea. ¿Quién puede rescatar a Artigas sino el pueblo? ¿Qué otro puede lograr que Artigas preste oídos desde su reclusión? ¿Puede volver, en su ley, de otra manera? Así lo quiso voluntariamente (...) y quedó aferrado treinta años a la vida de muerto del destierro en sus selvas paraguayas, los treinta años más pobres, heroicos y mudos; víctima y testigo insobornable de la frustración de la unidad nacional. Por eso Artigas sólo retoma vigencia por la empresa de unidad nacional y popular latinoamericanas.

Uno de los más grandes aciertos cinematográficos de Pino Solanas fue elegir a Zitarrosa para que interpretara la canción dedicada al legendario líder sindicalista de *Sur*:

Milonga del tartamudo / que siempre dijo que no: / sigo pobre y no me vendo / la puta que los parió!!!!

Y Alberto Methol Ferré siguió siendo un *pobre de espíritu* hasta su último aliento, *porque nunca se conformó* (San Juan de la Cruz dixit) *con menos de Dios*.

Me acuerdo que hace muchos años (antes de conocer el extraordinario *Artigas católico* de Pedro Gaudiano) le pregunté por teléfono qué pensaba sobre la religiosidad del Protector que nuestro satanismo *uruguayista* sabe poner en duda con tanta eficacia y él casi me ladró, sin perder la ternura:

-¡¡¡¡Pe-pe-pe-ro si en aque-que-que-lla época todavía no ha-ha-había a-a-ateos!!!!

Su recuerdo -y recuerdo es repasar el corazón de nuestra vida- será cada vez más presencia -profetiza en este prólogo donde fue capaz de grabar sobre la piedra reflexiones rumiadas a lo largo de medio siglo: Y ella nos pone de lleno en el centro de la actualidad rioplatense, en una dualidad cuyos términos se encuentran en guerra: por un lado la ausencia de una política nacional, por otro la emergencia avasallante de la conciencia histórica nacional. Esa es nuestra crisis de hoy: la contradicción frente a la supervivencia de una política antinacional ascendente. Nuestra tragedia y asfixia reside en esa contradicción aún no resuelta. Una conciencia histórica eminentemente popular que todavía no se ha hecho política vigente. Una conciencia ahistórica impuesta por la oligarquía y el imperialismo, en declinación, delgada y anémica, que todavía es política. (...) ¿Quién se exiló, Artigas o el Uruguay?

Fue Álvaro Moure Clouzet (que concibió *La Bestia Pop* como una movida revolucionaria de *colmillos artiguistas*) el que condensó la frase-estocada que nos cose irreversiblemente al entramado ideológico propuesto por Alberto Methol Ferré:

Con Dios no ofendo ni temo.



En el Montevideo de mi infancia, el *suicidio cultural* que logró consumir la *Generación del 45* nos volvió tan monolíticamente afrancesados que uno no conocía a nadie que tocara la guitarra, por ejemplo. A los chiquilines nos mandaban estudiar el piano y había que lidiar con las estructuras académicas decimonónicas y solfear medio seticlave antes de aporrear alguna obra pasable, hasta que terminábamos odiando aquella *enseñanza* tanto o más que a la de la escuela o el liceo (lo que es muchísimo decir, si tomamos en cuenta que yo además tenía la enfermiza obligación de salir abanderado todos los años *para que se luciera mi mamá*).

Y una inolvidable tarde de 1964 (cuando los melenudos de Liverpool ya empezaban a dorar el dolor del mundo entero, aunque todavía no se había desatado la *beatlemanía*) estaba estudiando con la radio de fondo y tuve que cerrar el Código Civil porque el taller de mi padre fue abismado por la áspera delicadeza de una voz *navegadora* que esquivaba tanto la postal tropical como la magia gringa.

Era Gastón Ciarlo, “Dino”, que en aquel momento trabajaba en Radio Ariel y lideraba una muy incipiente banda de formación beat, aunque más bien dedicada a la transcreación castellanizada de *baladas en boga* que siempre me emocionaron. Aquellas grabaciones se emitían todas las tardes en El Club de Los Gatos (aparte de que la banda también actuaba los domingos de mañana en la fonoplatea de la radio) y fue una pena que nuestra casi inexistente industria disquera nunca les permitiera sobrepasar su condición de demos de estudio.

Y sin embargo la versión de *Vida mía* (el semibolero arpegiado a lo *And I love her* que le había arrancado el vendaje de Lázaro a mi corazón) llegó a ser finalista anual de un escuchadísimo programa maratónico de CX 36, *La cinta de oro*, y lo que verdaderamente importa es que me hizo sentir algo que está *isomorfizado* a la perfección en un párrafo de *El álbum* de Juan Carlos Onetti:

Mientras bajaba hacia el puerto, me sentí feliz contra toda mi voluntad, me puse a canturrear la marcha innominada que corona las retretas de la plaza, supuse un olor de jazmines, recordé un verano ya muy antiguo en que las quintas lanzaron toneladas de jazmines contra la ciudad, y descubrí, entreparándome, que ya tenía un pasado.

Y aunque a los pocos meses yo ya me había transformado en un compulsivo beatlero puntagordeño, lo primero que hice cuando conseguí prestada una guitarrita brasilera de tapa azul (y alguien me pasó el La Mayor, el Re Mayor y el Mi Séptima iniciáticos) fue machacar con un ritmo de puros pulgarazos aquella adaptación de *Vida mía* a la que le debía el *milagro*.

¿Qué te pasó, botija?

Pasó que la arquitectura divina hizo que cuatro discípulos del genial jopo de Elvis (Gastón Ciarlo, John Lennon, Paul McCartney y George Harrison) se sincronizaran inexplicablemente para que vos te transformaras en un *mestizador* del pop anglosajón y la garra sofocadora de angustias de nuestro criollaje decidido a abrazarse de por vida con la *guitarra madre*.



En *La Bestia Pop* también fue expuesta *in situ* una obra de la plástica y docente Lola Fernández, la hermana de Guillermo (14 años menor que él) que se vinculó al Taller Torres-García como modelo infantil y jamás sospechó cuál era la *mochila* que le iba a dejar puesta la vida a partir de 2007: ser la única continuadora de una *praxis mesiánica* con reglas elaboradas como herramientas incentivadoras de la búsqueda de un lenguaje visual personal y eficiente.

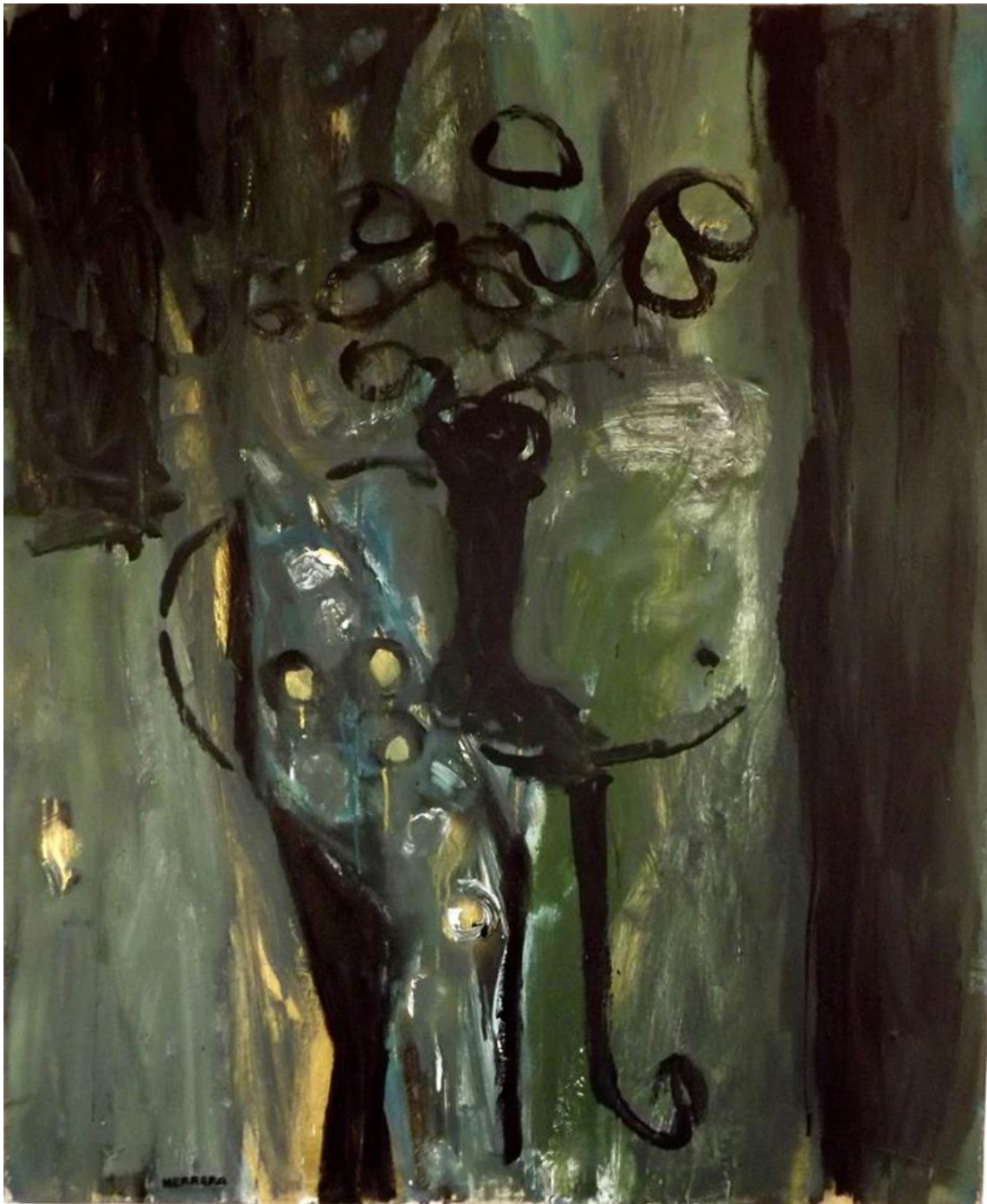
En una entrevista que publicamos en nuestro blog en 2012, Lola comentaba a propósito de su experiencia iniciática con Gurvich en el 59: *Las prácticas del dibujo del natural (naturaleza muertas, retratos), que tienen algunos cánones insoslayables, sirven para practicar, entrenar y aflojar las tensiones ansiosas que todos tenemos a la hora de dibujar. O sea, que la botella que dibujamos salga tal como es. Pero en el Taller todos tenían bien aprendida la cuestión de que el traslado de la realidad a un papel ya es un acto revolucionario, porque la realidad está ahí, en el modelo, pero el que dibuja esa realidad está inventando otra realidad.*

Torres fue el primero que, al menos entre nosotros, tenía conciencia de que el lenguaje visual era un idioma -define a su vez con una claridad casi brutal el propio Guillermo en un reportaje aparecido en *Brecha* en 1997, cuando le fue otorgado el Premio Figari: *Que las “reglas del arte” están tanto en Van Gogh como en los egipcios. El desafío a partir de él fue extender la visión de los mecanismos que permiten “empatar” obras tan distintas. Ganarle el partido a la Academia Francesa, cuya ideología estética realista-racionalista surgida de la revolución había guillotinado todos los procedimientos de lo imaginario, lo poético y lo religioso vigentes en el arte versallesco y herederos del Barroco y, más lejanamente, de los talleres medievales.*

Guillermo incluso llegó a somatizar una hepatitis en la plena intemperie generada por la disolución del TTG, que lo obligó a evolucionar hacia una expresión propia (aunque esa angustia ya lo venía acorralando desde fines de los 50): *Si se quería encontrar algo personal -así fuera un Patoruzú- había que romperse. Y había dos caminos: tomar lo que venía en el viento de la importación, el de las novedades, o releer la tradición a ver qué otras cosas se le podían sacar.*

Lola, en cambio, que a partir de 1962 había seguido estudiando esporádicamente estructura y composición sobre las nuevas bases del *redimensionamiento del sentido sagrado de la vida* que obsesionó a su hermano, sintió, después del accidente que se lo llevó de golpe, *que todo lo que él proponía como sistemas de trabajo se podía ir “al tacho”*, y se dedicó a compilar lecciones de aquella *gramática pre-estilística que no tenía* (según quedó puntualizado con insistencia) *el objetivo de enseñar a pintar cuadros*.

Yo enseño -resume con la misma gracia de perentoriedad celeste que nos ofrecía su maestro, o mejor dicho, propongo los ejercicios que él nos hacía hacer, con la salvedad fundamental de que esto es una práctica necesaria para desarrollar la imaginación gráfica, que será la que nos respalde en la obra que nuestras sensibilidades elijan.



17 / PAVORREALISMO

Ahora no me queda más remedio que *transcribir* una parte irreescribible del capítulo 17 / I de mis *Confesiones*.

Cuando salió la segunda edición de **El pozo**, acompañada por un ilustrativo ensayo de Ángel Rama, yo estaba terminando *Preparatorios* y lo compré en una de las librerías que había frente al IAVA y me cambió otra vez la vida. Comprobé, electrizado, que después de Herrera y Reissig existía un segundo Capitán del Vuelo literario uruguayo y ese mismo invierno escribí mi pocito, titulado **El número y el sitio**. Y cuando se lo mostré a Leonel Roche recibí la misma insufrible mirada de inquisitorial incompreensión que le clavó Quijano a Onetti en 1939 y que significaba: **¿Cómo pudiste inventar esta asquerosidad con el talento que tenés?** A Guillermo Fernández, en cambio, le interesó.

Y a mi viejo lo enganchó el clima rabioso y le encantó especialmente una guiñada coloquial: **cosa fina la vecina**. Nos pasamos jodiendo durante años con eso.

Lo importante, además, fue que aquella edición de **Arca** ya me hizo vislumbrar que los popes literarios de la **Generación del 45** que todavía digitan, a través de sus embotados y adulones discípulos, los figurines y las vidrieras del establishment, entendían poco de **arte**. ¿Cómo podía Ángel Rama, en la contratapa de la joya continental que él mismo estaba desenterrando y exhibiendo con vanidad de **pioneer**, decir que **El pozo** era un texto **irremisiblemente ingenuo y equivocado, pero lleno de vida y de arte?**

Los sociologistas, Walt Whitman, los sociologistas, podríamos glosar al espantado García Lorca neoyorquino. ¿Cómo un texto que está **lleno de vida y de arte** puede considerarse al mismo tiempo **irremisiblemente ingenuo y equivocado?** Pero la tara del sociologismo, que en el ombligo del mundo padeció abanderadamente hasta el tigre Althusser, **les prohíbe comprender que la esencia de los símbolos es irreductible a cualquier clarificación conceptual manipulable por la ideología política o religiosa que pelea por conservar y conquistar el poder.**

Y pensar que la solución la ofrecen genios **bien mirados desde las izquierdas**, y un solo artículo de Pavese o Bajtin es capaz de legitimar con total brillantez **la especificidad**

inapelable del mito. Pero la barbarie inquisitorial es idéntica en cualquier época: con el mismo gestito con que el finísimo Felipe II descartó al Greco por no favorecer la comprensión popular de los santos ordenada por la Contrarreforma, Stalin mandó matar a Isaak Babel, que había integrado los escuadrones ecuestres de cosacos de Lenin y afilado un fraseo más relampagueante que el del mismo Hemingway.

Pobre Juan, pienso ahora. Y todavía tiene que haberse alegrado con la despreciativa reivindicación del paranoico Linacero. Claro que el **imperator** Julito la pasó mucho peor. Y todavía va a seguir padeciendo el ninguneo popular y el reconocimiento regañadientado de los **eruditos miopes** quién sabe por cuánto tiempo.

Y así sigue funcionando la agonía de este mundo, asqueado Federico.

Aunque el Amor jamás va a dejará de repartir coronas de alegría para que la vida sea noble, buena y sagrada como le corresponde.



La obra de Horacio Herrera (el plástico más joven que integró la minimuestra montada como antesala de las fundamentaciones teóricas y el correlato audiovisual vertebradores de *La Bestia Pop*) pertenece a lo que podría llamarse legítimamente (y sin forzar delimitaciones de calendario) el discurso del 2000.

Este trabajo, que ganó una mención especial en la muestra colectiva **ARTE PUNTA 2013** realizada en el hotel Conrad a mediados de enero, integra una serie de cinco “abstractos digitales” que fueron obtenidos a través de reproducciones impresas y multiplicadoras de un diseño primigenio que permanece archivado en el ordenador, como sucede con las planchas originales de los grabados.

Y en este caso recomendamos recorrer previamente su website para constatar que el autor ha trabajado con depurada solvencia (desde sus comienzos orientados entre 2002 y 2006 por Gabriel Bruzzone y Sergio Viera) las texturas del óleo, el acrílico y el grafito aplicadas a composiciones *figurativas*, antes de desembocar en esta nueva etapa.

En una entrevista publicada el año pasado en nuestro blog, Herrera puntualizó que el proceso de su evolución implicó una decantación de varios años: *Desde 2007 me empecé a adentrar en la composición abstracta y de a poco fui incorporando o probando nuevas cosas en esa búsqueda de una obra personal, con la que yo mismo me sintiera identificado. Esas cosas -que hasta el momento no había hecho- me hacían sentir más libre y menos encasillado en conceptos ya establecidos: los formatos se fueron haciendo más grandes porque el mismo trabajo lo iba pidiendo, y también me atreví a poner colores más jugados creando a veces composiciones muy chocantes, en fin, cada vez con mayor libertad. (...) Creo que la abstracción te abre muchas posibilidades, aunque también te limita en cierto sentido ya que te expone más al caos.*

Y fue justamente analizando uno de estos “abstractos digitales” (al que bautizamos *Construcción de la ternura*) que nosotros subrayamos que la plástica de Herrera se inscribe en un *flujo continental* definido con magistral contundencia por Irlemar Chiampi: *La tensión (si interpretamos la red de imágenes de Lezama) es una suerte de marca formal del arte barroco americano, que en vez de acumular, como el barroco europeo, o yuxtaponer los elementos dispares los combina para alcanzar la forma unitiva* (subrayamos nosotros).

Lola Fernández, por otra parte, en su particularísimo asedio crítico-coloquial de *Construcción de la ternura*, aclara tajantemente: *Para mí es un cuadro que, desde de punto de vista estrictamente plástico, cumple con muchísimos ÓRDENES VISUALES y desde mi modesto ojo es una obra con unidad, porque al apoyarse en estos conceptos gráficos de visualización no hay obra que se despeñe. (...) La imagen final de una obra no es “verdurita”, pero lo principal es la construcción del Bicho, porque va dirigida a los ojos de cualquiera y le da estabilidad, aunque el espectador no sepa un pepino o sienta que “no le gusta”, etc. etc. (...) Claro que por encima de todos los “lenguajes o relatos analíticos” lo que finalmente termina importando y valiendo de verdad es la primera impresión del espectador. Y a mí este abstracto digital me encanta.*

19 / DRINKS

En el 65 nos propusimos *calcar una banda beat* con tres muchachos del barrio, y como yo tenía la obligación neurótica de *salvar todos los exámenes de Preparatorios entre noviembre y diciembre* pude pasarme las vacaciones domando durante ocho horas diarias un torturante encordado de acero, hasta que al final del verano ya dominaba completamente los traslados de las cejillas.

Aquella fue la primera vez en mi vida que logré poner mi compulsividad al servicio de la belleza colectiva, y el costo fue una especie de lesión-tic tendinal irreversible que dos por tres le hace pegar graciosísimos sacudones incontrolables a mi antebrazo izquierdo, pero no me arrepiento.

Nos llamábamos *Los Hammers* y debutamos ese mismo invierno en un cumpleaños de quince con equipos alquilados y casi todas las canciones *mal sacadas*, porque en aquellos tiempos no había profesores ni eventuales colegas-guías preparados para entender el memorabilísimo entramado rítmico-armónico-dinámico con el que los muchachos de Liverpool y su productor musical, George Martin, enriquecieron y remodelaron *universalmente* (en un sentido *arquetípico unitivo* y no *globalizador glamoroso*) a la balada rock.

Y lo que subyacía *tensando y condensando* aquella *extraordinaria espiritualidad popular* (porque la avalancha de experimentaciones que se nos ofrecían en cada nuevo disco nunca desfiguró una *apariencia de sencillez* cuidadosísimamente preservada) era un *filum* capaz de *conjuntar* nada menos que los universos de la negritud americana y la música clásica eurocentrista.

No olvidemos que durante la contemplación de un arcoiris (fenómeno perfectamente comparable al surgimiento de esta *supraluminosidad cultural*) comprobamos que los mensajes *espejismales* (donde reina la *espesura esencial de la fantasía*) nos revelan algo así como el *reverso inapresable* de la realidad.

Claro que se necesitó el advenimiento del *nuevo eón* para que comprendiéramos del todo que aquel irreverente y arrasador festejo juvenil de la vida ofrecido por los Beatles (y toda la generación de grandes bandas *sixties* consteladas alrededor del *bigbang* liverpoolense) hizo que el planeta entero *necesitara danzar y cantar desmelenadamente sobre las cenizas de dos guerras mundiales y dos bombas atómicas con la resurrecta **vocación de eternidad** que las revoluciones supuestamente **mesiánicas** le habían pretendido guillotinar, junto con la mismísima cabeza de la Divinidad (fuese cual fuese la forma en que se la concibiera).*

El Uruguay está considerado (con irrefutables fundamentos psiquiátricos) como *el país más triste de América*, y a pesar de que a mí nunca me gustó bailar, la rememoración de aquellas *celebraciones masivas* que generábamos todos los domingos en los *drinks* del Náutico, por ejemplo, me provoca un orgullo que no me abandonará (y aquí no puedo coincidir con Manzi) ni siquiera *cuando mi cuerpo hinche un hormiguero bajo la tierra*. Porque aquello no era un *entertaining*, sino una multiplicación milagrosa de *maná* en el desierto cotidiano.



En agosto de 2005, cuando ya nos habíamos decidido a filmar la adaptación de mi novela *Jesús de Punta del Este*, organizamos un pequeño retiro de *consustanciación con la cosa* en un apartamento que nos prestaron en el Nogaró, y mientras entrábamos a la península Moure Clouzet puso a todo volumen *Cuando juega Uruguay* y empezamos a corearla a todo trapo con Jaime Roos.

Después nos dimos cuenta que aquella entrada desafiante a nuestra Jerusalén *fariseicamente diseñada for export* tenía un valor de *ceremonial o ritual iniciático* del proyecto multimedia encarado por elMontevideano Laboratorio de Artes, y los dos sentimos que en el momento de berrear *A la cancha la celeste y Vamos / como dijo el Negro Jefe / los de afuera son de palo / que comience la función*, nos invadió una especie de resplandor misionero que nunca nos abandonaría en estos 9 años de militancia cultural dedicada a *resignificar el fracaso artiguista*, a través de la *convocatoria del **axis mundi** fundacional y sagrado* de Purificación.

Lo asombroso es que se nos haya ocurrido manijearnos el entusiasmo embanderándonos precisamente con la decaidísima vigencia del mito futbolero, que en aquella época ya parecía ser la última comprobación del *rigor mortis* de nuestra cultura.

Y el domingo 11 de octubre de 2009 escribí una paginita de apuro para el blog (Álvaro la quería publicar antes de que supiéramos si íbamos a clasificar para el Mundial de Sudáfrica) titulada *La mirada de Forlán*, porque considerábamos que la **fe** que había tenido Diego la noche anterior en la altura ecuatoriana importaba **hoy y hasta siempre**, y que *narrarla desde una **óptica épica*** implicaba inyectarle una **sustancia iluminadora y transformante** a las nuevas generaciones.

*El golero argentino-ecuatoriano se acercó a intimidarlo -detallé sobre el final de la nota, pero un segundo antes de patear Forlán levantó una **concentración transfigurada** hacia el arco y **actuó una belicosidad celeste** que no le conocíamos. Y fue como si le dijera al atajador: **Ahora asustate vos porque los que van a clavarte son Aquiles y Artigas y Obdulio juntos, además de este soldado.***

Y en un reportaje que me hicieron el año pasado por encargo de una publicación mexicana, adjunté una reflexión complementaria formulada también durante las conferencias de *La Bestia Pop*: *¿Vos te creés que las manos de Suárez se hubiesen levantado en el partido contra Ghana (y conste que también estaban levantadas las de Fucile al lado) para decir **Esta pelota acá no entra** si no fuésemos constitutivamente **artigos**? ¿Te imaginás a Messi o a Cristiano Ronaldo o a Neymar sacando la pelota de la línea? No, botija: en el panorama del fútbol mundial de primer nivel hay una **garra indomable** que es **incanjeablemente nuestra**. (Artiganes o pierdas, como lo definió extraordinariamente la revista argentina **Olé** durante el último Mundial.)*

¿Cómo podríamos olvidarnos de la inspiración premonitoria que nos **consteló el arquetipo** de la indomabilidad mestiza (cristiana y charrúa) cuando entramos 5 años antes en la ciudad-templo del consumismo salvaje aullando *A la cancha la celeste* igual que si le estuviésemos mostrando los colmillos a la porteñada en Guayabo?

21 / OLGA

Para bocetar un retrato de la responsable de mi formación guitarrística (otra *herramienta de síntesis profunda* a la que le debo nada menos que el haber podido sobrevivir casi medio siglo ejerciendo una docencia dedicada al *reparto incondicional de la belleza*) voy a extractar fragmentos del capítulo 28 / I de mis *Confesiones*:

Aparecí en lo de Olga Pierri a principios de los 70, una década después que ella disolvió su conjunto de guitarras para dedicarse completamente a la docencia. Le pedí que me enseñara a tocar y a enseñar en serio, y entré en el mundo raro de su mirada azul. No era cualquier mirada preciosa. Allí había una Capitana del Vuelo sellada por un hervor de platería barroca que yo nunca había conocido.

*Los cielazos criollos, Julito, los cielazos criollos. Don José Pierri fue un compositor de humildísimo perfil y cuando formó su familia en Montevideo irradió hipnóticamente la misma **gracia grande** que emponchó a Eduardo Fabini y a Manuel Espínola Gómez en Solís de Mataojo. También podría llamársele **serranía espiritual**. Anteayer le tomé un examen a un alumno de Olga y al escuchar por segunda vez en mi vida la casi nunca transitada **Jota** de Pierri Sapere me pareció entrever la flotación danzante del polvo*

dorado de las bodas iberoamericanas que los jesuitas festejaron con mucho más fe que nadie. Y eso les costó sangre.

*Nuestra Capitana nació con el mismo **oído total** que tiene su **sobrijo** Álvaro y una sensibilidad tan indefensamente permeable que muchas veces Pierri Sapere se ponía a improvisar en el piano en tono menor y Olga terminaba escondiéndose a llorar abajo de la mesa y si la madre la llamaba y no aparecía levantaba el mantel y gritaba: “Viejo, tocá en tono mayor que la nena no aguanta”.*

*La guitarra clásica uruguaya sigue ocupando un lugar sobresaliente en el mundo, aunque nuestra tristísima desorganización cultural ha logrado que en último medio siglo tuviera que emigrar el noventa y nueve por ciento de los muchachos **dotados con necesidad de profesionalizarse** incluido mi hijo Nacho, que lleva años trabajando con Álvaro Pierri en la universidad de Viena.*

Olga sigue preparando alumnos de cualquier edad en la misma cuadra de Punta Carretas donde la programación Divina me llevó a conocerla. La reverberación montañosa que la rodea cada vez es más diáfana y la necesidad de enseñarle a la gente a pulsar sus perlas íntimas me hacen acordar a Elisabeth Kübler-Ross y su amistad con los ángeles que acompañan invisiblemente a los moribundos.

Ellas saben que la muerte no existe y reparten el todo en lugar de la nada. Porque hay sabios que saben de verdad.

El otro día le conté que iba a retratarla en este libro y me mostró el diario del último viaje que hizo a Europa con Álvaro.

“No te olvides de poner esto” señaló divertida diez renglones en blanco: “Aquí está lo que se va a poder leer después, cuando me junte con Dios”.

Me acuerdo que una vez Agustín Carlevaro le confesó en plena reunión del Centro Guitarrístico: “¿Sabés que yo iba a escucharte los ojos a los conciertos?”.

La pequeña *Arcadia* de Lola Fernández que contemplaron los asistentes a *La Bestia Pop* nunca había sido expuesta y pertenece a una serie de 21 trabajos a los que puede accederse visitando su website.

Y es importante constatar que hay dos composiciones fechadas en 2003, una en 2007 (año de la desaparición física de su hermano) y las otras dieciocho en 2008 y 2009, sin que se *quiebre* el *equilibrio estructural y colorístico* que mana de la PAX-LUX y el *aterciopelamiento* de este reino parido con una *gracia de ingravidez* sosegadoramente supraterrrenal.

Vale decir: la artista pudo seguir expresándose *esencialmente* instalada en un *bunker* espiritual donde la desesperación (el peor de los pecados, según Graham Greene) no encontró recovecos para instalar ninguna caoticidad monstruosa o plafón apocalíptico capaz de hipnotizarnos con la aparentemente incontenible *imposición infernal del horror o la nada o el absurdo* (un mensaje muy bien instrumentado por el *ateísmo libertino* que, según Methol Ferré, es *el principal cómplice del único valor vigente en la utopía reaccionaria del neoliberalismo: el poder*).

En el reportaje aparecido después de la obtención del Premio Figari al que aludimos en el capítulo 16, Guillermo Fernández le contesta a Tatiana Oroño a propósito de las posibles *soluciones* que necesitaría nuestra plástica para reconectarse con el *sentido misionero* que propulsó Torres-García, quien siempre consideró que el público era **sagrado**: *Para que la cosa marche hace falta reivindicar cosas muy simples: que se vea que el lenguaje artístico existe, y que no es para gente ilustrada como se cree desde la Ilustración. Si no, cuando aparece un esquimal o un africano y hace una máscara descomunal, se nos queman los libros. El indígena tiene sus dioses y una cultura unitaria perfecta aunque podamos verlo como un indigente. Nosotros en cambio tenemos un mundo con una cultura que no termina de apegarse con la desolación de su laicidad. Todos los ismos han sido tentativas de un hombre nuevo, y ese hombre ha durado una temporada.*

La primera composición de la serie de Lola fue considerada como una especie de *Arcadia* justamente por el propio Guillermo, y acá se hace imprescindible recordar que en el Renacimiento el término se oponía al de la *Utopía* de Tomás Moro porque no

implicaba la *construcción de un artefacto redentor* sino el *religamiento* (que más que una **continuidad** implica una **relectura**) con la armonía constitutiva de la naturaleza.

Y lo que sintetizó Lola Fernández fueron los marcantes encuentros que tuvo con el arte románico catalán durante los años de exilio y sus particulares predilecciones por Klee y Juan Gris (sin olvidar las delicadísimas volutas de Gurvich) que le perspectivizaron una posibilidad de geometrizar la superposición (más amansadora que chocante) de las transparencias obtenidas por el uso acuoso de la tinta y el acrílico.

Y al igual que sucede con las obras de Horacio Herrera y Moure Clouzet, nos encontramos frente a un discurso que responde eficientemente al advenimiento del **eón** (depositado como un huevo celeste) por el nuevo milenio.



Para calibrar el sacudón decisivo que me provocó el conocimiento personal de Juan Carlos Onetti alcanza con el reordenamiento de algunos fragmentos del capítulo 22 / I de mis *Confesiones*.

La Programación Divina quiso que Gabriel Barnes (un amigo beatlero del barrio) me contara que su madre, la escritora argentina Beatriz Doumerc, alias **la Pacha**, había visto **El numero y el sitio** (la novelita-pocito que terminé presentando al concurso municipal) en la mesa de luz de Onetti, y que el Viejo le comentó que era una maravilla.

Entonces me llevó a conocerlo al Municipio, donde Juan trabajaba como Director de Bibliotecas, y cuando aquel hombre de 58 años me dio la mano con **un cariño sin tiempo**, para hablarlo en Paco Espínola, no pude darme cuenta que la amistad había nacido en el momento de leerme.

“Yo mandé premiar lo tuyo” explicó: “Pero al final publicaron una selección de cosas cortas y se ve que no cupo. Nunca más vas a escribir nada que tenga esa frescura”.

Pero lo extraordinario fue escucharlo hablar de la novela que estaba escribiendo y que era lo que más quería de todo lo que había hecho, **Nuestra Señora**, inspirada en la cola del entierro de Eva Perón, donde la gente fue capaz de vivir una semana haciendo hasta el amor en la calle con tal de contemplarla. A **ella**.

Un par de años después, cuando yo ya caía de vez en cuando por el apartamento de Gonzalo Ramírez, apareció la única novela de su hijo Jorge, y una noche Dolly me prohibió pasar con cara de velorio y me explicó que Juan acababa de tirar **Nuestra Señora** a la basura. Y recién al leer **Contramutis** y ver el tema de la cola de Evita rozado mediocrementemente entendí hasta cierto punto la lamentabilísima automutilación.

Y cuando nos hicimos los machitos con Gabriel Barnes y prepoteamos al portero del Solís para que sacara al Viejo de una reunión de la Comisión de Teatros Municipales y le preguntamos cómo se hacía para llegar a Santa María, el Tata Brausen sopló el humo delicadísimamente y nos explicó que quedaba **muy lejos, allá por Tucumán**, y

que nos convenía conformarnos con Santa María de los Buenos Aires. Y habrá pensado: **El bordecito de plata de la nube negra alcanza.**

Pero cuando a mí se me desbocó el ego y publiqué dos libros que **ni siquiera eran malos** el Viejo fue capaz de ridiculizarme en público o mandarme mensajes vía Dolly que una noche me invitó a comer algo mientras esperábamos a Juan y de golpe desembuchó: **El Chiqui siempre dice que con tu sensibilidad y tu talento vos tendrías que escribir mucho mejor.**

Eso dolía de veras. Dicen que el Negro Jefe le encajó un cachetazo a Schiaffino cuando le dio un ataque de nervios en el ómnibus que los llevaba a Maracaná y es posible que eso le haya hecho sentir la **obligación** de mandar guardar por lo menos una pelota, en el sacratísimo nombre de la **Inmaculada**.

La Programación Divina te da la chance y no le podés fallar. Por eso, cuando mi no-maestro nos acompañó hasta la puerta del despacho aquella primera mañana y me volvió a dar la mano sin sonreír fue como si dijera: **No te traiciones nunca.**

24 / POP

La obra de Moure Clouzet expuesta durante las jornadas de *La Bestia Pop* es una *remake* de la legendaria foto de Herrera y Reissig que el *imperator* se hizo sacar *pour épater les bourgeois* cuando fue entrevistado en 1907 para la revista argentina *Caras y Caretas*.

Las técnicas utilizadas por el director de elMontevideano Laboratorio de Artes están inspiradas, evidentemente, por el *Pop Art* de los 60, que lideró Andy Warhol a partir de la confección de una *pintura* donde utilizó los recursos adquiridos durante su época de publicista y diseñador gráfico como una forma de reaccionar contra el consumismo salvaje que ya reinaba en ese tiempo.

Y lo que hace Moure Clouzet, en plena revolución digital, es **transitar en forma superpuesta los dos caminos** señalizados como **opciones excluyentes** por Guillermo Fernández. O sea: por un lado *tomar lo que viene en el viento de la importación, el de las novedades*, y por otro *releer la tradición a ver qué otras cosas se le podían sacar*.

Y entonces vemos aparecer planos de contundencia neoplasticista (o paletas que recuerdan la *toma del color* con que nos envuelve la *disimulada abstracción* obtenida por Velázquez) otorgándole un calado de iceberg a la *parodia de la mercantilización fotográfica* con la que Warhol intentó denunciar la vaciedad de un mundo de estampitas profanas.

Estas politexturas, además, se presentan encuadradas en el *ordenamiento áureo* que caracteriza a toda la producción audiovisual de Moure Clouzet (así como a la de sus discípulos formados en la Escuela de Cineastas del Uruguay y la Escuela Popular de Cine) y la verticaliza hacia la todopoderosa hondura de los arquetipos visuales universales.

Lamentablemente la tendencia de hoy es que es el pasado es fantástico pero inerte - pone el dedo en la llaga posmoderna Guillermo Fernández en otro pasaje clave de la jugosísima entrevista que le realizó Tatiana Oroño en el 97: La maestría ha perdido interés. Al no haber intérpretes como en la música (en la que se la tienen que ver con la partitura sí o sí) lo único que se acostumbra a hacer -frente a un Rubens o un Turner- es admirar. Punto. Si se estudiara se vería la invención, el pensamiento visual. Pero como las vanguardias entraron al siglo XX provistas de la idea de que lo importante es que lo nuevo sea distinto, lo magistral es que yo no me parezca a nadie. Y eso lleva a la desaparición del lenguaje. El más modesto publicitario publicitario de frescos tiene más imaginación que muchas “obras visuales”. En la Bienal de Venecia acaba de exhibirse una mesa con los cachivaches que recogió alguien en una red de pesca frente a un público desolado. Ahí el lenguaje de la materia “sonó”.

Al *imperator* lo hubiese fascinado el afichesco manchón rojo sangre que redimensiona la travesura que teatralizó para escupirle la cara a la *decencia hipócrita*.

Y además de vez en cuando conviene recordarle a la *toldería sin panorama* que esa *galante calavera* va a seguir mordiéndole las entrañas hasta que no reine *comme il faut* la justicia poética.



Canibalización (muy refaccionada) del capítulo 20 / I de mis *Confesiones*:

*Muy pocas veces, lamentablemente, un verdadero artista es capaz de imponer su trabajo desde el arranque y en todos los terrenos como pasó con Zitarrosa. Su primer LP llegó a venderse más que el disco en boga de los Beatles, por ejemplo, y en un arrabal del mundo ese escándalo se vuelve arcoíricamente milagroso. En mi caso, aquel **trovar poético** me fanatizó y enseguida formé un dúo paralelo a Los Hammers con el futuro gran novelista Hugo Bervejillo: nos llamábamos Los Matreros y duramos muy poco y la vida demostró que en realidad habíamos nacido para ser revoltosos en otro plano estético. Pero haber compartido escenarios de universidad o de cantina nada menos que con Tabaré Etcheverry y Eustaquio Sosa, fue un privilegio insólito.*

*En aquel tiempo yo había empezado a estudiar abogacía, y antes de enterrarme en las torturantes memorizaciones de los Códigos tomaba mate de madrugada escuchando al nuevo Mago que al principio, cuando copó la radio, pensábamos que era argentino, porque no podíamos concebir que un uruguayo primereara en el dial. Y eso que ya existían discos de Amalia de la Vega, Osiris Rodríguez Castillos, Los Olimareños, Sampayo y Viglietti. Pero el **folklore** que se difundía masivamente era argentino, y hasta que Leonel Roche (mi guía de ascenso a la Sierra de las Ánimas concebida como un Tabor) me hizo conocer **El payador perseguido**, a mí nunca me enganchó.*

La gran magia ya empezaba con las guitarras. El taller de mi padre tenía un gigantesco ventanal de vidrios fijos que daba al sur, para poder pintar con la misma luz durante todo el día, y cuando las estrellas desaparecían entre avalanchas lilas y el pajarerío izaba su himno infalible Alfredo milongueaba sobre el trenzado de aquellas introducciones de estirpe grelera y amanecía del todo.

*Y algo que me emocionó fue enterarme que él había conocido esas guitarras cuando era un niño y se abismaba con las actuaciones radiales de Amalia de la Vega. O sea: el programa preferido de mi abuelo el albañil. Y mientras mi abuela y mi madre se reían a escondidas de la **cantante aburridora** el viejo se tomaba una cañita y se internaba en las praderas satinadas por la gracia de platería que fermentó debajo de nuestros **cielazos** (Lezama Lima dixit). Mirá qué albañil gil.*

*Pero de lo que se habla poco es del papel de verdadero Capitán del Vuelo que cumplió Zitarrosa durante un año en el Canal 5, con un programa que dio vuelta la taba hasta comerse el **rating** de las 9 de la noche, nada menos, y donde introdujo a toda una generación de cantantes nacionales de catacumba. Allí escuché **volar** a mi hermano Tabaré Etcheverry por primera vez. ¿Cómo vas a olvidarte?*

*Tabaré llegó a cantar hasta el alba en el taller de mi casa, y en el primer homenaje periodístico que le hicimos en la revista **Nueva viola** Alfredo opinó que fue la voz más grande que tuvimos en el último medio siglo. Había muerto en el 79, a los 33 años, y la mayoría de sus grabaciones, entre las que sobresalen nítidamente las que compuso con Julián Murguía en homenaje a Artigas, son **eternas**.*

En mi país qué tibieza / cuando empieza a amanecer.

26 / GARUFA

<https://www.youtube.com/watch?v=IUaABmBxcs8>

Ya adelantamos que el cortometraje elaborado por Moure Clouzet como *discurso central* de *La Bestia Pop* incluyó una actuación del grupo tanguero *Garufa*.

Garufa es un colectivo multimedia integrado por los uruguayos Oscar Moreira (vocalista), Felipe Medina (contrabajo), Ignacio Giovanetti (guitarra y arreglos) y el venezolano Alejandro Loguercio (violín), que en julio de 2013 participó en el Festival de Liechtenstein junto al guitarrista colombiano Julián Torres como invitado especial.

El tema elegido (que se puede escuchar en el website del grupo) fue una versión original de *Fuga y misterio* de Astor Piazzolla realizada especialmente a pedido de Álvaro Pierri y nos parece importante desentrañar el entrelazamiento de vertientes musicales que confluyen en este *revulsivo sonido del nuevo milenio* concretado por instrumentistas y compositores latinoamericanos que radican en Viena.

Lo primero que debe destacarse es que todos los integrantes de *Garufa* (incluido su invitado circunstancial) tienen una formación universitaria completa y participan

activamente en muy distintos tipos de eventos musicales, lo que se revela en la tensión expresiva (el calado oculto del iceberg) que irradia su vocación tanguera *contraconquistadora* a través del método del *contrapunto analógico*, como le hubiese gustado definirlo a José Lezama Lima.

*Lezama legitima la técnica del contrapunto para erigir una visión histórica independiente del causalismo historicista -señala Irlemar Chiampi: El contrapunto instauro la libertad de la lectura del sujeto metafórico para componer lo que él llamó **red de imágenes que forma la Imagen**, en otro ensayo (Las imágenes posibles). En vez de relacionar los hechos culturales americanos por su relación causa-efecto, denunciando una progresión evolutiva, su contrapunto se mueve, erráticamente, para adelante y para atrás en el tiempo, en busca de analogías que revelen el devenir.*

Y en este caso se trata de cinco latinoamericanos condensando el *pop barroco* de *acá* y de *allá* con una gracia de profundidad que nos recuerda tanto a la Contrarreforma como a Grela o a los Beatles, porque conjugan *una necesidad universalista de repartir la espiritualidad fuera de las elites*.

Y es bueno recordar que ya en 1981, Álvaro Pierri (que dirigió la formación universitaria de Ignacio Giovanetti) había grabado en Montréal una versión del Estudio Nro 11 de Villa-Lobos absolutamente *indecente y revolucionaria*.

En 1985, por otra parte, Giovanni Antonini y Luca Pianca fundan *Il Giardino Armonico* milanés, que consolidó un encaramiento *roncaroleado* (así lo definen los propios músicos y no precisamente en broma) de la música barroca.

Y en el *ataque* guitarrístico de *Garufa* hay un *empuje de la púa tanguera* que zafa del *almidonadonamiento y los moldes anquilosados del establishment*, logrando propagar una energía capaz de *despeinarnos* (Cortázar dixit a propósito de *El perseguidor*) con *una sed de supervivencia mágica* también generada por estilos tan refrescantes y avasallantes como el jazz o el flamenco.

Estamos frente a una forma *patriagrandista* de *desmandarse purificadoramente*.

Tijereteo del capítulo 21 / I de mis *Confesiones*:

A los 18 años leí **Adiós a las armas**, **Fiesta** y [París era una fiesta](#), además de una selección de los primeros cuentos del más grande geometrizador narrativo del siglo XX. Pero lo que me entusiasmó de verdad fue la **atmósfera** de **París era una fiesta**, porque en ese último libro de memorias Hemingway poetiza un verdadero réquiem por la **pureza de alma** que traicionó y perdió a los 30 años.

Y lo más importante de esas crónicas fue que me hicieron concebir mi propio viaje a lo alto de mis alas, y si este mamotreto que subtitulé **El taller de la vida** pudiera empujar hacia el **gran salto** a un solo muchacho o muchacha, ya estaría justificado.

En mi caso, se precisaba ir a escribir a París igual que el joven Hemingway. Porque más allá de la terrible libertad que te da la intemperie y la pelea por el morfe y el boxeo con las gárgolas, lo que importa es llegar a sentir el cielo entre los dientes y **elegir qué se hace para no dejarse devorar por el hambre de eternidad terrestre**.

Recalé un año y pico en un hotel cucarachero de la rue Monsieur-le-Prince, el Stella, y empecé a **vivir tanto** que la novela que apuré al llegar se me inflacionó como una valija mal hecha y tuve que reengancharme desde cero con la poesía que había dejado a los 18 años. Nada mejor. Ahí me empecé a pelear de veras con mi frase, milimétricamente y a muerte y sin que no le importara a nadie más que a mí. Como tiene que ser.

Y una noche empezó a brillar un poema de tres páginas y al amanecer bajé a corregirlo a l'Escholier, un boliche de la place de La Sorbonne, y me tomé un ron Saint-James, que era el que le gustaba a Hemingway, y al volver me zampé unos huevos con jamón y medio litro de tinto en la esquina del hotel y sentí que ahora ya vivía en el reino de Notre Dame y que había que tenerse fe pasara lo que pasara.

Y recién en 2007, leyendo la célebre biografía de Enid Starkie supe que Rimbaud había vivido en un hotel de la misma calle y que de madrugada salía a dar la misma vueltita, y entonces me imaginé la avidez azulísima del ángel comunero que se sintió alquimista

y quiso **cambiar la vida** y entendí que yo me había salvado por tener fe nada más que en Jesucristo. **Lástima que no sea verdad tanta belleza**, escribió tentadoramente uno de los Argensola y como epígrafe del tango **Maquillaje** queda fenómeno. Pero es una de las afirmaciones más peligrosas que existen y puede compararse con el agujero de ozono que le cavó la modernidad al sagrado envoltorio terrestre.

Porque **la belleza eterna es una verdad que se sueña y no se toca**, Papá. Pero tanto vos como Rimbaud quisieron vivir **adentro del espejismo** y un sencillísimo análisis junguiano muestra que en **Fiesta** Lady Brett ya representa a tu alma emputecida y que en **Adiós a las armas** Catherine es tu alma muerta.

Claro que después de mandar al diablo la pureza de La Contrescarpe y empezar a escribir **pour la galerie** (transformándote en el **figurón-payaso** merecedor del Nobel por su jolivudesco coraje de **voluntario humanista y borracho**) por lo menos pudiste demostrar que los magos negros que **no renuncian a su hambre de paraíso terrestre** terminan por morfarse el mismísimo infierno.

28 / BELLEZA

Ahora inserto, con la intención de que cumpla un rol de capítulo recapitulador y aireador de este *centellograma estético* (término inventado para definir a *Hombre muerto comulgando*, el análisis de *La novela luminosa* de Mario Levrero que escribí y publiqué en 2013) una nota aparecida en nuestro blog a propósito de [Belleza Uruguay 3](#), el espectáculo predecesor de *La Bestia Pop*:

Pensamos que Federico García Lorca escribió uno de sus máximos versos en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*: **La tristeza que tuvo tu valiente alegría**.

Durante la tercera edición de **Belleza Uruguay** que se celebró en Fundación Unión, nos quedó más claro que nunca que, como profetizaron Onetti y Torres-García en los 40, el arte uruguayo va a terminar de levantarse **inderrumbablemente** si se atreve a **durar** en este charco traidor donde todavía se ignora lo que significó nuestra **Purificación** comunitaria. (Y esta es una tarea **gravísima**, para hablarlo en Vallejo.)

*En uno de sus más agónicos y dorados alaridos, Kierkegaard afirmó que un hombre puede morir considerándose un **justo** solamente si vivió **frente a la eternidad**.*

*En 2006, cuando fundamos elMontevideano Laboratorio de Artes con Álvaro Moure Clouzet, nos propusimos terminar de obeliscar para siempre en Tontovideo una especie de **bestia pop** digna del **theatrum sacro barroco**, que logró imponer popularmente la espiritualidad amenazada por la ya galopante sequedad de la filosofía burguesa.*

*Hoy podemos confirmar que recién un siglo después del surgimiento de la fundacional generación del 900, la necesidad de construir un **axis mundi** celeste volvió a emerger en el Mundial de Sudáfrica. Y se pudo.*

*El miércoles 26 de junio conjuntamos el trabajo del plástico Horacio Herrera, el guitarrista clásico Pablo Novoa y los cantautores Guillermo Wood y Diego Presa, y solamente quien estuvo allí sintió que en aquella atmósfera **no cabían ni el trepadurismo ni la mediocridad**.*

*Volvemos a García Lorca, aunque esta vez desde su agonía en Yanquilandia: **No duerme nadie por el cielo. Nadie. Nadie. / No duerme nadie. / Pero si alguien cierra los ojos, / ¡azotadlo, hijos míos, azotadlo! / Haya un panorama de ojos abiertos / y amargas llagas encendidas. / No duerme nadie por el mundo. Nadie, nadie. / Ya lo he dicho. / No duerme nadie. / Pero si alguien tiene por las noches exceso de musgo en las sienes, / abrid los escotillones para que vea bajo la luna / las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros.***

*Así que prometemos seguir poniendo el mapa de Sudamérica con la verga para arriba y seguir rezando (angustiadamente alegres) la frase más perfecta de toda la obra onettiana: **se puede hacer cualquier cosa con pureza**.*

*O el **koan** atribuido al Negro Jefe: **Si le empatamos a la realidad, le ganamos a cualquiera**.*

Los artistas que nos acompañaron en **Belleza Uruguaya 3** oscilan entre los 22 y los 38 años, y tiene que haber muchos más como ellos que no acepten viajar en la bodega del barco fingiendo ver las estrellas: **el futuro lo dirá**.

29 / UNIVERSO

Confesiones 27 / I:

Con Daniel Bentancourt fuimos compañeros de escuela y yo me acordaba que dibujaba muy bien y era un tipo brillante, hasta que un día mi madre se encontró con el padre y se comentaron que los dos hijos **escribían en serio** y el mediodía que apareció riéndose paletudamente ya hicimos planes para formar un grupo literario y editar una revista.,

Y enseguida llamamos al ex-matrero Hugo Bervejillo, que tenía un padre muy parecido al mío y aprendió desde niño a ojear los libros como si fueran flores, y a la cancha la celeste. El cuarto mosquetero, Tarik Carson, surgió cuando a mí se me ocurrió mandar una larguísima carta a **Marcha** titulada modestamente **Llamado a una nueva generación de escritores** con una fundamentación estética universalista y mi teléfono.

Más adelante nos conectamos con Hugo García Robles, Saúl Ibargoyen y Jorge Medina Vidal (que nos guiaron con amplitud y generosidad) y llegamos a publicar cuatro números de la revista **Universo** con colaboraciones de Ingrid Tempel, Guillermo Chaparro y la incorporación final de Alfredo Fressia, además de organizar concursos donde participaron como jurados Juan Carlos Onetti y Armonía Somers.

Y parecerá mentira, pero tuvimos guerra. Polémica, quiero decir. ¿Y con quién? Con Jorge Ruffinelli, un relativamente joven **aprendiz de Rama** y guardián del templo del 45, que dirigía la página literaria de **Marcha** (ya transformada en un vocero ultraoficial del academicismo marxistoide) y nos reprochó postular **una filosofía artística y revestir conceptos que una revista nueva y juvenil debe empezar por dinamitar, pero que “Universo” defiende como la continuación de la prédica de Torres-García y su “universalismo”**. Y más abajo sentenciaba, con una frivolidad pionera del actual cáncer pos-posmodernista, que **una tarea juvenil propiamente dicha**

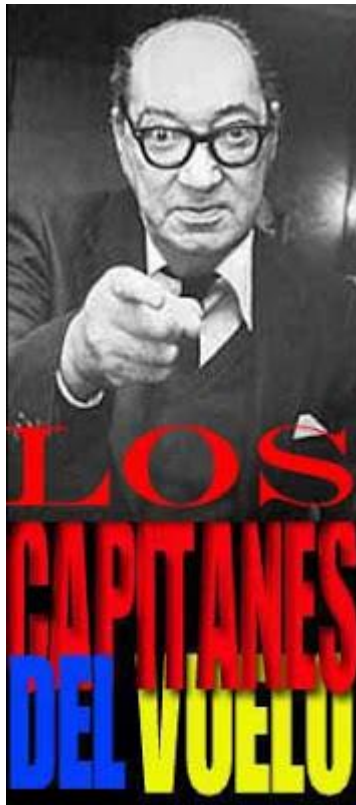
consiste en inventar, en imaginar, en revertir todo lo establecido, en dudar precisamente de lo que la burguesía (esa gran detentadora del arte) ha consagrado como definitivo e invariable.

*Lo que desembocaría en que Juan Carlos Onetti, que el 28 de junio de 1939, en el Nro 6 del jovencísimo semanario todavía no ensuciado por las ratas de barco hablaba de **durar frente a un tema hasta extraer, de él o de nosotros, la esencia única y exacta**, le hacía el juego a la burguesía. Porque las **esencias universales** son **invariables**.*

*Y en el Nro 11 del mismo año, por otra parte, el propio inconsolable y no menos iluminado autor de **El pozo** había subrayado algo que conserva, en 2014, una escalofriante vigencia: **Hay que insistir sobre esto. ¿Quién hace literatura entre nosotros? Todo el mundo, pero no gente conformada psíquicamente para eso. La escala de valores de un artista no puede ser la misma que la de un catedrático, médico o rentista. El artista tiene por cosas tangibles lo que no existe para los demás y viceversa. En ese sentido -y en tantos otros que poco importan- vivimos la más pavorosa de las decadencias, la más disgustante de las confusiones.***

La vida dirá cuántos bisontes hicimos brillar los cuatro fundadores del Grupo Universo en la pared de la caverna donde sigue languideciendo nuestra culturita.

Y los que ladran seguirán ladrando.



En 2004 publiqué (en el marco del Primer Encuentro Cultural Bolivia-Uruguay) un folleto ensayístico titulado [10 CAPITANES DEL VUELO](#) retratos para desarmar.

Lo del *capitanato* se me ocurrió como forma de caracterizar a algunos hombres-faro que se proyectaron con *injerencia prospectiva*, concretando *saltos tensionales* capaces de reordenar y empujar la evolución de una cultura simbólica que creció *a los ponchazos*. Gente con *vuelo* hay mucha, pero *capitanes* no.

1) **Julio Herrera y Reissig:** *primer genio rampante y tallador de un modernismo hermético que alimentó a Vallejo más que el pater Darío.*

2) **Eduardo Fabini:** *primer gran narrador del **cielazo criollo** con espulería mestizante y contraconquistadora. Un legítimo par de José Hernández.*

3) **Carlos Gardel:** *grano de oro intemporalizador de un hierogasmos quilombero que hizo bailar al mundo.*

4) **Felisberto Hernández:** *pianista de tranvía, falso llorón y peleador a solas por nuestro primer riel verbal contemporáneo. Abismal fluorescencia.*

5) **Joaquín Torres-García:** *actual monarca ordenador del soplo cósmico en la Ciudad Vieja. Tuvo un trono de barro que los morfadores de asadito siempre menospreciaron.*

6) **Juan Carlos Onetti:** *fundador del megafalo novelesco latinoamericano. Niño con la ñata apoyada en el sexo de la Dios.*

7) **Obdulio Jacinto Varela:** *único capitán posterior a Pepe Artigas que se sintió responsable de nuestra felicidad popular. La negrura divina.*

8) **Manuel Espínola Gómez:** *máximo juglar multimediatóico de la cultura matrera. Matador de cualquier cornamenta que amenazara a la Fonte de la suave patria.*

9) **Alfredo Zitarrosa:** *voz que lloró por el Uruguay entero cuando entendimos lo lejos que estábamos del vuelo planetario.*

10) **Álvaro Pierri:** *único agregador de LUX **soberanamente oriental** a la completud azul. Este **salvaje** vive en Viena y apedrea a la Academia con diamantes extraídos del cerro Pan de Azúcar.*

En mis *Confesiones* esta lista aparece ampliada por la montañsidad femenina de **Delmira Agustini, Susana Soca, Olga Pierri, Amalia de la Vega, Marta Gularte, Marosa di Giorgio, Vera Sienra y Cristina Fernández.**

Y en una síntesis posterior elaborada para nuestro blog, nos decidimos a investir a **La camiseta celeste** como primera capitana poseedora de una **gracia de empoderamiento numínico colectivo**, además de incorporar a **Gastón Ciarlo “Dino”** y **Eduardo Darnauchans** al grupo de emergentes emblemáticos de la resignificación-resurrección que nuestro pueblo viene construyendo después del **suicidio cultural** consumado durante el advenimiento hegemónico de la **generación de la cola de paja.**

A **Diego Forlán**, por otra parte, recién pudimos sumarlo como **conductor vertical** después del Mundial de Sudáfrica.

Y lo cierto es que ya podríamos tener un nuevo himno patrio donde se vociferara un *Mediocres, tamblad* como desafío máximo.

31 / EJES

Ahora transcribimos la primera parte del **Manifiesto minimalista** que integra el volumen colectivo *Aunque se llene de sillas la verdad*, co-producido en 2004 por Ediciones Caracol al Galope y el Taller Literario universo.

- 1) Este manifiesto también podría llamarse *De la obvia verdad literaria*.
- 2) La literatura no ha terminado de **religarse con la cruz equilibrada de los ejes genéticos primordiales** (el **logos fálico activando, verticalizando y continentando** la femineidad de las aguas, que puede adultizar sabiamente a la aventura humana general).
- 3) Solamente un **minimalismo constructivo básico y vertebrado por las cíclicas pero esencialmente arquetípicas estructuras universales** es capaz de **tensar, condensar y alquimizar** (ansiedad excremental transfigurada en **verdad absoluta**, sin vértigo científico ni ético) la irradiación **simbólica (conceptualmente intraducible)** del texto.
- 4) La **magia hipnotizadora-investigativa** plena (la **belleza que transforma**) no existirá, por tanto, sin el **micro** relampaguear de la **frase**, así como esa célula tampoco vibrará sin su debida incrustación interactiva en la **rítmica orgánica**. La **funcionalidad infinitesimal** es la **base** de lo **macro** en toda la naturaleza (con o sin el hombre).

5) El poema-catedral-espiral de Dante (máximo exponente de la **palabra justa al servicio de la aglutinación genérico-temática total**) sigue calmando a la tribu desde las catacumbas. Se lo acepta como un mito digno de exploración académica pero **no se lo muere popularmente como al maná**. Y eso es una vergüenza planetaria.

6) La **imago** verdaderamente **utópica** -el **lugar que no existe**- es la llamada **nada**, un factor asustador más para la implantación del Hombre Nuevo. Eso es lo que nos vendió (como contraparádigma del **Gran Tiempo** o la **más-dimensión gótica** donde nos guía Beatrice) la **comedia filosófica** de la modernidad. Estamos hechos para **morir enamorados del atardecer** y esa es la única certeza que nos puede anclar es una **felicidad blindada**. La **fe en la trascendencia espiritual** es **constitutiva**. (Y los neuróticos emperrados en categorizar a esta **montañosidad mística** -y no en *strictu sensu* **metafísica**, dado que la **energía** ya es **materia** filmable- como una **fantasía** no válida epistemológicamente, es igual que si dijeran: **Yo tengo medio cerebro**.)

7) Los vanguardismos o experimentalismos de los siglos 19 y 20 pelearon más o menos heroicamente contra el mega-ego materialista-positivista pero pocos cuajaron con **filo de andadura**: en general pagaron el precio de la celulitis generada por la **obviedad**, la **retórica** y el **desequilibrio de los ejes** -horizontalidad desparramada- o la **sequedad** de los mástiles pseudocientificistas. (El exitismo astuto es porquería aparte.)

8) En la literatura uruguaya que hay a la vista ya casi ni siquiera encontramos escritores que **busquen una completud con valor extra-provincial** (**poética de la forma** adaptada a la **rítmica planetaria** y **presente** de la comunicación). Y ningún poder infraestructural marketinero puede inyectarnos **vuelo** ni **fe** ni **garra** para **despedazar la piñata salvadora** y **hacer relampaguear una imagen inédita del tesoro más hondo**.

9) La cosa sigue siendo encorvarse fanáticamente para **tallar la transfiguración de la bestia cotidiana en la gruta sagrada**. Y para eso se necesita tener **sed de milagros**.

Mi novela *La indecente noche de Yemanjá*, publicada en el 94, fue el primer libro que presenté junto con los integrantes del Taller Literario Universo (fundado en el 90) en lugar de recurrir a escritores y músicos ya formados.

En este caso, le pedí una mano al teatrista *experimentador* Carlos Saralegui y en un par de meses montamos un espectáculo multimedia que presentamos en Arteatro, el Museo Torres-García y los pubs *Utopía* y *Amarcord*.

En el capítulo 9 / III de mis *Confesiones* quedó bien historiada esta aventura *no quijotesca* que fructificó en la concreción del precioso CD *Plan de ataque*, que recién en 2014 (16 años después de su complicadísima gestación) va a empezar a ser difundido masivamente a través de el blog de elMontevideano:

*Entre los escritores y compositores del taller había guitarristas y percusionistas que además eran buenos músicos (Diego Presa y Marcos Barcellos, que en el 98 se independizaron para fundar el extraordinario **Buceo Invisible**, Raúl Rodríguez, actual co-líder de los **Radicales libres** de Pando, y Marcos Umpiérrez) y la incorporación a último momento de la cantautora Colomba Biasco, además de una bajista y una guitarrista, redondeó un grupo mágico y una noche (con mucho vino arriba) les propuse formar una banda y me comprometí a producirla.*

*El nombre se lo pusimos junto con Diego Presa: la **Banda Barroca**. Porque el grupo no despreciaba el rock en absoluto, pero lo que asomaba era un sincretismo mucho más proliferante. Y enseguida organizamos unos recitales en un **pub** donde todavía intercalábamos lectura de poemas, hasta que un día el musicólogo Joaquín Rath me dio la idea de pedirle una orientación arreglística a uno de los músicos más finos de la generación del 70, Ulises Ferretti, y pumba: allí estaba nuestro George Martin.*

*El día que nos encontramos con Ulises yo tenía muchas copas arriba y me animé a decirle que tanto en el Taller como en la Banda había **Espíritu Santo** sin saber que él era católico, y el hombre-muchacho de pupilas muy limpias descartó con un solo pestañeo mi posible delirio bipolar y me propuso trabajar en un régimen de taller*

*semanal baratísimo y durante unos meses la casona-cueva que le prestaban a Marcos Umpiérrez se transformó en una **stairway to heaven**.*

*Después empezaron las actuaciones, que incluyeron tres **Sara Cero** y la participación en el cambalachesco largometraje **Montevideoproust** (donde por lo menos la Barroca se sumó a las invalorable apariciones de Manuel Espínola Gómez y Marosa di Giorgio) y con dos préstamos financiados a escote se grabó el mejor CD producido por una banda nacional en el siglo XX, y eso no estoy dispuesto a discutirlo con nadie.*

Pero en muy poco tiempo, como suele pasar, el grupo no pudo resistir la perversa presión de un *ambientún* que no tolera la *pureza sacra* (desde los mismísimos tiempos de la Liga Federal) y se disolvió antes que el disco estuviera en la calle.

Y sin embargo pudimos reactivar *el arquetipo de la gran cultura popular* y hoy *Plan de ataque* galopa indoblegablemente a través de las redes.

Dostoiesvski: *Los que le cavan zanjas a la fe no hacen más que cavar su propia zanja.*

33 / FONTE

Últimos 7 numerales del **Manifiesto minimalista**:

10) El potencial Hombre Nuevo que llevamos impreso en la psiquis personal y colectiva puede perforar **estéticamente** (sin enjuiciamiento-condicionamiento **científico** o **ético** que **valga**) cualquier clase de psicopatía. Y tiene que seguir cazando, devorando y digiriendo a la **bestia** con la que vive en **guerra**, para ayudar que lo humano **reine** al servicio del estrellero.

11) La gente va tan poco a las librerías porque se vende demasiada **caca mater**. (Los verdaderos bailarines no **pasan el rato** en escena: **nos sosiegan los vértigos volando**

revolucionariamente. Y también estamos cansadísimos de la farandulitis ingeniosa. Hace falta **tango hermafrodita y muy bueno.**)

12) La grandísima mayoría de nuestros orientadores culturales -que creen que el lugar más alto del cosmos es el cielorrasso- parece ignorar que nuestra gente es capaz de escaparse por las ventanas y trepar a pura uña hasta la intemperie purificadora, donde trabajó siempre José Gervasio Artigas. Nuestro primer juglar revolucionario.

13) La **búsqueda** de una **completud estética** geometrizada, depurada y despojada de facilismos o desviaciones discursivas de cualquier tipo (sociologizar o filosofar ensayísticamente, complacer o *épater*) es un viaje hacia el **escándalo** de la **Purificación**, la meseta **discriminatoria** que se autodesinfecta (**a puro escalofrío y palabra abismal**) de la **barbarie escatológica**.

14) El vértice estético que no amenace al **gusto oficial** como una **espada crística**, será puntualmente envainado por el olvido.

15) La **indiferente, ciega o cobarde incomprensión** (o su reverso: la **alabanza boba**) será, casi en la totalidad de los casos, la paga del **establishment** para el mago-profeta que **minimalizó y conjuró la amenaza del bisonte interior**. Importa el **oro**, pero no el **minero**.

16) Pero lo que verdaderamente importa -en toda perseverancia enamorada- es **comer mierda, humillarse y seguir trabajando con felicidad al servicio de la Fonte que genera PAX-LUX.**

Y no estaría demás completar este manifiesto transcribiendo el último párrafo de la contratapa del folleto *10 CAPITANES DEL VUELO retratos para desarmar*:

*Esta muestra va dedicada a todos los uruguayos que amaron y aman la cultura **con desinterés**, y pretende recordar -tan humildosa como tajantemente- que si la bandera no aspa con **mucho vuelo** es boleta, señores dirigentes que se despiertan pensando en las urnas. Y para eso deberemos **rearman con cabeza propia y grandeza comulgante lo inevitable de nuestra época**, aunque frente a cada crisis-pozo (**made in** el materialismo*

moderno) del mal llamado **paisito** nos aturda esa murga antiheroica que se podría llamar **La reina de la queja**.

Y no olvidemos nunca el máximo resoplido exhalado por Lezama Lima, que no le tenía miedo a ninguna clase de amordazamiento: *La libertad del Nuevo Mundo sigue siendo una profecía, una divinidad para el futuro.*

34 / ENEMIGO

Confesiones 26 / III:

En las entrevistas radiales y televisivas siempre nos hacen las mismas preguntas: ¿Pero por qué Punta del Este? ¿Por qué Leonardo Regusci (alias Jesús de Punta del Este) funda un laboratorio de artes en el quilombo de Naná?

*Y ahora prefiero contestar citando a Methol Ferré, que en libro-reportaje-ensayo **La América Latina del siglo XXI**, elaborado junto al periodista italiano Alver Metalli, diagnostica insuperablemente el mal que reina más que nunca en nuestra **península de la vergüenza**, donde ahora veranean los políticos de todos los partidos: Lamentablemente, con la caída del comunismo el capitalismo creyó poder retornar impunemente al neoliberalismo económico, nueva utopía reaccionaria contra los pobres, sean ellos países o personas. (...) Zbigniew Brzezinski es quien mejor traza el perfil de lo que está surgiendo. Caracteriza a la sociedad de consumo del mundo capitalista como la “cornucopia” del consumo de los deseos infinitos. Cita largamente al polaco Czeslaw Milosz, y luego utiliza la imagen de que Júpiter se alimentaba de un cuerno repleto de todos los deseos posibles.*

*Y ya justificando nuestra sed de implantación, en plena **Babilonia revisited**, de uno de los mayores arquetipos celestes, una **música popular mestizante del caos**, Methol escarba con más calado filosófico en las bases que sustentan al territorio enemigo de Leonardo Regusci y cualquier oriental artiguista: **En un mundo sin valores, el único valor que permanece es el del más fuerte; donde todo tiene un idéntico valor: el poder. El agnosticismo libertino se transforma en el principal cómplice del poder***

establecido; de hecho, la forma más característica de difundirse es la propaganda, que a su vez está en función de un mayor lucro por parte de quien detenta más poder.

(...) La palabra “libertino” fue inventada por Calvino. Alude a una forma atea de la libertad. Adquiere importancia y llega a su culmen en la sociedad cortesana del siglo XVIII: su apogeo se da en Sade, el “Divino Marqués”. Sade representa la exaltación y, al mismo tiempo, el agotamiento de un ateísmo de corte aristocrático: cuando Robespierre habla de ateísmo dice: “El ateísmo es de los aristócratas; la revolución es deísta”. (...) Quienes dicen vivir sin Dios, en realidad viven de los restos de una ética que supone a Dios. Por eso pensaba que no es extraño que el ateísmo libertino hubiese renacido en las sociedades de consumo capitalista. (...) No digo que Sade simbolice la única forma histórica del ateísmo: afirmo que es una de las formas que asume el ateísmo contemporáneo desde un cierto momento en adelante, como sustituto del ateísmo mesiánico que se había suicidado.

(...) El Evangelio, por todas partes, supone la presencia de un enemigo: lo llama también “diabulos”; diablo es lo contrario de diálogo: quien queda incomunicado, aislado, obstruido, quien obstruye una relación, es decir, impide el amor. En este sentido, el enemigo está “afuera” pero también está “adentro”. Tenemos necesidad de volverlo amigo, sabiendo que el enemigo lo tenemos en nosotros mismos. Pero, repito, la identificación del enemigo principal pone orden en una estrategia de acción.

35 / CUMBRES

Cuando Lezama Lima fundamenta su concepción de una sola América donde la naturaleza misma prefigura una unidad espiritual indisociable menciona a Herman Melville y a Walt Whitman como cumbres estadounidenses de fundamental injerencia en el paisaje expresivo del Nuevo Mundo.

Y los que asistimos a la consolidación del decisivamente identitario *boom* narrativo latinoamericano vivimos en discurso propio el soplo que nos llegaba (muchas veces de manera directa y no interpósita) de una generación de narradores capitaneados por Ernest Hemingway y William Faulkner que fue tan *demarcatoria* y *contagiosa*, a nivel mundial, como la de los franceses, los ingleses y los rusos del siglo XIX.

En el caso del inventor del Condado de Yoknapatawpha, hay un *efecto de carambola inmediato* (algo casi tan shockeante como fueron las primeras exposiciones de Cézanne en París a principios de siglo para Picasso, Braque y Juan Gris) producido nada menos que sobre Juan Carlos Onetti, que gracias a un pre-talento olfativo y a una asfixiante necesidad de referentes, lo leía cuando todavía no estaba traducido, lo mismo que a Céline.

Faulkner, que había digerido el flujo joyceano como herramienta para instrumentar un avasallante manierismo de disección ética tomado directamente de Shakespeare, Dostoievski, Balzac y la Biblia, es uno de esos genios que se *empoderan* de sus sucesores a nivel *formal* y *temático*.

Y lo que interesa puntualizar especialmente es que su obsesión compulsiva fue presentar el drama del racismo norteamericano como *vara de medir la simbología trágica de cualquier claroscuro civilizatorio* emergido no importa dónde ni cuándo.

Onetti ha reconocido que la construcción de su *axis mundi* es un largo (y obviamente gozoso) plagio de Faulkner, aunque en Santa María el *factor contrastante* radica en el *estragamiento de la inmaculación*, ese pecado original constitutivo y *no redimible* (según el Tata Brausen) que hace desembocar a la aventura humana (siempre satinada por el narrador *pioneer* con una paleta más piadosa que desesperanzadora) en una condenación absurda.

Esta refundación americana de un barroco que escarba en las consecuencias filosóficas provocadas por la modernidad en un paisaje virgen y mestizo también es detectable, dentro del panorama del llamado *boom*, en el propio Lezama Lima (el único narrador rabelaisianamente gongorino), Rulfo, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Carpentier y García Márquez (aunque el cubano siempre aparece entorpecido por un lastre sociologista y el colombiano resiste cada vez menos las relecturas porque su prodigioso efectismo prestidigitador flota sobre una especie de autismo adolescente).

Los otros dos maestros contraconquistadores, Borges (un genial neoclasicista criollo que increíblemente no comprendió que es ridículo considerarse *spinoziano* y expresarse a través de discursos simbólicos) y el Cortázar de *El perseguidor* y partes de *Rayuela* (donde el jazz ocupa el 99 por ciento de su *stairway to heaven*) concretaron la hazaña de sumergirnos en la *iluminatio* sin poder (ay, ellos mismos) *creer en su propia fe*.

Fragmentos de una entrevista que le realicé a [Álvaro Moure Clouzet](#) en marzo de 2010, el día antes de la inauguración de la **Escuela de Cineastas del Uruguay**:

Después de 5 años de actividad ininterrumpida a nivel de producción y realización de películas de largo y medio metraje, espectáculos multimedia y montajes de blogs de alcance mundial, ¿qué significa para *elMontevideano* / Laboratorio de Artes la concreción de la Escuela de Cineastas del Uruguay?

Sobre todo la confirmación de que el camino elegido es el correcto para alcanzar los objetivos planteados que son, en definitiva, demostrarnos a nosotros mismos, como sociedad, que es necesaria la realización de **un cine posible** y trabajar en ese sentido, reproduciendo los conocimientos y la experiencia para derribar la muralla que en el siglo XX impidió a nuestro país incursionar en los modelos audiovisuales como máxima expresión simbólica del pueblo (...) para que todos encontremos allí las respuestas a nuestras inquietudes, nuestras necesidades de manifestarnos a través del Arte, aprender y solidificarnos manteniendo aquella vieja tradición que nos distinguió durante mucho tiempo -el pensar con cabeza propa- y que durante los últimos cuarenta años hemos estado perdiendo, lo que implica destrozarnos nuestra identidad a favor de esa supuesta y mentirosa globalización que nos empuja a disolvernarnos en un mar de superficialidad y estupidizante agonía de encierro y soledad, en lugar de constituirnos en una unidad consciente a favor de la creación de un planeta mejor, con equidad e igualdad de oportunidades, respeto y suma cultural de las idiosincrasias, esos vasos comunicantes que matizan lo que todavía es una colcha de retazos.

¿Qué recepción encuentra la propuesta de *un arte popular posible y de primer nivel* en este Uruguay posmoderno que a veces *quiere pero no puede* concretar a nivel espiritual e infraestructural?

La recepción siempre fue y es impresionante, como nos pasó en el Conrad en 2006, cuando estrenamos el *making-off* de *Jesús de Punta del Este*. (...) Además, y especialmente en el cine, tú sentís como que la gente está esperando algo. Y los

comentarios generales que recibe cada producción cinematográfica uruguaya denotan un margen de tolerancia muy grande. Hay como una esperanza guardada esperando para manifestarse y eso se da porque la gente tiene necesidad de verse identificada y representada en lugares remotos.

Después de 25 años de remar contra las corrientes del consumismo salvaje, ¿tenés fe en el asalto al cielo masivo de las pantallitas globales?

Sin duda alguna. Además los espacios nacionales se multiplicarán a corto plazo con la adopción de una norma de digitalización por parte del Estado, a la que se sumará una esperada Ley de Medios que está en proceso de validarse, y tenemos que trabajar TODOS en dirección a esa fase porque actualmente **no estamos preparados para cubrir toda una vorágine de contenidos que habrá que generar (...) derribando peconceptos caducos del siglo pasado y sabiendo que de una manera u otra nos encontramos en un punto de inflexión histórico para la cultura.**

37 / LUCHA

El lomo de la Punta Gorda montevidéana está coronado desde 1960 por un monumento ya emblemático del escultor español Eduardo Díaz Yepes (aunque él se consideraba un artista *uruguayo*) que siempre fue oficialmente identificado como un homenaje *A los Caídos en Actos de Servicios de la Armada*.

Yepes viajó por primera vez país a nuestro país en 1934 junto con la familia Torres Piña, se casó con Olimpia (la hija mayor de don Joaquín y Manolita) y volvió enseguida a España, donde concibió (en plena Guerra Civil) esta obra a la cual bautizó *La lucha*.

*Yo prefiero llamarlo **La lucha por la individuación**, profundiza a propósito del calado raigal del monumento su hijo mayor, **Demian Díaz Torres**, terapeuta junguiano con el que dialogamos en el libro **La heroicidad uruguaya**, publicado en 2001: **El hecho histórico que le dio origen sucedió en 1956 y fue la llamada “tragedia del banco inglés”, donde una tormenta arrasa con la tripulación de un barco pesquero encallado, a pesar de los esfuerzos de los rescatadores de la Armada Uruguay que habían ido a buscarlos. Se salvó sólo un pescador que se ató a una madera y fue***

llevado a la costa por la corriente. Y esta catástrofe desata por una vez una respuesta que es honrar a todo hombre que muere luchando con el mar. Se trata entonces de un contexto perfecto para el desarrollo de un mito, que es lo que cada pueblo necesita: héroes y actos heroicos que denoten valor y espíritu de lucha y coraje, con los que se va tejiendo una visión simbólica de nuestra historia y una identidad comunitaria.

Yepes, al igual que Torres-García, había trabajado con Gaudi y su arte se inscribía en la corriente de las vanguardias *recuperadoras* de la *tensión espiritual*, aunque estilísticamente plantease soluciones en apariencia tan opuestas a las de su suegro.

Demian Díaz Torres explicita, además, que para su padre esta obra refería a *la lucha del hombre con su naturaleza primitiva, es decir la eterna lucha con los aspectos inferiores del ser, y de la lucha nace la esperanza, simbolizada por la estrella. (...) Se trata de un círculo urobórico, donde el principio y el fin se conectan circularmente. (...) Y lo más sugestivo es que lo espiritual nazca del hueco central, aparentemente de la nada aunque eso no es la nada sino una **dimensión del ser desprovista de toda materialidad, temporalidad o limitación.** (...) Y el mar que está tan cercano dramatiza la situación y pone al desnudo nuestro apremiante destino: si no luchamos por ascender podemos ser tomados por el agua del inconsciente, ser presa de las fuerzas destructivas y actuar el mal. (...) Como en todo mito del héroe, entonces, aquí hay **muerte y resurrección.** Por lo que el monumento implica a la vez un recordatorio, un estímulo y una promesa: **la recuperación consciente del paraíso original.***

Y es importante constatar que la estrella simbolizadora del **sí-mismo** que corona la lucha está colocada **arriba**, lo que para *nuestros viciosos esquemas históricos*, señala Díaz Torres, constituye una **inversión insólita** (que nos recuerda al ya célebre incrustamiento fálico de Sudamérica en el mapamundi hecho por Torres-García).

Eso pasa cuando se vive en el desierto de una culturita especializada en encorsetar los **desafíos transfiguradores.**

38 / NEUROSIS

Fue recién leyendo **Spinoza, el marrano de la razón** de Yirmiyahu Yovel (profesor universitario de filosofía y fundador del Instituto Internacional Spinoza de Jerusalén) que terminé de entender **la neurosis de la modernidad** que nos sigue cegando.

Esta obra ambiciosa y original, se especifica en la solapa de la lujosa edición, presenta a Baruch Spinoza (1632 – 1677) como el mayor filósofo de la modernidad. Adelantándose a la laicidad, al surgimiento de la ciencia natural, a la crítica bíblica, al iluminismo, al estado liberal democrático y con él, la disolución de los ghettos, Spinoza fundó su revolución filosófica en un nuevo principio que en este libro Yovel llama “la filosofía de la inmanencia” (...) Yovel analiza la influencia de Spinoza en el surgimiento de la mentalidad moderna. Goethe, Kant, Hegel, Heine, Marx, Nietzsche, Freud y Einstein, cada a uno su manera y a veces sin ser conscientes de ello, compartieron con Spinoza, en lo esencial, la filosofía de la inmanencia, base única de toda norma social y única vía de redención humana.

En el capítulo 8 / I de estas confesiones categoricé a **Don Quijote** y a **Moby Dick** como los dos símbolos más irreductibles a una sólida clarificación conceptual que conozco, pero acabo de releer las 447 páginas de mi subrayadísimo y anotadísimo libro de Yovel y ahora me arriesgo a definir a la indestructible y feroz ballena blanca como el **símbolo de la fe en el Dios vivo** que quiso matar **quijotesicamente** Baruch de Spinoza.

Borges, un **spinoziano converso**, alaba al **hombre engendrador de Dios** mimetizándose con la astuta metodología de su maestro que, en lugar de **religarse** con las **culturas religiosas** que nos sustentan hace millones de años, las descartó dulcemente y además, desde su adolescencia eterna (**enferma de hechicería** soberbia) y su irredimible **nada**, las usó manipulándolas **lingüísticamente**, simulando prolongarlas.

La filosofía de Yovel podría ser definida como **el discurso del lobo-abuela de Caperucita**: una especie de maquiavelismo filosófico o **barbarie lustrada** que habla igual que la víctima para poder comerse mejor la **fe en un reino superior al terrestre inspirado por la revelación**. Y además trata, **deificando la materia** desde el llamado **tercer género de conocimiento**, de sustituir al **Hombre Nuevo resucitado** por una refinadísima **geometrización de las esencias eternas** que le generan un **bienestar casi místico y consolador de la irreversible mortalidad del alma**.

Claramente, puntualiza Yovel, **el tercer género de conocimiento es asunto de pocos**. A las multitudes hay que domesticarlas con un amor tolerante aunque enérgico, y dejar

que subsistan y se sacrifiquen continentadas por las democracias laicas y las religiones inferiores Vale decir: las pobres masas ignorantes jamás serán capaces de acceder al relampaguear de la nueva sabiduría.

Y entonces aparece el profeta americano Herman Melville a contarnos el desastre que se produce cuando el Capitán Ahab (que es un rengu mental) se abalanza sobre el abismo que fosforece crísticamente en la mirada de Moby Dick.

Y a llorar al cuartito.



¿Cómo hubiésemos podido inventar a Dios si no existiera? piensa Andrei Bolkonski, un personaje de *Guerra y paz* que acaba de vivir su *iluminatio* tirado en un campo batalla, y en esta escena Tolstoi desemboca en una de las reflexiones más inteligentes que se escribieron en la historia de la Humanidad.

Porque esta relampagueante introspección (que se parece tanto a la fosforecencia con la que El Greco redimió la apocalíptica negrura de Toledo) es capaz de guiarnos hacia la comprensión del objetivo clave de la Modernidad: **descategorizar a la imaginación como fuente de acceso epistemológico a una verdad superior y misteriosa.**

En el reportaje aparecido en la revista *Humanidades* que ya citamos en el capítulo 8 de este centellograma, Guillermo Fernández define al Barroco como *un arte de gran precisión e inteligencia*. Y enseguida agrega: *Es decir, cuando uno mira a los grandes decoradores o estudia los dibujos de los maestros descubre una **ingeniería**, que nos hace evocar las estructuras expresas de la música barroca. Es todo lo contrario a un arte romántico; cuando uno mira los dibujos de Rembrandt o de Velázquez descubre que tienen un orden inventado, donde se encuentran funciones planas impecables. Eso los lleva, por un lado, al realismo luminoso de los propios Velázquez y Rembrandt y, por otro, a una pintura monumental que es precisa y de un enorme rigor en Tiépolo.*

Esto es interesante, contesta William Rey, porque generalmente el discurso neoclasicista dio a entender precisamente lo contrario. El barroco sería sensibilidad pura y no habría una abstracción conceptual en la construcción de la pintura.

Y entonces aparece un análisis magistral de Fernández, capaz de **clarificar completamente la raíz básica de la encrucijada cultural** que vivimos desde el siglo XVIII hasta la fecha: *Todo movimiento nuevo tratar de cortar con el pasado y no reconocerle méritos. El mundo emergente que surge con la Revolución Francesa propone un “hombre nuevo, el hijo de las luces”, que no concede valor a la cultura anterior, haciendo la caricatura y la desnaturalización de los valores. Napoleón inaugura en 1805 “L’École des Beaux Arts” con programas hechos por David, donde se enseñan complejas técnicas imitativas y prácticas que parodian el gran clasicismo romano. Ya se habían guillotinado **todos los discursos barrocos para lo imaginario, lo poético y lo religioso**. Lo antedicho explica por qué los grandes maestros que admiramos del siglo XIX rechinaban contra el academicismo francés. Lo único que les*

*habían enseñado eran recursos para imitar y no el **manejo de sistemas que permitieran la invención.*** (Subrayamos nosotros.)

Volviendo a Tolstoi, también importa puntualizar que en la segunda mitad del siglo XIX hubo una **recuperación de la ingeniería estructural en todas las artes** (vía Baudelaire, Mendelssohn, Flaubert o los postimpresionistas) porque, según Cézanne, era imprescindible **ponerle un orden al desparramo romántico.** Pero la proyección de ese calado arquetípico no alcanzó para espiritualizar las posteriores vanguardias europeas, como lo vivió en llaga propia Joaquín Torres-García.

Y entonces le tocó al Nuevo Mundo la misión de purificar el derrumbe planetario.

40 / APAGÓN

Fragmentos de una entrevista que le realicé a [Álvaro Moure Clouzet](#) en enero de 2012:

*Los bocetos programáticos que elaboraste en 2005 -cuando se fundó elMontevideano Laboratorio de Artes- están encabezados por cuatro ítems básicos: Visión, Misión, Estrategia y Filosofía. Y allí citás a Artigas como la “**pedra angular señalizadora**” de un proyecto inspirado en dos referentes aparentemente tan dispares como Paulo Freire y Kevin Kelly. A casi dos siglos de la fundación del “**axis mundi**” de Purificación, ¿cómo resalta la injerencia artiguista en plena revolución digital?*

*Es que sin la comprensión de Artigas no podés desarrollar una investigación que se base en rescatar **valores.** En el apartado **d** del primer ítem eso queda muy claro: **Nuestra filosofía es evolucionar y cambiar constantemente en un delicado equilibrio entre magia y razón, utilizando las tecnologías informáticas como un instrumento unificador capaz de desarrollar nuevos talentos y espíritus creativos que sepan transmitir valores culturales y se transformen en ciudadanos conscientes de una nación donde haya igualdad de oportunidades para todos.***

*Lamentablemente, en “**Artigas, La Redota**” (que fue esperada como nuestra primera síntesis identitaria a nivel audiovisual) el Protector termina siendo lapidado como un profeta utópico.*

Bueno, yo todavía no vi la película, pero te aseguro que el Protector no fue un **profeta utópico**. Y si pretenden **resignificar el mito** exhibiendo espejismos paralizantes los va a desmentir la historia. Nuestra propuesta es **esencialmente artiguista**, y yo sigo sosteniendo que el **asalto al cielo masivo de las pantallas globales** es muy posible de concretar. Los trabajos de **elMontevideano Laboratorio de Artes** han logrado introducirse desde un principio en cadenas de Europa, Brasil o países tan remotos como la India o el Japón. Y después del estreno parisino de **Itinerarios** en 2006 (donde quedó documentada la trayectoria de nuestro compatriota Olver Gilberto De León, un **factótum** que **contraconquistó** quijotesca la sequedad de La Sorbonne) sentimos que el mundo nos dio el okey. Y ahora llegó el momento de contribuir al desarrollo de la industria cinematográfica de nuestro país. Nuestro objetivo es prepararnos para cubrir las necesidades provocadas por la inminente Ley de Medios y el **apagón analógico** que está previsto para el 2015. Porque ya estamos en plena **era digital**, y cuando se multipliquen los canales vamos a necesitar, sí o sí, profesionales en todos los frentes del modelo del desarrollo audiovisual.

¿Y si no somos capaces de cubrir esa necesidad?

En ese caso pasaríamos a ser definitivamente una colonia extranjera. Por eso cuando fundamos la **Escuela de Cineastas del Uruguay** (que ahora se ha transformado en la **Escuela Popular de Cine**) ya estábamos muy conscientes de que la representación simbólica de un pueblo en el siglo XXI (donde el papel de la televisión va a pasar a ser cada vez más importante) se verá reflejada en sus modelos audiovisuales.

Sin caer en la pre-resignación que genera el ensoñamiento utópico.

Utópica será tu madrina.



